

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

LUCAS RODRIGUES NEGRI

**Poesia e realidade pela obra de Herberto Helder
(floresta infravermelha fora)**

São Paulo
2021

LUCAS RODRIGUES NEGRI

**Poesia e realidade pela obra de Herberto Helder
(floresta infravermelha fora)**

Versão original

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

Área de concentração: Literatura Portuguesa

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lilian Jacoto

São Paulo
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

N386p Negri, Lucas Rodrigues
Poesia e realidade pela obra de Herberto Helder
(floresta infravermelha fora) / Lucas Rodrigues
Negri; orientadora Lilian Jacoto - São Paulo, 2021.
338 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.
Área de concentração: Literatura Portuguesa.

1. Literatura. 2. Poesia. 3. Realidade. 4.
Surrealismo. 5. Modernismo (literatura). I. Jacoto,
Lilian, orient. II. Título.

NEGRI, Lucas Rodrigues. **Poesia e realidade pela obra de Herberto Helder (floresta infravermelha fora)**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

para o Pedro
para a Mariana

*entre a tua cabeça e a minha cabeça a luz é tratada
segundo a maravilha*

Agradecimentos

De muita gente se compõe o que já nem se sabe se fui eu que pude fazer, tanto foi fundamental, enquanto o que faltou foi falha toda minha, o que é a alegria desse trabalho.

Lilian Jacoto, Joana Matos Frias, Horácio Costa, Annie Gisele, Roberto Zular, Marisa Corrêa Silva, Luis Maffei, Rosa Maria Martelo, Leonardo Gandolfi, Ana Cristina Joaquim, Rui Sousa, colegas do NELLPE, do CEII e da Cartografo, funcionários da biblioteca Florestan Fernandes, Ana Barbosa, Erich Negri, Victor Negri, Laura Negri, Pedro Naccarato, Romeu Naccarato, Cristina Negri, Lea Taragona, Caio Guedes, Vitória Auer, Helena Gazeta e Mariana Cobuci.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

NEGRI, Lucas Rodrigues. **Poesia e realidade pela obra de Herberto Helder (floresta infravermelha fora)**. 2021. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Investiga-se a relação entre poesia e realidade através da obra de Herberto Helder, entendendo-se, por essa relação, a dialética entre a obra poética e outros fatores que determinam suas possibilidades de sentido. Reconhecendo como a obra de Helder evoca, para si, um sentido fundamental e/ou totalizante (chegando por vezes à ideia de Absoluto), esquadrinham-se traçados históricos e reflexivos, ligados a ela, que formulam a possibilidade de sustentar esse ideal poético no mundo contemporâneo. Para tanto, situa-se sua postura entre duas orientações marcantes de sua época: de um lado, o Surrealismo, com seu princípio libertário de reencantamento do mundo, passando necessariamente pelo Abjeccionismo português e sua negatividade; de outro lado o que ficou conhecido como movimento de *regresso ao real*, que teve lugar em Portugal a partir dos anos 1970 e que marcou a ascensão de outro modo de pensar as possibilidades do poético no mundo, questionando algumas balizas daquela tendência anterior. A obra de Herberto Helder é colocada em diálogo, mais do que com outras obras específicas, com os problemas sustentados por esses movimentos, no que eles têm de preocupação em fazer da poesia um aspecto central da vida. Entre essas orientações, desdobram-se os extremos próprios de Herberto Helder, lidos aqui a partir do que se indica como as duas pontas de sua língua bifurcada: as questões relativas à poesia como magia, à natureza das imagens e a seu diálogo com a fenomenologia ou mesmo a metafísica; e as questões ligadas à relação entre poesia e sociedade, noções como as de crime e violência e seu poder de intervenção no mundo. Todos esses elementos compõem um quadro geral através do qual a obra de Herberto Helder pode se ver convocada aos seus poderes – na forma como trabalha a ironia, a negatividade, a provocação, a reflexão e a imaginação ao enfrentar suas próprias condições de existência e sentido.

Palavras-chave: Herberto Helder. Literatura portuguesa. Poesia contemporânea. Surrealismo. Regresso ao real.

Abstract

NEGRI, Lucas Rodrigues. **Poetry and reality by Herberto Helder's oeuvre (infrared forest out)**. 2021. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

This research inquires the relation between poetry and reality through Herberto Helder's oeuvre, taking such relation as a dialectic between poetic work and other factors which determine its possibilities of meaning. Recognizing how Helder's writings evoke for themselves some kind of fundamental or totalizing sense (even touching, at times, the idea of Absolute), some historical and speculative ways, which formulate the possibility of sustaining such poetical ideal in the contemporary world, are examined here. To do so, Helder's posture is placed between two important orientations of his time: on one side, Surrealism, with its libertarian principle of re-enchantment of the world, which necessarily goes through the Portuguese Abjeccionism and its negativity; and on the other, what has been known as the "return to the Real", a tendency in Portuguese poetry which began in the 1970's and marked the rise of a different way of thinking poetic possibilities in the world, questioning some assumptions of Surrealism. Here, Herberto Helder's oeuvre engage, rather than with other works in particular, with problems that both of those orientations sustained in their efforts to make poetry a central aspect of life. In between these orientations, Helder's own extremes are shown unfolded in two ways, which are seen here as the two tips of his forked tongue: one related to matters of poetry as magic, to the nature of images and dialogues with Phenomenology or Metaphysics; the other, pointing out to relations between poetry and society, poetry's crime, violence and power of intervening in the world. All these elements form a framework through which Herberto Helder's work is called up to its powers – by its ways of working with irony, negativity, provocation, speculation and imagination when facing its own conditions of existence and sense.

Keywords: Herberto Helder. Portuguese Literature. Contemporary Poetry. Surrealism. Return to the Real.

Sumário

Introdução.....	12
1. Uma forma de adeus ao que se dizia ser a realidade.....	19
Surrealismo e liberdade.....	22
(O surrealismo e a modernidade).....	27
(O surrealismo como problema).....	37
Surrealismo e liberdade em Portugal nos meados do século XX.....	40
(O surrealismo dos dissidentes).....	43
(O abjeccionismo de Pedro Oom).....	49
(O abjeccionismo de Pedro Oom: origem e sentido da espera).....	53
(O abjeccionismo de Pedro Oom: a negatividade abjeccionista).....	57
Do que nunca existiu.....	62
(<i>Pirâmide</i>).....	63
(A liberdade em metalepse).....	67
(Poesia e realidade em Herberto Helder).....	71
(Poesia e realidade em Herberto Helder: o diálogo com Novalis).....	74
(Poesia e realidade em Herberto Helder: o terror de fundo).....	80
2. O teatro da ironia.....	85
Primeiro ato: A solidão da poesia	
Cena 1 (<i>os atos-palavras</i>).....	86
Cena 2 (<i>o teatro ritualístico da realidade</i>).....	88
Cena 3 (<i>“Um poeta está sentado na Holanda. Pensa na tradição. Diz para si mesmo: eu sou alimentado pelos séculos, vivo afogado na história de outros homens. E a sua alma é atravessada pelo sopro primordial. Mas tem a alma perdida: é um inocente que maneja o fogo do inferno.” – HELDER, 2005a, p. 15</i>).....	94
Cena 4 (<i>o que aconteceu</i>).....	102
Cena 5 (<i>cena de leitura: interlúdio</i>).....	105
Cena 6 (<i>cena de leitura</i>).....	109

Segundo ato: O fantasma da poesia	
Cena 1 (<i>o cinema da poesia</i>).....	113
Cena 2 (<i>walpurgnacht, ou lembrar-se de Fausto</i>).....	127
Cena 3 (<i>segunda walpurgnacht</i>).....	131
Cena 4 (<i>da literalidade da poesia: a dicotomia da linguagem</i>).....	133
Cena 5 (<i>da literalidade da poesia: a primeira poética moderna</i>).....	136
Cena 6 (<i>da literalidade da poesia: o romantismo entre o gênio e o vulgo</i>).....	140
Cena 7 (<i>da literalidade da poesia: o simbolismo e o surrealismo contra essa merda de mundo</i>).....	144
Cena 8 (<i>da literalidade da poesia: últimas notas gerais sobre o fantasmagórico no século XX</i>).....	149
Cena 9 (<i>da literalidade da poesia: o enraizamento do poético no vulgar e a encarnação da poesia</i>).....	154
Cena 10 (<i>da literalidade da poesia: da relação entre o finito e o infinito</i>).....	160
Cena 11 (<i>da literalidade da poesia: o literal como etimológico</i>).....	162
Terceiro ato: A violência da poesia	
Cena 1 (<i>a imprecisão do crime e do erro</i>).....	166
Cena 2 (<i>o assassinato como poesia</i>).....	172
Cena 3 (<i>“Em que jogos se enreda uma inocência! – HELDER, 2005a, p. 18</i>).....	176
Cena 4 (<i>“O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space”</i>).....	187
Cena 5 (<i>“Falo evidentemente da realidade. Quero dizer: da poesia. Trata-se da única coisa grave que há, da única coisa simples e frágil. E por isso ironizável. O jogo, o acaso, o alarme, o desafio do espírito e – claro – o ludíbrio.” – HELDER, 2017b, p. 61</i>).....	195
Quarto ato: A irrealidade da poesia	
Cena 1 (<i>“Just ‘cause you feel it / Doesn’t mean it’s there”</i>).....	198
Cena 2 (<i>a poesia inconsequente</i>).....	200
Cena 3 (<i>a coragem inofensiva do poema</i>).....	209

Quinto ato: Trabalho de fronteiras	
Cena 1 (<i>o círculo vertical</i>).....	211
Cena 2 (<i>desentendimento</i>).....	218
Cena 3 (<i>da antinomia</i>).....	228
Cena 4 (<i>“O inapresentável é inextencional, e, portanto, in-diferente (...): a unicidade do conjunto vazio é imediata, e isto porque nada o diferencia, e não porque sua diferença seja atestável” – BADIOU, 1996, pp. 61-62</i>).....	243
3. Pelos anos fora	252
Os impuros.....	252
Voltar ao real, a esse desencanto.....	263
Da linguagem, do real.....	270
<i>merda!</i> , 1971 – e agora,.....	273
A luta.....	292
Onde os fantasmas, onde a morte (e mais algumas observações sobre violência e erotismo).....	299
Ironia e sarcasmo.....	308
Conclusão.....	313
Referências bibliográficas.....	319
Anexos	
Anexo A (HELDER, 1995).....	326
Anexo B (HELDER, 1998).....	328
Anexo C (HELDER, 2005b).....	330
Anexo D (HELDER, 1983).....	334
Anexo E (HELDER, 1990).....	334

Introdução

Existe uma tradição de escrita que considera a poesia a aventura mais fundamental da existência humana. Ela leva o trabalho poético a incidir sobre questões basilares e universais. Não obstante, essa é uma tradição que vive às voltas com a filosofia, não raro buscando a engolir ou ultrapassar. E faz o mesmo com outros caminhos de sabedoria – ritualísticas, magias, esoterismos, ciências ocultas –, porque enxerga tudo sob a marca do exercício fundamental dos signos e a poesia como o caráter essencial e integrador desse exercício. Alguns autores se referem a essa tradição como uma que se orienta para o valor semântico das imagens poéticas, já que ela não visa nem adaptação a regras, nem prazer sensível dissociado ou paralelo do significado do que se diz, nem atenção sobre a própria forma por qualquer outro motivo – que não a constituição total de um sentido, um que não é apenas um sentido do discurso, mas um sentido para o ser. Será o suficiente para a definir? Talvez apenas se for considerada a conexão entre essa produção de sentido e questões relativas à própria natureza do pensamento, ou se for dada a volta do ser sobre si mesmo, com toda a problemática das formas de aparição – sem se prender a vocabulários que remetam unicamente a um ou outro sistema filosófico. Há quem situe sua origem no romantismo, quem a situe no barroco ou mesmo na origem da filosofia, em sua relação dialética com o não-filosófico. Mas quem a integra não raro a remete ao mito, a qualquer inaturalidade, ao hermetismo mais ilocalizável, e a enxerga na essência mesma dos poderes humanos, quaisquer que sejam em seu mistério.

Herberto Helder participa dessa tradição. Isso leva a que a leitura de sua obra seja como o encontro com uma aventura fundamental. E implica também considerá-la evocativa de um conflito nosso com a nossa própria fabulação (diante de uma aventura assim, a nossa própria vem à luz) – entendendo-se por *fabulação* a constituição, mesmo a nível particular, de imagens, estruturas, orientações e fantasias, os alicerces do que se poderia chamar de espírito (sem dicotomia com o corpo).

Quando esta dissertação se dispõe a falar sobre poesia e realidade pela obra de Herberto Helder, é a isso que se refere. Não a um conceito pré-assumido de *realidade* que suporia a possibilidade de saber o que ela é. Refere-se à relação que essa obra articula entre a escrita de poesia e o que é geral ou genérico, ou seja, seu modo de elevar a escrita à pertinência da fabulação de um *nós* que seja *qualquer*, buscando habitar ao mesmo tempo sua especificidade mundana e alguma indiferença absoluta.

Eduardo Lourenço, ao escrever sobre Pessoa e Sá-Carneiro em *Tempo e poesia*, afirma que o despertar de poetas assim “não se inventa”: “Ele é a conclusão de uma longa aventura da imaginação humana com os seus fantasmas tutelares e maléficos” (2003, p. 45). Também a obra de Herberto Helder me parece ser a conclusão de uma longa aventura da imaginação humana, ainda que não uma conclusão definitiva, como a de *Orpheu* também não o foi. Algo dessa aventura será apresentado aqui, de maneira incompleta, talvez se pudesse dizer que quase apenas sugestiva: considerações sobre o surrealismo, o idealismo e o romantismo, algo de uma história do problema das imagens, o diálogo com as pressões mundanas e a encarnação de fantasmas. Se o surrealismo e o romantismo já foram descritos como “estados de espírito” (BRETON, 1985; LÖWY, 2018, 2021), estas apresentações pretendem convocar elementos para o cozimento de um estado de espírito consonante ao trabalho poético de Herberto Helder.

A obra de Helder possui tantos ecos e remissões internos e externos, ao mesmo tempo em que cada texto é tão concentrado de imagens múltiplas e desses ecos e remissões, que às vezes se tem a impressão de que um poema seu só ganha sentido – para além do impacto inicial – depois que já se leram muitos outros. Por isso, quando se vai escrever acerca de um de seus textos, pode ser que um ou outro verso remeta primeiramente a vários outros textos antes mesmo de à sua própria continuidade na sequência em que aparece. E isso torna escrever sobre ele um trabalho muito errante, seja porque salta-se de lá para cá entre seus textos, seja porque de um mesmo texto se salta para muitas coisas díspares. Um trabalho exemplar a esse respeito está no *Esquecer Fausto* de Pedro Eiras (2005), que, ao escrever sobre a fragmentação do sujeito, vai se dispersando por tantas citações, teorias, comentários e sistemas filosóficos que seu trabalho parece emular a dialética entre totalidade e dispersão que identifica no *Photomaton & Vox*.

O que eu quero aqui é apresentar um conjunto geral de coisas (problemas, questões, referências históricas e filosóficas, possibilidades de sentido e relação com o texto poético) que dialoga com a obra de Herberto Helder. Como um conjunto de noções para se ter em mente quando se for ler essa obra – porque ela as evoca e põe para circular em suas remissões internas. Para compor esse conjunto passarei por recuperações históricas, leitura de textos de Helder, de outros autores com os quais ele dialogou diretamente ou não e de outros textos acerca de sua obra.

O texto está dividido em três capítulos. No primeiro demoro um pouco a chegar a Herberto Helder (como o próprio sumário já indicou): parto do surrealismo, com o conjunto de questões que ele carrega ao chegar em Portugal, até sua influência sobre autores que, no final

dos anos 1950, costumavam se encontrar no Café Gelo – dentre os quais, enfim, Herberto Helder. Essa retomada é importante porque, apesar de Helder recusar veementemente o surrealismo, as questões enfrentadas e promovidas por essa vanguarda marcam o modo como a relação entre poesia e realidade se organiza em sua obra. No segundo, o mais longo de toda a dissertação, elaboro, ao redor de cinco questões que considero fundamentais no trabalho de Helder – a solidão, a fantasmagoria, a violência, a irrealidade e o trabalho de fronteiras –, um panorama geral acerca de como sua obra se relaciona com o problema da realidade. E no terceiro capítulo faço um diálogo com o fato de que, enquanto Helder construía sua obra, outra tendência se elevava em Portugal como uma postura distinta na relação com a realidade – o chamado “regresso ao real”, que começara nos anos 1970 e que ganharia formulação mais contundente nos anos 80 principalmente a partir de obras como as de Joaquim Manuel Magalhães ou Alberto, com influência mais forte da voz de Jorge de Sena. Esse diálogo se dedica aos três últimos livros de inéditos que Helder publicou em vida – *A faca não corta o fogo* (2008/9), *Servidões* (2013) e *A morte sem mestre* (2014) –, apontando para um desenvolvimento novo na obra helderiana no que diz respeito à questão do real. É uma apresentação breve acerca de como a crítica assinalou certa diferença desses livros em relação aos anteriores (ainda que reconhecendo também a continuidade de uma mesma visão geral), mostrando como ela dialoga com problemas levantados por aquele “regresso ao real”. Pode-se dizer, portanto, que situei a questão da relação entre poesia e realidade na obra de Herberto Helder entre essas duas orientações – os modos do surrealismo e os modos do “regresso ao real” –, como duas linhas de força entre as quais Helder esticava suas raízes e a partir das quais sustentava seus problemas e perguntas, sua postura, seu trabalho.

O leitor vai notar que nos dois primeiros capítulos me atenho mais às primeiras obras de Helder e a poemas de *A faca não corta o fogo*, além do grande destaque que é dado a textos do *Photomaton & Vox* e outros que foram publicados em revistas esparsas. Isso acontece principalmente porque o tema da realidade aparece com mais evidência, nessa obra, nesses momentos e lugares. Não só não seria possível fazer aqui uma leitura atenta de todos os seus livros, como também muitos deles pendem para outras questões, temas e relações com a fantasia que, embora possam ser vistos através do que reúno aqui, não ofereceriam contribuição singular para a construção desse quadro geral. O destaque dado a *A faca não corta o fogo*, junto com os outros textos, deve-se ao fato de que, nele, o que Helder elaborara a respeito da realidade aparece em uma retomada explícita, ao mesmo tempo em que esse livro abre para um desenvolvimento da questão que será levado a cabo nos dois seguintes. É por isso que este trabalho se estrutura assim: os princípios assumidos pela obra de Helder no que diz respeito à

relação poética com a realidade me parecem ter sido engendrados no cenário do pós-surrealismo português e terem se desenvolvido em sua obra de modo mais ou menos estável ao longo da segunda metade do século XX, sendo que apenas nos seus três livros de inéditos publicados no século XXI esses princípios teriam sido explicitamente retomados e sofrido uma virada – de certo modo, um aperfeiçoamento significativo.

Embora se refiram uns aos outros e se complementem, os capítulos desta dissertação podem ser tomados como a reunião de alguns estudos independentes. Pensar assim pode facilitar a leitura de um texto tão longo, principalmente a do segundo capítulo, que também pode ser visto como uma sequência de cinco estudos. Mas é importante considerar também a apresentação geral que os une: por exemplo, o argumento que conecta o ideal libertário à negatividade irônica de Helder, e ela à impotência poética transmutada em potência sarcástica em alguns de seus últimos poemas. Ou ainda o problema da pureza que rodeava o surrealismo e que Helder subverte mas mantém no que ainda pode ser entrevisto como o problema da liberdade, e em como isso pode estar presente nas cenas caseiras de uma velhice dedicada à poesia. Além de outras remissões mais sutis que se fazem perceber apenas na continuidade entre os capítulos. De todo modo, o conjunto geral aqui exposto busca construir uma imagem (mesmo uma memória) do que pode estar em jogo nessa poesia.

Mas como falar de Herberto Helder, ou pela obra de Herberto Helder, de outra forma que não a sua, sem ir absolutamente contra ele? Não ter seu estilo nem disputá-lo com ele, e ainda assim buscar o que ele faz com esse estilo. Essa é justamente a questão da relação entre poesia e realidade – como encarnar o poema não sendo o poeta. E encarná-lo não apenas em mim, mas em uma rede comunitária de referências que procure levá-lo a encarnar em outros lugares que não esta dissertação: encarná-lo em um leitor qualquer, em uma questão que seja *nossa*, em uma história e um problema que abrangem outros aspectos da vida. E essa obra sequer precisa que se escreva algo por ela para promover essa encarnação? Talvez ela mesmo o exija. E para quê a objetividade de uma análise que talvez participe da objetividade de uma historiografia se nada disso se conectar à experiência da vida e da morte? Não o pergunto somente por mim, pergunto com o próprio Herberto Helder, que o perguntou tantas vezes e por tanto tempo, amparado ainda por toda uma tradição. A dissolução do sujeito, o corpo como texto, a magia, a ironia, a quê isso tudo, se não vai até o problema da liberdade, da realidade, da experiência, do que somos ou podemos ser, do sentido do que se vive. E confiar num leitor que está entregue às exigências do cotidiano tanto quanto o pior de todos nós, que é tudo o que não se consegue fazer existir nesses textos? Essa questão fundamenta a afirmação violenta de

Helder acerca da solidão do trabalho poético, ou a violência que ele expressa contra seus próprios leitores. Não se pode confiar em leitores, é preciso dizer com todas as letras que se ele não se torna cúmplice da poesia como cúmplice de um crime, é desprezível e desprezado e não se quer ter com ele nenhum intercâmbio, diz-se para ele apenas: MERDA!

Que ridículo dizer isso aqui. Helder dizia que aos dezessete anos ainda é possível expressar esse tipo de humor, mas que aos quarenta e dois a falta de seriedade não leva nem a isso. Tenho hoje trinta anos, a meio caminho entre esses pontos, vai saber a que nível de seriedade me reporto. Nem depende de mim.

Tudo isso seria muito óbvio e, no entanto, tudo isso é sempre muito fácil de esquecer, porque difícil de sustentar a lembrança. Está aqui uma tentativa de recordação.

Notas preliminares

NOTA 1: Esta dissertação foi escrita durante a pandemia de Covid-19, entre 2020 e 2021. Isso fez com que não tenha sido possível consultar bibliotecas durante a sua produção. Alguns trabalhos de referência acerca da obra de Helder simplesmente não puderam ser usados e a referência a outros teve de se limitar a notas tomadas antes dos fechamentos, assim como abundam as citações de citação. Muito foi possível graças a minha orientadora, que me emprestou muitos livros, aos funcionários da biblioteca Florestan Fernandes que digitalizaram capítulos inteiros para mim e a amigos e professores que me enviaram fotos de textos de difícil acesso. É necessário sublinhar a importância do acesso ao corpus poético e crítico – por mais que pareça um problema enfraquecido com a criação da internet, ainda existe muita coisa relevante que não se consegue sem contatos, oportunidade e sorte. Pensando nisso, alguns desses textos de difícil acesso que me foram enviados, e aos quais esta dissertação se dedica, encontram-se reproduzidos em anexo – para que os leitores possam ver do que se fala e para que esses textos estejam disponíveis online como este estará.

NOTA 2: Minha leitura dos poemas de Herberto Helder foi feita em dois livros-antologias seus: *Ofício cantante* (2009) e *Poemas completos* (2016). Para as referências bibliográficas de poemas que constem nas duas obras, optei por indicar, entre parênteses, apenas os números das páginas respectivamente do livro de 2009 e do de 2016. Julguei adequado fazer isso por consideração à edição portuguesa (2009), embora para os poemas de *Servidões* e *A morte sem mestre* eu tenha podido me valer apenas da edição brasileira (2016). É possível encontrar a primeira edição portuguesa de *Servidões* na internet e ela possui diferenças significativas em relação à forma que o livro assumiu ao ser integrado aos *Poemas completos* (ver MENEZES, 2018, para mais detalhes), mas optei aqui por me ater apenas à versão posterior, já que as diferenças não afetavam o argumento. Para todos os textos que não constem no *Ofício cantante*, as referências seguem o padrão comum.

A magia, esse reino tão cândido e complexo de poder, é um casamento natural mas dramático, uma coordenada desavença de níveis da consciência, formulações do desejo, domínios da realidade, debates da pessoa com a realidade. O objecto que eu agito mortiferamente é uma arma ambígua. Como se eu estivesse metido numa espécie de guerra santa: a minha inocência é assassina.

(HELDER, 1990, p. 30)

1

Uma forma de adeus ao que se dizia ser a realidade

Defini outrora o século XX como o século da paixão pelo real. Aí está ela! É dessa paixão que Pasolini nos fala. E, já em 1954, no meio do século XX, suspeita poeticamente que ela deixou de valer, que já não nos anima mais; e que, reduzido ao exílio de suas cinzas, Gramsci nos diz algo como: “Eu quis isso, mas não lhes peço mais que o queiram, peço é que renunciem a essa paixão desesperada de estar no mundo”.
 (...)

Pasolini se pergunta então se ele, pessoalmente, ainda vai poder fazer alguma coisa, “obrar com paixão pura” (...) a partir do momento em que assume a convicção negativa de que nossa história terminou.
 (BADIOU, 2017, pp. 44-52)

*

*quando alguém morria perguntavam apenas:
 tinha paixão?
 quando alguém morre também eu quero saber da qualidade da sua paixão:
 se tinha paixão pelas coisas gerais,
 (...)
 e então indago de mim se eu próprio tenho paixão,
 se posso morrer gregamente,
 que paixão?
 (HELDER, 612-613 / 593)*

Mais ou menos na metade do século passado foi preciso dizer adeus a uma concepção de realidade que, de modo geral, era aquela que havia animado as aventuras vanguardistas europeias. O filósofo Alain Badiou se refere à primeira metade do século como um período heroico e, à segunda, como uma espécie de período intervalar – “apenas um momento raso da historicidade, entre alguma coisa que já era e algo que vai nascer” (2017, p. 50). Citando Pasolini, ele afirma que esse mundo intervalar somente “se arrasta na penumbra para encontrar praças vazias”. “Em nosso mundo intervalar, só podemos, de fato, vagar até encontrar o cantinho vazio onde poderemos instalar nossa humilde corrupção” (BADIOU, 2017, p. 50).

Julgamento severo, mas não solitário. Independentemente da avaliação que se faça dos últimos setenta anos, é preciso reconhecer que a sua vivacidade própria – porque sempre há alguma vivacidade, mesmo em tempos sombrios – passa em alguma medida por uma espécie de luto do que deixou de ser em meados do século. Fala-se frequentemente em “fim das vanguardas”, mas o decreto é sempre contestável porque de fato é vago demais. Na verdade, no que diz respeito à inovação artística, os últimos setenta anos talvez tenham sido tão inventivos quanto o início do século passado, senão até mesmo mais se considerarmos a implosão dos

suportes tradicionais da arte ou a revolução digital. Vanguardas organizadas atuaram intensamente até a virada do milênio – citem-se, por exemplo, os desdobramentos do grupo COBRA, a Internacional Situacionista, o grupo Fluxus, os desenvolvimentos da música eletroacústica, os novos surrealismos etc. Claro que nada disso pode ser considerado sem as diferenças de contexto que atribuem um ou outro sentido àquilo que é feito localmente. E mesmo assim, ainda é possível afirmar que em meados do século passado alguma coisa mudou *em geral*, alguma coisa definitivamente foi deixada para trás e o que veio a seguir se construiu no luto dessa mudança. Foi preciso dizer adeus a uma forma de relação com a realidade. Em alguns lugares isso se deu nos anos quarenta, em outros nos cinquenta, às vezes nos sessenta ou mesmo nos setenta. Em Portugal, acredito que podemos situar esse momento entre o final dos anos quarenta e a década de 1950.

É quando ganha vida o complexo de questões que envolvem o surrealismo português até desembocar na cena do Café Gelo, em Lisboa, onde vamos encontrar o jovem Herberto Helder sentado à mesa “a discutir mui louco / com o Gonçalo Duarte e o D’Assumpção” (BARAHONA, 2010). Ao redor estão Mário Cesariny, Manuel de Lima, Luiz Pacheco, António José Forte, Ernesto Sampaio, Mário-Henrique Leiria, o já idoso Raul Leal, dos tempos do *Orpheu*, e muitos outros. Há quem se refira a esses que se encontram no Gelo como a “segunda geração surrealista”, acentuando assim o seu vínculo com aqueles primeiros surrealistas do fim da década anterior, mas é preciso ressaltar que isso são modos da historiografia – entre eles não havia realmente nenhuma reivindicação de movimento organizado e nem sabemos bem se sequer um sentimento de grupo ou de geração. Como descreveria o Luiz Pacheco, com seu humor particular, muitos anos depois:

Na clientela do Café Gelo, nos anos 50-60, não teria homogeneidade etária, coexistiam tipos dos 8 aos 80, do José Carlos González, caco infantil, ao Raul Leal, do Orpheu, caquético total. Escassa identidade ideológica, dos fascistas à Goulart Nogueira aos anarcas como o Forte, o Henrique Tavares, o Saldanha da Gama. Prostitutas, bêbados e maricas. Maluquinhos como o António Gancho. Nenhuma programação estética. Dali não saiu Revista, doutrina, escola que se aproveitasse. Então?! Havia, isso sim, um espaço de convívio em liberdade plena, feroz e mútua crítica, nenhuma contemplação pelo arrivismo, a vida prática, as etiquetas sociais que noutros meios, da mais categorizada Oh Posição oficial se evidenciavam. E houve suicídios, amores desatinados, gente perdida para sempre, muitos e muitos poemas, livrinhos de estreia. Tudo e um tanto desorganizado e traquinas. E gargalhado, inócuo: haveria ali, no ambiente, uma poesia comunicante, o Herberto que me perdoe roubar-lhe o ápode. E seria o que nos atraía, então. E terá sido a sua referência melhor, a substância da lenda. (PACHECO, 2004).

O ambiente que nos pinta é agitado. Assemelha-se a uma espécie de reduto boêmio contra o clima engessado da ditadura. Havia algum sentimento de resistência, de salvaguarda da liberdade, respiro cultural, e mesmo alguma ação política talvez saísse dali, não fosse um informante entregar tudo antes – como na suspeita história da “Operação Papagaio”¹. Efetivamente, nada que abalasse a sociedade ou as estruturas do poder salazarista, que à época ainda devia parecer interminável, mas um rebuliço de vida, uma postura maldita e uma vontade de atacar a ordem social que marcaria seus frequentadores. Teria sido assim até que o grupo se dispersasse em 1962, após uma confusão generalizada nas ruas de Lisboa no dia primeiro de maio. A polícia estaria a bater em toda a gente para dispersar os protestos que tomaram a cidade e algumas pessoas que estavam no Café Gelo teriam revidado arremessando açucareiros. O gerente do Café foi convocado pela PIDE e teve de informar àquela “malta, estudantes, artistas, pintores, poetas” que não poderia mais recebê-los².

Em festa, arruaça, discussão ou depressão, com mais ou menos consciência de seu luto, as obras poéticas que nasceram ou passaram por ali compartilhavam de um mesmo cenário, no qual tomaram forma alguns elementos que também marcariam profundamente a obra de Herberto Helder. E digo *cenário* não apenas no sentido de acontecimentos ao redor da cena literária. Refiro-me ao que podemos chamar de determinantes do discurso poético, o jogo de forças externas que influem no sentido que pode assumir esse objeto chamado *poema*, inclusive na maneira como utiliza seu vocabulário e dialoga com outros textos historicamente situados. E isso inclui certo modo de conceber a relação entre poesia e realidade, face específica de um polígono geral das estruturas humanas – que estava em movimento na época.

No poema que publicou em 2010, “Memória do Café Gelo”, o tom de António Barahona é menos jocoso, mais elegíaco, do que o de Pacheco:

No Café Gelo, um grupo de poetas
demanda o elixir da vida curta,
de longa morte lenta e absoluta
e sílabas secretas.

Mesas de mármore, cadeiras sépia;
eis um café à beira do abismo:
conversas incendiadas, sismo a sismo,
no desabar da época.

Revolta, ódio, fome, febre atroz:
no riso pode haver isto e tristeza

¹ Ver, por exemplo, o relato de Carlos Loures em: <https://estrolabio.blogs.sapo.pt/286715.html>. Acesso em: 18 mar. 2021.

² Ver, por exemplo, o relato de Luiz Pacheco em: https://www.triplov.com/luiz_pacheco/Entrevista-GPereira/Cafe-Gelo.htm. Acesso em: 18 mar. 2021.

e grande amor dos sonhos, e da beleza
 a que o grupo dá voz.
 (...)
 (BARAHONA, 2010)

Entre os poetas talvez o clima fosse mais melancólico do que o relato de Pacheco insinua. A atmosfera era decerto a mesma, mas esse “à beira do abismo”, esse “desabar da época”, essa “revolta, ódio, fome, febre atroz” que estão em seus risos, e essa “tristeza/ e grande amor dos sonhos, e da beleza” que o poema acusa, mostram uma sensibilidade abalada pela situação. Não é também por acaso que se referem a eles como segunda geração surrealista: havia uma marca comum, colhida naquele movimento, e a experiência surrealista em Portugal não fora suave. É ainda importante destacar a influência abjeccionista nesse período, mesmo que pouco reivindicada por seus atores, como de fato o abjeccionismo nunca seria reivindicado como outrora se fazia com as alcunhas vanguardistas – até porque o seu próprio princípio de negatividade e recusa era assimilado com cada vez mais consciência e sua forma de negar qualquer manifestação positiva na situação mundana só poderia exigir que não se falasse mais em seu nome. O ápice dessa negatividade talvez tenha encontrado expressão justamente com Herberto Helder, já muitos anos depois, em 2014, quando foi convidado por Helder Macedo a colaborar em um projeto de livro acerca do Grupo do Café Gelo. O poeta respondeu que “o Gelo nunca existiu” e o livro não se fez (MARQUES, 2017a).

Para compreender esse clima de apreensões e soluções mais ou menos felizes aos impasses da época, e essa negatividade, a que ela responde e como se manifesta, que vocabulários e formas assume e como se torna, assim, uma herança e uma forma de adeus ao que se dizia ser a realidade, retornaremos à aventura surrealista em seu período heroico, encontraremos suas formas locais portuguesas e seu desvio abjeccionista, para então vermos como Herberto Helder sustentará, ao longo das décadas seguintes, uma forma específica de relação com o real que foi engendrada nessa rede de questões. É ainda essa forma que será retomada, revista e atualizada bem depois pelo poeta, já neste início de século XXI, a partir de *A faca não corta o fogo* e em suas obras finais, por ser questão que ainda diz respeito a nós e ao lugar da poesia.

Surrealismo e liberdade

O surrealismo não foi como outras vanguardas do século XX. Em seu prefácio à publicação brasileira dos Manifestos de Breton, Claudio Willer defendeu tratar-se de “algo

muito mais amplo, abrangente e ambicioso” (BRETON, 1985, p. 13), uma vez que outras vanguardas se preocupavam principalmente com problemas formais e suas revoltas não alcançaram questões tão extensas. O surrealismo, por sua vez, apontava para o propósito de “repensar e refazer o homem, a sociedade, e a relação entre o homem e a sociedade” (BRETON, 1985, p. 15) e enfrentou intensamente essa questão ao longo das décadas, com todos os impasses que a foram envolvendo.

Já em 1929, Walter Benjamin observava, em “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”, que

Para ele [o observador alemão], que enquanto alemão está familiarizado com a crise de inteligência, ou melhor, do conceito humanista de liberdade, que conhece o tipo de vontade frenética de ultrapassar o estágio das eternas discussões e chegar a todo preço a uma decisão desperta nessa crise, e que teve de experimentar na própria carne sua posição altamente vulnerável entre a fronda anarquista e a disciplina revolucionária, para este não haveria nenhuma desculpa se considerasse, a partir da aparência mais superficial, esse movimento como “artístico” ou “poético”. E, mesmo que tenha sido assim no começo, já desde o início Breton declarou sua vontade de romper com uma prática que entrega ao público os precipitados literários de uma certa forma de existência, sem revelar essa forma mesma. Numa formulação mais concisa e mais dialética, porém, podemos dizer: o domínio da literatura foi aqui explodido a partir de dentro, na medida em que um grupo homogêneo de homens levou a “vida literária” até os limites extremos do possível. (2012, pp. 21-22)

Mais de noventa anos depois, Michael Löwy ainda reforça a visão:

O surrealismo não é, nunca foi nem nunca será uma escola literária ou um grupo de artistas; trata-se, propriamente, de um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de *reencantamento do mundo*, isto é, de restabelecer no coração da vida humana os momentos “encantados” apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia. Ou, se assim preferirmos, é um protesto contra a racionalidade limitada, o espírito mercantilista, a lógica mesquinha e o realismo rasteiro de nossa sociedade capitalista industrial, além de uma aspiração utópica e revolucionária de “mudar a vida”. É uma aventura ao mesmo tempo intelectual e passional, política e mágica, poética e onírica, que começou em 1924, mas que está bem longe de ter dito suas últimas palavras. (2018, p. 13, itálicos do original)

Löwy marca o início do movimento em 1924, data de publicação do primeiro manifesto de André Breton, mas o termo “surrealismo” apareceu pela primeira vez em uma carta de Guillaume Apollinaire ao dadaísta Paul Dermée em 1917 como uma definição de sua própria poesia, em oposição ao termo *sobrenaturalismo*, observando que o *surreal*, diferente do

sobrenatural, era um termo novo que não fora dicionarizado (NAZARIO, 2008, p. 23). Não seria equivocado observar que o surrealismo, de certo modo, surgiu do dadaísmo, tendo muitos autores migrado de um movimento ao outro. Talvez a principal diferença entre os dois, no início, tenha sido o caráter positivo, intelectualizado e propositivo que o surrealismo dava para aquilo que no dadaísmo se resolvia como intenção de escândalo e destruição da sociedade burguesa. Em uma conferência intitulada *L'esprit nouveau* feita no final de novembro daquele mesmo ano de 1917, Apollinaire afirmava que especificamente na França surgia um espírito novo, definindo-o assim:

O espírito novo que se anuncia pretende, antes de tudo, herdar dos clássicos um sólido bom senso, um espírito crítico seguro, uma visão de conjunto do universo e da alma humana e o senso de dever que depura os sentimentos e limita ou contém suas manifestações. Ele pretende, ainda, herdar dos românticos uma curiosidade que o leve a explorar todos os domínios aptos a fornecerem uma matéria literária que permita exaltar a vida sob todas as formas em que ela se apresente. Explorar a verdade, buscá-la, tanto no domínio étnico, por exemplo, como no da imaginação, essas são as principais características desse espírito novo.³

É possível localizar o surgimento do surrealismo na confluência entre esse espírito de exploração e descoberta das possibilidades humanas, herdado do romantismo, e o caráter violento e inconformado do dadaísmo. Essa confluência orienta as linhas de força do movimento, ainda que seja pouco para compreender os sentidos que vai produzir ao longo do tempo.

O primeiro manifesto surrealista escrito por André Breton é de 1924 e desde o seu surgimento o movimento esteve enredado em polêmicas. Duas semanas antes da publicação de Breton, Yvan Goll já publicara um *Manifeste du surréalisme* em sua revista intitulada *Surréalisme* (que não passou do primeiro número), e os “direitos de uso” do termo foram resolvidos quase que literalmente na porrada. Quero dizer, há alusões acerca de uma contenda física entre Breton e Goll na *Comédie des Champs-Élysées* em 1926⁴, mas na verdade é claro

³ Ao longo de toda a dissertação, mantive sempre as traduções no corpo do texto e, quando as traduções foram feitas por mim, incluí o original como nota de rodapé, em prol da fluência da leitura. Neste caso: “*L'esprit nouveau qui s'annonce prétend avant tout hériter des classiques un solide bon sens, un esprit critique assuré, des vues d'ensemble sur l'univers et dans l'âme humaine, et le sens du devoir qui dépouille les sentiments et en limite ou plutôt en contient les manifestations. Il prétend encore hériter des romantiques une curiosité qui le pousse à explorer tous les domaines propres à fournir une matière littéraire qui permette d'exalter la vie sous quelque forme qu'elle se présente. Explorer la vérité, la chercher, aussi bien dans le domaine ethnique, par exemple, que dans celui de l'imagination, voilà les principaux caractères de cet esprit nouveau.*” (APOLLINAIRE, 1991, p. 943)

⁴ A alusão a essa briga pode ser encontrada em diversos relatos sem fonte; a única referência mais objetiva que encontrei para o caso está na autobiografia da dançarina Valeska Gert (GERT, 2004), que se apresentava aquela noite no teatro, enquanto o editor do livro também remete a um texto intitulado “*La singulière alliance Goll-*

que não foi essa luta que definiu de fato o maior reconhecimento alcançado por Breton. É preciso observar a pouca radicalidade do manifesto de Goll diante do outro, assim como sua simplicidade em assumir um vínculo com uma realidade facilmente reconhecível e em reduzir a *surrealidade* a qualquer manifestação artística que faça dela algo a mais⁵.

O manifesto de Breton, por outro lado, definia a surrealidade através de uma diáletica do sonho e da realidade: “Acredito na resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*, se assim se pode dizer” (BRETON, 1985, p. 45 – destaque do original). Fornecia, ainda, um método e um objetivo na definição (algo irônica, com sua paródia de dicionário) de *surrealismo*:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral. ENCICL. *Filos.* O surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida. (BRETON, 1985, p. 58)

O método do automatismo aparecia como funcionamento real do pensamento por não estar sujeito às formas controladoras da razão e das preocupações estéticas e morais. Mas quero destacar que é a despeito do que possa aparecer nesse manifesto como “mero” método de produção de imagens e o que possa haver de vago nas alusões ao “funcionamento real do pensamento” que é preciso reconhecer a abrangência do que significa se opor à racionalidade e a quaisquer preocupações estéticas e morais, almejando a demolição de *todos* os outros mecanismos psíquicos que não os exercidos nessa mesma recusa. Essa abrangência surrealista ficaria mais clara ainda no segundo manifesto escrito por Breton, em 1930, no qual o autor resume que “Do ponto de vista intelectual tratava-se, trata-se ainda, de pôr à prova por todos os meios e de fazer reconhecer a qualquer preço o caráter factício das velhas antinomias destinadas

Artaud”, de André Vimaux (publicado na revista *Europe*, nº 899, em 2004), em que se fala de um “*mémorable pugilat direct entre Goll et André Breton*” (tradução minha: memorável pugilato direto entre Goll e André Breton) (GERT, 2004, p. 246). Segundo o livro de Gert, a briga entre os dois era a respeito da natureza de sua dança: Goll defendia que se tratava de uma apresentação verdadeiramente surrealista, enquanto Breton se opunha. A própria Gert teria respondido à algazarra gritando com os dois ao sair do palco. Quando eles se atracaram, aparentemente foi Antonin Artaud quem chamou a polícia e suas relações com Breton, que já não eram das melhores, degradingaram de vez – como é possível ler no segundo manifesto do surrealismo, em que Breton execra Artaud em vários momentos, dizendo, por exemplo, com sarcasmo, que seu ideal como homem de teatro era “organizar espetáculos que possam rivalizar *em beleza* com as ‘batidas’ policiais (1985, p. 109).

⁵ O manifesto do grupo de Yvan Goll e a revista *Surréalisme* podem ser acessados neste link: <<https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaaj19241001-01&e=-----en-20--1-txt-txIN-----#>>. Acesso em 11 de maio de 2021.

hipocritamente a prevenir toda agitação insólita por parte do homem (...)” (BRETON, 1985, p. 97), valorizando assim a *agitação insólita* acima de qualquer determinação prévia.

Essa agitação insólita, esse funcionamento real do pensamento, essa demolição generalizada dos mecanismos psíquicos, tinha como mote central a busca ou a manifestação da liberdade como máximo valor. No primeiro manifesto já estava escrito:

Só o que me exalta ainda é a única palavra: liberdade. Eu a considero apropriada para manter, indefinidamente, o velho fanatismo humano. Atende, sem dúvida, à minha única aspiração legítima. Entre tantos infortúnios por nós herdados, deve-se admitir que a *maior liberdade* de espírito nos foi concedida. Devemos cuidar de não fazer mau uso dela. Reduzir a imaginação à servidão, fosse mesmo o caso de ganhar o que vulgarmente se chama a felicidade, é rejeitar o que haja, no fundo de si, de suprema justiça. Só a imaginação me dá contas do que *pode ser*, e é bastante para suspender por um instante a interdição terrível; é bastante para que eu me entregue a ela, sem receio de me enganar (como se fosse possível enganar-se mais ainda). Onde começa ela a ficar nociva, e onde se detém a confiança do espírito? Para o espírito, a possibilidade de errar não é, antes, a contingência do bem? (BRETON, 1985, p. 35)

Sei que é preciso reconhecer o fato problemático de que Breton se fez um centro do movimento sem que jamais tenha havido qualquer consenso quanto a essa autoridade, tendo sido ela constantemente contestada e por vezes violentamente enfrentada. Mas a representatividade de seus manifestos no que eles expressam tanto das linhas de força do movimento quanto também das polêmicas em que ele se meteu tornam esses textos bastante significativos para a sua compreensão. De qualquer forma, não seria preciso nos limitarmos a eles para encontrarmos a reivindicação absoluta da liberdade formulada como revolta contra todas as formas psíquicas, racionais, morais e estéticas. Com Antonin Artaud, por exemplo, um dos mais importantes dissidentes do movimento francês em relação à autoproclamada liderança de Breton, encontramos expressões que vão no mesmo sentido. Em sua *Declaração de 27 de janeiro de 1925*, por exemplo, Artaud asseverava que “o surrealismo não é um novo ou mais fácil meio de expressão nem uma metafísica poética”, mas sim “um meio de libertação total do espírito” (CESARINY, 1977, pp. 79-90⁶ apud SOUSA, 2016, p. 50). Quando chegar a Portugal, já no final dos anos 1940, o surrealismo aparecerá na boca do Grupo Surrealista de Lisboa, em uma entrevista concedida ao Diário de Lisboa em 14 de fevereiro de 1949, como uma posição moral que se define “pelo total desejo de libertação que pretende”⁷. Para Walter Benjamin,

⁶ CESARINY, Mário (Org.). **Textos de afirmação e de combate do movimento surrealista mundial**. Lisboa: Perspectivas e Realidades, 1977.

⁷ A página do jornal que contém a entrevista pode ser vista aqui: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05784.048.11883#!7>. Acesso em: 28 fev. 2021.

“Desde Bakunin, não houve mais na Europa um conceito radical da liberdade. Os surrealistas dispõem desse conceito” (2012, p. 32).

Compreendida ou formulada como automatismo de escrita, como alucinação ritualística, como crime, como erro, como loucura, como exploração do obscuro, do mal ou do hermético, ou de qualquer lugar rejeitado pela ordem vigente, como magia, como descoberta do que existe para além das reproduções atuais, sempre o surrealismo vai apontar para essa confluência entre liberdade e revolta, ou melhor, para essa compreensão de que a liberdade humana, como máximo valor, reside em uma superação de todas as formas atualmente limitantes da humanidade, seja a nível social, psíquico, estético, moral ou qualquer outro; apontando, portanto, para a necessidade de explorar o insólito e o maravilhoso.

(O surrealismo e a modernidade)

Cumprido destacar o diálogo que existe entre o surrealismo e certo ideal moderno mais generalizado. Viu-se como Apollinaire, em *L'esprit nouveau*, evocava uma influência romântica no espírito francês da época. Também no segundo manifesto de Breton essa herança romântica é igualmente reivindicada, nem mesmo tão só como herança mas como o início daquilo que o surrealismo era:

Mas, na hora em que os poderes públicos na França preparam-se para celebrar grotescamente com festas o centenário do romantismo, nós dizemos que esse romantismo, do qual aceitamos, historicamente, ser considerados como cauda, *mas então como cauda de tal modo preênsil*, por sua essência mesmo em 1930, reside inteiramente na negação desses poderes e dessas festas, que ter cem anos é para ele a mocidade, que o que se chama erradamente sua época heroica não pode mais, honestamente, significar senão o vagido de um ser que apenas começa a fazer conhecido o seu desejo através de nós e que, se se admite que o que foi pensado antes dele – “classicamente” – era o bem, quer incontestavelmente *todo o mal*. (BRETON, 1985, p. 128 – destaques do original)

Sabe-se que os surrealistas reivindicavam também a linhagem de Baudelaire, de Rimbaud e de Lautréamont e lembro então de que o simbolismo já foi lido como um romantismo tardio ou como um pós-romantismo. Para Harold Bloom, por exemplo, *Une saison en enfer* não poderia ser lido senão como “um poema em prosa do alto romantismo” e o *absolutamente moderno* tem seu signo máximo no Wordsworth de 1802 (BLOOM, 1995). Michael Löwy afirma que “o surrealismo é o exemplo mais marcante e mais fascinante de uma

corrente romântica do século XX” (2018, p. 81), ou ainda que o surrealismo representa “a mais alta expressão do romantismo revolucionário no século XX” (2018, p. 17).

Esse romantismo, no entanto, é preciso dizer, não era reivindicado pelos surrealistas senão através de alguma depuração interpretativa. Tanto em *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo* (2018) quanto em *O cometa incandescente: romantismo, surrealismo, subversão* (2021), Löwy destaca a forma seletiva com que os surrealistas reivindicavam seu lugar de cauda preênsil do romantismo: enquanto o romantismo, como marca geral do início da história contemporânea, reunia tanto os adeptos mais revolucionários dos ideais utópicos da Revolução Francesa até os reacionários mais regressivos (que em sua revolta contra os rumos tomados pela civilização burguesa voltavam seu olhar para trás, fantasiando a utopia em um passado medieval ou selvagem e puro), os surrealistas o acolhiam em seu caráter revolucionário, projetivo, enquanto sustentavam da idealização do passado apenas o que ela resgata de libertação em relação ao racionalismo tacanho da modernidade. Löwy aponta então alguns aspectos dessa depuração pela qual o surrealismo se declara continuidade do “estado de espírito” romântico: por reconhecer na *Zivilisationskritik* (“crítica da civilização”) dos românticos uma noção-chave para a crítica radical da civilização burguesa; por recuperar da idealização do pré-capitalismo a ideia de uma dignidade humana que teria sido perdida e a transformar em projeto de construção do futuro; e por recuperar, na esteira dessa paixão por tradições pré-modernas, a alquimia, a cabala, a magia, a astrologia, a mitologia e a arte dita “primitiva” como campos de expansão da aventura humana (ao mesmo tempo em que se opondo veementemente à família, à nação e à religião⁸ e recusando portanto, dos românticos, o que eles pudessem ter de conservadores

⁸ Em seu livro, Löwy distingue a magia e a religião nestes termos: “A magia e a religião constituem dois universos simbólicos distintos e opostos. Afinidades subterrâneas e cumplicidades sensíveis lançam o Surrealismo rumo à magia, mas a religião, por sua vez, não suscita nada mais que desconfiança e hostilidade.

Em que consiste a magia? Segundo o sociólogo alemão Max Weber, ela é caracterizada pela crença nos espíritos, isto é, entidades que são materiais, no entanto, invisíveis, e penetram nos seres concretos: pedras, árvores, animais ou humanos. Nas sociedades ditas primitivas, ‘todos os campos da atividade humana são conduzidos pelo círculo mágico dos símbolos’. Por outro lado, a religião se volta para normas impostas por uma divindade, em um sistema de interdições e punições religiosas, controladas por um corpo de funcionários profissionais (o clero) (WEBER, Max. **Economie et Societé**. Paris: Plon, 1971, pp. 431-450).

Em última análise, a magia está no âmbito da *imanência*: os espíritos estão no mundo, entre nós, encarnados nos seres que nos são próximos. A religiosidade, por outro lado, constrói um domínio separado, *transcendental*, situado além do mundo. O mago tenta agir sobre o mundo, enquanto o servo hierocrático da religiosidade manipula as interdições e punições” (LÖWY, 2021, p. 45).

Essa distinção, embora permita um entendimento da relação dos surrealistas com o sobrenatural, pode ser um pouco grosseira. Pois é difícil falar da religiosidade dos primeiros românticos alemães sem considerar a influência de correntes protestantes, puritanas e pietistas, as quais certamente se situariam do lado da religião na diferenciação weberiana mas não impediram – pelo contrário, estimularam – a leitura mágica que os românticos fizeram do cristianismo. Löwy chama a atenção também para a influência da Cabala nos primeiros românticos, definindo-a como “uma mescla impura entre religião e magia” (2021, p. 45). De qualquer modo, ele conclui: “Se a magia atrai, com uma força irresistível, a atenção dos surrealistas, não é porque eles desejam – como os magos tradicionais – controlar, por atos rituais ou palavras secretas, as forças da natureza. A ambição deles – imensa, aliás – é

nacionalistas e cristãos). Além disso, também se pode encontrar herança romântica na abordagem surrealista do sonho, do amor louco e/ou sublime, do acaso objetivo e do maravilhoso. Em *A estrela da manhã* (2018), Löwy dá destaque ainda para a questão do mito como estratégia de reencantamento do mundo: se Friedrich Schlegel, em seu *Discurso sobre a mitologia* (1800), clamava pela fundação de um mito novo, humano-universal, também os surrealistas se colocarão essa questão: “em que medida podemos escolher ou adotar, e *impor*, um mito em relação com a sociedade que julgamos desejável?” (BRETON, 1985, p. 212). Nas palavras de Löwy:

Os surrealistas não conseguiram “impor” um mito coletivo, mas eles o criaram, segundo o método romântico, ou seja, bebendo “nas profundezas mais íntimas do espírito” (Schlegel) ou, conforme as palavras de Breton, na “emoção mais profunda do ser, emoção incapaz de projetar-se no quadro do mundo real e que não tem outra saída, em sua própria precipitação, senão responder à eterna solicitação dos símbolos e dos mitos”. Se não puderam constituir “uma mitologia universal dotada de uma simbólica geral” (Schelling), os surrealistas não deixaram de inventar – no sentido alquímico da palavra – um mito novo, destinado a atravessar como um cometa incendiário o morno céu da cultura moderna. (2018, p. 23)

De modo a nos encaminhar para o conjunto de questões que constituía o cenário surrealista em Portugal nos anos 1950, proponho uma leitura dessa continuidade romantismo-surrealismo através de uma noção específica de modernidade baseada na formulação proposta por Jacques Rancière acerca do *regime estético* das artes. Isso porque, com essa formulação, têm-se já uma forma depurada de aspectos que marcaram tanto o romantismo quando o surrealismo, apontando para o que eles compartilham talvez mais como problema comum do que como semelhança de soluções. Essa formulação servirá como organização geral das relações entre estética, liberdade e sustentação de um ideal humano e contribuirá para compreender a abrangência de questões concernentes ao surrealismo e, conseqüentemente, a profundidade dos problemas enfrentados pelos poetas portugueses nos anos cinquenta.

completamente diversa: *mudar a vida*. O que interessa a eles nas práticas mágicas com a linguagem, na cabala, na alquimia e em outras artes herméticas, é a imensa *carga poética* que esses domínios carregam” (LÖWY, 2021, p. 50). Ora, talvez essa asserção seja equivocada, a depender do que se considera “atos rituais” e “controlar as forças da natureza” – não é de todo ausente do trabalho dos surrealistas a noção de que realizavam rituais (como será visto adiante com o exemplo do teatro de Antonin Artaud), nem a de que mudar a vida implica agir sobre a natureza das coisas. Mas é certo que, no que a religiosidade possuía de aparelho de conservação social, junto com a pátria e a família, os surrealistas a rejeitavam completamente, assim como os românticos mais revolucionários. Nas palavras de Breton: “como podem querer que nós tenhamos carinho, ou que sejamos tolerantes com um aparelho de conservação social, seja qual for? Seria este o único delírio realmente inaceitável de nossa parte. Deve-se fazer tudo, todos os meios devem ser bons, para destruir as ideias de *família, pátria, religião*.” (BRETON, 1985, pp. 102-103).

Em *Partilha do sensível*, Rancière afirma que existem apenas três grandes regimes de identificação das artes na tradição ocidental, entendendo por *arte* “um tipo específico de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas” (RANCIÈRE, 2009, pp. 27-28)⁹. Nessa classificação, há um regime chamado *estético*, o qual teria sido formulado no final do século XIX e se ligado às primeiras manifestações românticas, tornando-se o regime essencial dos últimos séculos (o autor chega mesmo a rejeitar a noção de “modernidade” por ser um termo muito incerto e abrangente e por julgar que ela oculta seu verdadeiro princípio, esse que se originara naquele período e não nos “modernismos” posteriores)¹⁰.

Nesse regime estético, as artes não se definem em distinção a outros fazeres humanos como um tipo específico de atividade, mas como “um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (RANCIÈRE, 2009, p. 32). Isto é, reconhece-se que há um modo específico de ser de alguns objetos, um campo no qual alguns objetos possuem um estatuto diferente em relação aos

⁹ É importante notar que Rancière se refere a uma “tradição ocidental” tendo em vista sua fundamentação em conceitos ligados à filosofia e seu uso em prol de uma classificação das ideias. Digo que é importante notá-lo por dois motivos: primeiro porque quando lidamos com um autor como Herberto Helder, que traduz cantos rituais de outros povos, que manifesta um uso da palavra poética dialogando com a magia e a mística ou que trabalha sobre a própria existência de sistemas de pensamento (por influência surrealista ou não, não faz diferença), temos de nos lembrar de que o canto, o exercício da linguagem em sua essência, não se restringe às visões centralistas de um racionalismo à europeia. Segundo porque tais discursos pensam em termos universalistas e nós não temos nenhum motivo, em se tratando de ler Herberto Helder ou não, para assumir que são realmente universais as questões que acometem a intelectualidade europeia. Ou seja, se só existem três maneiras de se pensar as artes, são três maneiras conceitualizadas com base em noções filosóficas de se pensar aquilo que esse mesmo pensamento isolou sob o nome de *arte*. Que tem isso a ver com os cantos de exorcismo do Egito antigo, com adivinhas maias, *koans* zen, cantos de colheita, missas musicais e sambas de roda? Talvez Helder se aproxime mais dessa presença múltipla das formas e usos da linguagem do que do entendimento que um conceitual específico faz de alguns usos específicos da língua. Ou talvez não: ao traduzir esses textos e dialogar com eles na forma como o faz, ele não está colocando sob as asas de um mesmo conceito universal de *poesia* um conjunto heterogêneo de práticas humanas? O que é uma obra de arte? A própria pergunta é formulada dentro de um aparato filosófico que funda também certa ideia de universalidade. Deveríamos nos perguntar acerca da aplicabilidade de uma classificação geral das formas da arte da mesma forma que deveríamos nos questionar acerca da existência real de uma “tradição ocidental” e do direito de Rancière, por exemplo, falar em nome dela. Mas porque o caso é de reconhecer que essa tradição é, ao menos, uma tradição, aquela da qual acredito ser possível dizer que Herberto Helder faz parte por ser justamente a tradição que proclama a constituição de um diálogo universal, o situar-se no ponto em que todas as práticas humanas se medem umas com as outras em conjunto, aquela que busca o que deve ter valor para cada um, sempre, porque diz respeito a todos mesmo em sua variedade, aquela que funda o ideal de justiça como universalidade laica e objetiva, a que está no jogo entre literatura e o que for fundamental na vida, na ciência, no amor, na história – então devo reconhecer que, por mais problemática que seja a conceituação de “ocidental” para essa tradição específica, é com ela mesma que esta dissertação dialoga.

¹⁰ Apenas para que se saiba, se for o caso: os outros dois regimes, de formulação mais antiga, são denominados *ético* e *poético* (ou *representativo*). No regime *ético*, as artes não são identificadas como tal, não sendo isoladas em relação a outras práticas e elaborações humanas; o pensamento se preocupa indistintamente com as *imagens*, indagadas quanto ao seu teor de verdade, quanto aos usos que têm e quanto aos efeitos que induzem. Já no regime chamado de *poético*, ou *representativo*, isola-se, do conjunto geral dos fazeres humanos, um tipo específico de fazer: aquele que produz imitações. Esse fazer é reconhecido em sua autonomia, fundada no princípio mimético e no desenvolvimento dos modos pelos quais uma obra pode ser reconhecida ou não como representante desse fazer. Assim, as poéticas definem os modos pelos quais um fazer é considerado artístico, condenando uma obra ao julgamento ético quando ela escapa da destinação reservada aos fazeres miméticos.

outros, e chama-se a esses objetos de *obras de arte*. Não há qualquer parâmetro que defina de antemão o que faz de um objeto uma obra de arte ou não: o regime estético ao mesmo tempo identifica a arte no singular (fazendo pouco caso de distinções relativas a qualquer hierarquia de temas, gêneros ou técnicas) e recusa qualquer regra específica que definiria de antemão o que pode ou não contar como uma obra de arte. É assim que a modernidade implodiria todas as regras de representação, produziria *ready-mades*, incluiria a performance, a instalação ou o teatro do oprimido como formas de arte, dentre outras aberturas sempre possíveis e (talvez) inesgotáveis para sua experiência estética. Ao mesmo tempo, no entanto, esse *estado estético*, no qual o objeto existe como obra de arte (seja ele material ou abstrato como um acontecimento), isola esse objeto das formas de existência do mundo regrado onde ele se insere. “Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma” (RANCIÈRE, 2009, p. 34) – quer dizer, remete a experiência sensível da obra a uma espécie de lugar originário de todas as formas. Essa situação do objeto artístico, entre sua determinação local e sua remissão a uma experiência originária da sensibilidade, cria, como modo de existência desses objetos, uma heterogeneidade interna, um auto-estranhamento, “produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional etc.” (RANCIÈRE, 2009, p. 32).

A compreensão dessa heterogeneidade do objeto artístico se faz mais clara quando examinamos as formulações de Friedrich Schiller acerca do Ideal estético, uma vez que suas cartas d’*A Educação Estética do Homem* (no original, *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen. In einer Reihe von Briefen*) são, para o próprio Rancière, “o primeiro – e, em certo sentido, inultrapassável – manifesto desse regime” (RANCIÈRE, 2009, p. 34). Apesar de Schiller não ser considerado um romântico – após sua participação no movimento *Sturm und Drang* (“Tempestade e Ímpeto”), tido como o pré-romantismo alemão, Schiller se ligara ao chamado Classicismo de Weimar que, à época, oferecia um contraponto ao *Frühromantik* ou Romantismo de Jena –, sua influência sobre o romantismo (e sobre todos os modernismos posteriores) seria evidente, de modo que recolher estas reflexões para falar de questões gerais que acometiam tanto os românticos quanto os surrealistas é perfeitamente cabível – tanto mais no que diz respeito ao tema da liberdade como ideal artístico.

Nas mencionadas cartas, Schiller se preocupa em formular os modos pelos quais se poderia vir a fundar a efetiva liberdade humana. Superando a oposição clássica entre racionalidade e estado de natureza, Schiller propôs uma compreensão do Homem como ser dotado tanto de razão quanto de sensibilidade, unificando o dever moral à valorização da felicidade. Como local de encontro e mescla dessas duas dimensões da humanidade, Schiller

projetou a noção de uma terceira dimensão, denominada *estética*: estado em que a razão cumpre seu propósito ao encontrar seu sentido na sensibilidade e a sensibilidade ganha valor ao encontrar seu sentido na racionalidade. A cultura estética era entendida, então, como o lugar de fundação da liberdade humana: era apenas com a componente racional que a sensibilidade se libertava das imposições da necessidade natural, e era apenas com a componente sensível que a racionalidade se tornava atenta aos sentimentos humanos e à multiplicidade de experiências de que o Homem era capaz de usufruir ou criar. Em outras palavras, a razão libertava a sensibilidade de seu estado de natureza, retirando-a das demandas da necessidade animal e do instinto puros, e a sensibilidade conferia à razão seu sentido prático e seu poder criativo. Era assim que se via a possibilidade de formular uma *vontade* autônoma no Homem, a partir, ao mesmo tempo, da sensibilidade supranatural e da racionalidade tornada experiência. Apenas com base nessa vontade autônoma se conceberia, então, a Ideia de *liberdade*: propósito e sentido da cultura estética.

Um ponto fundamental dessa formulação está na compreensão de que o estado estético configura um Ideal que é, por definição, impraticável. Como fonte da liberdade, esse Ideal é imaginado como anterior a toda determinação moral e a toda tendência sensível. Isso significa que nenhuma forma objetivamente produzível ou encontrável em nossa experiência corresponde ao Ideal: ele está sempre *antes* dessas determinações objetivas. Em suas palavras:

Como na realidade é impossível encontrar um efeito estético puro (pois o homem não pode escapar à dependência das forças), a excelência de uma obra de arte pode apenas consistir em sua maior aproximação daquele Ideal de pureza estética e, por grande que seja a liberdade alcançada, sempre iremos abandoná-la com uma disposição e uma direção particulares. (SCHILLER, 2017, p. 106)

Nenhuma forma é a forma da liberdade, nenhuma prática é representação da liberdade: como fonte ou origem, o Ideal estético é o lugar de onde emanam as possibilidades de criação livre do Homem, mas, tão logo essas possibilidades ganhem forma concreta, elas passam a ser casos específicos, diferentes, portanto, da possibilidade genérica. Ou seja, o Ideal estético é a formulação da liberdade humana, não um arcabouço conhecível de quais são ou podem ser as ações livres da humanidade.

Outro ponto importante das cartas de Schiller está na relação que ele estabelece entre a liberdade e a beleza. A beleza é, segundo as cartas, o objeto comum dos impulsos sensível e racional. Ela é o conceito pelo qual podemos designar a qualidade estética dos fenômenos, ou seja, a qualidade daquilo que não se deixa avaliar somente pela sensibilidade nem somente pelo

raciocínio, a qualidade daquilo que demanda uma integralidade do Homem para ser reconhecido. É através da beleza que podemos associar as obras de arte a sua função de educação para a liberdade: em lugar de uma avaliação moral ou puramente formal das obras de arte, elas devem ser reconhecidas em sua forma de manifestar uma integralidade da experiência humana em suas dimensões ao mesmo tempo puras e reais, racionais e sensíveis, promovendo assim o encontro do espectador com o sentido pleno de uma possibilidade autenticamente humana. É pela beleza que a obra de arte evoca a humanidade em sua integralidade e essência, trazendo o espectador à participação na experiência estética que ela promove, isto é, trazendo-o à experiência da liberdade, ao conhecimento do originário das possibilidades humanas, fonte efetiva de sua liberdade.

É a beleza, portanto, que aparece como valor supremo da cultura estética, em associação à liberdade. Coloca-se acima de qualquer determinação formal e de qualquer valor moral. E é assim que, em sua remissão ao Ideal estético, as obras não se prendem a juízos já formulados e não podem ser julgadas de acordo com nenhuma demarcação previamente estabelecida. Cito a carta XXI:

No estado estético, pois, o homem é *zero*, se se atenta num resultado isolado, não na capacidade toda, e se se considera a ausência de toda determinação particular nele. Por isso, tem-se de dar plena razão àqueles que declaram o belo e a disposição a que transporta nossa mente de todo indiferentes e estéreis em vista do *conhecimento* e da *intenção moral*. Têm plena razão, pois a beleza não oferece resultados isolados nem para o entendimento nem para a vontade, não realiza, isoladamente, fins intelectuais ou morais, não encontra uma verdade sequer, não auxilia nem mesmo o cumprimento de um dever, e é, numa palavra, tão incapaz de fundar o caráter quanto de iluminar a mente. Pela cultura estética, portanto, permanecem inteiramente indeterminados o valor e a dignidade pessoais de um homem, à medida que estes só podem depender dele mesmo, e nada mais se alcançou senão o fato de que, a partir de agora, tornou-se-lhe possível pela *natureza* fazer de si mesmo o que quiser – de que lhe é completamente devolvida a liberdade de ser o que deve ser.

(...)

Não é, portanto, mera licença poética, mas também um acerto filosófico, chamarmos a beleza nossa segunda criadora. Pois embora apenas torne possível a humanidade, deixando à nossa vontade livre o quanto queremos realizá-la, a beleza tem em comum com nossa criadora original, a natureza, o fato de que não nos concede nada mais senão a capacidade para a humanidade, deixando o uso da mesma depender da determinação de nossa própria vontade. (SCHILLER, 2017, pp. 101-103)

Não é de se estranhar que Rancière enxergue nessas formulações o princípio da criação artística moderna – em suas palavras, “Pode-se dizer que o regime estético das artes é o verdadeiro nome daquilo designado pela denominação confusa de modernidade” (2009, p. 34). A contestação absoluta de todos os valores se baseia na noção de liberdade como fundamento

da humanidade, e a possibilidade de fundar um mundo novo é o que dá origem a essa ruptura interna dos objetos com a sua própria assimilação. Para ele, entre o pensamento schilleriano, as vanguardas artísticas do século XX (aí incluído o surrealismo) e as questões estéticas contemporâneas não existiria nenhuma verdadeira ruptura. É claro que para afirmá-lo é preciso resumir o pensamento de Schiller a essas considerações gerais que Rancière designa como determinantes do regime estético das artes, abstraindo da influência kantiana, do marcado classicismo e outros aspectos setecentistas ou oitocentistas das ideias expostas nas cartas. Mas o fundamental, que interessa nestas considerações do surrealismo e do debate poético português dos anos 1950 e adiante, encontra-se aí, da mesma forma como atravessou a modernidade, do romantismo ao século XXI.

A *surrealidade* bretoniana, com sua anulação das dicotomias entre sonho e realidade, belo e feio, verdadeiro e falso, bem e mal, associando a liberdade a uma prática alheia a todas essas distinções, encontrando-a no indeterminado, no execrado, no não-formulado, na oposição a toda ordem e forma vigente, seja a nível social, seja a nível psíquico, pode realmente ser lida como uma nova mobilização do ideal estético preconizado por Schiller tal como foi depurado de suas especificidades classicistas tanto pelos românticos quanto por Rancière. É claro que vamos encontrar no surrealismo um conjunto de noções que não eram nem sonhadas na época de Schiller ou do primeiro romantismo alemão, como a relação dialética do sujeito com seu inconsciente, ou uma consciência não subjetiva, problemas relativos à materialidade (veja-se, por exemplo, o debate de Breton com Engels no segundo manifesto: o diálogo com a dialética materialista remete, ao mesmo tempo, às questões do idealismo alemão e a suas posteriores subversões materialistas) ou ao Outro psíquico, novas compreensões acerca da violência, da loucura, da constituição social ou da multiplicidade cultural da humanidade. Mas a contínua inclusão de novas possibilidades – que o surrealismo proclamava como exploração da liberdade humana – é mesmo previsto pelo princípio libertador da estética formulada por Schiller, onde aparece como efeito direto da beleza. Aquilo que Apollinaire reivindicava do romantismo em *L'esprit nouveau* – uma curiosidade que o levasse a explorar todos os domínios que fornecessem matéria literária para exaltar a vida sob qualquer forma em que ela se apresentasse – aparece formulado por Schiller de uma maneira geral, isto é, desassociada da literatura, como seria a tônica surrealista que não se prendia a uma ou outra prática específica. Destaco este trecho da carta XVIII em que o alemão, comparando visões equivocadas de arte, mostra como a beleza liberta o objeto de suas determinações atuais e assim aponta tanto para a obra de arte como criação livre quanto para a exploração aberta de todas as formas e noções humanas:

Aqueles querem pensar a beleza como ela atua, estes querem deixá-la atuar tal como é pensada; os dois, portanto, têm de faltar à verdade: aqueles porque imitam com seu pensamento limitado a natureza infinita; estes porque querem limitar a natureza infinita às leis de seu pensamento. Os primeiros temem roubar a liberdade da beleza através da dissecação severa, os outros temem destruir a determinação do seu conceito através de uma ligação muito ousada. Aqueles esquecem, contudo, que a liberdade em que muito justamente põem a essência da beleza não é ausência de leis, mas sua harmonia, não é arbítrio, mas máxima necessidade exterior; estes esquecem que a determinação, que muito justamente exigem da beleza, não consiste na *exclusão de certas realidades*, mas na *inclusão* absoluta de todas, não é limitação, mas infinitude. (SCHILLER, 2017, p. 88)

Trazer Schiller para a cena cumpre também o papel de reconhecer um elemento fundamental que está em jogo nisso que estou tomando aqui por modernidade: a possibilidade de existência da liberdade, o que é, ainda, a possibilidade de pensar a vontade e a liberdade humanas fora do âmbito religioso da alma e do livre-arbítrio concedidos por Deus – pensar a humanidade em relação a si mesma, à sociedade e suas relações intrínsecas. As cartas de Schiller foram escritas durante o período do Terror na Revolução Francesa e sua preocupação era então com a possibilidade de fundar uma nova sociedade, uma que não funcionasse mais sob o jugo das monarquias e do poder eclesiástico, que fosse humana, histórica e livre, mas não se perdesse no caos violento que se via na França à época. Quando se coloca em cena a possibilidade de existência da liberdade, de um pensamento que não seja determinado nem pelas imposições orgânicas e nem pela racionalidade pura e exata, a possibilidade de expansão sem fronteiras da potencialidade humana e a relação entre a beleza e a felicidade, o que está em jogo é o que é a humanidade, o que pode ser, o que nós somos. O que está em jogo é o nosso ser.

É em relação a essa abrangência fundada na estética¹¹ que se pode entender as colocações de Willer, Benjamin e Löwy (e muitos outros) de que o surrealismo não se resume

¹¹ Em diversos momentos deste texto a palavra “estética” aparece com sentido distinto daquele formulado por Rancière e por Schiller. Por exemplo, quando define o surrealismo, Breton o situa “fora de toda preocupação estética ou moral” (1985, p. 58); em uma citação que farei de Ana Cristina Joaquim se lerá “a questão parece incidir muito mais no que respeita a uma ética implicada na forma do dizer do que a uma estética – que estaria implicada no formalismo do dizer” (2019, p. 181); ou ainda no Comunicado Surrealista de Leiria, Seixas e Silva, em que o surrealismo é oposto “ao campo político, ao filosófico, ao estético, ou a qualquer outro”, e diz-se que ele os reúne “todos no Real-Imaginário” (CESARINY (Org.). **Três poetas do Surrealismo**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981, p. 151-152 apud SOUSA, 2016, pp. 66-67). O que acontece é que a palavra ganhou, com o tempo e através de algumas tradições, o valor de remeter a qualidades formais da arte em separado dessa abrangência total que Schiller lhe atribui. Deve apenas ficar clara a possibilidade de relacionar a abrangência do ideal libertário surrealista ao ideal libertário estético de Schiller através do chamado “regime estético” por Rancière, a despeito dos usos mais variados desse nome. Também Schiller não foi o primeiro a usar o termo e, portanto, nem originariamente tal nome remete a essa formulação. O que importa aqui é apenas ter em mente essa tradição que

a uma vanguarda artística do século XX, de que há mais ali em jogo do que se possa resumir a uma época suplantada. Pois é justamente nesses aspectos tão fundamentais e gerais que encontramos o objetivo de “repensar e refazer o homem, a sociedade, e a relação entre o homem e a sociedade” (BRETON, 1985, p. 15), a filiação do surrealismo aos ideais românticos e modernos (nesse sentido libertário de modernidade que estou usando aqui) e o sentido de sua revolta e de sua exploração do insólito e do maravilhoso.

Quando escreve sobre a *Orpheu em Tempo e poesia*, Eduardo Lourenço começa diferenciando duas posturas que as pessoas podem assumir em relação à poesia: de um lado, aquelas que a tomam por um entusiasmo e uma fascinação que as aliene num universo brilhante e raro – “Pérola de imagens segregada pelo entusiasmo, o terror ou a esperança, a poesia oferece a cada homem o céu e o inferno portáteis de que precisam para iludir a necessidade de buscar no inferno real o céu possível” (2003, p. 40) –; de outro lado, “um duplo e infundável combate”, o “vendaval da mesma alma confrontada com os terrores e deslumbramentos últimos da condição humana” (2003, p. 40). Aqui,

De inofensiva, a poesia converte-se na mais suspeita das manifestações humanas, na mais perigosa de todas as criações. Tudo quanto ela toca se torna presa de uma inquietação como não há outra, pois se trata então do acordar da alma da confortável “seriedade” onde agonizava para uma vida subitamente entrevista como sem medida com o conforto e a seriedade do mundo. (LOURENÇO, 2003, p. 40)

De minha parte, não assumo que a poesia oscila apenas nessa dicotomia, acho que ela apresenta mais possibilidades de ser além desses dois caminhos, mas é importante notar como o surrealismo, assim como os poetas da *Orpheu*, coloca-se nessa linha que situa na poesia toda a gravidade da vida, muito além, muito mais do que a autoria de textos ou a promoção da literatura, em oposição explícita às formas locais que suas obras possam porventura assumir. E por pouco que eu tenha explorado aqui de que modo o modernismo português se conecta a todas essas questões, vindo a confluir em muitos pontos com o surrealismo quando ele chega a Portugal, tenha-se em mente a aventura mútua que esses movimentos encarnaram em poesia.

Agora se compreende melhor aquela formulação de Rancière segundo a qual o objeto considerado esteticamente possui uma heterogeneidade interna, um auto-estranhamento, “produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional etc.” (RANCIÈRE, 2009, p. 32). Assim é porque tal objeto

afirma a possibilidade de unificar a máxima abrangência do pensamento na forma artística, tal como isso se liga às questões enfrentadas por vários poetas, como os surrealistas, por exemplo, e como Herberto Helder.

não se deixa resumir em suas determinações locais, faz-se existir sempre entre sua determinação local e sua remissão a um ideal, a uma experiência originária, essencial – ao mesmo tempo, no entanto, que nenhum objeto existe fora de suas determinações locais: nenhuma manifestação real equivale ao ideal que a motiva. O objeto estético, portanto, é uma percepção sensível que *deve* ser interpretada, mas cuja interpretação *não deve* tomar o lugar da percepção. Ele é uma experiência específica, mas alheia ao seu ambiente. Ou ele é o ambiente, mas isolado de si mesmo. Ele é, ao mesmo tempo, a remissão a uma condição geral e a fixação dessa generalidade em uma especificidade. E por isso sua heterogeneidade interna, seu *auto-estranhamento*: ele ao mesmo tempo afirma e recusa sua inserção no mundo, interpela e ignora seu contexto, necessita de e violenta suas interpretações.

Se o romantismo não pode mais significar “senão o vagido de um ser que apenas começa a fazer conhecido o seu desejo através de nós”, como disse Breton no segundo manifesto surrealista, direi aqui que é porque, no surrealismo, esse auto-estranhamento alcança níveis muito mais evidentes, complexos e problemáticos. Pode-se mesmo dizer que não há idealidade no surrealismo senão como problema: o problema da liberdade, o problema do lugar da poesia, o problema dos nomes dados às coisas e aos movimentos, o problema da constituição de uma prática surrealista.

(O surrealismo como problema)

É a própria generalidade/idealidade de seus princípios que o torna tão problemático. O surrealismo não fala em liberdade definindo essa noção junto a algum tipo específico de liberação, seja política, alinhando-se ao fascismo ou ao anti-fascismo por exemplo, seja sexual, ou cultural, ou da pobreza, da dominação nacional, da gramática ou qualquer outra forma de aprisionamento – o termo serve para todos esses, para outros e para nenhum. Mesmo quando se mete em dissensões entre comunismo, anarquismo ou misticismo, partido ou individualidade, por exemplo, isso não aparece como divergências acerca da definição de seu sentido, mas de quais seriam os caminhos pelos quais esse sentido se faria exercer – enquanto tal sentido fundamental continua alicerçado na possibilidade de liberdade *em geral* como desbravamento das possibilidades humanas através da negação de todo engessamento.

Quando André Breton, Paul Éluard, Louis Aragon, Pierre Unik e Benjamin Péret (“os Cinco”) se filiaram ao Partido Comunista no final dos anos 20, afirmando ser o comunismo a “única salvaguarda ideológica do surrealismo” (NAZARIO, 2008, p. 36), o fizeram por acreditar que não era possível levar adiante a proposta libertária do surrealismo senão dentro da

mobilização coletiva pela transformação do sistema econômico. Ao mesmo tempo, quando Antonin Artaud se recusou a entrar para o Partido e assumiu o caminho solitário de exploração do espírito, afirmando que “esta revolta do conhecimento, que o surrealismo queria ser, nada tinha a ver com uma revolução que pretende conhecer já o homem, fazendo-o prisioneiro das suas necessidades grosseiras” (ARTAUD, 1980, p.17¹² apud SOUSA, 2016, p. 51), também o fez em nome da continuação daquele mesmo ideal libertário. Quando o movimento surrealista reivindica as heranças de Baudelaire e Rimbaud, por exemplo, é por acreditar em sua maldição e seu visionarismo como avanços significativos na formulação da liberdade. E quando no segundo manifesto Breton revisa suas referências, maldizendo Rimbaud por não ter impedido algumas possibilidades de interpretação de sua obra e maldizendo Baudelaire por rezar a Deus e a Poe e maldizendo Poe por sua proximidade com a polícia, era por acreditar que não era possível conectar aquelas heranças ao ideal libertário senão depurando delas o que lhe parecia falho e contrário ao ideal. Ora, igualmente, seria possível maldizer o próprio Breton pelo machismo evidente em seus textos ou pela homofobia expressa nas *Enquêtes sur la sexualité*, bem como por todo o seu mandonismo – como de fato ele foi maldito por muitos, por muito tempo, não raro em nome mesmo do surrealismo. Antonin Artaud talvez fosse responsável por algumas das realizações mais interessantes do surrealismo e, no entanto, fora banido do movimento, para depois, na *Advertência para a reedição do segundo manifesto*, de 1946, Breton reconhecer um equívoco em sua condenação. Será o caso de se restituir Artaud, ainda que supostamente ele tenha em algum momento escrito uma carta de apoio a Hitler (NAZARIO, 2008, p. 28)? E será que essa questão sequer é válida? Era e é evidente para todos que devia haver uma distinção entre o ideal surrealista e aqueles que buscavam colocá-lo em prática, de modo que as falhas destes não significassem a desvalorização daquele. Isso está mesmo expresso no segundo manifesto de Breton, mas em nenhum momento impediu que o movimento expulsasse aqueles que fossem julgados (por quem?) desviados do curso, inaptos para exercerem a surrealidade. Não impediu os ataques de Breton a Georges Bataille, deplorando sua exploração dos aspectos malditos da humanidade e exaltando um ideal de pureza e uma “asepsia moral” (BRETON, 1985, p. 164). Como não impediu os diversos ataques contra a “pureza bretoniana” e o “Papa do surrealismo”.

Entre um e outro caminho, contorce-se sempre a questão da realidade, o que pode ser compreendido como a questão da eficácia ou da verdade do ato libertário. Ao se filiarem ao Partido Comunista, os Cinco optaram por uma interpretação da realidade e dos modos possíveis

¹² ARTAUD, Antonin. **Mensagens revolucionárias**. Lisboa: &etc, 1980.

de tornarem efetiva a libertação que pretendiam. Mas ao negarem essa filiação, Artaud e os outros não permaneceram isentos de uma interpretação específica da realidade, mesmo que informulada, porque essa isenção não existe. A postura é sempre específica, local, determinada, ainda que o ideal que a mobilize afirme o genérico, o inespecífico, o indeterminado. E a realidade em si mesma inacessível, que supostamente valeria para todas as posturas como o âmbito comum de tudo¹³, não se apresenta senão parcialmente através dessas interpretações e como resíduo das formulações assumidas¹⁴.

O que sempre continua, como questão, é: onde está o engessamento e onde a liberdade? Como sustentar o movimento de libertação sem promover engessamentos? Como falar em nome dele sem o enclausurar nas palavras? Mas como promovê-lo sem pensá-lo em formas da linguagem? Como garantir sua efetividade? Como sustentar a esperança sem ingenuidade? Como recusar a esperança em nome da verdade? O surrealismo não ofereceu respostas definitivas para essas questões – embora tenha tentado e necessariamente falhado. Mas levou longe os seus desdobramentos, os quais estão no cerne do período contemporâneo da história – com a abrangência que isso indica: o cerne da busca pela fundação de um mundo baseado em ideais de liberdade, laicidade, democracia real etc. Consequentemente, o surrealismo levou a novos extremos os problemas do auto-estranhamento¹⁵, tanto em obras como em sua história.

É assim que o surrealismo chega a Portugal no auge do salazarismo, carregado de toda a sua problemática, onde ganha vida com outras posturas e outras direções – caminhos que, de acordo com a abrangência de suas questões, seriam determinantes para a história cultural do país.

¹³ Ao falar dessa relação com a realidade como unidade e universalidade, remeto a Pessoa em “A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico”, pela exposição sucinta da questão: “O espírito não pode admitir *duas* realidades: a ideia de realidade absoluta envolve a ideia de unidade. Mesmo, portanto, que o espírito admita, como em alguns sistemas (...) acontece, dois princípios, com igual objectividade, reais, é forçado a admitir que o género de realidade de um desses princípios é superior ao da do outro” (PESSOA, 2015a, p. 15). O problema da dualidade ideal/mundano encontraria em Pessoa a formulação do *transcendentalismo panteísta* como unificação dessa oposição – metafísica adotada por ele mesmo e referida também a Hegel (assim como Breton referia a Hegel sua compreensão dialética das coisas, embora já modificada pelo materialismo marxista). No segundo capítulo será mostrado como entre os surrealistas portugueses formulou-se também a poesia como lugar da Realidade Mítica, entendida como Pessoa definira a Realidade Absoluta: o lugar de superação das dualidades fundamentais do pensamento (sendo que no surrealismo já havia também o diálogo com a surrealidade bretoniana que, como foi visto, proclamava o fim das dualidades entre sonho e vigília, bem e mal, matéria e espírito etc.).

¹⁴ Como bem dirá Cesariny em texto que será considerado mais detidamente adiante: “o surrealismo se inscreve numa zona de conhecimento que mesmo nos pontos globais do seu percurso (...) será sempre parcela e nunca soma” (CESARINY, 1959, p. 2). É fácil perceber também que é dessa rede de problemas que vão se desenvolver muitas das reflexões posteriores acerca da realidade e do problema entre liberdade e engessamento, das formulações lacanianas do Real como impasse do pensamento às experiências literárias do OuLiPo que viam no regramento o caminho para a liberação produtiva, chegando aos debates franceses pós-estruturalistas, por exemplo no que diz respeito ao conceito de “acontecimento” (*événement*).

¹⁵ E não se ignore como esse auto-estranhamento surrealista, em Portugal, encontrava-se com a herança do *Orpheu* – que fora certamente a expressão mais profunda de auto-estranhamento até então.

Surrealismo e liberdade em Portugal nos meados do século XX

Como diria Rui Sousa, “o Surrealismo apareceu em Portugal no momento em que era necessário ou, pelo menos, em que as circunstâncias sociais e políticas e a própria evolução estético-literária o impunham e justificavam” (2016, p. 59). Há quem considere seu início tardio em relação ao francês, mas, assim como os franceses reivindicavam ser o início do romantismo, não penso, como também não o pensam Rui Sousa (2016) e Melo e Castro (1987), que faça sentido afirmar que o surrealismo português foi tardio apenas por ter começado em 1947 (oficialmente, pois as primeiras experimentações de António Pedro com a escrita automática datam ao menos de 1936 e sua primeira publicação desses textos é de 41, com *Apenas uma narrativa*). “Tardio” apontaria para uma dimensão temporal que tem em vista um “esgotamento das vanguardas” – como se o final dos anos 40 não pudesse ser ainda o começo do surrealismo, ainda a sua manhã embora vinte anos depois e em outro país¹⁶. Mas a ideia de que o surrealismo não se limita às formas organizadas da vanguarda, uma vez que seus princípios extrapolam as configurações locais em que se fazem realizar, existindo naquela heterogeneidade auto-estranhada entre o específico e o ideal, já aponta para uma necessidade de o reconhecer em suas diferentes formas a depender de sua situação, sem necessariamente o medir com os formatos assumidos no início do século passado. E se o surrealismo se liga diretamente ao princípio muito mais abrangente de certa modernidade libertária, conectando desde o romantismo até o abjeccionismo, clamando mesmo pela supressão de seu próprio nome por julgá-lo

¹⁶ Claudio Willer nos chama a atenção para o surgimento de grupos surrealistas em várias partes do mundo ao longo das décadas, como o venezuelano *Techo de la Ballena*, o de São Paulo entre 63 e 67 (Três obras poéticas brasileiras de 1963/1964 foram resenhadas na revista *La Brèche*, dirigida por Breton: *Paranoia* de Roberto Piva, *Amore* de Sérgio Lima e *Anotações para um Apocalipse* do próprio Claudio Willer. A página da revista com as resenhas pode ser vista aqui: <https://claudiowiller.wordpress.com/2014/10/30/a-famosa-resenha-em-la-breche-action-surrealiste/>. Acesso em: 01 mar. 2021), o holandês *Brumes Blondes* em 64 e o norteamericano Grupo de Chicago que, surgido em 66, continuaria a se desenvolver ao longo dos anos 70 (e continua até hoje). Dos anos 80, Willer destaca o surgimento do argentino *Signo Ascendiente* e menciona outros no Japão e no Chile (BRETON, 1985). Mas são muitos mais, espalhados pelo mundo, e muitos desses grupos existem até hoje, inclusive o Grupo de Paris (o próprio Löwy é um de seus membros) e grupos brasileiros e portugueses (para nos atermos ao que está mais envolvido nesta dissertação). Sobre o surrealismo no Brasil, Sergio Lima o divide em quatro momentos, o primeiro tendo começado já em 1921 com as primeiras movimentações à roda da raiz primitivista, destacando as visitas de Benjamin Péret e o trabalho de Maria Martins, além, claro, da antropofagia oswaldiana. O segundo período seria entre 1961 e 1984, momento marcado pela fundação de um grupo oficial em São Paulo, a I Exposição Surrealista (considerada a 13ª exposição internacional do movimento) e diversas publicações, como a da revista *A Phala*. O terceiro momento seria entre a Semana Surrealista de 1985 e 1999, e o quarto período seria do início deste século até hoje, seguindo em andamento (LIMA, 2018).

desnecessário (como se vê no segundo manifesto de Breton), então é certo que seria possível encontrá-lo mesmo onde não aparece explicitado. Como Maria Estela Guedes resume:

Ser surrealista, romântico ou realista, não se comprova com cartões de identidade, por isso os núcleos de temas e práticas que suportam essas etiquetas dispõem em geral de afixos como “pré”, “pós”, “hiper”, “ultra”, *avant la lettre* e, no caso vertente, até nos aparece a paradoxal designação de “surrealistas dissidentes”. Quer isto dizer, de um lado, que as marcas hoje associáveis ao surrealismo podem ser muito profundas num autor, independentemente da época em que viveu, e por isso do seu relacionamento oficial com o movimento. Do outro lado, significa que as propostas do surrealismo não são originais na sua totalidade, algumas correspondem a tendências gerais da arte e da vocação dos artistas, a que o surrealismo atribuiu categoria específica. Em consequência, Natália Correia, por exemplo, pondo de parte balizas históricas, inclui Camões ao lado de Herberto Helder, na antologia *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*. Na sua perspectiva, menos polémica do que se pretende, o surrealismo manifesta-se assim em obras de quem não é surrealista. Os próprios surrealistas, de resto, ao chamarem Rabelais ou Hieronymus Bosch para a sua árvore genealógica, mais não fazem do que assumir este ponto de vista. Mário Cesariny, quando afirma que a história do surrealismo se fará entre dois impossíveis, o do seu começo e o do seu fim (*A Intervenção Surrealista*), embora concentrado nas cronologias, também dá força à ideia de que o surrealismo é mais amplo do que o movimento desencadeado por André Breton. (GUEDES, 2013, p. 79)

A questão de se nomear ou não um movimento assim, reconhecê-lo em suas determinantes históricas ou associá-lo a ideais trans-históricos, é o próprio cerne da questão, conectando a heterogeneidade do objeto, tal como a encontramos nas definições de Rancière acerca do regime estético, com as dificuldades da organização surrealista e suas dissidências, remetendo à abrangência do movimento. Atingirá, inclusive, a forma tão intensa com que Herberto Helder dialoga com o surrealismo enquanto o recusa veementemente. O problema do surrealismo é também o problema do seu nome.

De qualquer forma, é o ano de 1947 que ficou marcado como o ano de fundação do surrealismo português, devido à formação oficial do Grupo Surrealista de Lisboa, que se reunia no Café Herminius ou na casa de António Pedro. Não houve declaração pública ou manifesto de fundação, senão a reunião (segundo relatos, conflituosa desde o início – MARQUES, 2017b) de poetas e artistas interessados nos princípios surrealistas. No ano seguinte, ao tentar participar da Terceira Exposição Geral de Artes Plásticas organizada pelo Movimento de Unidade Democrática, o grupo se deparou com o fato de que o M.U.D., tendo sido atacado pelo governo salazarista no ano anterior, não poderia mais organizar exposições sem acatar a censura prévia do Estado. Diante desse fato, a maior parte dos surrealistas se recusou a participar da Exposição, de modo que a primeira ação pública do grupo veio a ser apenas a publicação de uma

homenagem ao poeta Gomes Leal em 4 de agosto de 1948, no Diário de Lisboa. O Grupo conseguiu realizar uma exposição independente em janeiro de 1949, durante as eleições presidenciais, estampando na capa de seu catálogo a seguinte colocação: “O grupo surrealista de Lisboa pergunta: depois de 22 anos de medo ainda seremos capazes de um acto de liberdade? É absolutamente indispensável votar contra o fascismo”¹⁷. A exposição seria fechada pela polícia, mas, com alguma atenção colocada sobre si, os membros do Grupo foram entrevistados para a edição de 14 de fevereiro do Diário de Lisboa. No texto publicado, afirmam sua autonomia em relação ao movimento francês (“medeia entre nós e os nossos amigos franceses uma distância de 2.000 quilómetros. Cada um sabe de si e as condições em que vive o grupo de Paris e o de Lisboa são completamente diferentes”¹⁸), apartam-se de um posicionamento político explícito, reivindicando em lugar um posicionamento moral e um conseqüente valor político (“O grupo não tem posição política – diz-nos um dos presentes. – Mas, sim, uma posição moral. E a posição moral, qualquer que ela seja, implica, evidente, um *valor* político.” – destaque do original), e, como já mencionado, definem tal posição moral como um “total desejo de libertação”. Destaque-se também o apoio que expressaram em relação às polêmicas expulsões levadas a cabo pelo surrealismo francês: quando indagados se acreditavam que as divergências com Breton enfraqueciam a substância do surrealismo, responderam:

De modo nenhum nem isso podia ser, ou não seriam apenas divergências. O sentido moral de liberdade mantém-se e é isso que importa. Isso, e a dignidade de uns e outros. Por falta dela, o pintor Mata foi recentemente irradiado do grupo em Paris, por falta dela, foi Salvador Dalí e o seu comercialismo há muito expulso. Por desvio para um hermetismo mítico, foram afastados o pintor Vítor Brauner e um numeroso grupo de seus seguidores.

Aparentemente, a moral da liberdade autorizava seus praticantes a expulsarem aqueles a quem faltasse dignidade para compor seu movimento, falta essa causada por desvios de ordem... moral. Talvez supusessem a necessidade de já se ser livre para exercer a surrealidade, isto é, talvez não entendessem o surrealismo como uma busca e sim como uma realização plena. De qualquer modo, essa questão atinge aquele cerne e problemas relativos à heterogeneidade

¹⁷ Apesar de isso não significar, de forma alguma, que o Grupo Surrealista de Lisboa tinha um entendimento de *liberdade* reduzido ao antifascismo, cabe observar como o contexto exercia pressão sobre os sentidos possíveis do vocabulário: votar contra o fascismo, ali, era compreendido como um ato de liberdade. Isso contrasta com uma compreensão (igualmente surrealista) de que a liberdade, como oposição absoluta à ordem das coisas, não se expressa em eleições, não importando em quem se vote. Ou com a compreensão de que, mesmo findo o fascismo, o que se tem não é a liberdade, porque ela não se resume em liberdade de expressão e democracias neoliberais – como vão sustentar vários poetas posteriormente, de alguma forma Herberto Helder inclusive. Mas ali, naquele momento em Portugal, o Grupo Surrealista apostou nessa orientação para “um acto de liberdade”.

¹⁸ Copio novamente o link para visualizar a página do jornal:

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05784.048.11883#!7>

entre o Ideal e a realidade e o que se vê é se organizarem ao seu redor as diferentes posturas decisivas da vida cultural. Fato é que, nesse período, o grupo português também praticou seus expurgos e impedimentos, por exemplo, contra Cândido Costa Pinto e Adolfo Casais Monteiro. Anos depois, O'Neill recordaria o momento assim:

Depois, segundo a boa tradição dos grupos surrealistas, começaram as cisões, as desautorizações, os manifestos contra isto e aquilo; tudo em nome de uma ortodoxia e de uma pureza que, no plano teórico, não se sabia bem o que era, mas que no plano prático não era difícil de formular. Na verdade, o reafirmar da mais detestável literatura continuava a fazer-se sentir na obra dos mais "respeitáveis cultores" do surrealismo, ainda que camuflada sob as vestes, nas quais o bizarro, o exótico, o desconexo, o maravilhoso, o objectivo-encontrado-por-acaso estavam a tomar cada vez mais o aspecto de tiques, de maneiras. Até entre nós o academismo surrealista começava a despontar e a organizar-se. (OLIVEIRA, 2007¹⁹ apud MARQUES, 2017)

O Grupo Surrealista de Lisboa se desfez já em 1952, depois de mais uma exposição em 50 e uma ou outra polêmica mais marcante. Segundo Izabela Leal, pode-se resumir o caso no reconhecimento progressivo de que aquele ideal libertador do surrealismo "não consegue se sustentar por muito tempo dentro da realidade portuguesa" (2005). O final dos anos 40 e os anos 50 foram de fato alguns dos anos mais duros do salazarismo e, como diria Mário Cesariny em uma entrevista concedida ao *Jornal de Letras*, nº 38, de 3 a 16 de agosto de 1982:

Se fizéssemos um movimento íamos presos. Não era essa a nossa ideia. A nossa ideia era não irmos presos. Claro que era possível ter formado um movimento, é possível ser-se mártir, ou herói, matar-se alguém ou ser-se morto. Mas a verdade é que tínhamos um certo amor à vida. (SARAIVA, 1986, p. 14)

(O surrealismo dos dissidentes)

A dissolução do Grupo de Lisboa não significou de modo algum o fim do surrealismo em Portugal. Pelo contrário, os caminhos singulares que suas questões vieram a traçar por fora do Grupo de Lisboa marcaram com ainda mais força o cenário português.

Pois, já em 1948, Mário Cesariny abandonara o Grupo²⁰, seguido de outros que, ao seu redor, começaram a formar o que seria chamado de Os Dissidentes. Ali nasceram tendências

¹⁹ OLIVEIRA, Maria Antónia. **Alexandre O'Neill, uma biografia literária**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2007.

²⁰ Em carta "Ao amigo António Pedro", Cesariny explica que se separava do grupo "por não acreditar que seja Grupo e ainda menos surrealista" (CUADRADO, Perfecto. **A única real tradição viva - antologia da poesia**

surrealistas marcadas fortemente por um entendimento da poesia como prática *individual*, as quais tomaram forma teórica em textos principalmente de António Maria Lisboa, Pedro Oom, Mário Henrique Leiria, João Artur Silva, Cruzeiro Seixas e do próprio Cesariny.

Cabe observar, portanto, que enquanto na França o surrealismo começara no anarquismo dadaísta e chegara ao ponto de alguns de seus principais representantes se filiarem ao PCF (alguns deles vindo mesmo a renunciar ao surrealismo em nome da militância ou em nome do realismo socialista imposto pelo Partido a partir do 1º Congresso de Escritores Soviéticos de 1934), em Portugal o surrealismo começou já em oposição ao neorrealismo e, conseqüentemente, em oposição também à política intelectual do Partido Comunista Português, seguidor das orientações soviéticas. Nunca houve ataque aberto dos surrealistas contra a esquerda neorrealista ou o PCP porque, apesar das diferenças ideológicas, todos se irmanavam na oposição à ditadura salazarista²¹. Mas essa diferença de perspectiva fez com que o surrealismo em Portugal realizasse movimento contrário ao francês, convergindo aos ideais anarquistas dos quais Breton e seus mais próximos se afastaram – convergindo assim, também, para uma influência maior de Artaud e de Bataille do que de Breton.

Cesariny identificava três vias no percurso desse surrealismo dissidente em Portugal:

Fundamentalmente, tratar-se-ia de três posições que, convergindo, divergem: o Amor, o Mágico e o Extra-Mundo, de António Maria Lisboa; o «Amor, Amor Humano», amor «que nos devolve tudo o que perdêssemos», de Mário Cesariny de Vasconcelos; a impossibilidade de Amor, ou a Abjeção, de Pedro Oom do Vale. Estes os três motores sempre presentes que farão girar a vida como «experiência do suicídio» [...] Em textos teóricos ou de combate, na poesia, na pintura, na intervenção prática, no saber-sem-saber do desejo

surrealista portuguesa. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 31 apud LEAL, 2005), mas segundo Mário Henrique Leiria a saída seria porque António Pedro teria publicitado a homossexualidade de Cesariny após ajudá-lo a sair da cadeia onde fora detido por atentado ao pudor (MARQUES, 2017b). Considerar a colocação de Leiria não é interesse em fofoca: é conhecida a infame *Enquête sur la sexualité* de 1928, nome do evento no qual os surrealistas franceses (todos homens) se reuniram para discutir a visão surrealista do amor e do desejo e no qual Pierre Unik declarou que a homossexualidade masculina “o enojava tanto quanto os excrementos”, Marcel Noll manifestou sua “antipatia profunda e orgânica pelos pederastas” e Breton acusou os homens homossexuais de “apresentarem à tolerância humana um déficit mental e moral que tende a edificar-se em sistema e paralisar todas as iniciativas de respeito” (NAZARIO, 2008, p. 34). A questão dos expurgos realizados pelo movimento surrealista francês e a noção de que alguns deles foram motivados por questões de *abjeção* a formas do desejo dialoga diretamente com o caso português, tanto no tocante à questão sexual, como veremos na referência de Oom aos acontecimentos envolvendo Simone de Beauvoir, como no tocante aos direitos de expurgo e de legislação do movimento sobre a orientação de seus membros com base em uma suposta superioridade moral, sem levar em conta ainda o clima de moralismo religioso do salazarismo, motivo da prisão de Cesariny, o que conecta diretamente a questão sexual às lutas por libertação de um modo que o surrealismo francês não foi capaz de fazer. Nas palavras de Sartre, o surrealismo “libertou apenas a imaginação, não o desejo” (NAZARIO, 2008, p. 35).

²¹ “O inimigo comum era demasiado presente e sentido por todos para que os surrealistas fizessem um ataque cerrado aos neo-realistas inspirados num ideário sócio-político ligado ao PCP, uma vez que a explicitação desses atritos serviria para ajudar o regime e para debilitar ainda mais a imagem que tinham junto da sociedade, já que, como acontecera nos anos 10 com o grupo de *Orpheu*, a arte vanguardista que defendiam era encarada como produto de loucos ou marginais e era alvo da oposição geral” (SOUSA, 2016, p. 61).

liberto [...] em vão se procurará no surrealismo português chaves muito diversas destas três «penas capitais». (CESARINY, 1985, p. 272²² apud SOUSA, 2016, pp. 57-58).

Por um lado, essa associação entre as vias do amor e da poesia e a morte pode apontar para a compreensão de que a escrita é uma espécie de morte, seja como morte do autor (no tema blanchotiano, cf. *O espaço literário* – BLANCHOT, 1987), seja como morte para o mundo, quando esse mundo é tomado como avesso à aventura poética e amorosa, ou seja ainda como inserção, no mundo, do ideal que motivou a escrita (ou seja, como abandono do próprio ideal que mobiliza a escrita, naquela dialética ideal/realização que illustrei com Schiller). No entanto, no contexto ditatorial português isso pode apontar para outro peso, mais violento: há algo de extrema negatividade, maldição e tristeza a envolver todos esses caminhos quando a vida é afirmada como “experiência do suicídio” e as três vias como “penas capitais”. E o fato é que quando se vê o balanço que esses poetas fizeram da época, todos reconheceram a derrocada do movimento surrealista português, sua condenação à impossibilidade e a percepção de como não podiam pretender qualquer peso efetivo sobre a realidade imediata. Vários não desistiram da poesia ou do surrealismo, é fato, mas as soluções que encontraram se viram enredadas na sombra da impotência. Mário Henrique Leiria já expressava em 1949, em carta, o confronto com a falta de rumo:

Estou vendo que o nosso movimento surrealista está a desequilibrar-se, aliás, era de esperar uma crise quando a coisa começa a não ter saída viável, senão pelo lado da grande violência. O facto é que nenhum de nós parece disposto a tal violência. Estou vendo daqui como isso vai: o Lisboa rindo em enormes e histéricas gargalhadas, o Pedro Oom, eternamente aflito sem saber onde pôr as mãos e as ideias, o Henrique desinteressado (e com uma certa razão) da meia dúzia de soluções de trazer por casa que se tentam arranjar, o Seixas eternamente sorridente e pouco mais, o Fernando dizendo pouco e não fazendo nada, tu, no Café Chiado, escrevendo uns vagos poemas e eu, aqui, tentando anarquizar meia dúzia de bestas alentejanas sem utilidade para um movimento surrealista ou pseudo-dito (TCHEN, 2001, p. 119²³ apud SOUSA, 2016, pp. 63-64).

Em outra carta, esta enviada a Carlos Eurico da Costa, Leiria expressa sua percepção de que a pressão do momento e mesmo alguma incapacidade dos atores teria forçado os rumos das pretensões surrealistas.

²² CESARINY, Mário. *As mãos na água, a cabeça no mar*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

²³ TCHEN, Adelaide Ginga. *A aventura surrealista: o movimento em Portugal do casulo à transfiguração*. Lisboa: Colibri, 2001.

Como sabes, verificaste e assististe, nada de verdadeiramente revolucionário construímos, já porque não pudemos, já porque, por vezes, não o quisemos. A nossa luta caracterizou-se sempre por uma fuga constante às responsabilidades e por uma qualidade muito próxima da «blague». Dela nos resta agora e apenas a verdade encontrada pela experiência poética, verdade essa que nos é cara mas que, para mim, acho insuficiente como meio de combate. Verifico agora um desmembramento total, uma apatia por parte de todos aqueles que foram nossos companheiros desde a 1ª Exposição e das actuações no J.U.B.A., um abandono, uma fuga, um medo que me parece não ser somente dos próprios indivíduos mas do mesmo Movimento Surrealista. [...] As fontes verdadeiramente revolucionárias vão desaparecendo, o combate vai caindo numa forma puramente literária [...] Daqui à academia das artes e das letras é um passo (CESARINY, 1981, pp. 158-159²⁴ apud SOUSA, 2016, p. 64).

As três vias de que Cesariny nos fala, marcadas por ele mesmo, por António Maria Lisboa e por Pedro Oom, foram, de certo modo, soluções encontradas para sustentar a prática poética sob tais condições de impossibilidade – todas elas fundamentadas na liberdade *individual*, campo que ao mesmo tempo abria possibilidades e, de certo modo, as tornava inofensivas para a ordem social. Em uma carta que António Maria Lisboa lhe enviara em 15 de maio de 1950 já se expunha diretamente a compreensão de que não era possível sustentar as pretensões coletivas das vanguardas e de que, por isso, o trabalho poético precisava se basear na individualidade do poeta:

Quanto ao *nosso trabalho*, não sei, como tu, o que ele será neste futuro mais próximo [...] Agora creio-o absolutamente individual, sendo só possível uma colaboração por intermédio de publicações, de cartas, de pequenas ou grandes conversas em grupo não superior a 3 [...] O Surrealista de hoje, o Homem Livre, ou o que ainda se conserva Livre Hoje, é assim que trabalhará. A leitura, a escrita, a prática e realização do Amor, a conquista da Liberdade – são formas de acção individual! Acção individual com um livro, um papel, uma Mulher, um gesto! Ainda há outra actividade Individual que é a Amizade – perante o amigo. (LISBOA, 1995, p. 191²⁵ apud SOUSA, 2016, pp. 62-63)

No ano anterior, em 1949, Lisboa já publicara um dos mais importantes manifestos surrealistas de Portugal, intitulado “Erro próprio”, no qual dizia que o ato poético é “fechado e não aberto, [...] hermético, [...] íntimo e não espetacular” (MARTINHO, 1996, p. 61²⁶ apud LEAL, 2005).

Das outras formulações que foram produzidas no período, quero destacar um “Comunicado Surrealista” que Mário Henrique Leiria, João Artur Silva e Cruzeiro Seixas

²⁴ CESARINY, Mário (Org.). **Três poetas do Surrealismo**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981.

²⁵ LISBOA, António Maria. **Poesia**. Lisboa: Assírio & Alvim, (1977) 1995.

²⁶ MARTINHO, Fernando J. B. **Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50**. Lisboa: Colibri, 1996.

tentaram publicar em Paris em 1950 (sem sucesso devido a dissidências com o grupo surrealista francês). Nesse comunicado, ao expressarem os rumos que acreditavam possíveis para a prática surrealista em Portugal, torna-se evidente o complexo de tensões em que se via emaranhada e para a qual precisaria dar uma resposta se quisesse persistir:

Em cada país a posição surrealista tem de se colocar conforme as suas próprias possibilidades e formas de actuação, condicionada pelo meio em que existe e é obrigada a ser e servindo da capacidade de revolucionar-destruir-criar que esse mesmo meio lhe proporciona. O surrealista não é um mártir da ciência ou de qualquer outro mito aceite pela sociedade dita organizada, nem um combatente pago (ou não-pago) para servir ordens emanadas de qualquer partido ou organização mais ou menos política ou filantrópica. O surrealista utiliza o seu próprio mito, venha ele das cavernas dos anões de sete olhos ou das máquinas de costura antiquíssimas, serve-se do seu mito particular para seguir pelos caminhos tenebrosos e ainda por descobrir onde existem pontes de velhos manequins, e usa-o conforme a sua necessidade e furor pessoais dentro do meio em que por acaso existe, sem procurar o martírio merdoso heróico-patriótico dos homens de partido. Por isso as actuações têm de se adaptar ao local em que se situam. Por isso a nossa afirmação de que, em Portugal, não é possível a existência de qualquer agrupamento ou movimento dito surrealista, mas de que apenas poderão existir indivíduos surrealistas agindo, por vezes, em conjunto.

(...)

A nossa posição de surrealistas portugueses é, portanto, feita de pequenos actos, de esporádicas sortidas no campo do desconhecido, é feita de transformações súbitas em que a serpente de repente deixa de ser o pequeno animal caseiro que todos nós conhecemos para começar a caminhar na floresta petrificada povoada de sombras e de olhos de panteras.

(...)

Para a pátria, a igreja e o estado a nossa última palavra será sempre: MERDA (CESARINY, 1981, pp. 151-152²⁷ apud SOUSA, 2016, pp. 66-67).

Quem considerou o surrealismo uma afirmação de revolta absoluta contra toda ordem vigente, quem pensou em surrealidade como elisão das fronteiras entre sonho e realidade, quem propôs que se afirmasse a libertação total do humano, deve se espantar que já de início alguém possa afirmar que a posição surrealista “tem de se colocar conforme as suas próprias possibilidades e formas de actuação, condicionada pelo meio em que existe e é obrigada a ser e servindo da capacidade de revolucionar-destruir-criar que esse mesmo meio lhe proporciona”. Que surrealidade é essa que precisa se adaptar conforme ao que seu contexto permite? Que libertação é essa que aceita as condições impostas pelo país? Que liberdade e oposição ao mundo é essa, já envenenada por um reconhecimento da força do mundo para a suprimir? Que revolta aceita imposições assim? É fácil imaginar por que não conseguiram publicar seu texto na França. É claro que não se deve ser mesquinho com a postura, julgá-la incapaz de alcançar

²⁷ CESARINY, Mário (Org.). **Três poetas do Surrealismo**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981.

o surrealismo original, como se o reconhecimento de que a revolta deva ser individual se devesse apenas ao fato de *não conseguir* ser coletiva, como se fosse uma revolta que aceitasse as traves da ditadura. Mas, até certo ponto, o quanto não é isso mesmo: uma afirmação da individualidade como “a liberdade que deu”?

A individualidade como imposição do contexto aparece na carta como enfrentamento dos partidarismos assumidos pelo próprio movimento surrealista. Como se a constituição de grupos organizados fosse uma espécie de participação na ordem social dos conflitos, ordem já instaurada e portanto oposta à liberdade buscada pelo surrealismo. A individualidade do poeta, pelo contrário, por recusar a participação em qualquer bloco com presença pública, vê-se associada à liberdade pretendida – ou seja, não se enxerga a individualidade como unidade participante da conta social, talvez ela seja mais associada a uma naturalidade orgânica e por isso seja o lugar onde a existência do sujeito pode se subtrair da conta social²⁸. Mesmo quando o indivíduo é contado pela ordem, ele nunca coincide inteiramente com essa conta – o mesmo, é verdade, vale para algumas coletividades, mas não parecia ser o caso para esses poetas portugueses.

O que o texto faz é identificar todo o sistema de conflitos sociais como parte da ordem estabelecida, tanto as correspondentes ao poder salazarista quanto aquelas que se opunham a ele. O problema se apresentava como a qual lado se filiar, e os três surrealistas entendiam que essa imposição de opções era contrária à liberdade que buscavam: não se tratava, portanto, de ver a liberdade associada a um ou outro lado, mas de pensá-la fora dessas opções. Se o Grupo de Lisboa considerava votar contra o fascismo um ato de liberdade, estes agora não o consideram, não o consideram nem mesmo qualquer outro tipo de resistência que se defina pela oposição ao regime. A recusa à participação no conflito social tal como ele se formulara entre ordem e revolta, *status quo* e vanguarda, seria o verdadeiro caminho surrealista, ou pelo menos um dos caminhos possíveis para o surrealismo.

Já se anuncia aí a afirmação de um plano de fantasia livre que se assume totalmente por fora dos conflitos efetivos da ordem social. Um entendimento de que a liberdade surrealista precisa abdicar da disputa social tal como a encontra organizada, para se exercer à parte das

²⁸ Michael Löwy, acerca dessa relação entre o natural e o social, afirma: “No conflito entre a máquina humana e a natureza, os surrealistas sempre ficariam ao lado da segunda, como na famosa pintura de Max Ernst, *Jardin gobeavions* (1935). Aí está seu interesse pela visão romântica da natureza. A filosofia da natureza (*Naturphilosophie*) de Schelling também foi uma importante fonte para Aragon. Muitos surrealistas foram atraídos pela abordagem romântica, mágica e poética da Natureza, como uma alternativa radical à sociedade industrial burguesa, positivista, produtivista e utilitária” (2021, p. 35). No entanto, isso não seria usado pelo movimento francês para recusar a participação em organizações políticas – diferentemente da postura expressa no Comunicado citado.

formas impostas pelo meio. Uma oposição entre os conflitos sociais – mesmo aqueles exercidos em nome da liberdade – e o que seria a realidade buscada pela poesia.

(O abjeccionismo de Pedro Oom)

Essa colocação, que marcará profundamente os rumos da poesia portuguesa, é encontrada também na produção de Pedro Oom, que deu nome e formulação a essa tendência geral através do *abjeccionismo*, o qual exerceu grande influência sobre os poetas do Café Gelo no fim dos anos 50. Em defesa do surrealismo como uma prática de libertação individual que deveria se colocar acima dos atritos engendrados pelos diversos engessamentos ideológicos que essa mesma prática visava combater, Oom chegou a afirmar, em entrevista, que o surrealismo era uma

atitude concebida para a sobrevivência do indivíduo sem lhe coarctar a livre floração da personalidade e, ao mesmo tempo, para lhe fornecer armas mentais que lhe permitam o afirmar-se eliminando os atritos que possam surgir entre ele e os outros indivíduos do agregado social a que pertence. (CESARINY, 1997, p. 292)

A questão da individualidade, ou dos direitos da livre floração da personalidade, tomava forma em oposição a toda coletividade que a ferisse, chegando mesmo a projetar um modo de criatividade que eliminaria os atritos entre os indivíduos. Essa preocupação com a eliminação de conflitos fazia oposição direta aos moldes do movimento de vanguarda onde expulsar ou impedir a atuação de um ou outro indivíduo era costumeiro. Isso fica claro quando, na mesma entrevista, Oom se opõe diretamente a Breton citando dois casos específicos de expulsão:

De facto, se o Abjeccionismo surge de longas conversas entre mim e António Maria Lisboa, como reacção a certa pureza bretoniana, que se permitiu a “excomunhão” de personalidades como Matta e Brauner, por exemplo, baseada em motivos de ordem puramente “conventual”, parece-me que a concepção de Breton seja vista como necessitando de uma correcção (CESARINY, 1997, p. 293)

Certamente não é por acaso que Oom menciona os mesmos casos de “excomunhão” que foram mencionados pelo Grupo Surrealista de Lisboa na entrevista que deram ao Diário.

Acredito que Pedro Oom atinge o centro do alvo quando acusa e se opõe a certa “pureza bretoniana”. É nessa acusação da pureza que se estabelece o que lhe é inverso: o abjeto; é nessa oposição que se formula a negatividade do abjeccionismo, a qual o singulariza em relação ao surrealismo e a qual formaliza uma postura poética de grande influência no período.

É preciso dizer que a existência dessa singularidade do abjeccionismo é uma questão polêmica. Os manifestos de Breton representam tão bem os conflitos e questões do surrealismo em geral, mesmo sendo apenas dois ou três textos de um único autor que nunca gozou de unanimidade como representante do movimento, que, mesmo no que diz respeito à defesa do individualismo, da negatividade ou do abjeto, é possível identificar neles esses elementos, o que faria com que não houvesse nada de original no abjeccionismo português em relação ao surrealismo francês – no que, de fato, alguns críticos acreditam. Para Massaud Moisés, por exemplo, o abjeccionismo não passara de uma tentativa de exercer a surrealidade sem um vínculo supostamente necessário com o nome de André Breton, sem ter sido capaz de se desvencilhar das ideias já consolidadas e praticadas internacionalmente sob a alcunha surrealista. Não teria, portanto, dado origem a nada de novo em relação à sua herança internacional (MOISÉS, 2002²⁹ apud SOUSA, 2016, pp. 76-77). Também para Maria de Fátima Marinho o abjeccionismo “não atinge problemas de fundo e é mais uma pose teórica que não é geralmente traduzível em diferenças palpáveis” em relação ao surrealismo (MARINHO, 1987, pp. 261-262³⁰ apud SOUSA, 2016, p. 76). Mas para outros, como Melo e Castro (1987)³¹, Manuel Gusmão (1984)³², Rui Sousa (2016), Maria Jesus Ávila e Perfecto Cuadrado (2001)³³, haveria sim algo de singular e original no abjeccionismo português. Sousa, por exemplo, afirma que Massaud Moisés “desvaloriza a teoria central de Pedro Oom, na qual este contesta a possibilidade levantada por Breton de se alcançar um determinado ponto onde os contrários se encontrariam harmoniosamente” (2016, p. 76-77) e Gusmão defende que o abjeccionismo se situava com mais veemência no “momento destrutivo da dialética do sonho e da realidade”³⁴. De minha parte, acredito também que é justamente aí que se vê o individualismo e a negatividade do abjeccionismo excederem a letra dos manifestos e expressarem noções bastante distintas das mobilizadas pelo surrealismo de Breton.

²⁹ MOISÉS, Massaud. O Surrealismo: a imaginação em liberdade. In.: **As estéticas literárias em Portugal**, v. 3. Lisboa: Caminho, 2002. p. 311-374.

³⁰ MARINHO, Maria de Fátima. **O Surrealismo em Portugal**. Lisboa: INCM, 1987.

³¹ MELO E CASTRO, E. M. de. **As vanguardas na poesia portuguesa do século XX**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987.

³² GUSMÃO, Manuel. **Le surrealisme: lectures/ecritures au Portugal**. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1984.

³³ ÁVILA, Maria Jesús; CUADRADO, Perfecto E. **Surrealismo em Portugal. 1934-1952**. Lisboa: Museu do Chiado, 2001.

³⁴ Tradução minha. No original : “*le moment destructif dans la dialectique du rêve et de la réalité*” (GUSMÃO, Manuel. **Le surrealisme: lectures/ecritures au Portugal**. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1984, p. 202 apud SOUSA, 2016, p. 77).

Podemos encontrar esse aspecto notável do abjeccionismo formulado em uma carta ao poeta Egito Gonçalves, ou simplesmente *Carta ao Egito*, escrita por Pedro Oom em 1949³⁵:

A poesia não necessita de "ser salva" porque o que nós entendemos por poesia não necessita de espécie alguma de salvação. Todo o acto de revolta ou de rebeldia, todo o processo de violentar "a natureza" e de desconhecer o direito e a moral é para nós poesia embora não se plasme, não se fixe, não se possa generalizar - e aqui está, implícita, a recusa terminante de amarrar o poeta a uma técnica, seja ela qual for, mesmo a mais actual, a mais oportuna, porque, precisamente, o que o distingue do homem da técnica é um sentido de não oportunidade, de inoportunidade, que lhe advém de uma clarividência total e duma insubmissão permanente ante os conceitos, regras e princípios estabelecidos. Com isto não queremos dizer (Deus nos livre!) que o poeta seja um louco, um visionário, mas que, se ele tem de possuir uma estética e uma moral é, sem sombra de dúvida, uma estética e uma moral próprias.

A poesia é um meio de conhecimento e acção de cujos frutos, bons ou maus, só o poeta aproveita (facto, este, de que muito poucos se dão conta) e daí a inutilidade dos esforços para ligá-lo a qualquer filosofia, política ou teologia, inutilidade que se não desmente no caso de ser o próprio poeta a tentar essa aproximação. É (foi) o caso de Régio como o de Mayakovsky: a sua voz continuará estranha e o sentido das suas palavras incompreensível mesmo para aqueles que escolheu como amigos ou correligionários. É que o poeta é rebelde sem premeditação, demolidor de tudo e de si próprio, esforçadamente anti-caridade-encostada-às-esquinas-de-pistola-em-punho ou caneta-na-mão-lágrima-de-jacaré.

Daí que resultem contraditórios os termos do poeta católico, marxista, surrealista, existencialista, anarquista ou socialista, quando não se desconhece que só ao poeta é dado compreender o poeta. Daí que resultem ridículas as homenagens colarinho-alto ou selecta-de-infância com que é costume, aqui e lá fora, enfaixar o cadáver daqueles que como Fernando Pessoa, Rimbaud ou Gomes Leal foram em vida o mais esforçado testemunho contra o bom-senso-não-deites-a-língua-de-fora.

O que possa haver de menos compreensível em tudo isto resulta do facto de que toda a explicação necessita de outra explicação para ser compreendida. Aquilo que de um modo imediato é para nós verdadeiro só será inteligível para outrem depois de uma determinada "mastigação" durante cujo processo já todo o objecto em causa adquiriu nova cor, nova forma, novo ou novos sentidos de interpretação. O poeta tem a clarividência desta transformação e daí a sua atitude, sempre de recusa a qualquer espécie de imposição, e ainda quando nos pareça que um dos seus gestos adquire uma cor mais conformista, ou um tom menos violento, ele não é mais do que uma forma diferente de recusa. (CESARINY, 1997, pp. 98-99)

Da carta, que destacar que lá está o individualismo, na afirmação de que o poeta é o único capaz de usufruir dos frutos da ação e do conhecimento da poesia, na noção de que, mesmo quando esses atos se ligam a coletividades e sentidos mais alargados a poesia não os acompanha, permanece restrita ao nível do incompreensível que emana daquele que a produz.

³⁵ Reproduzo a carta integralmente com o intuito de promover a acessibilidade ao texto, tal como afirmado na Nota 1 ao final da Introdução.

Esse ponto era reforçado por Oom, que dizia que, mesmo no objetivo de transformação da sociedade, a poesia seria um modo de atuação que visa o indivíduo: ele fala em “transformação dos valores básicos da sociedade ‘moderna’, dita civilizada, através da transformação moral e espiritual do indivíduo isolado, isto é, considerado isoladamente” (CESARINY, 1997, pp. 291-292). E lá está também, na *Carta*, a compreensão de que a poesia não se prende ao texto-poema, nem a qualquer outra forma na qual se busque plasmá-la. Ela é todo ato de revolta ou rebeldia, todo processo de violentar “a natureza” e de desconhecer o direito e a moral. Que eventualmente isso se produza textualmente pode marcar a existência de poesia em escritura, mas não necessariamente é assim – o que salvaguarda a postura surrealista de remeter a uma abrangência muito maior do que à produção artística, a uma gravidade muito maior do que a do prazer literário.

E nos dois últimos parágrafos encontramos talvez a apresentação mais concisa do princípio de recusa absoluta de qualquer forma de entendimento, a formulação da negatividade do abjeccionismo: o reconhecimento de que toda passagem entre uma afirmação e sua recepção envolve uma transposição de sentido que substitui a afirmação original por outra (o problema fundamental da comunicação), reconhecimento esse que Oom conecta à recusa dessa substituição e, portanto, à formulação de um visionarismo absolutamente solitário do poeta: ele projeta sua revolta em uma forma, mas essa forma não é aquela que é recebida pelo leitor, por isso o leitor recebe a revolta não naquilo que lê, mas no fato de que o que lê se recusa a coincidir com a ideia que ele faça do texto. Ele está excluído de antemão e, portanto, a revolta necessariamente se dirige também a ele, porque ele é condenado ao erro, a estar diante do que não pode tocar, a uma solidão semelhante à daquele que produz a revolta mas menor porque ele não é um produtor, é apenas o coletor do restolho de uma violência que o suprime. Se o autor escreve e assim se dirige a quem o lê, é para produzir no leitor a situação de uma condenação que Herberto Helder traduziu muito bem: “E leia-se como se quiser, pois ficará sempre errado”. É como se estivesse dito: a minha violência é anular de antemão o que quer que você possa pensar sobre o que se expõe ao seu pensamento, você não possui qualquer ingerência sobre esta marca da liberdade, nem mesmo dentro dos seus próprios domínios.

Esse situar-se no alheio, no inalcançável pela comunidade, em uma liberdade vivida como oposição a toda forma de assimilação, ganha um nome de Pedro Oom, através daquilo que se opõe à “pureza”: o *abjeto*. Da entrevista de Pedro Oom ao *Jornal de Letras e Artes* em 1963 destaco o seguinte trecho:

Embora a posição abjeccionista se baseie na resposta que cada um dará à pergunta: “que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vômito e nós seres *objectos*?”, tem também como ponto de fé que, seja qual for a resposta, a “esperança” não será aniquilada, pois se acredita que “*c'est au fond de l'abjection que la pureté attend son heure*”. (CESARINY, 1997, p. 292)

(O abjeccionismo de Pedro Oom: origem e sentido da espera)

Parece-me que a origem da citação em francês de Pedro Oom em sua entrevista ainda não foi mostrada em outras pesquisas, e o caso é interessante, além de iluminar aspectos da posição de Oom – por isso dedico alguns parágrafos a essa questão.

A referência é a uma carta publicada na edição de julho daquele mesmo ano, 1949, no jornal francês *Le Figaro littéraire*. Mais precisamente, a resposta de alguém que assina Maurice Dubois a uma enquete promovida pelo jornal. O caso era o seguinte: quando Simone de Beauvoir publicou seu texto sobre a iniciação sexual da mulher (“*L’initiation sexuelle de la femme*”) na edição de maio de 49 do jornal *Les Temps modernes*, mesmo mês em que lançava *O segundo sexo (Le deuxième sexe)*, a série de polêmicas que ela já vinha despertando com publicações prévias de capítulos do livro chegou ao ápice. Nesse novo texto sobre a iniciação sexual da mulher, Beauvoir, para mostrar de que forma a mulher vem a assimilar sua condição feminina, evoca a importância das iniciações eróticas (“*débuts érotiques*”) e fala do coito com precisão de detalhes: descreve, dentre outras coisas, a sensibilidade vaginal, o espasmo clitoridiano e o orgasmo masculino (GALSTER, 2004, p. 5). Como resposta escandalizada ao texto de Beauvoir, o escritor católico François Mauriac publicou no *Le Figaro*, no dia 30 de maio, um texto em que afirmava que “Nós literalmente chegamos ao limite do abjeto”³⁶ (e é aí que o termo *abjeto* aparece inicialmente, para ser retomado por Dubois e então por Pedro Oom). Mauriac questionava se o assunto abordado por Beauvoir devia mesmo constar em uma revista como aquela³⁷ e, no dia 6 de junho, lançou uma enquete, no mesmo *Le Figaro*, aos leitores do jornal:

Os senhores acreditam que o recurso sistemático, nas Letras, às forças instintivas e à demência, e a exploração do erotismo que ele favoreceu,

³⁶ As traduções desse caso são todas minhas. No original: “*Nous avons littérairement atteint les limites de l’abject.*” (GALSTER, 2004, pp. 5-6).

³⁷ “*Le sujet traité par Mme Simone de Beauvoir: ‘L’initiation sexuelle de la femme’, est-il à sa place au sommaire d’une grave revue philosophique et littéraire ?*” (GALSTER, 2004, p. 6).

constituem um perigo para o indivíduo, para a nação, para a própria literatura, e que certos homens, certas doutrinas devem ser responsabilizados por isso?³⁸

A pergunta não vinha senão ao final de um texto que a justificava e no qual figurava uma denúncia e um questionamento que atingia diretamente os surrealistas: “O que me parece importante, à primeira vista, para orientar nossa enquete, são os dois signos que abalaram Boisdeffre: o recurso ao surrealismo, o esnobismo do amoral e do anormal, dos quais uma literatura abundante hoje em dia é a expressão”³⁹. Boisdeffre, a quem Mauriac se refere, era um jovem católico de 20 anos que, quando da publicação do texto de Beauvoir, enviara uma carta a Mauriac na qual reclamava do engajamento político dos intelectuais (“Hoje em dia, o fator político obnubila os espíritos”⁴⁰) e afirmava que “O recurso ao surrealismo, o culto de André Breton, as declamações pacifistas ou revolucionárias, o esnobismo do amoral e do anormal, tudo isso nos parece de uma ingenuidade estranha”⁴¹.

Quarenta respostas de leitores foram publicadas no *Le Figaro littéraire* entre 25 de junho e 30 de julho do mesmo ano. Dentre essas respostas, encontramos a de quem assina Maurice Dubois, de onde certamente vem a colocação francesa de Oom em sua entrevista. A frase, que encerrava o primeiro parágrafo da carta de Dubois, figurava mesmo como seu título na publicação. Reproduzo-a abaixo:

“É no fundo da abjeção que a pureza espera sua hora.”

É bem verdade que as épocas de caos, ao invés de suscitarem seres fortes, capazes de o dominarem, não engendram senão almas de caos, entregues às violências do instinto. Se a nossa levou longe demais o assalto contra seu humanismo pacientemente elaborado, é porque a torrente brutal da última década cavou mais profundamente na lama. Que a literatura de hoje a tenha ingerido até a náusea é perfeitamente normal. Digo isso sem nenhum prazer, é preciso explicitá-lo? Se a arte testemunha uma época, a nossa deveria testemunhar essa degradação da consciência, esse desprezo profundo pelo homem. Essa necessidade que o senhor sente, senhor Mauriac, de fazer sair do senhor mesmo como que um pus espesso no qual empapar as almas de suas personagens – os pecados dos quais o senhor tem medo, as tentações que o seduzem e que o senhor receia, os crimes que o senhor não ousa cometer –, nosso tempo o sente como você: é necessário esperar que ele tenha se

³⁸ “Croyez-vous que le recours systématique, dans les Lettres, aux forces instinctives et à la démence, et l’exploitation de l’érotisme qu’il a favorisée constituent un danger pour l’individu, pour la nation, pour la littérature elle-même, et que certains hommes, certaines doctrines en portent la responsabilité ?”

³⁹ “Ce qui me paraît important à première vue pour orienter notre enquête, ce sont les deux signes qui ont frappé Boisdeffre: le recours au surréalisme, le snobisme de l’amoral et de l’anormal dont une littérature foisonnante est aujourd’hui l’expression” (GALSTER, 2004, p. 25).

⁴⁰ “Aujourd’hui le facteur politique obnubile les esprits.” (GALSTER, 2004, p. 22).

⁴¹ “Le recours au surréalisme, le culte d’André Breton, les déclamations pacifistes ou révolutionnaires, le snobisme de l’amoral et de l’anormal, tout cela nous semble d’une naïveté étrange” (GALSTER, 2004, p. 22).

esvaziado do pus e que o abcesso morra sozinho. É no fundo da abjeção que a pureza espera a sua hora.

Eu me pergunto mesmo se os dejetos, se essa podridão que o senhor considera perigosa para a literatura, para o indivíduo, para a nação, não é justamente a sua salvação. Gide observa, em seu *Jornal*, que a limpeza da qual a Suíça se orgulha tanto talvez seja o índice de sua fraqueza: falta-lhe um pouco de estrume. Na medida em que o homem tomará consciência de sua queda, ele pode esperar que sua saúde não dependa mais do que de sua coragem. Na medida em que a nação sufoque sob sua pilha de carniças, ela não aspirará a mais nada senão se liberar. Na medida em que a literatura estourará de desgosto e de nojo, ela encontrará, precisamente no seu desgosto, o sangue fresco que será sua salvação. Não é proibido pensar que os homens se erguerão, maiores por terem retornado de tão baixo, mais puros por terem crescido no abjeto, mais místicos por terem negado por muito tempo um Deus que parecia se subtrair – e que do pântano no qual nós chapinhamos há cinco anos, há seis anos, há vinte anos, um mundo novo nascerá, novo, jovem e virgem.⁴²

A carta não parece expressar uma direta oposição aos ideais de pureza católica de Mauriac, senão apenas uma compreensão distinta de como a literatura presente, exorcizando os demônios de sua época por explorá-los à exaustão, poderá um dia ajudar a parir aquela pureza. Particularmente sinto uma suave ironia na definição do mundo futuro como *virgem* numa carta endereçada a um católico escandalizado com as descrições sexuais de Beauvoir, mas esse não é o aspecto mais contundente do texto. A diferença mais pungente entre Dubois e Mauriac parece estar na compreensão do papel da literatura: este lhe atribui o papel educador de representar valores apropriados, aquele lhe atribui o papel de chafurdar em sua própria época até exaurir seus demônios e assim abrir caminho para um mundo diferente.

⁴² « C'est au fond de l'abjection que la pureté attend son heure. »

Il est trop vrai que les époques de chaos, au lieu de susciter des êtres forts capables de le dominer, n'engendrent que des âmes de chaos, livrées aux violences de l'instinct. Si la nôtre a poussé assez loin son assaut contre son humanisme patiemment élaboré, c'est que le torrent brutal de la dernière décade a creusé plus profondément la boue. Que la littérature d'aujourd'hui en soit gorgée jusqu'à la nausée, cela n'a rien que de parfaitement normal. Je le dis sans m'en réjouir, est-il besoin de le préciser ? Si l'art témoigne d'une époque, le nôtre devait témoigner de cet avilissement de la conscience, de ce mépris profond de l'homme. Ce besoin que vous ressentez, monsieur Mauriac, de faire sortir de vous-même comme un pus épais pour en gorger les âmes de vos personnages – les péchés dont vous avez peur, les tentations qui vous séduisent et que vous redoutez, les crimes que vous n'osez pas commettre, - notre temps le ressent comme vous : il faut attendre qu'il ait vidé son pus et que l'abcès meure de lui-même. C'est au fond de l'abjection que la pureté attend son heure.

*Je me demande même si ces déchets, si cette pourriture que vous trouvez dangereux pour la littérature, pour l'individu, pour la nation ne sont pas justement leur chance. Gide remarque, dans son *Journal*, que la propreté dont la Suisse est si fière est peut-être l'indice de sa faiblesse : elle manque d'un peu de fumier. Dans la mesure où l'homme prendra conscience de sa chute, il peut espérer que son salut ne dépende plus que de son courage. Dans la mesure où la nation étouffera sous son tas de charognes, elle n'aspiera plus qu'à s'en libérer. Dans la mesure où la littérature crèvera de dégoût et d'écoeurement, elle trouvera, dans son dégoût précisément, le sang frais qui sera sa chance. Il n'est pas interdit de penser que des hommes se lèveront, plus grands d'être remontés de si bas, plus purs d'avoir grandi dans l'abject, plus mystiques d'avoir nié longtemps un Dieu qui paraissait se dérober – et que du marécage où nous pataugeons depuis cinq ans, depuis dix ans, depuis vingt ans, un monde nouveau naîtra, neuf, jeune et vierge.» (GALSTER, 2004, pp. 50-51)*

O dadaísmo veio à luz em meio ao caos da Primeira Guerra, o surrealismo surgiu no entre-guerras para atravessar a Segunda e chegar em um Portugal “acabado de sair de uma guerra na qual não tinha entrado” (O’NEILL, 2021, p. 3), e Dubois parece pouco incomodado com os excessos surrealistas frente ao que havia sido visto nos últimos anos – nada seria mais natural do que produzir tais imagens em um mundo como esse. Por isso sua postura não parece tão próxima da levada adiante pelos surrealistas, que em geral não colocavam seu trabalho como representação da época ou adequação, e sim como oposição a ela, embora concordassem com a esperança de fazer nascer um mundo novo. Para compreender esse texto como citação de Pedro Oom me parece ser necessário assumir, sobre a vagueza de Dubois acerca desse ponto, que a pureza que espera a sua hora no fundo da abjeção não será o retorno do humanismo anterior, que se vira ser destruído no lamaçal das guerras. Inclui-se nesse lamaçal todo o moralismo, os ideais e as formas da sociedade que produziram esse mundo atormentado e por isso aquilo que escandaliza esse mundo é o que dará à luz um mundo novo. Quero dizer, seria preciso falar de sexo não para que nos cansássemos de falar de sexo e voltássemos a praticar um moralismo da castidade, mas porque o moralismo da castidade é cúmplice do lamaçal contemporâneo e falar de sexo poderá levar à elaboração de uma nova moralidade, a qual, essa sim, possuirá a pureza que os Boisdeffres e Mauriacs atribuem à castidade.

Ou seja, das colocações de Pedro Oom se compreende que seria preciso se situar na abjeção não por correspondência ao mundo, mas por oposição a ele. O que Oom pega da carta de Dubois é, destacadamente, o sentido da *espera*. Elaboro ao redor da noção de abjeção uma estrutura temporal: o abjeto de hoje é o puro de amanhã, o tempo é transformação e é preciso abjetar-se do presente para encontrar no futuro a pureza que se deseja agora.

Está aí a questão da pureza que também pode ser nomeada pelo seu termo antagonista, a questão do abjeto. Em sua oposição violenta à ordem insuportavelmente hipócrita e limitadora, o abjeccionista se interessa por aquilo que, a essa ordem, aparece como coisa abjeta. O lugar da abjeção é variado: ora é a sexualidade, ora a homossexualidade, ora a violência, ora o desespero, ora o nojento, o obscuro, o anticientífico, o irracional... De um modo geral, pode-se dizer que são os aspectos que o próprio texto entende como os aspectos abjetos da realidade em que ele se insere. Nada impede, pelo princípio, que também o belo e o amoroso sejam abjetos, se projetarmos a imagem de uma sociedade que os toma por deploráveis. Como na associação ao vômito, o abjeto é o lugar da recusa, do que não pode ser deglutido.

(O abjeccionismo de Pedro Oom: a negatividade abjeccionista)

É assim que se pode fazer sentido também da colocação de Manuel Gusmão, de que o abjeccionismo se situava com mais veemência “no momento destrutivo da dialética do sonho e da realidade” (1984, p. 202 apud SOUSA, 2016, p. 77). A dialética do sonho e da realidade está formulada no primeiro manifesto de Breton como a definição do que seria o espaço da surrealidade, já citada páginas atrás: “Acredito na resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*, se assim se pode dizer” (BRETON, 1985, p. 45 – destaque do original). O que seria o “momento destrutivo” dessa dialética? – O lado negativo da síntese em questão. Isto é, enquanto o surrealismo aposta na existência de um momento positivo, expresso na surrealidade, ou seja, no lugar em que o sonho e a realidade revelam sua síntese como âmbito único, como realidade absoluta, o abjeccionismo reconhece que, no momento mesmo em que uma síntese é formulada, ela é também uma tese e possui sua própria antítese, sua negatividade. O abjeccionismo nega o momento positivo que o surrealismo estabelece como seu lugar: *não há surrealidade, não há realidade absoluta*. Tão logo se engendre uma realidade absoluta, engendra-se uma irrealidade absoluta, novo campo do abjeto, onde a pureza espera sua hora, e é lá que o abjeccionista busca se situar.⁴³

É importante falar em “momento” – “momento positivo” – para compreender o que pode haver de diferença entre o surrealismo e o abjeccionismo. Os manifestos de Breton concordam que a prática surrealista, em sua contundente oposição a toda forma assimilada e limitante da experiência humana, deve se situar no campo da negatividade, daquilo que é abjeto aos olhos dessas formas assimiladas. O surrealismo do autor francês o afirmava com todas as letras e no segundo manifesto ele chega mesmo a conclamar à “OCULTAÇÃO PROFUNDA,

⁴³ Lembrando que o primeiro manifesto de Breton, na definição enciclopédica de surrealismo, afirma que ele “tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida” (BRETON, 1985, p. 58), podemos afirmar que o abjeccionismo tende a demolir absolutamente todos os mecanismos psíquicos, ao invés de todos *os outros*, negando a eleição de um mecanismo em detrimento de outros, mesmo a daquele que ele mesmo utilizar. Também pode ser interessante destacar como essa postura, muito mais ligada à negatividade hegeliana, parece evocar também a noção de *irrealidade total* que fundamenta o transcendentalismo panteísta de Fernando Pessoa: “Um outro sistema pode, porém, surgir, limite e cúpula da metafísica. Suponha-se que a um transcendentalista qualquer esta objecção se faz: O Aparente (matéria e espírito) é para vós *irreal*, é uma manifestação irreal do Real. Como, porém, pode o Real manifestar-se irrealmente? Para que o irreal seja irreal é preciso que seja real: portanto o Aparente é uma *realidade irreal*, ou uma *irrealidade real* – uma contradição realizada. O Transcendente, pois, é e não é ao mesmo tempo, existe à parte e não à parte da sua manifestação, é real e não real nessa manifestação. – Vê-se que este sistema é, não o materialismo nem o espiritualismo, mas sim o panteísmo, transcendentalizado; chamemos-lhe pois o *transcendentalismo panteísta*. Há dele um exemplo único e eterno. É essa catedral do pensamento – a filosofia de Hegel.” (PESSOA, 2015a, pp. 17-18).

VERDADEIRA, DO SURREALISMO” (BRETON, 1985, p. 155 – caixa-alta do original) ao reconhecer que o seu próprio nome o localizava positivamente no mundo, no contexto social como elemento participante dele, e que isso, por si só, já era contrário a seus princípios. Até aí – na letra –, o abjeccionismo não se distinguiria do surrealismo. Mas, na prática, o surrealismo de Breton defendia também uma espécie de pureza moral e estabelecia um caminho específico como *o* caminho surreal. Ele afirmava o seu próprio lugar, o lugar da surrealidade, uma espécie de momento positivo de sua atividade, em que se poderia determinar que uma prática *é* surrealista, ou seja, existiria positivamente algo que remete à realidade absoluta da surrealidade. Isso se deixa constituir necessariamente a partir da própria existência de uma ideia de surrealismo, seu nome, seu movimento, seu manifesto: existe positivamente algo, chamado *surrealismo*, que se constitui no mundo como um movimento organizado, o qual promove as práticas de libertação humana em relação a todas as outras estruturas. Mesmo com aquele reconhecimento da necessidade de supressão do próprio nome e de se situar na negatividade do mundo, a existência de um grupo surrealista se colocava no lugar de aceitar ou rejeitar um ou outro indivíduo ou obra, em suma, no lugar de julgar o que condizia com o ideal ou não. Nas palavras de Adolfo Casais Monteiro, “André Breton recusava-se a dar conta de que já a esse tempo (1930) o surrealismo tinha um belo e um feio, um verdadeiro e um falso, um bem e um mal seus; isto é, em vez de os destruir, criara novas relações de valores, nas quais as mesmas relações se restabeleciam” (MONTEIRO, 1972, p. 112⁴⁴ apud SOUSA, 2016, p. 42). No abjeccionismo de Oom (e de outros poetas portugueses de então), o esforço era por evitar ou superar essas contradições. Negava-se a possibilidade de existência de um grupo organizado que julgasse os indivíduos e as práticas, não havendo como qualquer um ocupar o lugar de julgamento em nome do ideal, e “optava-se” pela individualidade como único lugar possível de experiência da liberdade poética. É verdade que essa opção não poderia vir senão entre aspas, já que sua afirmação não era independente do reconhecimento da força do contexto político, que praticamente a obrigava. Mas à parte disso parecia possível afirmar algo semelhante ao que Afonso Cautela expõe em *A posição histórica do surrealismo*:

A acção individual ou poética não se compatibiliza com uma acção útil, prática, eficaz, organizada. A articulação entre os indivíduos para uma acção conjunta pressupõe aquilo que um individualismo anárquico não consente: coacções de ordem geral e disciplinar sobre os indivíduos, sobre as deliberações mais ou menos irracionais ou indisciplinadas do indivíduo. Daí as purgas sucessivas verificadas no seio do grupo francês e a impossibilidade de haver grupos surrealistas por muito tempo (SOUSA, 2016, p. 43)

⁴⁴ MONTEIRO, Adolfo Casais. **A palavra essencial**. Lisboa: Verbo, 1972.

Bem, devia ser evidente que essa recusa das coerções grupais sobre as deliberações irracionais ou indisciplinadas do indivíduo não vinha senão às custas de abrir mão de uma ação útil, prática, eficaz, e deveria então ser o caso de aceitar uma atuação que não fosse nem útil, nem prática e nem eficaz ao se buscar a liberdade... Que busca seria essa? Uma que se adia de alguma forma, que *espera a sua hora*.

Há notícias de um “manifesto abjeccionista” que teria sido redigido por Oom em 1949 (LEAL, 2005), mas podemos dizer que foi felizmente ou mesmo intencionalmente que ele se perdeu: nada mais condizente com sua negatividade do que a inexistência de uma expressão positiva de seus princípios. A mais contundente delas, a vamos encontrar em outra língua, como citação, ou seja, afirmação cuja autoria se encontra deslocada e retirada de contexto – já em oposição à noção de um sujeito que afirma, de seu lugar, qual o nome do caminho para a libertação humana. *C’est au fond de l’abjection que la pureté attend son heure*: é sempre naquilo que é abjeto que se encontra a pureza em nome da qual se praticou a abjeção. A pureza pretendida pelo surrealismo deve ser pensada em sua espera, e essa espera acontece no fundo da abjeção. É assim que podemos considerar como, na Carta ao Egito, Oom afirmou que resultam “contraditórios os termos do poeta católico, marxista, surrealista, existencialista, anarquista ou socialista”. O abjeccionismo vai mais fundo na sua negatividade do que o surrealismo, ele se situa com mais veemência no momento destrutivo da dialética. Não se reivindica, em geral, ser um abjeccionista, como em geral se pode reivindicar ser um surrealista. A posição é mais contundente na recusa dos nomes e por isso talvez seja mais adequado compreender que a identificação do abjeccionismo como algo à parte do surrealismo é modo da historiografia. O abjeccionismo não é um movimento ou uma vanguarda, mas uma tendência negativa. E é por isso que, considerando a influência exercida pelo abjeccionismo nos poetas do Café Gelo, nada mais coerente do que a oposição de Herberto Helder a que se organizasse uma antologia desses poetas – positivamente, “o Gelo nunca existiu”.

*

O debate entre a pureza surrealista e a abjeção é aporético. O que ele produz não são soluções definitivas, mas apenas formas distintas de se portar, formas distintas de organizar os elementos da situação. O que farei, então, é notar a forma local assumida por esse problema de ordem geral e como ela engendrou um modo singular de utilização da palavra poética, singularidade a que Helder responde e com a qual corresponde.

A noção de que a liberdade criadora se encontra no indivíduo que recusa todas as fórmulas ganha sentido contextualmente, não é uma fórmula geral da liberdade como uma associação necessária sua à individualidade. Lembremos que uma das primeiras formulações a associar arte e liberdade, a que foi vista em Schiller, surgiu também do contexto de luta política (tendo no horizonte, por exemplo, as ideias de genericidade desenvolvidas no *Contrato Social* de Rousseau, que formula a distinção entre vontade individual e vontade geral, localizando na segunda, e não na primeira, a expressão da verdadeira liberdade humana). Existe uma noção, ainda que nem sempre presente, de que a insatisfação só se torna liberdade quando se realiza coletivamente, seja porque o trabalho em conjunto atua contra o controle de uma subjetividade autônoma, seja porque a liberdade solitária é mais associada à alienação do que efetivamente à liberdade. No movimento surrealista isso foi inicialmente explicitado, por exemplo, pela assunção da máxima de Lautréamont de que “a poesia é feita por todos, não por um só”, pelos jogos de composição coletiva como por exemplo os *cadavres-exquis* (uma prática que talvez tenha sido mais rica em Portugal do que na França), pela própria escrita automática e sua posterior recusa (pois supunha que o indivíduo precisava se libertar de comportamentos que estavam internalizados nele e depois concluiu que o método não era suficiente para “extraí-lo de si”), ou mesmo pela experiência francesa quando teve de se haver com o reconhecimento de uma inefetividade de suas práticas poéticas, aquilo que levou “os Cinco” a se filiarem ao PC. É cabível questionar se o indivíduo é mesmo portador, sozinho, de capacidade para a liberdade, ou se não tende a ser apenas reproduzidor e processador de experiências condicionadas até que se envolva com uma alteridade conflituosa que o faça ir além de si mesmo. A crítica marxista da ideologia não deve ser simplesmente ignorada se se quer compreender as dificuldades que a busca por liberdade encontrou, assim como também não deve ser esquecido que a racionalidade filosófica também nasceu como possibilidade de libertação em relação à *doxa* – isto é, não é tão fácil opor a liberdade à indiferença da *verdade* às individualidades: também essa indiferença pode apontar para a libertação, mesmo uma libertação individual. Corre-se o risco de involuntariamente reduzir a liberdade *em geral* a uma vertente mais elaborada da *liberdade de expressão*, o que pode ser um tiro no pé (e há quem diga que essa foi a tendência pós-moderna e de fato foi um tiro no pé). Do mesmo modo, os argumentos do Comunicado Surrealista de Leiria, Silva e Seixas contra o autoritarismo dos Papas – tanto o da Igreja quanto o do surrealismo – não são fracos, ainda mais em uma época em que a oposição ao fascismo aparecia capitaneada por um estalinismo que impunha o realismo como vertente estética – cabendo lembrar que o próprio Breton foi expulso do Partido em 1933. O que se vê na postura de seus autores, assim como nos dissidentes e abjeccionistas portugueses, é muito mais uma

preocupação com a sustentação da liberdade, em relação ao que a afirmação da individualidade é apenas um efeito problemático.

Os autores surrealistas se debateram ao longo das décadas, muitas vezes ao longo de todas as suas vidas, com essa dificuldade prática do cumprimento de seu ideal libertador: como é possível realizá-lo, ou, reconhecendo não ser possível realizá-lo plenamente, como mantê-lo no horizonte das práticas de modo a sempre medi-las em relação a ele, garantindo assim que se está de fato em busca da liberdade e que talvez se possa entender essa própria busca como a sua prática. Não é porque os abjeccionistas pareceram dar uma resposta definitiva a esses problemas, afirmando a individualidade contra a coletividade e a pureza na abjeção, que eles resolveram a questão ou passaram por cima dela. Ela permeia toda a situação e confere sentido àquilo que determina o seu contexto: recusar a ação coletiva e afirmar a individualidade, no contexto português, não era apenas uma decisão filosófica como também uma espécie de necessidade assumida na cena ditatorial. Não era somente a afirmação do princípio individualista contra o princípio coletivista, mas uma forma encontrada para tentar colocar o ideal da liberdade em prática.

E se era necessário o confronto com uma alteridade para conseguir sair de si, das próprias convicções e vícios psíquicos, não era isso também o confronto com a impossibilidade de organização coletiva e com os impasses e problemas dessa organização? A opressão jamais impediu o surrealismo, apenas lhe mostrou seus pontos fracos, os pontos em que ele precisava de uma correção (como dissera o Oom). Impunha-lhe uma complexificação do entendimento que ele expressava acerca da relação entre liberdade e realidade, ou da relação entre o trabalho poético e a efetividade mundana – e essa mesma complexificação pode ser tomada como um traço de libertação.

Das muitas soluções que foram dadas a esse impasse geral – tão geral que afetou todos os campos intelectuais nas últimas décadas: literatura, filosofia, política, ciência etc. –, observarei aqui algumas daquelas que foram produzidas na poesia portuguesa. Após a experiência surrealista narrada acima, houve uma pulverização das posturas e soluções, o que impede uma análise exaustiva. O foco aqui será em relação à obra de Herberto Helder. Ela dialoga com outros autores que compartilhavam aspectos de sua postura, algo será mencionado, principalmente no segundo capítulo, mostrando como essa postura era em alguma medida coletiva, mas o foco será realmente a obra de Helder.

Do que nunca existiu

Rui Sousa nos conta que, a partir de 1953, os poetas e artistas dissidentes do surrealismo seguiriam por caminhos distintos, dissolvendo o que havia de unidade entre eles. António Maria Lisboa morreu de tuberculose em 53, aos vinte e cinco anos de idade. Segundo Perfecto Cuadrado, sua morte foi determinante para que Risques Pereira abandonasse seu percurso no surrealismo (SOUSA, 2016, p. 67). Para Cesariny, fazendo referência ao livro que Artaud escreveu a respeito de Van Gogh e contra os tratamentos manicomiais, sua morte foi típica de “um suicidado da sociedade” (CESARINY, 2004, p. 25⁴⁵ apud SOUSA, 2016, p. 67). Cruzeiro Seixas se alistara na Marinha Mercante em 1950 e veio a se estabelecer em Angola, onde organizou duas exposições polêmicas entre 1953 e 1957, retornando a Portugal apenas em 1964. Mário Henrique Leiria e Carlos Eurico da Costa se afastaram do movimento em busca de maior militância política. Pedro Oom, conforme nos conta Cesariny, “fechou-se em casa, como grande abjeccionista” e levou adiante “um suicídio se não pessoal em relação a tudo” (FARIA, 2002, p. 17⁴⁶ apud SOUSA, 2016, p. 68). E Mário Cesariny passou a frequentar o Café Royal e o Café Gelo, onde se encontrava com aquela malta de que já se fez ideia.

Segundo Fernando Martinho, vive-se “um clima mental não já dominado pela confiança e pela esperança, antes marcado pelo cepticismo e pela descrença que se instalaram no pós-guerra e se prolongam pelo período de guerra fria” (MARTINHO, 1993, pp. 51-52⁴⁷ apud SOUSA, 2016, p. 69). Sem poderem mais acreditar no sentido das vanguardas organizadas, dos manifestos, nas intervenções culturais ou no peso de suas ações, os artistas se dispersaram por diversos caminhos mais ou menos solitários, com variadas soluções para seus impasses. Como nos relata David Mourão-Ferreira, seus “modos de reagir a esse não-sentido” variaram

desde o entrincheiramento num non-sense, como fuga ou como protesto, até à procura humanística de um sentido que ao não-sentido se possa opor; desde a indiferença da aceitação até à angústia e à revolta; desde o escamoteamento esteticista, com a ressurreição de diversas formas de maneirismo, até à objectividade do realismo crítico, expresso quase sempre em moldes de signo classicizante (MOURÃO-FERREIRA, 1980, p. 272⁴⁸ apud SOUSA, 2016, p. 69)

⁴⁵ CESARINY, Mário. **Verso de autografia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

⁴⁶ FARIA, Óscar. Mário Cesariny: amor, liberdade, poesia. **Público**, p.18-19, 19 jan. 2002.

⁴⁷ MARTINHO, Fernando J.B. A década e a geração em periodização literária com referência à poesia portuguesa dos anos 50. **Revista da Biblioteca Nacional**, II série, v. 8, n. 2, p. 47-84, jul./dez., 1993.

⁴⁸ MOURÃO-FERREIRA, David. **Vinte poetas contemporâneos**. Lisboa: Ática, 1980.

O cenário cultural ao redor do Café Gelo, portanto, era constituído desse complexo de questões mobilizadas pelo surrealismo, pelas formas locais que assumiu em Portugal, pela dissolução, a derrocada, a impotência e a morte, o regime salazarista e a vida continuando. Se os poetas que se encontravam no Café, apesar de sua heterogenia, vieram a ser caracterizados como malditos, marginais, pessimistas, irônicos ou tendentes ao misticismo, é adequado considerá-lo em relação a esse conjunto de elementos.

(Pirâmide)

A despeito, no entanto, dessa dispersão e da inexistência de uma organização geral dos poetas do Gelo, um conjunto significativo deles veio a publicar, por três números, uma revista chamada *Pirâmide*, entre fevereiro de 1959 e dezembro de 1960⁴⁹. O primeiro volume trazia textos de Sá-Carneiro e Raul Leal, reforçando a herança do *Orpheu*, ao lado da primeira tradução de Antonin Artaud para a língua portuguesa, feita por Ernesto Sampaio, um poema de Pedro Oom, um manifesto de António Maria Lisboa, um texto de Luiz Pacheco e outro de Mário Cesariny. Só por esses nomes já é possível reconhecer a conexão com o surrealismo, tanto mais quando o primeiro texto da revista era o de Cesariny a fazer um balanço da situação surrealista.

Para ele, estava claro que o surrealismo havia chegado a Portugal já passada a sua potência transformadora, uma vez que havia se reduzido a técnica literária ou artística, tendo sido assimilado em toda a Europa, e aquilo de que ele havia dado testemunho (uma potência de libertação humana) na verdade já teria tido lugar pela última vez em Portugal com o Pessoa “a cair morto de bêbedo em casa de cada um”. Mesmo assim, diz Cesariny, a “descida à terra” que se buscava não poderia ser feita num regresso ao passado, ao que se esperava que houvesse sido, mas apenas assumindo que o percurso dessa força é sempre parcial, “pois das muitas coisas com que tem a ver, tem a ver sobretudo com o amor do futuro, é prova de inquirição que cabe a cada homem para continuação de novo homem que vem”. É nesse “acto-entre-actos” que “se haverá de situar o melhor da paixão surrealista, onde todas as coisas *foram* poetas e onde quase que nunca os que *fazem* poemas são ou serão o poema primordial”. Sendo assim, todas as tentativas simplistas de se delimitar essa atividade estariam longe de acessar o “espetáculo mais caro do universo: a transubstanciação da matéria” (CESARINY, 1959, p. 2).

É marcante como o texto dá mostra de uma complexificação do entendimento da relação entre poesia e realidade resultante da experiência surrealista portuguesa. A influência direta na

⁴⁹ As revistas podem ser acessadas no site da Hemeroteca Municipal de Lisboa (<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Piramide/Piramide.htm>).

ordem social que o viés agitador e político do surrealismo pretendia levar a cabo não se sustentava⁵⁰, era preciso compreender o jogo difícil entre o *conhecimento* inescapavelmente pessoal que a poesia produz e o *entendimento*, que seria a instância social, interpessoal, desse pensamento, a qual pode falhar miseravelmente em dar conta da poesia. A falha deste não é o atestado de óbito daquele, mas também aquele não consegue, por si só, garantir que este se realize. Enquanto se desencontrem, seguiria aquele, o conhecimento poético, por amor do futuro a dar continuidade à construção de (possíveis) homens novos. E este, o entendimento, seguiria a perder de vista aquilo que mais importa: a transformação real, a atuação efetiva sobre o mundo, ou, nas palavras de Cesariny, a transubstanciação da matéria. Talvez houvesse sido irreal deixar toda a responsabilidade dessa transubstanciação nas mãos da poesia, ela não entrava na roda do entendimento sem o risco de se perder. Mas reconhece-se que esse risco não anula a absoluta liberdade que a poesia possui em seu caminho particular, terreno da liberdade que, no entanto, sabe que o poema primordial está para ser produzido alhures. A poesia surrealista resguarda um lugar de libertação e prepara o futuro, talvez como em uma espera (que podemos considerar herança abjeccionista); de resto os problemas do entendimento e da transubstanciação são depois, à parte.

O tom pessimista de quem teve de dar adeus a certa relação com a realidade aparece aqui já mais tranquilo, ciente de outra estruturação das coisas, a liberar a poesia de cobranças irreais enquanto afirma positivamente a continuidade irreprimível dos ideais herdados. É a

⁵⁰ O surrealismo francês também se daria conta disso eventualmente. Como o poeta Paul Éluard expressaria em “*La poésie française devant le monde*”: “O desespero dos poetas advinha de não poderem eles realizar seu sonho de fazer-se entender de todos, encontrar um eco no coração de todos os homens. Eles sabem que a poesia só se fará carne e sangue a partir do momento em que for *recíproca*. / Eles sabem, e é por isso que fazem figura de revolucionários, que essa reciprocidade é inteiramente função da igualdade de ventura material entre os homens. E a igualdade de ventura levará esta a um grau de que só podemos ter, por enquanto, uma pálida ideia. Sabemos que tal felicidade não é impossível” (ÉLUARD, Paul. *La poésie française devant le monde*. In.: **Écrits de France**, 1, 1946 apud BOSI, 2000, pp. 167-168). Essa citação foi retirada de um texto de Alfredo Bosi, logo antes da qual ele afirma: “A resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (*poesia mítica, poesia da natureza*); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (*lirismo de confissão*, que data, pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da *sátira*, da *paródia*, do *epos revolucionário*, da *utopia*). / Nostálgica, crítica ou utópica, a poesia moderna abriu caminho caminhando. O que ela não pôde fazer, o que não está ao alcance da pura ação simbólica, foi criar materialmente o novo mundo e as novas relações sociais, em que o poeta recobre a transparência da visão e o divino poder de nomear. Só a Revolução.” (BOSI, 2000, p. 167). É interessante reconhecer como Herberto Helder cobriu quase todas essas faces da resistência apontadas por Bosi: retirando apenas a falta de clareza acerca de uma utopia em sua obra, encontra-se ali a poesia mítica, a poesia da natureza, o lirismo de confissão, a sátira, a paródia e o sentido clássico de *epos* como palavra fundadora, restando em aberto também o que ele entenderia por “revolucionário”. Mas a respeito desse momento do Café Gelo, da revista *Pirâmide* e do pós-surrealismo em Portugal, quero chamar a atenção para a elaboração dessa consciência de que a atuação dos artistas se afastava do papel instaurador da resistência no meio social, aquele papel ativo da vanguarda, e se recolhia na configuração da arte como espera pela encarnação, pela revolução (?), pela felicidade *futuras*.

assunção de uma superação do luto, um respirar de quem encontrou um novo lugar a se realizar plenamente.

Essa assunção pode ser observada também no poema que Herberto Helder publicou no segundo volume da revista *Pirâmide*:

Fecundo mês da oferta onde a invenção ilumina
a harpa, e a loucura desperta a pura espada
em pleno sangue; ó vasto,
amargo e límpido mês interior onde a graça
se toca do fogo e o corpo se torna o casto
e longo varão de música; escada de seiva
entre arbustos de estrelas
e cubos de sal perpétuamente ardendo.
– Por ti, mês feliz de confusão e génio,
eu levanto minha húmida boca
até ao anjo e ao vinho, levanto
minha obscura pedra por vias de tormento
e instinto até
ao barro vermelho do céu, ao espasmo
violento e sagrado das palavras.

(...)

– Pela terra adiante crescia o trigo insensato
e divino do canto, pela terra adiante
o perdão nascia das formas,
e por todas as coisas corria o sopro alucinado
e redentor
de um primeiro minuto de entre as mãos e a obra...

(HELDER, 1959, pp. 19-20)

O poema é violento e carnal como grande parte da obra de Helder é, ele não nasce de um terreno pacífico ou tranquilo. Mas é através dessa violência, nela mesma, erguida através do canto que cresce como trigo pela terra adiante, que se encontra perdão e redenção a nascer entre as mãos e a obra. Há fecundidade na poesia.

Fernando Martinho (1996⁵¹ apud Leal, 2005) também observa como o poema de Helder (e sua obra em geral) contrastava com o tom mais sombrio dos poetas do Gelo, comparando o poema acima com o “Libertação” de António José Forte. Izabela Leal destaca a dimensão sacrificial “de um corpo que será transfigurado por meio de um ritual de criação, do qual não está excluído o 'sangue', a 'espada', o 'punhal', a 'morte' e o 'veneno'” (2005) e defende que a corporalidade do poema de Helder faz contraponto a seu caráter ascensional. Mais adiante

⁵¹ MARTINHO, Fernando J. B. **Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50**. Lisboa: Colibri, 1996.

falarei dessa dimensão violenta de sua obra, mas acredito que não há contraponto entre o corpo e a ascensão porque a oposição entre os dois está anulada ali: a violência carnal é ela mesma ascensional, tanto porque ascender é uma violência contra o mundo atual quanto porque a violência do mundo atual, se vivida junto ao canto, é a própria realização da ascensão ao enfrentar a realidade cruamente. A reviravolta aí está justamente em enxergar o maio fértil no corpo violentamente transubstanciado, diferentemente dos corpos dilacerados da “Libertação” de Forte, que descem até saírem de cena sem terem encontrado nada:

(...)
 cada um com um buraco em seu peito
 esguichando palavras estridentes
 descerão atravessando gargantas
 e subirão pela espinha a golpes de jejum
 descerão empurrando palavras
 transportando-as ao pescoço como cintos de salvação
 abrindo crateras nas cabeças queridas
 e olhos nos olhos dos aflitos
 subirão do asfalto
 transparentes e feridos
 com os olhos nas mãos
 a cabeça no sangue
 chegarão aos pares ligados pela boca
 com um estandarte negro seguro nos dentes
 e descerão sempre cada vez mais e cada vez mais de alto
 até chegar à orla do inferno chorarem as últimas lágrimas e partirem
 [de vez

(MARTINHO, 1996, p. 90⁵² apud LEAL, 2005)

O que se vê, portanto, é que o rompimento daquela esperança de relação direta entre a poesia e a realidade, isto é, daquela compreensão de que a poesia se faz produzir como um trabalho de intervenção sobre a realidade, dá lugar a uma poesia pensada como um amor do futuro que sustenta autonomamente seu potencial libertário a despeito da capacidade de a acompanharem ou não. Essa autonomia do lugar poético dá, então, ensejo a uma compreensão do poema como lugar de certo modo independente, conhecimento *paralelo* ao entendimento, realidade à parte do mundo.

⁵² *Idem.*

(A liberdade em metalepse)

A aliança entre a superação do luto, essa nova esperança, e a compreensão de um trabalho poético que aponta para outro lugar ou momento levará a poesia a uma prática veemente tanto da metapoesia (poemas a falar de poemas) quanto da metalepse (figura de linguagem que se define por tomar o antecedente pelo conseqüente ou o contrário – falarei mais dela a seguir).

Como foi dito, essa “superação do luto”, essa nova configuração das coisas que se começa a elaborar nesse contexto, pode ser compreendida como um desenvolvimento da concepção abjeccionista da espera. No texto de Cesariny, duvida-se de que a atividade poética possa realizar a transubstanciação da matéria, já que o “poema primordial” não está naqueles que fazem poemas, enquanto se afirma também que todas as coisas foram poetas. Ora, quando tudo foi poeta e o poema primordial não está naquele que faz poemas, então tudo produz uma coisa que vai se realizar primordialmente em outra coisa. Junte-se a isso a compreensão mais fundamental do quadro surrealista de que a poesia não é questão de versejamento e sim de conhecimento e libertação e fica indefinidamente em suspenso a relação entre o poema e esse conhecimento-e-libertação – quando é que se poderá reconhecer um poema primordial, quando é que a espera encontrará alguma coisa, quando é que o que *foi* será *agora* ou quando é que o *agora* será *aqui*.⁵³

Só que essa suspensão, ao mesmo tempo, não significa que a poesia, ao conclamar para si esse lugar autônomo, não possa nele exercer toda a transubstanciação de que é capaz, projetando, do modo que lhe cabe, o movimento que aspira realizar. Na verdade, serve até mesmo de estímulo para que ela projete a imagem desse poder, porque é assim que se prende ao seu sentido e à possibilidade futura de realização.

Quero dizer: uma vez abandonada a noção de que o trabalho poético possui relação direta com a realidade, uma vez abandonada a ideia de que a poesia estaria no ponto de parada, que estaria a tocar aquela *alguma coisa* a ser encontrada, ela já não presta contas a esse suposto ponto de realização da transubstanciação da matéria, ela assume seu caráter linguístico e entende que a matéria a ser transubstanciada é *outra coisa*. Assim, de fundo, ela compreende que é *para fora* dela que aponta, mas também compreende que é incapaz de ser esse fora ou de ter sobre si a responsabilidade de esticar-se até alcançá-lo. Isso leva a uma confluência de

⁵³ Como a Lilian Jacoto bem observou na leitura deste trabalho, “poema primordial” é um oxímoro. Afinal, se primordialmente as coisas foram poetas e o poema se realizará depois, então existe um desencontro instalado entre o poema e a primordialidade. É o oxímoro que marca a suspensão, o desencontro, entre o poético e sua realização.

fatores comuns a alguns poetas do período, Herberto Helder inclusive: para se prender ao propósito libertário da poesia, ela precisa eleger o seu próprio poder como tema frequente, já que esse poder não é mais pressuposto ou dado; como imagem que projeta e aguarda sua realização algures, é pertinente que ela assuma a forma de sua realização, não porque de fato seja essa realização, mas porque precisa ter a forma que será pertinente quando chegar a sua hora; e se recupera e atualiza o sentido (órfico ou pessoano) da poesia como fingimento, já que a confluência dos fatores anteriores a leva a ser a encenação de sua própria realização.

É assim que proponho considerarmos o fato de que um dos temas mais frequentes na produção de vários poetas desse momento, e destacadamente na de Herberto Helder (em toda a sua obra), é a metapoesia, sendo a metalepse uma das figuras de linguagem mais frequentes. Nos poemas, fala-se obsessivamente de sua própria realização, fala-se da necessidade de destruir a linguagem ou de enxergar para além dela, fala-se dos efeitos que a poesia tem no corpo (como se os tivesse invariavelmente), fala-se da transubstanciação da matéria como se o próprio poema a estivesse realizando etc. O poema dá voltas sobre si, contorce a linguagem, ironiza sua própria condição de poema, afirma acontecimentos como se fossem reais enquanto reconhece, ao mesmo tempo, tanto que não passam ali de imagens de acontecimentos, quanto que a seriedade dessas imagens é a de apontarem para o fundamental da realidade.

Destaca-se essa forma de ambiguidade na natureza do texto, a qual poderíamos dizer que é como um caráter forte de heterogeneidade interna, daquela que Rancière identifica no paradigma estético, mas aquela dizia mais respeito à relação entre o ideal e a especificidade local do que é realizado, enquanto aqui o caso é entre o específico linguístico (o poema) e sua efetivação real (a transubstanciação da matéria – que é o ideal efetivado ou encarnado).

Os exemplos na obra de Helder são muitos, em todos os seus livros. Não é à toa que Tatiana Picosque, por exemplo, exerça a possibilidade de ler toda a sua obra como metapoesia, ou que tantas leituras da obra de Helder culminem em teorizações acerca da poesia ou na elaboração de simbologias gerais, como se a poesia fosse em si uma espécie de exposição teórica de uma cosmologia. Destaco aqui então, apenas para ilustrar o caso, um trecho de “(serpente)”, texto incluído no *Photomaton & Vox*:

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. Claro que desejamos acabar com as palavras. Estamos no limite das possibilidades de recurso. Tudo muito pobre: drogas, estroboscópios, ritmos insistentes até tomarmos em convulsão, estados catalépticos, comas. Por enquanto serve para: uma insónia

voraz. Na insônia perdemos de vista não só a cadeira e a mesa mas o que se poderia dizer acerca. Vejam entretanto como o corpo principia a levitar, como o corpo é já a serpente, e a verdadeira serpente morre da mordedura que dá no corpo. É alguma coisa, caramba! (HELDER, 2017b, pp. 119-120)

O círculo da serpente (ouroboros) aponta para uma metamorfose entre o corpo, que se transforma em serpente, e a própria serpente, a que é *verdadeira*, a qual morre ao morder esse corpo – o que pode ser lido como a inclusão do corpo em um círculo mortal: a serpente na qual o corpo se transformou, se é verdadeira, morde a si mesma e morre disso; o corpo se viu incluir no movimento de fechamento autoinfligido do ouroboros através da insônia promovida pelo poema, que o transformou. Essa insônia tirara de vista tanto a cadeira e a mesa (elementos de muitas cenas: de escrita, de leitura, de alimentação, de reunião de pessoas etc.) quanto as palavras que falam acerca delas. E esse silenciamento total aponta para uma impossibilidade em duas direções: de um lado, a língua não consegue falar a respeito de nada porque se vê apartada de tudo; de outro lado, as coisas se perdem de vista quando entram sob o efeito do poema (que é, de algum modo, um objeto linguístico). Dito de outro modo, a partir do completo rompimento da relação estável entre linguagem e realidade, perde-se de vista tanto uma quanto a outra, e assim se ingressa num círculo fechado de efeitos alucinógenos que é a forma levitante da morte autoinfligida.

Tudo isso oscila entre uma espécie de imaginação teórica, que constata algo a respeito do que se pode pensar da poesia naquele momento, e a projeção de uma imagem em metalepse. É um texto que teoriza a poesia, mas cabe perguntar: isso tudo realmente acontece quando lemos um poema? Sentimos efeitos corporais mais fortes do que com uma boa dose de LSD? A transubstanciação da matéria simplesmente acontece com o texto poético? Toda a reflexão aponta para a cena da transubstanciação da matéria – o desaparecimento das coisas, a levitação, a transformação em serpente, a morte –, sendo deixado mesmo subentendido, neste texto específico, que essa transubstanciação é algo que acontece a nível psíquico, de deturpação da consciência – com seus efeitos corporais, claro, mas nada que não seja comparável ao uso de entorpecentes, rituais extáticos e outras formas de efeito *sobre si mesmo*. Mas que o poema seja a realização disso tudo é tomar o antecedente por um supostamente possível consequente – o que é a definição da metalepse.

No que diz respeito à metalepse, quero destacar aqui um trecho do artigo de Ana Cristina Joaquim, “Real e realidade híbridas: Herberto Helder entre a pedagogia e o crime”:

Mais imediatamente, retomo a reflexão acerca da metalepse e noto que, conforme um dos modos de sua manifestação literária, é possível conferir a

essa figura o atributo de “transformer les poètes en héros des faits qu’ils célèbrent, les représenter comme opérant eux-mêmes les effets qu’ils peignent ou chantent” (FONTANIER, 1967, p.116⁵⁴) [transformar os poetas nos heróis dos fatos que eles celebram, representá-los como conduzindo, eles mesmos, os efeitos que eles pintam ou cantam]. O poeta, assim, “est représenté ou se représente comme produisant lui-même ce qu’il ne fait, au fond, que raconter ou décrire” (FONTANIER, 1968, p. 128⁵⁵) [é representado ou se representa como produtor, ele mesmo, daquilo que ele não faz, de fato, senão contar ou descrever]. A metalepse é um dispositivo que apresenta uma grande abrangência em termos de potência analítica; entretanto, a atenção que dá Fontanier a essa espécie de *mise en abîme* das fronteiras implicadas na ideia de representação (o poeta e o poema, ambos “representados” no momento coincidente de sua “apresentação”) me interessa particularmente no caso de situar a práxis poética de Herberto Helder. (JOAQUIM, 2019, p. 177)

Na verdade, não faria sentido assumir que um texto assim seja simplesmente insuspeito. Quero dizer, esses textos que se projetam a realizar algo como a transubstanciação da matéria possuem uma relação específica com a facticidade dessa transubstanciação. O que quero mostrar aqui é que essa liberdade – a de afirmar que essa transubstanciação acontece através do poema – é exercida, pelo próprio poema, somente a partir do momento em que ele não sente mais que precisa prestar contas a uma realidade externa a si; ou seja, ao poema não interessa mais a facticidade de suas imagens porque a facticidade está interdita *por princípio*: os campos do conhecimento e do entendimento, do poema e da realidade, são paralelos, intocáveis. É quando não precisa mais prestar contas a outros eventos e textos, porque sua existência foi desligada de tudo, que o poema encontra a liberdade (e mesmo a necessidade) de afirmar que faz qualquer coisa, entregue à loucura de assumir qualquer coisa como real. Em outras palavras, é só quando despreocupado da função de ser efetivamente o lugar da liberdade que o poema pode afirmar sem hesitação que ele *é* o lugar da liberdade e a realiza plenamente – seja por conexão temática ao que gostaria de ser, seja por assunção do fingimento poético como princípio criador (o que virá, inevitavelmente, a demandar uma compreensão de toda a realidade como fingimento para que se possa reconectar a poesia a ela, o que de fato se verá acontecer).

É claro que essas imagens em metalepse de magias, transubstanciação da matéria, efeitos da poesia etc. já eram produzidas antes e em outros lugares, mas nesse momento, ali, elas parecem ganhar esse estatuto especial, pelo cenário que lhes concede isso. Talvez antes, tais imagens, por exemplo criadas no movimento surrealista, tivessem mais o ar de projeções livres da fantasia como jogo, proposta, evocação de certa ideia de magia. Agora o ar é outro: as mesmas fantasias, evocações e magias resgatam uma noção de abandono do propositivo, são

⁵⁴ FONTANIER, Pierre. **Commentaire des tropes**. Genebra: Slatkine Reprints, 1967.

⁵⁵ FONTANIER, Pierre. **Les figures du discours**. Paris: Flammarion, 1968.

alucinações desvairadas e desvencilhadas de propósito claro, e por isso ganham esse ar de liberdade pelo rompimento com a realidade. E mesmo a questão de essas imagens serem realistas ou irrealistas, verdadeiras ou falsas, foi suspensa, e o que acontece então é apenas uma oscilação entre a possibilidade de a imagem se fazer verdadeira ou não – oscilação cuja determinação final está fora da alçada do poema ou de qualquer movimento de poetas, seja deixada a cabo do leitor, seja da história, do meio social, da realidade ou do que quer que se queira nomear com uma palavra, mas que existe somente fora da linguagem (linguagem que é o campo do poema).

No próximo capítulo irei mais fundo nessa questão do irrealismo da imagem e da literalidade de sua fantasia (afinal, Helder escreveu que “o que espero é ver a metáfora apocalíptica ganhar um sentido literal” – 2017b, p. 33). Agora, o que cabe é observar como, no texto citado, Joaquim parte daquelas considerações acerca da metalepse para chegar à noção de que, na obra de Helder, “a poesia é realidade, ou: a realidade é evidenciada no seu potencial infinitamente abrangente [na poesia]” (2019, p. 178).

(Poesia e realidade em Herberto Helder)

Essa não é uma afirmação que ela faz sozinha. Por exemplo, Manuel Gusmão também afirma que a obra de Helder “tem sido aquela que em português mais anda perto de uma furiosa maneira de praticar *a poesia* [como] *o autêntico real absoluto* (Novalis)” (GUSMÃO, 2009, p. 140 – destaques do original). Quero colocar aqui um cuidado a mais com afirmações assim, na forma como se pode utilizar uma palavra tão problemática como “real” ou “realidade”. Sei que nem Joaquim nem Gusmão o ignoram. O fato é que já se entrevê aqui aquele movimento que sugeri acima: quando a poesia se (re)assume como fingimento (porque está apartada da interação direta com a realidade), ela só vem a restabelecer sua relação com a realidade através da assunção de que toda a realidade é também fingimento – pelo o que vêm a equivaler o poema e o real. Mas isso pode ser pensado de várias maneiras e as enunciações a respeito disso costumam ser confusas.

Joaquim dá continuidade àquele seu texto citando um poema de Helder intitulado “(escrita pouco inocente)”, em que se lê:

Os poetas são metafísicos.
Não.
A metafísica é uma distância de onde os poetas vêem, em perspectiva,
a realidade.
Não.

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.
 A imagem não é uma realidade?
 O que os poetas provam é que é preciso uma imagem para revelar que
 a realidade não existe.

(HELDER, 2017b, p. 62)

Nesse poema, a negação da existência de qualquer realidade se formula na ambiguidade do dizer dos poetas: ao dizerem uma coisa, tanto criam a realidade dessa coisa quanto anulam essa coisa, criando apenas um espaço vazio. Os poetas só provam que a realidade não existe através das imagens que criam – essas mesmas que se criam e anulam ao mesmo tempo, ou seja, nesse mesmo criar e anular. Nessa ambiguidade, lê-se aquela mesma dupla anulação que foi vista em “(serpente)”: o poema não fala de nada que esteja fora de si, a palavra cria, com o nome, a realidade para a qual ela aponta; mas se essa coisa não existe senão através desse nome, ele não se refere primariamente a outra coisa que não a si próprio, o próprio nome, e a palavra não é mais do que um espaço vazio. Ou seja, novamente: a linguagem não aponta para nada de uma realidade exterior, não consegue falar a respeito de nada como realmente é, mas as coisas também se perdem de vista se não forem buscadas através da linguagem. É nesse círculo de impossibilidade que nos vemos encerrados, a morrer.

Mas de que forma essa negação de que exista qualquer realidade se relaciona com a noção (que se viu ser expressa por Joaquim e por Gusmão) de que o poema é a realidade? *Simplificadamente*, apontando para a compreensão negativa (de herança abjeccionista, se o quisermos reconhecer, assim como de herança panteísta pessoana) de que a estrutura que apreendemos como real é uma contingência linguística (algo como uma *doxa*) a qual, portanto, poderia e deveria ser desmontada como forma de revelação (de algo como uma *aletheia*) – as coisas não são realmente assim –, sendo que, ao mesmo tempo, desmontadas as estruturas, o que se revela não é algo que estaria por trás delas (algo como *ideas*), mas um vazio, o vazio das próprias estruturas. Poderíamos dizer: não há nada que não seja estruturado; quando desmontamos as estruturas e as recusamos absolutamente, restamos num espaço vazio, “nonada”. *Não há surrealidade, não há realidade absoluta*. Ao mesmo tempo, é justamente por isso que o poema vale por uma realidade absoluta: porque ele aponta para o silêncio desse vazio – “O silêncio é que recebe tudo”, diz Helder em “(notícia breve e regresso)” (HELDER, 2017b, p. 49) –, ou porque suas imagens estão sempre a provar a realidade *efetiva*: a de que aquilo que se entende pela palavra “realidade” não existe, essa compreensão deve ser substituída por um

pensamento negativo, de remissão ao silêncio⁵⁶. Ou ainda: só o que há é fingimento e a poesia é o supremo fingimento, não há outra coisa que não isso.

Como articular então a expressão helderiana de que o real não existe, a expressão de que a poesia é criação do real e a interpretação (acurada) de Joaquim e Gusmão de que, para Helder, a poesia é a realidade ou mesmo o real absoluto (de inspiração novalisiana)? Compreendendo que Herberto Helder (assim como quase todo mundo, diga-se de passagem) não utilizou o termo *real* ou *realidade* de maneira estável, sempre com o mesmo sentido.

Como já foi citado, em *Photomaton & Vox* lê-se, por exemplo, “O que os poetas provam é que é preciso uma imagem para revelar que a realidade não existe” (2017b, p. 62). Ao mesmo tempo, em uma crônica de Helder da mesma época (anos 1970), lê-se isto:

O mal das sociedades que se orgulham de uma grande tradição cultural é que supõem haver encontrado forma definitiva de resolver os problemas todos. Passa-lhes despercebida a qualidade dinâmica da realidade e a exigência que esse mesmo dinamismo tem de instrumento, que da tradição apenas aproveitem aquilo que não morreu e que normalmente é menos do que se pensa. (HELDER, 2018, p. 105⁵⁷ apud JOAQUIM, 2019, p. 184)

Nesta citação não se pode dizer que a palavra *realidade* foi utilizada no mesmo sentido que antes. Aqui, a realidade já não aparece como aquilo que se opõe à dinâmica das imagens (associadas à tradição cultural), mas como o próprio caráter de dinamismo da cultura. Nessa citação fica em aberto se tal dinâmica é considerada puramente uma dinâmica imagética ou se é a dinâmica entre imagens e *outra coisa*, mas é evidente que a palavra realidade não aponta para essa *outra coisa* e sim para a dinâmica que inclui a imaginação. No texto *Cinemas*, de 1998, a palavra *realidade* aparece em dinâmica semelhante, embora em sentido diferente: “A imagem é um acto pelo qual se transforma a realidade” (HELDER, 1998, p. 8) – não mais a imagem mostra que a realidade não existe, mas transforma a realidade, ou seja, trabalha uma dinâmica que não é, aqui, a dinâmica da realidade, mas uma dinâmica que se realiza com a realidade.

Voltando ao *Photomaton & Vox*, encontramos o seguinte:

A escrita representa-se a si, e a sua razão está em dar razão às inspirações reais que evoca.

⁵⁶ É por um caminho que acusa o mesmo, mas passando por Nietzsche, que Manuel Frias Martins vai chamar Helder de “poeta do silêncio” e remetê-lo a um “silêncio de bronze” – cf. MARTINS, 2019.

⁵⁷ HELDER, Herberto. **Em minúsculas. Crônicas e reportagens de Herberto Helder em Angola**. Porto: Porto Editora, 2018.

E produz uma tensão muito mais fundamental do que a realidade. É nessa tensão real criada em escrita que a realidade se faz. O ofuscante poder da escrita é possuir um poder de persuasão e violentação de que a coisa real se encontra subtraída. (2017b, p. 59)

O *real* como adjetivo e a *realidade* substantiva aparecem aqui quatro vezes. Como adjetivo, indica a realidade das inspirações que a escrita evoca e a qualidade das coisas que se encontram subtraídas da escrita. Como substantivo, primeiro a escrita produz uma tensão mais fundamental do que a realidade, depois essa mesma tensão produz a realidade. Ou seja, a palavra *realidade* é usada para indicar tanto aquilo ao qual a escrita se sobrepõe, quanto aquilo que a escrita faz, e como adjetivo tanto qualifica o que a escrita evoca quanto o que se subtrai dela.

Esse nó aponta para um problema inerente ao assunto da realidade: mesmo quando se diz que a realidade não existe ou que é apenas efeito de arranjos imagéticos, é preciso em algum momento reconhecer que essas afirmações são reformuláveis como “a realidade existe, é claro, só que existe como efeito dinâmico de arranjos imagéticos”. O que acontece é que a noção de *real* aponta para como as coisas são e a linguagem é incapaz de ser absolutamente negativa, isto é, é incapaz de negar sem estar a afirmar alguma coisa, ainda que seja afirmar a negatividade ou afirmar uma estrutura provisória de imagens. Sendo assim, toda negação de existência pode ser reformulada como a afirmação da existência daquilo que realiza o próprio ato negativo⁵⁸.

A realidade é ao mesmo tempo negada pelas imagens e produzida pelas imagens, e as imagens são ao mesmo tempo evocativas do real e ignoradas pelo real. A noção de *realidade* se movimenta constantemente no jogo que estabelece entre o que as imagens instauram e o que elas negam, isto é, entre o que elas são e o que elas não são.

(Poesia e realidade em Herberto Helder: o diálogo com Novalis)

Essa inconstância deve ser considerada em sua própria forma (não a substituindo por uma definição supostamente precisa de realidade) – a forma desse movimento entre o ser e o não ser de si e do outro. Pode ser interessante, para isso, atentar melhor para o que Gusmão afirma quando relaciona a poesia como realidade de Herberto Helder ao real absoluto de Novalis – “[a obra de Helder] tem sido aquela que em português mais anda perto de uma furiosa maneira de praticar *a poesia* [como] *o autêntico real absoluto* (Novalis)” (GUSMÃO, 2009, p.

⁵⁸ Isso pode remeter, novamente, ao texto de Fernando Pessoa (2015a) em que ele classifica as formas pelas quais seria possível conciliar o dualismo inescapável do pensamento com o monismo, igualmente inescapável, da necessária noção de Realidade.

140, destaques do original). Só que essa expressão, *autêntico real absoluto*, não é tão clara se não se dá mesmo primazia às noções de *autenticidade* e de *absoluto* – uma vez que em Novalis tal proposição se dá dentro do quadro místico do idealismo mágico, o qual traçava modos singulares de exercer a autenticidade como busca do absoluto.

Tanto Novalis quanto Friedrich Schlegel compreendiam a filosofia como um pensamento místico, uma vez que para acessá-la não era possível se basear em uma dedução racional – era preciso partir de uma intuição. Walter Benjamin nos informa acerca das buscas iniciais de Schlegel pela fundação de um pensamento sistemático e de como ele concluiu por uma “filosofia cíclica”, justificada desta forma:

Na base da filosofia deve repousar não só uma prova alternante [*Wechselbeweis*], mas também um conceito alternante [*Wechselbegriff*]. Pode-se a cada conceito e a cada prova perguntar novamente por um conceito e sua prova. Daí a filosofia ter de começar, como a poesia épica, pelo meio, e é impossível recitá-la e contar parte por parte de modo que a primeira parte fique completamente fundamentada e clara para si. Ela é um todo, e o caminho para conhecê-la não é, portanto, uma linha reta, mas um círculo. O todo da ciência fundamental deve ser derivado de duas ideias, proposições, conceitos [...], sem recurso a outra matéria. (SCHLEGEL, 1846, p. 407⁵⁹ apud BENJAMIN, 2018, p. 51)

Ingressar no círculo da filosofia, portanto, não poderia partir de uma demonstração sistemática, mas sim de uma intuição do próprio médium-de-reflexão que era o *entre* daquelas duas ideias, proposições ou conceitos iniciais – duas pontas iniciais que se unificariam intuitivamente no médium compondo o círculo⁶⁰. Esse pensamento intuitivo, por sua vez, era quase totalmente constituído pela arte como médium-de-reflexão absoluto⁶¹.

Na obra de Novalis, por sua vez, assumir essa indissociabilidade entre o artístico e o sistemático como ingresso intuitivo na ordem do pensamento justificou tanto o estilo fragmentário quanto a noção de que um poema poderia ser a unificação do autêntico, do real e do absoluto.

⁵⁹ SCHLEGEL, Friedrich. *Philosophische Vorlesungen*, p. aus den Jahren 1804 bis 1806. Nebst Fragmenten vorzüglich philosophisch-theologischen Inhalts. In: WINDISCHMANN, C. J. H. (Ed.). *Friedrich von Schlegel's sämtlichen Werken*. Bonn: Eduard Weber, 1846.

⁶⁰ E não se ignore que essa união de duas pontas para compor o círculo é exatamente como a serpente compõe o ouroboros, o que aponta para o caráter *intuitivo* com que Herberto Helder assinala o ingresso do corpo no círculo fechado do poema, no texto “(serpente)” citado anteriormente.

⁶¹ Na verdade, Benjamin mostra que, na obra de Schlegel, “o absoluto aparece ora como cultura, ora como harmonia, como gênio ou ironia, como religião, organização ou história”, de modo que não se deveria de modo algum negar que, “em outros contextos, seria totalmente concebível assinalar aquele absoluto, desde que se preserve apenas o seu caráter de médium-de-reflexão, numa das demais determinações – por exemplo, não na arte, mas eventualmente na história”. No entanto, “na época do *Athenäum*, o conceito de arte é uma – e, fora o da história, talvez a única – realização legítima da intenção sistemática de Friedrich Schlegel” (BENJAMIN, 2018, pp. 52-53).

Era o autêntico porque Novalis afirmava a possibilidade de *usar arbitrariamente o mundo sensível*⁶², ou seja, inventar, autenticamente, a forma do mundo. Destaca-se aqui a defesa da *arbitrariedade* e vê-se que essa é uma noção que acompanha a questão da realidade conforme o uso dos nomes. No quadro conceitual de Schiller, por exemplo, a arbitrariedade se opunha à realidade, porque a arbitrariedade das imagens se conectava à liberdade humana em oposição aos vínculos necessários (causais) da realidade – dessa forma, o poder da arbitrariedade imaginativa era o exercício da liberdade *contra* as determinações da realidade. Em posição contrária⁶³, Novalis entende que a poesia é real justamente porque se vincula à liberdade imaginativa; isto é, o uso arbitrário do mundo sensível, em Novalis, é real por atestar a realidade da liberdade (incondicionada) subjetiva. Assim se aponta, justamente, para o poema como o real, por se conceber a liberdade como elemento determinante da realidade *humana* – a qual, para o idealista fichteano, é a única que existe. Ou seja, Novalis não associa *realidade a mundo sensível*, como Schiller fazia, mas antes à totalidade que engloba tanto mundo sensível quanto poder manipulativo – no que se aponta para o conceito de *absoluto*.

Destaque-se que essa possibilidade de usar arbitrariamente o mundo sensível é chamada por Novalis de *magia*, sendo daí que vem a concepção de “idealismo mágico” que identifica sua postura. E some-se a isso que, para Novalis, “a letra é a autêntica vara mágica”⁶⁴ e se compreende assim a concepção do poema como exercício da magia: lugar do princípio absoluto da realidade como mundo autenticamente manipulável.

Em outras palavras e sem desdobrar muito mais (como talvez mereceria⁶⁵) o pensamento de Novalis, apreende-se do *poético como o autêntico real absoluto* o reconhecimento da realidade como âmbito que inclui a possibilidade da magia – sendo a magia entendida como a manipulação inventiva do mundo através, principalmente, da letra (materialidade da intuição). Nessa concepção em que a realidade inclui a magia e a magia é associada ao poder subjetivo do Eu (fichteano), não há espaço para pensar um *mundo sensível* à parte desse Eu – ou seja, recusa-se o pensamento kantiano da *coisa-em-si* e concebe-se a realidade como totalidade do

⁶² “Magia é = arte, de usar arbitrariamente o mundo sensível” (NOVALIS, 2021, p. 130, frag. 109).

⁶³ Mas já semelhante ao que alguns autores modernos se refeririam como “superção da arbitrariedade do signo” como forma de encontrar a realidade através da poesia – vide Mallarmé, Fernando Pessoa ou Ernesto Sampaio, autores ao redor dos quais isso será discutido no próximo capítulo.

⁶⁴ A frase, na verdade, é de Friedrich Schlegel, mas não é equivocado colocar Novalis em concordância com ela. (BENJAMIN, 2018, p. 56).

⁶⁵ A relação entre a poesia de Herberto Helder e a dos primeiros românticos alemães foi investigada por diversos pesquisadores; cito, como exemplo, PICOSQUE (2012) e LIMA (2013); além de já ter sido mostrado que essa influência chega a Helder também via surrealismo. Todas essas questões serão aprofundadas no segundo capítulo da dissertação.

Eu, de modo que o mundo sensível existe *somente* sob a atuação dessa totalidade mágica⁶⁶. É por isso que a linguagem não *aponta para* a realidade, ela não a *representa*: o que ela faz é *manifestá-la* – e magicamente quando se exerce como poema, autenticidade real.

Mas será que essa é realmente a postura de Herberto Helder, no pós-surrealismo português? Acredito que não, ou ao menos não apenas isso. Minhas razões serão melhor apresentadas no segundo capítulo, adiante; por ora, para encerrar esse percurso que veio do surrealismo até Herberto Helder, cumpre apenas entender o que pode significar a afirmação de que para Helder a poesia é a realidade para além de sua influência novalisiana.

É cabível sim reconhecer que Helder sustenta noções muito próximas das de Novalis, seja por uma relação direta com o autor alemão, seja por uma relação indireta com ele que passa pelo surrealismo e sua forma de carregar aquelas reflexões sobre o poder mágico da palavra e a criação do mundo através da poesia. Helder mesmo escreve, no texto “(guião)”, publicado no *Photomaton & Vox*:

(Não somente “a poesia é o real absoluto” do romantismo alemão, mas é um absoluto *real*, e o poema é a *realidade desse absoluto*.)

(Expressar expressividades. *Ruyer*. Mas a favor da experiência sensível do mundo. Princípio geral admitido.)

(Os conteúdos de um poema não são ideológicos ou mentais.
O poema assenta numa experiência do mundo.
A experiência é uma memória em estado de actualidade sensível.)

(*Novalis*: O caminho que conduz ao interior.
Que conduz ao exterior. Circulação interior-exterior-interior.
O carácter de continuidade energética, vital.
Não há espaço interno e externo, mas a forma total criada por uma energia rítmica sem quebra.

O que separa o mundo interior do exterior não é uma barreira, sim um diafragma – a superfície transparente onde afinal se anula a distinção entre interior e exterior. O que está por dentro anuncia, denuncia, prenuncia, pronuncia o que está por fora. E ao contrário. Este diafragma imaginário não põe em comunicação o mundo interior com o exterior, o que pressuporia isolamento ou ruptura de ritmo – mas comunica.

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

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

⁶⁶ Novalis era um grande estudioso da filosofia de Fichte e valeu-se largamente dela para sustentar seus princípios poéticos. Para resumir em outras palavras o que foi dito no texto: após as críticas de Kant terem estabelecido sua Antropologia a partir da separação entre os *fenômenos* e as *coisas-em-si*, isto é, entre aquilo que é apreendido pelo humano e aquilo que existe na realidade externa à percepção, Fichte elaborou a compreensão de que essa dualidade mesma só poderia ser formulada a partir de um princípio único que a estabelecesse – e colocou no Eu esse princípio. É possível encontrar essa subjetividade absoluta na base das ideias novalisianas.

(HELDER, 2017b, p. 135, itálicos do original)

O que Helder afirma é substituir a noção de realidades (a externa e a interna, a objetiva e a subjetiva) por uma “continuidade energética” (princípio único) que é a respiração comunicante entre o dentro e o fora, respiração essa que se caracteriza por um ritmo, sendo o poema a expressão desse ritmo. Por isso, não só a poesia é o real absoluto, mas ela é o absoluto *real*, isto é, o lugar onde se concretiza, se realiza, a união dos meios opostos (externo e interno) – lugar onde o absoluto é real, realização do absoluto.

Até aí, como leitura depurada de Novalis, a postura de Helder parece bem coerente com a do alemão. No mesmo texto, Helder chega mesmo a abordar a questão do mito tomando referência na *Weltanschauung*, conceito caro aos românticos alemães⁶⁷.

Mas talvez a diferença de Helder em relação àquela visão romântica esteja onde ele não a acusa diretamente, onde ela se infiltra no texto a despeito da vontade do autor. O trecho citado acima, em que Helder retoma explicitamente a figura de Novalis, notavelmente como parêntesis, está dentro do ponto “5” de seu texto, em que se lê:

5. Trata-se de uma operação, e o que pode tornar-se visível é o modo – sempre arriscado, livre (de inspiração libertária) –, nunca um modelo. Modelações da matéria-prima, sob a força de um pensamento aberto a todos os poderes e solicitações, mas orientado para o final objectivo do domínio da “coisa” que está nas coisas. O mundo do espírito é uma organização simbólica e o seu fundamento encontra-se na matéria, no corpo. O espírito deve entender-se como apenas o tecido de alusões simbólicas do próprio corpo. A escrita realiza a circulação do símbolo no plano material; é uma simbologia corporal e também uma corpografia simbólica. Na escrita reside o símbolo do corpo, mas o corpo é a última e verdadeira escrita. O silêncio.

(O dramático esforço de Orfeu, que desce aos infernos para reunir a sua dispersão na unidade final do canto, é tarefa para cada um – e isso nos baste, mesmo que não sirva para nada, além de servir para a possível salvação de quem nela se empenhe.)

(HELDER, 2017b, p. 134)

⁶⁷ A palavra *Weltanschauung* poderia ser traduzida como “cosmovisão”. Diz respeito a uma representação geral, intuitiva, pré-reflexiva que se tenha do mundo, um conjunto de parâmetros assimilados que orientam o sujeito. O trecho em que o termo aparece também faz referência à mesma noção de materialidade e de solidão acerca da qual falarei a seguir: “O modo de praticar as obsessões é o seguinte: fazê-las alcançar a unidade de uma obsessão mestra, constituí-las em mito básico. Porque é necessário considerar o mito como uma forma concreta e orgânica, uma forma da vida, nunca uma formulação mental ou ideológica. O mito corresponde a experiências íntimas e simultaneamente objectivas. O poder de tornar as obsessões, que são experiências enérgicas do mundo exterior e interior, em formas tendentes a dispor-se numa forma fundamental, isso é o acto por excelência poético. Dele deriva uma imagem pessoal do mundo, uma imagem radical, intuitiva, uma *Weltanschauung*, com a ordem interna de uma cosmogonia.” (HELDER, 2017b, p. 134)

Toda a questão poética em Helder, com a unidade energética inclusive, coloca-se em função de um materialismo (não de um idealismo). Esse materialismo aparece sob a forma do impensável, do além-da-linguagem, portanto do silêncio. Ele só pode ser pensado e mesmo experimentado através do exercício dos símbolos, só que os símbolos não devem ser considerados senão uma “simbologia corporal” – pois “o corpo é a última e verdadeira escrita”. E é o corpo que é associado ao silêncio da linguagem. Isso tudo se dá, ainda, dentro do quadro de uma intransponível solidão do poeta: “o dramático esforço de Orfeu (...) 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”. Ora, essa solidão, que vai a par com o entendimento de que a materialidade se equipara ao próprio corpo, não escapa de ser lida em relação ao contexto português (no qual as obras de Helder são publicadas) e dialogam com o individualismo de herança abjeccionista e com outras noções que se desenvolviam ali, como será visto mais detidamente no segundo capítulo. Ou seja, não escapam do reconhecimento de que essa redução da materialidade ao corpo, *para além de uma remissão a fenomenologias, é também um diálogo com o luto da forma social do ideal libertário e, inescapavelmente, um diálogo com o problema do lugar da poesia em relação ao mundo após a derrocada das vanguardas.*

Em outras palavras, a relação que Herberto Helder trabalha entre poesia e realidade não é plenamente compreensível com sua referência a Novalis ou a qualquer outro esquema teórico ou fenomenológico, mas precisa ser combinado com seu próprio modo de inserção no mundo – isto é, com aquilo que excede o poder autônomo do poeta, a língua e o contexto em que ela é exercida, a forma como aparece no mundo como publicação no cenário português da segunda metade do século XX e início do XXI. É necessário observar como essas ideias encarnam no circuito mundano em que se estabelecem, pois era ali que elas viviam a sua heterogeneidade interna entre sua materialização e suas idealizações – é nesse circuito que elas construíam seu sentido, pois esse é o circuito em questão: não apenas o da remissão aos ideais, mas o da encarnação dos ideais enquanto problema.

O que cabe apreender, portanto, da afirmação de Gusmão de que Helder é aquele que mais se aproxima de manifestar a ideia novalisiana da poesia como o autêntico real absoluto no contexto português, assim como na afirmação de Joaquim de que, para Helder, a poesia é a realidade, tal como tais pesquisadores o depreendem da obra de Helder, não é simplesmente uma concepção teórica e positiva de que o texto poético seja o único lugar onde as coisas realmente se dão, nem um idealismo romântico revisitado. Nem mesmo a compreensão a respeito da qual Joaquim expressa preocupação em seu texto, uma que, reconhecendo no poema uma atividade de desestruturação das coisas e da linguagem, vê nele uma espécie de motor de

metamorfoses e acaba assumindo que a metamorfose é o princípio definidor do real. Não: mesmo essas colocações acertadas precisam ser lidas tendo outras coisas em consideração. O que cabe depreender da afirmação de que o poema é a realidade na obra de Helder é, em linhas gerais, um jogo de relações entre a linguagem e uma *outra coisa*. Essa *outra coisa* não pode ser pensada, uma vez que o pensamento se constitui na linguagem e a linguagem não referencia essa coisa, mas isso não impediu que tal coisa aparecesse eventualmente, nos textos de Helder, como “a ‘coisa’ que está nas coisas” ou como “o corpo”, assim como não deve impedir que nos refiramos a ela como “*outra coisa*”, porque, mesmo nessa compreensão negativa da linguagem, Helder se prende a certo materialismo. E isso também deve ser lido considerando que esse jogo com outra coisa se dá na tensão entre a inatualidade (ideal) da poesia e a sua inescapável atualidade – sua inserção no mundo, em uma rede específica de questões e problemas.

Para Helder, por um lado, seria preciso produzir, na linguagem, um contínuo de imagens que remontem incessantemente a essa *outra coisa*, esse fundo informulado, sem jamais poderem apontar diretamente para ela, senão para um *ainda não*, um *é ainda outra coisa*, um *era por aqui mas não é mais*, um *é sempre acima ou ao lado ou antes ou depois* etc. – para que se sustente a consciência de que o jogo da linguagem com essa coisa é tanto de experimentação quanto de recusa da ilusão de se acreditar que o poema efetivamente a toca ou também que é absolutamente independente dela. Enquanto as imagens não supuserem referentes, mas trabalharem para a anulação da ideia de que esses referentes existem, elas estarão colocando em evidência a única realidade possível: a de nossa existência estar vinculada à experiência corporal da linguagem, o que se pode também dizer: a experiência de outra coisa a morrer nas imagens. A obra de Helder só sustenta qualquer tipo de idealismo como problema, caminhando na corda bamba entre a magia e a morte, o poder e o nada: como ele escreveria em sua autoentrevista, “respiro nessa pergunta, respiro na escrita dessa pergunta. Qualquer resposta seria um erro” (HELDER, 2015, p. 128). E por outro lado ainda: esse princípio geral de sua metafísica se faz sustentar no cenário da poesia portuguesa, essa língua, esse lugar de publicar-se, esse mundo e violência, esse vocabulário, em que o geral do princípio encontra a especificidade do poema – poema de onde se parte para a impessoalidade do papel e a generalidade da poesia, é verdade, mas com a marca de sua equivocada e inescapável encarnação no mundo.

(Poesia e realidade em Herberto Helder: o terror de fundo)

Observe-se este poema de *Poemacto*, livro de 1961:

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

(109 / 101)

No falar constante de uma boca a outra, essa “outra coisa” se vai transportando, é apenas um terror de fundo, uma espécie de força que aparece sob o signo da morte. Paralelos, nunca se encontram o dizer e a outra coisa, mas no dizer o poeta procura não se esquecer dessa outra coisa, procura sempre apontar para lá ao mesmo tempo em que reconhece a impossibilidade de conseguir apontar corretamente, ele está ao mesmo tempo *lá* e alheio, com a morte nos dedos e a sonhar. Tudo está prestes a ser o ritual sacrificial em que o corpo se transmuta em outra coisa – coisas acontecem, afinal! –, tudo imagina esse momento em que a transubstanciação da matéria tem efetivamente lugar, como uma flor que brota. Imagina-se o poema primordial, sonha-se ele, fala-se dele obsessivamente, sabe-se que ele é como um mergulho na matéria muda através da linguagem ou (talvez principalmente) vice-versa.

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

(112 / 104)

A ambiguidade dessa “outra coisa” é que deve ser lembrada. Porque é possível lê-la como “outra palavra”, como quem considerasse que *cada coisa* fosse outra coisa, como no dicionário cada palavra se define com outras palavras no enorme círculo da língua, onde o corpo ingressa. É inescapável estar no campo da linguagem e dizer “outra coisa” remeter a isso. Mas é preciso se lembrar da ambiguidade disso. Primeiro, que Helder não diz que cada coisa é outra coisa, mas que *tudo* é outra coisa, e essa totalidade retira a dualidade do âmbito interno da língua

e a joga na relação de toda a língua com outra coisa ainda, algo que não seria língua. Segundo, que esse ingressar no círculo da língua em nenhum momento é tratado senão como morte – como se viu no texto “(serpente)”, como se vê nesse poema agora: quando Helder já não fala simplesmente em “tudo”, mas em nomes, é através da morte e não do ser: tudo *é* outra coisa, mas tudo *morre* o seu nome noutro nome. Esse signo da morte está sempre associado a esse estar na língua, como se a palavra fosse a morte de outra coisa. Enquanto todo o poema, com sua linguagem, se esforça para apontar para sua relação com o fora de si: caneta dissolvida no sentido primacial do poema, poema subindo pela caneta atravessando o seu próprio impulso. Ingressar no círculo da língua é a morte de outra coisa, que se vê ser, então, não-linguística. Em outros momentos Helder vai falar do poder vivificante do poema, mas sempre associado a um movimento de morte e ressurreição – como aqui a morte é o terror do fundo informulado *de uma vida*: é a cena total da vida e da morte incorporada à relação entre linguagem e outra coisa, sempre outra coisa que não é outra palavra, mas outra em relação à língua.

Nessa formulação – tudo morre o seu nome noutro nome –, encontro ecos da colocação de Cesariny que foi vista acima: de que é no “acto-entre-actos” que “se haverá de situar o melhor da paixão surrealista, onde todas as coisas *foram* poetas e onde quase que nunca os que *fazem* poemas são ou serão o poema primordial”. Porque se vê aí que tudo foi poeta mas não é nos poetas que se dá o poema primordial, tudo projeta o seu poema para se realizar alhures. Helder reconhece que esse alhures não se faz aparecer senão em outro nome, que igualmente projeta o poema primordial adiante. As coisas morrem os seus nomes em outros nomes, isso enquanto o poema (ligado a outra coisa) passa nesse gerúndio entre os nomes em que morre, vai *subindo*, *atravessando*, *regressando* – qualquer coisa entre uma coisa e outra, qualquer coisa que está depois da projeção poética de uma coisa e antes de ela chegar a algum lugar.

É assim que o poema precisa apontar para fora de si mas sem chegar a lugar algum, ele precisa levantar sem recolher a queda, precisa afirmar negando a conclusão da própria afirmação. O poema sonha seu toque na outra coisa, mas em metalepse, e com melancolia – e principalmente com *ironia*, porque realizá-lo seria negá-lo e a única afirmação possível dele é nesse impasse interno da própria forma que se afirma e nega ao mesmo tempo, esse insistir em imaginar, e literalmente!, esse momento que não é possível imaginar:

Poema não saindo do poder da loucura.
Poema como base inconcreta de criação.
Ah, pensar com delicadeza,
imaginar com ferocidade.
Porque eu sou uma vida com furibunda
melancolia,

com furibunda concepção. Com
alguma ironia furibunda.

(112-113 / 104)

A ambiguidade se sustenta na ironia: o poema se situa *entre*, ele se furta do toque final mas ele fala de fora de si, ele pensa sua própria formulação como morte, ele está interessado em *outra coisa*. Quisera chamar essa outra coisa de *realidade* ou *matéria* ou *corpo* – ela passa, como o “terror que há no fundo informulado de uma vida”. Não há (mais?) nome que lhe refira.

Observe-se como o poema encerra num reconhecimento de que mesmo esse “eu” do poema existe apenas em sua natureza linguística (que a palavra *eu* apontasse para *outra coisa* já seria supor o toque entre língua e realidade, mas esse toque não está onde se o imagina), e só concebe o alcance da outra coisa nos movimentos de servir-se a algo (cadeira congeminando-se na bacia feita o sentar-se) e de absorver seu próprio suporte (flores bebendo a jarra), não no imaginar esses movimentos, sim no sê-lo entre o cenário e o sonho:

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

(113 / 104-105)

*

Não existe um olhar de fora, um olhar de Deus, que pudesse acusar definitivamente o que seria a realidade. O que importa, o que *faz força* aqui, é perceber a passagem entre as formas diferentes que essa acusação assume, nos deuses provisórios que regem os acontecimentos. Nesse concílio português de há mais de meio século, viu-se um movimento que pretende “repensar e refazer o homem, a sociedade, e a relação entre o homem e a sociedade”, viu-se uma “atitude concebida para a sobrevivência do indivíduo sem lhe coarctar a livre floração da

personalidade” e viu-se o “terror que há sempre no fundo informulado de uma vida”. No primeiro refletia-se a potência incisiva de intervenção, de agência e dominação sobre a própria realidade – fosse a dominação verdadeira ou não, era essa a postura, a projeção que se fazia de si. No segundo, havia uma “atitude” não especificada senão pela finalidade de *sobrevivência* individual, enquanto a liberdade aparecia recolhida em “floração da personalidade” – ainda que não se abandonasse a esperança de transformação social, ela seria trabalhada no indivíduo e esperaria a hora (sempre futura) de se elevar à generalidade. E, no terceiro, a questão da realidade já lançada para o impensável, sustentava-se a tensão interna da linguagem entre o imaginar e o silenciar, entre o fazer existir e o apontar justamente para aquele impensável, em uma liberdade poética que nunca se desvencilha de certa ironia.

Nenhum desses deuses provisórios foi forjado no vazio, antes se constituiu sob a pressão de fatores históricos, como diamantes sob a pressão geológica. São as formas locais dos movimentos gerais de transformação de meados do século passado naquilo que diz respeito ao que quer que seja que atenda pelo nome de *real*, uma transformação no que significa *agir sobre a realidade*, no que significa experimentá-la ou entrar em conflito com ela. Nessa transformação estavam em jogo também as formas da História e o papel da poesia no meio social, e foi ali que se forjou o deus provisório que Helder encarnaria por várias décadas e o qual dissolveria em suas obras finais “pelo extremo exercício da beleza”.

2

O teatro da ironia

que do seu pouco diamantífero cada qual faz o que pode
(H. H.)

Este capítulo, o mais longo da dissertação, estruturado como um texto dramático, coloca para girar um conjunto variado de coisas ao redor de uma única questão central (que é o tema geral desta dissertação): a relação entre poesia e realidade. Mais precisamente, de que forma se compõe o círculo poético na obra de Helder, quais são as pontas que se unem para formar o ouroboros, como se relacionam ali unidade e diferença. É longuíssimo e é pouco, e enfrenta abertamente outras leituras de Helder porque alguns dos temas que evoca, a partir dessa poesia mesmo, são a violência, a solidão e a ironia como elementos fundamentais para a sua composição. Os atos se organizam sobre cinco questões: a solidão, a fantasmagoria, a violência, a irrealidade e o trabalho de fronteiras. Tais questões são vistas em diálogo com outros autores que compartilhavam com Helder de orientação semelhante em um ou outro aspecto, mostrando que sua obra não se produzia isoladamente, a despeito do isolamento público que o autor assumiu e a inatualidade que reivindicava. Será visto de que modo sua produção responde àquele complexo de questões herdado da aventura surrealista em Portugal, os problemas do irrealismo e da literalidade que já foram anunciados e de que modo se pode compreender, em linhas gerais, a postura que Helder adotou acerca da relação entre poesia e realidade – o que será também fundamental para a leitura da retomada que ele fez desse tema em *A faca não corta o fogo* e de como o desenvolveu em suas obras finais, o que será visto no terceiro capítulo. Desenvolve-se aqui o que foi falado no final do capítulo anterior: que a relação entre poesia e realidade se desdobra por dois caminhos entrelaçados, uma consideração pela natureza das imagens e uma consideração pelas relações entre imagens diferentes – em geral, o modo como uma imagologia geral se enreda no diálogo local dos sentidos, como os dois são indissociáveis e dão origem ao tema da dicotomia entre teoria e poesia, ou entre poesia e poema, princípio poético e encarnação da palavra, generalidade e particularidade – front de dicotomias no qual a obra de Helder faz seu trabalho de fronteiras. Espero que os motivos pelos quais a visada direta sobre esses assuntos se coloca como encenação e ironia fiquem claros a partir daquilo mesmo que se mostra.

Primeiro ato: A solidão da poesia

Cena 1 (*os atos-palavras*)

Embora tanto o surrealismo quanto o abjeccionismo (e outras tendências do período que dialogavam com eles) sustentassem a compreensão de que o trabalho poético não era apenas um trabalho literário, colocando seu interesse de forma mais abrangente em atos de liberdade – a escrita de poemas sendo apenas um aspecto, um exercício ou um programa para suas práticas –, também ficava evidente que cada vez mais essa pretensão geral se resumia em escola literária. Mostrei isso ser expresso na carta de Leiria a Carlos Eurico da Costa, ser expresso no primeiro texto de Cesariny para a *Pirâmide*, era uma compreensão que estava no abandono surrealista ao método da escrita automática e também em toda a questão acerca da filiação partidária.

Mas com o desenvolvimento de novas estruturações para o cenário – por exemplo, com a separação que Cesariny explicitou entre um trabalho de escrita poética autônomo que resguarda a liberdade para o futuro e um mundo social que o receberá apenas e sempre depois –, foram elaboradas também novas formas de compreensão acerca da relação entre as palavras e a ação. É importante observar algumas “soluções” que foram dadas para esse impasse na poesia portuguesa do período, algumas formas que foram encontradas para continuar o pensamento da poesia como ação libertária a despeito de sua pouca eficácia pública, porque dialogam com Herberto Helder e compõem o sentido das soluções que ele mesmo produziu.

Uma noção que entra em cena nesse momento é a de *ato-palavra*. Aparece pela primeira vez em uma carta de António Maria Lisboa a Mário Cesariny, datada de 7 de janeiro de 1952, na qual o poeta está a negar qualquer participação no surrealismo, de acordo com a tônica abjeccionista:

Nesse sentido é bem nítida a minha posição declarada: *não pertença a grupo surrealista algum*, não nego o surrealismo, as suas conquistas, a experiência realizada, não posso é suspender-me em atitudes, gestos, palavras, ditos *já convencionais*. É aos actos-palavras e não às palavras que supõem actos, que me dirijo. Não me interessará que se digam ou não surrealistas ou outra coisa, interessa-me o que dizem após isso. (LISBOA, 1977, p. 292⁶⁸ apud SILVA, 2015, p. 163, itálicos do original)

⁶⁸ LISBOA, António Maria. **Poesia**. Lisboa: Assírio & Alvim, (1977) 1995.

A noção de ato-palavra está em oposição às palavras que supõem atos numa clara referência à noção de que a palavra *surrealismo* suporia um exercício de certas práticas, atitudes, gestos e outras palavras já convencionadas como libertárias. Recusando esses nomes que supostamente valeriam por um conjunto de práticas, Lisboa reclama o interesse pelo o que as palavras possuem de ação. De que valeria ser ou não surrealista, ser ou não qualquer coisa? O que importa é o que se faz com isso, o que se diz depois, o que se diz a partir do momento em que se é. Nota-se, ainda, que a observação não escapa do âmbito do *dizer*, isto é, apesar de se interessar pelo o que define juntando, à *palavra*, a noção de *ato*, ou *ação*, interessa-se pelo o que se *diz* depois, não pelo o que se *faz* depois. Ou seja, os atos-palavras recusam as palavras que supõem atos em nome de palavras que sigam *dizendo* algo para além de atos pressupostos.

Essa frase de Lisboa referente aos atos-palavras foi citada por Mário Cesariny naquele seu texto da primeira revista *Pirâmide* (CESARINY, 1959, p. 1) e também foi epígrafe do texto de Máximo Lisboa no segundo volume dessa revista (LISBOA, 1959, p.18) – ambos em 1959, já sete anos depois de ter sido escrita. Cesariny a retoma como expressão da potência do surrealismo, mas apenas para caracterizar como era já tardia em relação à força que o surrealismo pudera ter em Portugal. Máximo Lisboa, por sua vez, retoma a frase para afirmar que

escrever poemas não é o fundamental do poeta! Escrever é apenas um ramo em flor, da sua maravilhosa e terrífica Aventura. Só se é efectivamente poeta, quando a viagem de circumnavegação já começou. A poesia pratica-se heróicamente, e é na Rebelião que se encontram as determinantes máximas da existência do poeta, na qual as mais profundas reivindicações, se processam no próprio corpo. (1959, p. 18)

Aparecem reunidas, novamente, a noção de uma aventura individual do poeta e o processamento de sua experiência em seu próprio corpo. O poema não é o fundamental dessa aventura, mas a flor que brota dela, componente adjacente (embora organicamente conectada) da experiência que não encerra em si.

Para aproximar essa noção daquela de ato-palavra, é preciso definir melhor a natureza desse *brotar*, dessa conexão orgânica entre o poema e a aventura corporal. Pois se essa conexão fosse de simples representação, digo, se a aventura fosse independente dos poemas e eles só servissem para dar testemunho dela, eles não constituiriam atos-palavras, porque não passariam de palavras a suporem atos – no caso, os atos da aventura do poeta. Mas é em oposição a essa noção que os atos-palavras se definem. Portanto, os poemas não representam a aventura do poeta, não dão testemunho dela ao suporem que ela existe, mas são, eles mesmos, componentes

dessa aventura, são a continuidade do dizer como continuidade da aventura, porque a aventura só acontece nessa conexão entre atos e palavras que o conceito tão diretamente apresenta.

É somente assim que se pode compreender um ato-palavra: quando as palavras não se encerram em si mas são parte orgânica de outras aventuras. Não são palavras que supõem ações à parte, mas palavras que se conectam organicamente a ações, enunciações que realizam algo – e esse algo sempre parece remeter a algo *fora* da palavra, chame-se a isso de corpo, aventura ou realidade, ainda que o que apareça em primeiro plano seja apenas a continuidade do dizer, marca da continuidade da aventura.

É importante observar que a segunda epígrafe do texto de Máximo Lisboa é de Ernesto Sampaio e diz: “a tentação literatizante é a mais absurda de todas as misérias espirituais”. Os poetas desse cenário não estão dispostos a abandonar a noção de que a poesia não é questão de literatura e sim de conhecimento e libertação, mesmo em meio à tendência desse ideal de ir se transformando em questão de escrita poética. Quero dizer, mesmo na compreensão de uma separação absoluta entre a escrita e a efetivação da poesia, ou entre a escrita e a realidade, mesmo dentro dessa compreensão e a partir dela, eles reformulam a relação entre os poemas e a realidade de modo a sustentar que a poesia seja o trabalho de libertação humana.

Essa reformulação, ao mesmo tempo em que reconhece a distância intransponível entre a linguagem e a realidade, sustenta que é na combinação desses elementos que a poesia encontra seu propósito. E sustenta, portanto, que a palavra poética não é apenas um caminho de construção dessa liberdade, mas componente fundamental do *único* caminho verdadeiro – caminho que se constrói justamente na relação entre o poema e a *outra coisa* que, no poeta, materializa-se em *corpo*.

Cena 2 (*o teatro ritualístico da realidade*)

Uma questão que se desdobra dessa formulação da poesia como parte orgânica de uma aventura que a extrapola diz respeito à efetividade dessa sua conexão com um corpo ou qualquer outra coisa que a realize. Diz respeito ao perigo da tentação literatizante, ao perigo de que a poesia se resuma em texto a despeito da revolta e da aventura que o poeta (supostamente) vive. Direi aqui que diz respeito ao problema da encarnação da poesia.

Uma elaboração do período que responde a essa questão da relação entre a poesia e o corpo, formulando o encontro entre a poesia como acesso à realidade e a necessidade de sua encarnação – uma vez que a princípio ela não toca o real e sim demanda uma entrega corporal

– está na influência do teatro de Antonin Artaud, que se faz presente em Portugal, nesse momento, principalmente através de Ernesto Sampaio⁶⁹.

Destaco abaixo um trecho do texto de Artaud que Sampaio traduziu para o primeiro número da revista *Pirâmide*:

O teatro verdadeiro apareceu-me sempre como o exercício dum acto perigoso e terrível, onde se eliminam tanto a ideia de teatro e de espectáculo como a de toda a ciência, de toda a religião e de toda a arte.

O acto de que falo visa à verdadeira transformação orgânica e física do corpo humano.

Porquê?

Porque o teatro não é essa parada cénica onde se desenvolve virtualmente e simbolicamente um mito

mas o cadinho de fogo e de carne verdadeira onde anatómicamente, por espezinhamento de ossos, de membros e de sílabas,

se refazem os corpos,

e se apresenta fisicamente e ao natural o acto mítico de fazer um corpo.

Se bem me compreendem, aí verão um acto de génese verdadeira que toda a gente extravagante e humorística considerará no plano da vida real.

Porque hoje ninguém pode crer que um corpo possa mudar senão na morte e pelo tempo.

Ora eu repito que a morte é um estado inventado

(...)

Não, o corpo humano é imperecível e imortal e mutável,

mutável fisicamente e materialmente,

anatómicamente e manifestamente,

mutável visivelmente e aqui mesmo bastando que queira dar-se a pena material de o fazer mudar.

(...)

Não é de alucinação ou de delírio que se trata, não, é desse acotovelamento falsificado e verificado do mundo abominável dos espíritos cujas partes miseráveis todo o imperecível actor, todo o inciado poeta do sopro sentiu sempre a empestar os seus mais puros élanos.

(...) ouvireis certamente nos textos que vão ser ditos vindos daqueles que os dizem

gritos

e élanos duma sinceridade que está na vida dessa revolução fisiológica sem a qual nada pode ser mudado. (1959, pp. 6-9)

Seguindo a tônica surrealista, há uma preocupação com mudar as coisas (e com o *verdadeiro* teatro, contra o teatro que se pratica comumente) e aqui ela aponta para um entendimento de que para realizar essa mudança é necessária uma transformação fisiológica. Essa transformação fisiológica pode parecer absurda para quem separe analiticamente o corpo humano de suas linguagens e acontecimentos e conclua que só existe transformação fisiológica

⁶⁹ E lembrar-se que Artaud é, junto com Michaux, o único (ex)surrealista que Helder aprecia em sua autoentrevista (HELDER, 1990, p. 30).

através da morte ou do envelhecimento – menções de Artaud às quais poderíamos acrescentar também as violências físicas. Mas essa separação analítica é considerada ela mesma ficcional e absurda. Em lugar dela, assume-se a existência de outros modos de ser da materialidade humana, outras formas de integrar o próprio corpo em redes expandidas de experiência e ação:

Ora, há no sopro humano saltos e fracturas de tom, e de grito a grito trocas bruscas, aberturas e élans do inteiro corpo das coisas pelas quais podem ser súbitamente evocadas, e podem escorar ou liquefazer um membro assim como uma árvore que pudéssemos cortar e enraizar na montanha da sua floresta.

O corpo tem um sopro e um grito pelos quais, nos bas-fonds decompostos do organismo, se pode *agarrar*, transportando-se visivelmente até aos altos planos radiosos onde o corpo superior o espera. (ARTAUD, 1959, p. 8)

À materialidade do corpo se soma o que se chama de *sopro* ou de *grito*, e certamente sem esses elementos sequer se poderia dizer de um corpo que ele é humano. A referência poderia ser bíblica, com o *sopro* que anima o barro, mas no caso certamente não se tem interesse em herança judaico-cristã – o vocabulário, apenas, é que permanece como forma que deve ser desmantelada ao visar-se o desmantelamento das formas corporais associadas a ele. *Sopro* equivale, etimologicamente, a *espírito* (do latim *spiritus*, que também poderia ser traduzido por “respiração”), e ambos se associam ao *grito*, que é sopro vocalizado. É na sua dimensão animada no sopro e no grito que a fisiologia humana se liberta das clausuras impostas pela visão analítica (mísera) que a julga imutável senão por processos de envelhecimento e morte. O corpo como totalidade, como conjunto matéria-sopro, pode mudar e muda conforme sua aventura o leva através dessas dimensões de “espaço e ar” (ARTAUD, 1959, p. 9). Da mesma forma, é quando associada a esses movimentos que a palavra se faz extrair de uma dimensão literatizante – a mais absurda das misérias espirituais, segundo Sampaio – e se *incorpora*: ato-palavra, unificação das dimensões falsamente separadas da voz e da matéria.

Quando Herberto Helder incluiu textos de Ernesto Sampaio em sua antologia “parcialíssima” publicada em 1985 – *Edoi lelia doura: antologia das vozes comunicantes da poesia portuguesa*⁷⁰ –, escreveu a respeito dele: “as reflexões sensíveis deste autor, os seus poemas-meditações – ou como se lhes queira chamar – são dos textos mais agudos e corajosos que entre nós já se escreveram, na modernidade, dentro da e sobre a ‘experiência poética’”

⁷⁰ Por mais que Helder recuse o nome do surrealismo e particularmente o de André Breton, é preciso observar o jogo sonoro que ele faz nesse título com os “vasos comunicantes” do poeta francês.

(HELDER, 1985, p. 265⁷¹ apud LEAL, 2005). Um dos textos recolhidos ali (acredito que parcialmente) era intitulado “Para uma cultura fascinante” – trata-se do título de um livro que Sampaio publicara em 1958 –, e nele se lê:

Uma arte poética, admitida a relação analógica tradicional entre as estruturas do homem e do universo, é sempre uma cosmogonia. As leis que regem os mais íntimos e essenciais fenómenos da criação humana dizem respeito à mesma realidade que criou o homem, dele fez a sua expressão impermanente, mutável como a expressão do próprio homem, mas mais livre, porquanto a humana expressão é reflexo doutra realidade prestigiosa e a expressão dessoutra realidade não é reflexo senão do infinito, cujo conceito e cuja imagem próxima do olhar humano nos espiam por trás de cada objecto, órbitas vazias geradoras da angústia que raspa, imagem após imagem, todas as que não reflectem a Lei, e estas são as que exprimem termos de encontro superficiais e falsos, ou simplesmente menos *reais*, com o mundo e com a vida, comodamente integrados na consciência humana por tudo o que no homem é criação intelectual mas não é *conhecimento*.

(...)

Considerar arbitrária a realidade mítica do mundo que o homem pretende alcançar equivale a negar a possibilidade de o sujeito se poder *equivaler* ao seu objecto, equivale a negar ao homem a conquista de um estado unificado da consciência, equivale a *negar a Poesia*. Porque o poeta é o homem que consegue, quando o seu Verbo encarna, alcançar estados de consciência absoluta, de absoluta *vidência*. O poeta é precisamente o único homem cujo funcionamento espiritual não é arbitrário, *é real*, o único que consegue mover-se no presente e dele falar. O resto é ignorância.

É claro que este poeta a que me refiro é raro, tão raro como são raros os verdadeiros iniciados, e isto porque o *conhecimento* pressupõe a anulação individual de quem conhece, depende da capacidade que o eu porventura possua de substituir o seu inconsciente particular pelo inconsciente colectivo, aplicando contra este a sua consciência, dilucidando-o, e assim dilucidando uma primeira realidade mais vasta e *concreta* que a realidade do *eu*, condição básica para o conhecimento da Realidade Mítica, o qual é pura descontingênciação, libertação.

(...)

A expressão do real é a Poesia.

A expressão do real no meu corpo é o Teatro.

O Teatro é a Poesia concreta.

(...)⁷²

No primeiro parágrafo se fala em mais de uma realidade: uma realidade mítica e uma realidade menor, mas depois esta aparece apenas como *menos real* do que a outra – ou seja, as duas realidades, podemos compreender, são na verdade graus distintos de realidade. O grau mítico é aquele em que sujeito e objeto equivalem – outra forma de conceber a unificação do

⁷¹ HELDER, Herberto (Org.). **Edoi Lelia Doura: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

⁷² HELDER, Herberto (Org.). **Edoi Lelia Doura: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985. Texto disponível em: <https://canaldepoesia.blogspot.com/search/label/ernesto%20sampaio>, Acesso em: 03 de maio de 2021.

espírito e do corpo, ou do sopro e da matéria: aquele que enuncia ou o que age é uno com o enunciado ou a ação, âmbito único de existência no qual se vê anulado o arbitrário, em nome do que, enfim, se chama de *o real*⁷³. Em suma, é somente nessa totalização, nessa unificação, que o real se estabelece, e somente o poeta é aquele que nele se localiza: o seu Verbo encarna (de volta à referência que poderia ser bíblica ou apenas de empréstimo imagético – movemo-nos pelo campo semântico que circula entre o sopro, o grito, o espírito, a voz, o verbo, o logos, a enunciação, que a despeito da variação vocabular remete aqui ao lugar em que esses nomes apontam todos para o mesmo). É assim que a expressão do real é a Poesia e, retomando as referências ao teatro de Antonin Artaud, compreendemos que a expressão do real no corpo é o Teatro e o Teatro é a Poesia concreta, ou mesmo poderíamos dizer *concretizada*, se supuséssemos que houvesse uma poesia anterior à sua concretização (mas Sampaio diria que não há). É no corpo compreendido como algo que não é *só* corpo, algo que não existe sem sopro, algo que é essa totalidade entre sopro e corpo, que se estabelece o âmbito único do real, lugar que é o lugar do Teatro que é a Poesia concreta. Por isso, inclusive, diz-se (em consonância com Novalis, inclusive) que “uma arte poética, admitida a relação analógica tradicional entre as estruturas do homem e do universo, é sempre uma cosmogonia”: porque a poesia, como atuação das estruturas do homem, é também atuação do universo, ponto em que tudo conflui ao mesmo, lugar da realidade.

Colocando essas imagens em diálogo com a noção de ato-palavra que se viu antes com António Maria Lisboa, Mário Cesariny e Máximo Lisboa, faz-se ideia do fim das dicotomias entre linguagem e realidade, palavra e materialidade, sopro e corpo, dicotomias que estavam na base inclusive da noção de *representação* que pudesse supor a poesia como algo que representasse ou desse a ver a aventura do poeta. Para os autores considerados aqui, a linguagem poética não representa nada, mas sim faz parte de um todo orgânico, tecido da realidade em que está abolida a separação entre imagem e coisa de que a imagem é imagem. A aventura do poeta acontece no seu acesso a essa realidade, “quando o seu Verbo encarna”, e assim o seu fundamento deixa de ser arbitrário, torna-se movimento no presente e possibilidade de falar *nele*, com consciência dele, conhecimento efetivo por visionarismo.

Mas como é que justamente de dentro de uma compreensão do rompimento da relação entre língua e realidade, de dentro de uma necessidade de projetar sempre no futuro o encontro da palavra com a matéria, se desentranhou uma teoria do fim dessa dicotomia e a noção de que a palavra poética está necessariamente encarnada? Assim: deslocando a dicotomia entre língua

⁷³ O diálogo com o panteísmo de Fernando Pessoa é evidente – ver nota de rodapé número 13 do primeiro capítulo, p. 39.

e realidade para outra divisão. O estabelecimento da poesia como lugar da realidade acessada visionariamente traça uma fronteira clara entre um mundo verdadeiro (o mundo poético) e um mundo falso: o não poético. Se a poesia é fingimento (encenação, teatro), mas a própria realidade também, a poesia se unifica com o Real por oposição à ignorância: o não-poético é o não-reconhecimento da realidade tal qual é, ou a sua não-vivência ou não-experimentação. Por isso, inclusive, a poesia se apresenta como *conhecimento*: ela põe o real em cena contra a ignorância do cotidiano. A divisão poesia-realidade dá lugar à divisão poesia-irrealidade. A revolta contra o mundo, que orienta o ideal libertário de herança surrealista, traduz-se aqui por uma espécie de ressentimento que acusa o mundo de irrealidade ao afirmar que apenas a poesia é o real.

Há algum perigo aí: se o surrealismo fazia acusação semelhante, não era senão por engajamento de transformação do mundo, reencantamento seu. Mas a forma vanguardista organizada tendo sido abandonada (ou perdida), corre-se o perigo de que essa acusação se transforme em simples ressentimento, auto-idealização na figura do profeta, ilusão sem fundamento – a metalepse do poder poético se transformando em puro irrealismo.

A solução que Sampaio dá para isso aparece em outro texto seu, também publicado no *Edoi Lelia Doura*. Ao falar do fazer poético como um ato destrutivo, ele escreve:

Destruição que sobretudo diz respeito e sobretudo põe em perigo as normas, os valores, as trocas sociais que criam ao homem um número, um espaço, uma experiência própria, a meio das nossas brilhantes sociedades de produtividade. Um acto livre põe em perigo esse armazém de estruturas, porque o seu objetivo será a provocação, a destruição dessa sociedade de limitações conforme for ou não densa a ambiência ética que lhe deu origem e o seu conseqüente sentido revolucionário. Por isso a definição legal que lhe dão é a de crime, e por isso há nele a luz soberana de todos os grandes crimes da história. (HELDER, 1985, p. 269⁷⁴ apud LEAL, 2005).

Afirma-se que o poema guarda um poder de destruição das estruturas sociais, mas também se reconhece que ele aguarda a “ambiência ética” favorável em que se converta num verdadeiro ato livre, em contexto revolucionário. Recuperando as reflexões acerca do teatro, pode-se dizer que o poema permanece sendo o real, mas aguarda a encarnação que o tornará Teatro, poesia concreta. Há, certamente, o teatro solitário como crime, mas há também a memória de que isso é diferente de um verdadeiro contexto revolucionário. A poesia cumpre seu papel até onde lhe é possível: ela resguarda em sua produção a liberdade necessária e

⁷⁴ HELDER, Herberto (Org.). **Edoi Lelia Doura: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

fundamental da humanidade. Nessa liberdade resguardada, o poema toma a forma dos atos destrutivos, formas que serão fundamentais quando do advento de um contexto favorável que os encarne, no sentido revolucionário da transubstanciação da matéria social. Dessa forma, a poesia recolhe em si a luz dos “grandes crimes da história”, os grandes atos que abalaram as formas, regras, leis e estruturas, e por mais impotente que possa ser diante das estruturas práticas do mundo, continua como o elemento primordial a ser encarnado quando dos momentos efetivos de revolução. Trata-se, assim, de um encaminhamento específico para a concepção abjeccionista da espera: combina-se a liberdade pura da poesia, a consideração pela dimensão social do surrealismo bretoniano e a compreensão de que o ato livre, o poema primordial, dependerá tanto do poder imaginativo que a poesia encarna quanto de circunstâncias *outras* que lhe deem efetivação. E assim se justifica também que o tema do próprio poder seja recorrente no trabalho poético: porque é por esse tema e sua encenação em metalepse que o poema se prende ao seu sentido primordial e se prepara como instrumento e conhecimento da cena revolucionária.

Em tudo isso, a encarnação da poesia, que efetivamente a salva de se perder em tentação literatizante, que põe fim à dicotomia entre língua e realidade, é trabalho solitário do poeta concebido como alguém à espera. Entre a encarnação solitária do poeta e a encarnação revolucionária do mundo há um lapso. Uma encarnação que extrapolasse o corpo do poeta e sustentasse o poder libertário para fora da experiência individual (se é que existe algo para fora disso) remete a *outras* necessidades. É justamente porque a palavra pode não ter peso efetivo na realidade, porque sua relação com o mundo foi rompida de princípio, que o poema ao mesmo tempo se faz resguardo da liberdade ao mesmo tempo em que pensa a necessidade de uma encarnação para além da do poeta – a poesia é a imagem do fim da dicotomia entre língua e realidade e resiste em um mundo alheio a esse visionarismo, aguardando o momento em que seus crimes individuais se tornarão uma verdadeira revolução. É justamente quando a relação da palavra com o mundo se rompeu que a poesia precisa formular as possibilidades de sua encarnação; ou seja, é justamente porque se partiu de uma separação absoluta entre língua e realidade que se fundou a noção de poesia como encarnação possível e futura em que essa separação se anula. A poesia se aproxima de ser um trabalho de memória, o trabalho de sustentar a memória de uma liberdade possível, para além do mundo em que se vive; crimes visionários que aguardam a revolução.

Cena 3 (*“Um poeta está sentado na Holanda. Pensa na tradição. Diz para si mesmo: eu sou alimentado pelos séculos, vivo afogado na história de outros homens. E a sua alma é*

atravessada pelo sopro primordial. Mas tem a alma perdida: é um inocente que maneja o fogo do inferno.” – HELDER, 2005a, p. 15)

No que diz respeito a Herberto Helder, o princípio é semelhante, mas não igual. Não é equivocado dizer que Helder sustenta como única regra, sempre, como na abertura do *Húmus*, “liberdades, liberdade” (224 / 214), que seu modo é o da “inspiração libertária” (HELDER, 2017b, p. 134), mesmo para além dessa palavra – sua alma é atravessada pelo sopro primordial. Ele também sustenta a poesia para além da tentação literatizante. Mas não se lança na espera, e embora essas outras elaborações sirvam para compreender o que está na base de sua atitude, sua relação com os poemas é mais negativa e irônica do que afirmativa e defensora de seu valor visionário.

Isso se faz evidente quando se considera como a questão da poesia como realidade se articula com o tema da arbitrariedade da linguagem. Esse tema aparece na citação mais longa que fiz de Sampaio: “considerar arbitrária a realidade mítica do mundo que o homem pretende alcançar equivale a negar a possibilidade de o sujeito poder *equivaler* ao seu objecto (...), equivale a *negar a Poesia*”. Essa questão também faz lembrar Mallarmé, que via na poesia a superação da arbitrariedade da língua através de uma relação motivada entre som e sentido. Ou mesmo Ricardo Reis, quando se pensa nessa relação entre som e sentido, já que ele escreveu que a poesia “difere da prosa apenas em que escolhe um novo meio exterior, além da palavra, para projetar a ideia em palavras através da emoção” e identifica esse novo meio exterior com “o ritmo, a rima, a estrofe; ou todas, ou duas, ou uma só” (PESSOA, 1980, p. 192). Em seu texto, Sampaio foca também na questão da sonoridade e do ritmo da poesia – “Ritmos e sons, eis o concreto. Eis o objecto original, a redução ao sensível de todo o conceito, de toda a ideia criadora.”, isso dentro do quadro relativo à encarnação do Verbo: “Integrar a consciência no corpo, carregar o corpo dos prestígios criadores que circulam na natureza”. É assim, pelas suas qualidades físicas, que os ritmos e sons do poema encarnariam no corpo, transformando o poema em Teatro.

Mas para Herberto Helder essa encarnação não é pensada assim, na correspondência entre as qualidades físicas do verso e a experiência corporal da enunciação. Ele trabalha com essas qualidades físicas magistralmente, mas não situa nelas a anulação da dicotomia entre sujeito e objeto que estabeleceria a poesia como acesso ao real. Para mostrá-lo, seguirei pelo ensaio “Assassinato e assinatura” de Rosa Maria Martelo.

A pesquisadora compara a solução de Mallarmé para a arbitrariedade das línguas – a correspondência motivada entre som e sentido – com o que seria, para Helder, sua própria forma

de compreender a “poesia como linguagem de superação da ineficiência das línguas” (2010, p. 92). A partir de uma leitura de *A faca não corta o fogo*, Martelo afirma que, para o poeta português, a poesia seria a criação de “uma língua dentro da própria língua” (572-574 / 553-555), um *movimento vital* através do que seria considerado um *desvio* na língua de origem. Mas enquanto Mallarmé (e Reis, como foi visto acima) procurariam na língua a superação da arbitrariedade, Helder diz: “que se foda a língua, / esta ou outra, / porque o errado é sempre o certo disso” (576 / 557).

O que acontece é que enquanto Mallarmé afirmava a possibilidade de correspondência entre som e sentido, para Helder não haveria nada na própria língua que ditaria o acerto poético, nenhuma essência poética na língua em si. Se a poesia fosse tomada como uma língua dentro da língua, a fundação dessa novidade só se daria por exigência de uma energia⁷⁵ anterior ou externa à língua, que demandaria sua forma informe. Isso também foi observado aqui no final do primeiro capítulo, quando se falou de Novalis e do texto “(guião)”. Lá, Helder escreve a respeito do diafragma como “a superfície transparente onde afinal se anula a distinção entre interior e exterior”: “Este diafragma imaginário não põe em comunicação o mundo interior com o exterior, o que pressuporia isolamento ou ruptura de ritmo – mas comunica” (2017b, p. 76). Ou seja, a relação entre exterior e interior não é colocada em comunicação através desse diafragma imaginário que podemos considerar uma referência ao poético (já que “o poema é a realidade desse absoluto” – HELDER, 2017b, p. 76); essa relação é substituída pelo plano unitário do diafragma, isto é, a dicotomia dentro-fora é comunicada não como dois planos

⁷⁵ Acerca da ideia de *energia* nessa poética, João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva afirma que: “A ‘energia’, enquanto vocábulo presente na obra do poeta, tem uma assiduidade relativamente reduzida, porém, a sua capacidade de representação ultrapassa os limites do vocábulo e concretiza-se violentamente na osmose entre todas as palavras do verso, no transbordar dos sentidos de palavra para palavra, na relação semântica absolutamente imprevista, na própria hifenização e translineação do verso, na combinação entre versos longos e brevíssimos (...). Para além dessa relação aparentemente forçada dos vocábulos, a sua seleção num espaço primário – na medida em que normalmente se encontram os referentes associados a relações com o corpo e com a terra – reforça a imagem de pura energia, de violência, de um contacto bruto com as coisas, de modo a conviver com esse excesso de vida que ainda não foi diluído no sentido culturalmente correcto que procura sempre homogeneizar e não distinguir.” (2004, p. 434). Do *Photomaton & Vox* destaco também o texto “(feixe de energia)”: “Sei que há este intento: o da relação, segundo uma forma básica, entre a intensidade pessoal e a intensidade do mundo. / Essa forma básica é o ritmo orgânico, a imposição rítmica do corpo. Talvez seja esse ritmo que cria as coisas, a sua insistência, a figura e a ordem em que se encontram. / Inquiri 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. / É na trama extensa e instável do questionário que o poema assenta, maneira de pensar / que há o mundo, e o mundo sai do corpo, / e existe a memória carregada de formas, / e as formas são sustentadas pela energia / de um imaginário.” (HELDER, 2017b, p. 131). Retomando o que foi falado no final do primeiro capítulo, é importante observar como essa autonomia do imaginário como constituição do corpo e do mundo na verdade não é tão autônoma assim, porque não é uma energia que flui somente no sentido do imaginário para a *outra coisa*, mas também um imaginário que é invadido pela energia negativa do seu não ser: “E aí, como num instante ou precipitação ou extremo, a morte ataca o poema, o corpo em circunstância de poema, / o mundo com rosto de poema, / numa fuga, raptos ou fulgor, / um feixe de energia que se pensa como mundo, / a força de uma acção no imaginário. Toda a atenção, o tempo todo, a vida.” (HELDER, 2017b, pp. 131-132).

colocados em comunicação, mas como a subsistência de um plano único que anula a dicotomia. A anulação da dicotomia é, necessariamente, a anulação da arbitrariedade, já que sem relação entre coisas distintas não há como falar em arbitrariedade. Mas essa anulação da arbitrariedade não se dá através dos caracteres físicos da língua – som e ritmo no que influem no corpo como experiência da enunciação. Ela se dá por uma compreensão monística da realidade (cf. PICOSQUE, 2011) em que a língua é rendida a essa “energia” sem depuração de seus caracteres físicos em relação ao significado. A unificação interior-exterior não pressupõe experiência física da enunciação como se ela fosse separável da experiência imagética da língua, com sua semântica, seus significados, seu raciocínio. Não há, aqui, qualquer hierarquia entre aspectos supostamente isoláveis da língua – a poesia, portanto, não seria um modo de trabalhá-la em sua materialidade específica em prol do sentido que essa manipulação constrói, mas um trabalho ao mesmo tempo de sua materialidade e de sua imaterialidade, de sua especificidade e sua inespecificidade, é trabalho de língua mas também de pensamento, de imagem, de memória, referência etc. – tudo *igualmente* rendido ao plano integrador da “energia”.

Nas palavras de Martelo, “a relação entre sujeito e mundo (...) dá-se pelo ritmo orgânico (...); [sendo que] ‘orgânico’ pode não ser aqui mais do que uma imagem para a indistinção entre uma energia (não verbal) e a experiência que lhe confere reflexividade (verbalização)” (2010, p. 97) – assim como Máximo Lisboa se referia à poesia como flor organicamente ligada à aventura do poeta. Na leitura de Martelo, “‘corpo’ é um *significante flutuante*” (2010, p. 97), que não deixa de significar o corpo, mas dele extravasa para estabelecer “a forma de um acordo ontológico que é também um ‘nexo estilístico’ (608 / 588)” (2010, p. 98). Herberto Helder diz em um poema: “cria com o corpo a tua própria gramática” (565 / 546). E novamente Martelo: “os ‘erros’ linguísticos seriam, então, sintomas do acerto rítmico que elide as fronteiras entre o eu, a língua e o mundo” (2010, p. 98)⁷⁶ – elisão de fronteiras que ecoa o estabelecimento solitário do plano único do diafragma.

Isso aponta para a compreensão de que Helder caminha próximo de Sampaio em sua concepção cosmológica da poesia. Mas ele não afirma a possibilidade de compor com elementos da linguagem uma forma de correspondência positiva com o real, nem mesmo através dos aspectos físicos da linguagem. Ao conceber a totalidade de uma energia que,

⁷⁶ A mesma questão do “erro” e do “desvio” pode ser encontrada no que Américo António Lindeza Diogo aborda sob o conceito de *crime*. “Suposto que o crime é um facto, que não correspondendo a um comum, interrompe a biografia, ele é também o que jazendo na in-fância, é dom e prova de eleição *ab initio*. É o ‘crime antigo, circulante, utilizável’. Havendo, como há, conspiradores ‘contra infâncias’, que, no conspirar, fazem parte da própria consistência das ‘hipóteses do mundo’, o crime antigo surgirá, por circulante e utilizável, como *energeia* que produz os *factos criminosos*.” (1990, p. 38, itálicos do original). As relações entre poesia, crime e erro serão vistas mais detidamente no terceiro ato deste capítulo.

atravessando corpo e sopro, *realiza* a poesia, Helder sustenta uma profunda negatividade – que lemos aqui como herança abjeccionista, mas não sejamos muito apegados à referência porque, como foi visto, ela se espalha e Helder a desenvolve de forma singular. Pelo debate que construí até aqui, pode-se afirmar que essa negatividade está na noção de que, sendo a realidade esse plano único em que não se dividem corpo e canto, matéria e espírito, sujeito e objeto, ela não *aparece* nem *se realiza* em nenhuma imagem e nem em nenhum poema. Porque *aparecer* supõe *algo* aparecer *para alguém* e essa separação entre algo e alguém já não participa do campo unificado da realidade. E realizar-se suporia o ponto de chegada do poema no qual já não se aposta mais. É por isso que não se poderia falar em correspondência entre som e sentido, nem em atuação através da emoção – porque essas noções supõem, no mínimo, uma consciência que experimenta um som ou uma emoção enquanto concebe um sentido, e já está restabelecida aí a separação entre essa consciência e seus objetos. Na elisão de fronteiras entre eu, língua e mundo, tal como Martelo a acusa na poesia de Helder, o poema vale como marca da possibilidade de indistinção energética, mas não como sua experiência. Por isso Helder diz “cria com o corpo a tua própria gramática” e não “entrega o teu corpo à gramática do poema”.

É inclusive por isso também que se afirma que o conhecimento poético supõe a dissolução daquele que conhece. Para Helder, não se pode dizer que uma linguagem é a linguagem da poesia, que certas imagens nos mostram o que a poesia mostra, que algo seja real ou poético – *isso* está sempre onde não se vê, onde não se quer, onde não se para. As imagens dos poemas não atuam senão visando sua própria suspensão, pois enquanto houver alguém que as visualize, as sinta, as experimente, não é a poesia que está em cena. Tudo o que aparece só encontra seu valor *poético* no ponto mesmo em que está *errado*. É no erro daquilo que se mostra que se *entrevê* a poesia. O poeta é um ser somente à espreita. Por isso, também, as imagens em Helder são sempre imagens de cegueira e de silêncio, porque se imagina tendo em vista o além do imaginado, canta-se tendo em vista o além do canto. Que se possa mesmo dar um nome a esse plano único, subjacente às diferenciações que fundam a arbitrariedade – o nome de *energia*, por exemplo – é mesmo apenas por referência didática ou imagem tão provisória quanto todas as outras.

A postura de Helder pode ser lida, então, como a prática mais acurada de alguns dos princípios que Ernesto Sampaio proclama. Como Sampaio diz, “A expressão do real é a Poesia” porque a poesia substitui a dicotomia entre imagem e coisa imaginada, sujeito e objeto, sopro e corpo, por um plano único, adicotômico e, portanto, não-contingente. O corpo pode entrar nessa roda e o plano único se transforma então em experiência; realiza-se assim o Teatro, Poesia em estado concreto. O poeta é pensado como “poeta-actor” conforme encarna esse estado

primordial de descontingenciamento da relação entre sopro e corpo, imagem e experiência, pensamento e matéria: “O Teatro é a expressão da necessidade demiúrgica da consciência humana: concretizar ritualmente, por transmutação analógica, o primeiro ritmo e o primeiro som”. Mas talvez seja com Herberto Helder que fique mais evidente o caráter problemático dessa transformação do plano único da realidade em experiência: afinal, tornar-se experiência não é um tanto como sair da realidade, já que a experiência supõe um sujeito que experimenta e restaura-se assim a separação entre sujeito e objeto?

Para Herberto Helder, experimentar o poema não coloca quem experimenta em contato com a Poesia (que é a realidade). O que se destaca assim é a dimensão mais irônica da noção de que a poesia concretizada é o teatro: o fato de que a poesia como experiência é apenas um *fingimento*. Nessa ironia fica evidente um diálogo com o modernismo da *Orpheu* na obra de Helder. Na verdade, apesar do enfoque que está sendo dado aqui à aventura surrealista, é importante considerar outra marca profunda de negatividade que estende seus braços sobre a poesia portuguesa (para dizer o mínimo de seu alcance): aquela que encontra sua forma nas obras de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa.

Lilian Jacoto, em “A negatividade como ethos autoral: o legado de Pessoa”, aponta como a obra de Fernando Pessoa manifesta um “desamparo metafísico” (2016, p. 2) cujas formulações se estenderam por todo o século XX. Em linhas gerais, esse desamparo é resultado do reconhecimento de um vazio no centro do ser, vazio irresoluto que evidencia a contingência de todas as formas e a total ausência de parâmetros pelos quais se direcionar à realidade. Por exemplo, nas palavras de Eduardo Lourenço, aquele que primeiro teria acusado a negatividade como marca fundamental dos poetas da *Orpheu*:

Invocá-lo sob o nome de experiência ontológica é ainda falhá-lo; pois o seu vazio centro é menos a presença do Ser que a sua ausência; ausência de essência humana em Sá-Carneiro, ausência de Tudo em Pessoa. Talvez o nome de aventura ontológica negativa – no sentido em que dizemos teologia negativa – seja o mais conveniente para traduzir o núcleo da revolução poética de ‘Orpheu’, com a condição de não perder de vista que essa ardente experiência do Nada, uma das mais profundas e extremas da poesia universal, é o anverso de um apelo igualmente inominado de Divindade. (LOURENÇO, 2003. p. 134-135)

A mística desses poetas se direciona a esse extremo Nada ao redor do qual gira a irrealidade das coisas. E nesse ponto remeto novamente o leitor à formulação do Transcendentalismo panteísta (ver a nota de rodapé n. 43, à página 57), em que a indeterminação entre a realidade irreal ou a irrealidade real estabelece a própria contradição

como o fundamento das coisas: falta de parâmetro fixo que acusa o inelutável caráter de fantasia ou fingimento das formas que o real assumia.

O fato é que o resultado desse reconhecimento de um vazio no centro do ser é não somente a forma do êxtase místico diante do nada, mas principalmente o encontro com o caráter mítico do pensamento, esse “nada que é tudo” (PESSOA, 1996, p. 17) em que as formas provisórias do ser se exercitam em seu contato e angústia com a própria afirmação e a própria negação ao mesmo tempo – a simultânea nulidade e absoluta potência de existir (como no exercício da teologia negativa, aqui aprofundado ao nível da dialética e da aliança com a ideia de mito).

Jacoto nos remete ao princípio da *negative capability*, ou capacidade negativa, que o poeta John Keats teria formulado como a capacidade do homem de “ser em face das incertezas, dos mistérios, das dúvidas, falhando no alcance do real que está para além do factual e da razão” (2016, p. 8)⁷⁷. A compreensão de que mesmo diante desse vazio manifesta-se uma força múltipla, de formas provisórias, que é a própria variedade da vida (como a multiplicidade panteísta que Pessoa evoca), aponta para o encontro de uma Beleza e uma Verdade superiores a qualquer sistema de compreensão do mundo que ignore essa dinâmica real e contraditória entre o vazio e a fantasia mítica das formas. E é importante ressaltar que o termo vem dos estudos de William Hazlitt acerca da obra de Shakespeare, pelo o que se pode considerar que o gênero dramático dessa obra influencia a compreensão que tanto Keats quanto Pessoa (ambos leitores de Hazlitt e de Shakespeare) tiveram da persona como *character*, isto é, subjetividade constituída formalmente na ação. A ausência de uma suposta correspondência da persona com um substrato ontológico levou Keats, por exemplo, a afirmar, do sujeito, que “it is not itself” e, da identidade individual, que “it has no self (...) It has no character” (MARTINS, 2008⁷⁸ apud JACOTO, 2016, p. 9), enquanto Pessoa construiria sua heteronímia, para além ainda, por exemplo, de sua obra ortônima que medita reiteradamente sobre sua própria condição de auto-estranhamento e vazio.

O que acontece, portanto, nessas obras, é que ao mesmo tempo que se acusa o Nada no centro do ser e o conseqüente caráter contingente das formas que o circundam, assume-se uma possibilidade de exercer, nessas mesmas formas, uma espécie de encontro com sua contradição, sua realidade irreal, sua forma mítica em *negative capability*: através da forma poética. No

⁷⁷ A tradução é da própria Lilian Jacoto, que nos remete ao original “When a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason”, cuja referência é: MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português**. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

⁷⁸ MARTINS, *idem*.

entanto, ao mesmo tempo em que se pode falar de adequação formal do texto para que ele carregue a carga emocional necessária ao efeito sensível e racional do poema, o que se encontra nesse efeito não é bem uma espécie de experiência ritualística da Realidade como Poesia concretizada, a encarnação no Teatro da realidade de que Sampaio falaria, mas uma ideia teatral mais negativa, a situação auto-estranhada e contraditória da provisoriedade das formas, com a pungente ironia que atravessa toda experiência e que é, inelutavelmente, *fingimento de ser*.

A ironia é, de fato, marca profunda dessa concepção das coisas, essa ironia de tipo romântico, como aquilo “que Schlegel chamou uma vez de ‘ironia primordial’, que devora todas as outras pequenas e grandes ironias até que não sejamos mais capazes de decidir se estamos no plano do irônico ou do extremamente sério...” (MAAS, 2008⁷⁹ apud JACOTO, 2016, p. 8). Trata-se da ironia tão associada a essa ideia de fingimento, a ironia do reconhecimento de que nunca se atinge o ser definitivamente (porque ele *não é*), de que todas as formas se movimentam no jogo de serem toda a afirmação possível em uma realidade cujo caráter central é absolutamente negativo ao que quer que se formule – a falta de seriedade das coisas como a maior seriedade possível, o jogo mítico da realidade.

Em um texto de homenagem a Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa escreveu: “*Morre jovem o que os Deuses amam, é um preceito de sabedoria antiga. E por certo a imaginação, que figura novos mundos, e a arte, que em obras os finge são os sinais notáveis desse amor divino*” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 9). Isso está muito próximo de Herberto Helder, ainda que, por sua negatividade, ele rejeite a noção de “figurar novos mundos” e aponte apenas para a recusa e o silêncio. O destaque aqui está para a compreensão de que as obras apenas *fingem*. A poesia concretizada no corpo é um teatro não tanto porque é um ritual (do tipo de Artaud, que Sampaio, por exemplo, evoca), mas sim porque é um fingimento: finge-se acessar a realidade, finge-se estar situado na existência poética – de acordo com a metalepse de que falei. Mas esse fingimento aqui é sempre irônico, é sempre um ludíbrio, não se realiza em si, não se coloca senão ironicamente, remete sempre a *outra coisa*, fora de si, outra coisa ainda, justamente porque

Tudo o que sonho ou passo,
O que me falha ou finda,
É como que um terraço
Sobre outra coisa ainda.
Essa coisa é que é linda.

(PESSOA, 1980, p. 104)

⁷⁹ MAAS, Wilma Patrícia. Shakespeare em Goethe. **Revista Cult**, nº 130, nov. 2008. Disponível em: <http://issuu.com/revista.cult/docs/cult130site/1>. Acesso em: 29 ago. 2021.

Cena 4 (*o que aconteceu*)

Viu-se o abjeccionismo de Pedro Oom fundamentar a sua profunda negatividade em um paradigma da espera; viu-se Cesariny a reformular essa espera de maneira que valorizasse mais positivamente o trabalho poético; viu-se a noção de ato-palavra cunhada por António Maria Lisboa ser retomada por Máximo Lisboa para indicar a função da poesia na aventura integral do poeta; viu-se Ernesto Sampaio a colocar o poema como salvaguarda da liberdade à espera de tempos revolucionários; e viu-se o teatro de Artaud, retomado pelo mesmo Sampaio, apontando para o caráter ritualístico da aventura integral, considerada então como modo de acesso à Realidade. Viu-se também a obra poética de Herberto Helder constituir um poeta que canta como modo de encarnar uma realidade que não se pode conceber senão negativamente.

Traçou-se assim um fio entre a ausência (da espera), a presença (da Realidade) e a ironia de um fingimento que dança entre uma e outra como modo de sustentar a poesia em um ponto indecível acerca de sua própria realização. A ausência de quem foge das formas produtoras de abjeções; a presença absoluta da experiência poética; e a combinação dialética dessas duas tendências. Historicamente, essas configurações dialogam entre si, vêm umas das outras, encontram seus sentidos mutuamente. Formalmente, possuem em comum a oposição absoluta ao cotidiano, seja a nível de sua estruturação de valores, seja a nível de sua continuidade social, sua ignorância quanto à realidade ou seu despreço pela verdade ou pela liberdade. Elaboram uma relação entre a poesia e esse cotidiano que é marcada por revolta, violência e recusa – forma de relação poética com o cotidiano marcada historicamente, nesse contexto, pelo esforço surrealista. Elaboram, também, uma relação entre a poesia e o poeta que não ignora que este só existe em relação àquela, ao mesmo tempo em que aquela só se realiza na existência de uma experiência *foralinguística*⁸⁰ deste. E essa experiência é frequentemente pensada em seu caráter corporal, campo material em que se estabelecem as experiências.

O desejo de transformação social, ou a compreensão de que a libertação buscada pela poesia ambicionava afetar o conjunto da sociedade e não apenas o indivíduo isolado – noção fundamental no surrealismo – pode parecer ter sido pouco a pouco abandonada. Mas ela

⁸⁰ Escolhi utilizar o neologismo *foralinguístico* para marcar uma diferença com o termo *extralinguístico*. Este termo, com o prefixo *extra-*, parece apontar para o que complementa a linguagem, para o que se soma a ela enquanto ela permanece como centro da atenção. O neologismo, por outro lado, com a aglutinação do radical *fora*, quer dar destaque à alteridade desse lugar em relação à língua.

permanece lá, como horizonte de intenções, embora, à custa de separações de tempo e espaço, tenha sido lançada para fora da responsabilidade do poeta, de modo que mesmo a poesia ainda sustentando o mesmo ideal libertário de antes, segue mais atenta ao seu campo de relações imediatas: os efeitos corporais vividos individualmente. Lembra-me o Pessoa a escrever que “A única realidade social é o indivíduo, por isso mesmo que ele é a única realidade.” (2015b, p. 1). Os temas da ordem social ou das formas da cultura necessitam do vocabulário dessa ordem-e-cultura para aparecerem, mas a revolta poética contra o cotidiano já evita de princípio esse vocabulário. A atenção da poesia se volta para aquilo que pode ser experimentado sem precisar passar por ele – o ambiente menos conceitual das partes corporais, os símbolos mágicos, os objetos concretos, as formas da natureza, as ações físicas.

Na resposta de Herberto Helder a um inquérito colocado na quinta edição da revista *O Tempo e o Modo* – a qual Ana Cristina Joaquim informa ser “uma publicação com forte teor militante, que teve vida ativa durante o Estado Novo e cujo número em questão ‘foi submetido a censura prévia’, conforme somos informados na subscrição” (JOAQUIM, 2019, p. 178) – lê-se:

1. Qual o modo mais fecundo de o Poeta colaborar na Cidade?
[HH] Escrever poemas.

2. A imposição de uma orientação ideológica (de qualquer caráter, moral, político, religioso) não será uma limitação da liberdade do poeta?
[HH] Parece-me evidente. E a propósito: a Poesia é a liberdade do poeta; a Poesia é a limitação do Poeta.

3. Só se poderá considerar social a poesia que cante as inquietações de valor sócio-político, ou possui interesse verdadeiramente social toda a poesia que cante o homem sem qualquer limitação de temas?
[HH] Só existe um tema para o poeta: a sua experiência. Não há experiência pessoal que não seja experiência social. (HELDER, 1963⁸¹ apud JOAQUIM, 2019, p. 179)

Helder expressa a compreensão de que a poesia é, ela mesma, a forma livre e limitada do poeta. Em si mesma ela já constitui a forma do conflito entre libertação e limitação, independentemente de sua vinculação a outros discursos, como os de ordem política ou ideológica. E mais: a poesia só possui um tema: a experiência do poeta, que por si só, sem nenhum vínculo com os discursos de ordem política e ideológica, já deve ser tomado como experiência social. É como se fosse inescapável a sua presença social.⁸²

⁸¹ HELDER, Herberto. Inquérito. **O tempo e o modo**: revista de pensamento e acção, n. 5, maio, 1963.

⁸² Essa questão poderia nos remeter à famosa “Palestra sobre lírica e sociedade” de Theodor Adorno, que nos ofereceria um entendimento de como o poeta, voltando-se para mais fundo de si mesmo, alcançaria um valor

Outro aspecto fundamental de se perceber aqui, que se desenrola dessa confluência de fatores – a separação absoluta entre linguagem e realidade, a ser reconstituída somente na poesia que se opõe ao mundo, combinada à noção de ato-palavra como uma aventura livre que se dá na totalidade sopro-corpo, somada à compreensão de que a experiência poética pode passar totalmente à parte de outros discursos e referências de ordem ideológica e política, em suma, de quaisquer outros textos da circulação social – constitui não apenas uma compreensão singular do que seja um poema, mas também uma compreensão singular do que é um poeta. Ele não é certamente o cidadão que autografa seus livros no lançamento, varre a casa e paga as contas – onde estaria sua grande aventura? O poeta, antes, se define exatamente por ser o sujeito de uma aventura, e essa aventura é aquela que acontece entre o texto e uma suposta *outra coisa* – e essa *outra coisa*, por mais que se projete a partir dos textos como corpo de um poeta, não corresponde ao corpo de um cidadão que negocia com o editor a publicação de seus textos. Já são bem conhecidas as teorias acerca da “morte do autor” e da dissociação entre texto e escritor, mas o importante é reconhecer como localmente, em situação, essas noções se enraízam em sentidos específicos: para além de teorias acerca das estruturas textuais e sociais, a natureza parcialmente textual do poeta está aqui associada à oposição entre o real cotidiano e a sustentação de uma aventura libertária. A natureza da poesia é apenas *parcialmente* textual porque aponta para uma compreensão da língua como coisa que não se encerra em si, coisa que só faz sentido real quando é parte orgânica de um todo que inclui *outra coisa*, fora-da-língua⁸³ – opondo-se a análises puramente linguísticas ou estruturais de seu sentido. E o vínculo do poeta – fulcro corporal entre a linguagem e a *outra coisa* –, o seu vínculo com o meio social, não demanda considerações da ordem da estrutura social do discurso nem da estrutura material da realidade, é um vínculo imediato simplesmente porque toda experiência pessoal é já experiência social.

O poeta, para esses autores, não é mais tanto uma personagem pública. “Reduzido” a sujeito da aventura poética, ele só tem presença social através de seu texto. Seu valor social se resolve simplesmente em ser membro da sociedade. Seu poder não é o do líder. Observe-se que essa separação definitiva entre o que é o poeta, cujo corpo é atravessado e levado pela aventura de seu canto, e o indivíduo que vive em meio a um real cotidiano, é o que será levado à máxima clareza com a reclusão de Herberto Helder. Tal premissa chega mesmo ao ápice em *Ou o poema*

social. Embora esse seja um caminho pertinente de análise da questão, não vou me aprofundar nele aqui, uma vez que a remissão a um aparato teórico como esse traria a necessidade de se desdobrar demais nas possíveis inadequações ao caso de algumas assunções que o fundamentam.

⁸³ Ao falar em fora-da-língua aqui não estou necessariamente indo contra o pensamento derridiano (“*il n’y a pas de hors texte*”): pode-se dizer que estou me movimentando pelas possibilidades do *double bind*.

contínuo, quando Helder faz mesclar sua corporeidade a sua obra poética (cf. MARTELO, 2016). Nada disso, no entanto, aponta para uma natureza puramente textual ou linguística da poesia, do poeta, do poema ou da aventura poética; aponta apenas para a absoluta diferença entre a vida do escritor e a vida do poeta – permanecendo esta vinculada a uma aventura que é ao mesmo tempo linguística e fora-da-língua, ou que sustenta sempre a memória de que sua linguagem deve ser unificada com um fora-da-língua.

Aí se configura a solidão da poesia, mesclada à solidão do poeta, tão rompida foi sua cumplicidade com o mundo cotidiano. E se reconfigura também o lugar do leitor, que não é mais convocado por acontecimentos de ordem pública, senão entregue à possibilidade de encontros com esses objetos errantes que circulam nas livrarias e revistas, os quais marcam que algo, em algum lugar, acontece – em algum lugar há ao menos uma aventura em curso; embora, de qualquer forma, essa aventura nos seja indiferente, dizendo “que faz o alheio, que nada faz pelo seu próprio sustento?” (HELDER, 2017b, p. 155).

Cena 5 (*cena de leitura: interlúdio*)

Em 1961, Herberto Helder publicaria *Poemacto*, em participação explícita nesse quadro de ideias relativas à poesia e à ação. No primeiro poema do livro se lê:

Imagino o meu corpo, uma colina.
 Meu corpo escada de estrela.
 Nata. Flecha. Objecto cantante.
 Corpo com sua morte que canta.
 Imagino uma colina com vozes.
 Uma escada com canto de estrela.
 Imagino uma espessa nata cantante.
 Uma que canta flecha.
 Imagino a minha voz total da morte.
 Porque tudo canta e cantar é enorme.

(...)

Porque o meu corpo tem uma sua morte
 tocada incendiariamente.
 A morte – diz o canto – é o amor enorme.
 É enorme estar cego.
 Canta o meu grande corpo cego.
 Reluzir ao alto pelo silêncio dentro.
 O silêncio canta alojado na morte.
 Deito-me, levanto-me, penso que é enorme cantar.

(107-108 / 99-100)

Como sempre acontece com Helder, a efusão de imagens reúne muitos elementos e nos leva a muitas direções. Vou por algumas delas, vendo como se combinam.

No poema, a imagem do corpo cantante se intersecciona com a da colina na noite estrelada e com a do leite, imagem também frequente em sua obra (“– E o resto é uma altura oculta, / um leite e uma vontade de cantar” lia-se no “Tríptico” de *A colher na boca*, livro do mesmo ano que *Poemacto*; “o leite cantante” lê-se no segundo poema de *Poemacto*). A imagem da nata que se forma na superfície do leite se intersecciona com a das estrelas sobre a colina e com a voz do corpo que canta – intersecções atravessadas por uma mesma flecha (como a flecha de Odisseu atravessa os doze machados na prova do arco⁸⁴), que é também uma escada que conecta o baixo e o alto (como no poema de Hermes Trismegisto, “O que está em cima é igual ao que está em baixo e o que está em baixo é igual ao que está em cima para realizar os milagres de uma coisa”). O próprio canto canta a flecha, como o próprio poema canta as suas imagens cantantes, “porque tudo canta e cantar é enorme” (assim como “grandes são os desertos e tudo é deserto” – PESSOA, 1980, p. 266).

O poema apresenta uma associação entre o amor, o canto e a morte que é recorrente na obra do poeta. Acerca do amor, Manuel Frias Martins observa que a “natureza elementar encontra-a Herberto Helder no *amor*” (2019, p. 46):

Se o amor é sempre *amor em visita*, como se lê num dos primeiros poemas de Herberto Helder, é por ele e dentro dele que tudo se reencontra. Este será o princípio de conhecimento do poeta Herberto Helder, ou a inteligência específica por que a sua poesia absorve a experiência e os modos de estar no mundo. (MARTINS, 2019, p. 46)

A noção de *conhecimento* – a mesma que Cesariny associara à poesia, em oposição ao *entendimento* como dimensão social do pensamento, a mesma que Sampaio, no terceiro parágrafo do trecho citado anteriormente, diz que “pressupõe a anulação individual de quem conhece” – aparece, em Herberto Helder, associada ao amor como modo de absorver a experiência e estar no mundo. Esse amor supõe a morte porque a dilucidação do eu em uma realidade mais vasta (condição para o conhecimento, segundo Ernesto Sampaio) é a morte desse sujeito que afirma “imagino”, o “*meu corpo*” etc. Isto é, para essa primeira pessoa, que imagina

⁸⁴ Trazer a imagem de Odisseu aqui, apenas pela referência à flecha, é uma intersecção minha com a imagem, pode não se justificar pelo poema. Lembro apenas que também o arco de Odisseu é associado à lira e quando o herói o toca é como a um instrumento musical que, por fim, mais do que apenas soa, canta: “Assim falavam os pretendentes; mas o astucioso Ulisses, / após ter levantado o grande arco e de o ter examinado, / tal como um homem conhecedor da lira e do canto / facilmente estica uma corda a partir de uma cravelha nova, / atando bem a tripa torcida de ovelha de um lado e de outro – / assim sem qualquer esforço Ulisses armou o grande arco. / Pegando nele com a mão direita, experimentou a corda, / que logo cantou com belo som, como se fosse uma andorinha.” (Odisseia XXI:404-411 – HOMERO, 2011, p. 491)

as intersecções que lhe mostram a natureza amorosa do canto, tudo isso aparece como a morte, a sua morte, porque haverá transmutação, “transformação fisiológica” nos termos de Artaud, ou “descontingencição, libertação”, nos de Sampaio, e já não será o mesmo *eu* que diz “*meu corpo*” aquilo que vibrará na realidade mítica.⁸⁵ O canto, portanto, é fingir a própria morte como encontro amoroso da realidade.

É ainda importante destacar como isso se dá *cegamente*. Quero dizer: não é em enxergar as imagens do canto que se realizam a morte e o amor; antes, é no ato de cantar sem ver, é na cegueira que *perde de vista* o canto que o ato de cantar se faz amor, morte, se faz enorme.

Quase cinquenta anos depois, em *A faca não corta o fogo*, Helder publica:

se me vendam os olhos, eu, o arqueiro! acerto
em cheio no alvo porque o não vejo:
por pensamento e paixão,
ou porque foi tão sentido o vento a luzir nos botões dos salgueiros,
como se atirasse do outro lado do vento,
ou na solidão de um sonho,
ou como se tudo fosse o mesmo: flecha e alvo –
e
cego
acerto em cheio:
porque não quero

(607 / 587)

O poeta que tanto associa a poesia ao erro fala aqui em acerto. Mas é um acerto que se remete ao *não querer*. O sujeito que deseja acertar, que olha para o alvo e o acerta, esse não atira do outro lado do vento. O tiro de pensamento e paixão é aquele que erra o que o arqueiro deseja acertar, ou aquele que acerta o que o arqueiro não deseja acertar. Porque o arqueiro deve morrer para que o amor e a poesia se cumpram e por isso o seu acerto só está onde o seu desejo não está – aquele é o verdadeiro alvo, que ele mesmo não poderia ver (não poderia imaginar – as relações entre o *ver* e o *imaginar* serão exploradas no segundo ato deste teatro da ironia). Para errar, ou para acertar o alvo que não se espera, é preciso atirar cego, cantar pelo silêncio, morrer para existir. A imagem (o que se vê) se constitui na linguagem, encontra sua forma em cada um dos planos (dos machados⁸⁶) atravessados pela flecha do poema, sendo cada uma delas

⁸⁵ Também Novalis escreveu: “A morte é uma vitória sobre si” (2021, p. 41).

⁸⁶ No terceiro parágrafo da citação acima de Ernesto Sampaio, lê-se: “É claro que este poeta a que me refiro é raro, tão raro como são raros os verdadeiros iniciados”. Assim é também com Odisseu que, em uma possível interpretação mística do mito, aparece como o iniciado, em contraste com os pretendentes que, como externos, duvidam da possibilidade de realizar o ato alquímico e são incapazes de toar a corda do arco. Os doze machados são associados às Doze Constelações e se compreende que o ato alquímico não consiste em conhecer as constelações e saber alinhá-las, mas em atravessá-las com o gesto único.

ao mesmo tempo mostrada e negada em nome de outra imagem, cada uma valendo e não valendo como *a* imagem.

O que acontece, portanto, é que nenhuma dessas formas – nem as do sujeito, nem as da linguagem – são de fato o plano poético da realidade. Imagina-se isto e aquilo, fala-se da morte e canta-se, mas com a finalidade de lançar-se além daquilo que é possível assimilar agora, para libertar-se das formas atuais, para abjetar-se onde a pureza ainda espera a sua hora (se quisermos dialogar ainda com a memória abjeccionista). Cantar é fingir o ser além de si, pela própria morte, pela própria cegueira, pela própria enormidade e equivalência com tudo.

No mesmo livro há também o poema que discorre sobre o ator. É o terceiro. Nele, elencam-se formas de amar que o ator exerce ao máximo: “Ninguém ama tão rebarbativamente / como o actor. / Como a unidade do actor”, “Ninguém ama tão corporalmente como o actor. Como o corpo do actor.”, “Ninguém ama tão publicamente como o actor. Como o secreto actor.” e “Ninguém ama o teatro essencial como o actor. Como a essência do amor do actor.”. Lembre-se aqui da origem dramática da *negative capability* (JACOTO, 2016) de que foi falado anteriormente – que se estende na lírica para o palco da realidade, toda ela transformada no fingimento mítico do ser.

Acerca do corpo e do teatro essencial, reproduzo abaixo as estrofes inteiras:

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.
Corpo que treme de melodia.
Ninguém ama tão corporalmente como o actor.
Como o corpo do actor.

(...)

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.

(116-117 / 107-109)

O ator percorre os modos do vocabulário, as classes de palavras, remetendo ao Nome essencial que é como o sangue que percorre e vivifica o corpo, corpo que treme de melodia: o ator é como a linguagem que vibra o corpo, atuar é fingir no corpo o que a linguagem finge em texto, e é fingir no texto o próprio corpo em forma linguística. Novamente retornam as noções da cegueira, da estrela (como modo de amar do ator) e do silêncio (que entrevemos na mímica e na pantomima). O ator, que finge o movimento do amor fazendo vibrar o corpo, ama o teatro essencial, o teatro geral, no qual está em estado de graça – atuar é o próprio encarnar da fantasia, onde fingir a poesia é realizá-la ao transformar a encenação geral na cena essencial do amor.

Cena 6 (*cena de leitura*)

De toda a solidão da poesia deve ficar evidente que a liberdade do poeta não é a liberdade do leitor, nem o poema efetua no leitor qualquer coisa se ele não for, também, uma espécie de poeta vivendo sua própria aventura fundamental, um ator que também assume o papel. Quero dizer, o leitor, a princípio, não é mais do que espectador do espetáculo da liberdade do poeta. Que o poeta seja um fingidor se desdobra no sentido de que o poeta é como um ator em cena no teatro da realidade – e que irônico não é perceber que é no lugar mesmo em que a linguagem não é mais pensada como representação que o lugar do poeta surge mais forte do que nunca como representacional, isto é, que através de um poema que não deve ser compreendido como representação o poeta não consegue fazer nada além de representar (teatralmente) sua própria liberdade.

O teatro de Antonin Artaud, que serviu de referência aqui, buscava superar o problema da passividade da plateia ao trazê-la para dentro de seu ritual. Mas o poema, “no fim do dia”, é de natureza distinta do teatro: a palavra não tem mãos, não toca, não puxa, não congrega as pessoas por si só, seu (suposto) ritual depende de outros caminhos.

O poema supõe uma cena específica, que é uma cena de leitura. Não é uma reunião pública num anfiteatro. A cena de leitura sempre reafirma alguns elementos constantes: uma obra sob um nome de autor, a disposição corporal do leitor e seus sentidos – olhos para ver e ouvidos para ouvir, quando não o contrário: “música vista (ouçam também com os olhos!)” (HELDER, 1998, p. 7)⁸⁷ –, o tempo dedicado à cena. Existe alguma coisa de intocável nesse arranjo de elementos. É claro que são o básico, mas na sua simplicidade traçam uma fronteira absurda: nada que tenha existência dentro da obra vai mover uma linha na rede externa. Há o corpo, os afetos, a imaginação, mas o poema talvez seja mais como o cinema do que como o teatro – como a locomotiva que vem em nossa direção na tela do cinema: somente alguns loucos, algumas crianças ou alguns animais acreditam que ela possa nos atingir. De resto permanece evidente que só há um trem porque a sala está escura e há um projetor. Bastaria acender as luzes da sala que a tela empalideceria e seríamos *obrigados a perceber* que estamos sentados nas fileiras da plateia. Plagiando os empiristas, com alguma inadequação, devemos reconhecer que *as percepções são mais fortes do que a imaginação*.

O que acontece com uma linguagem que reconhece o completo rompimento da relação entre língua e realidade, recusa tão veementemente qualquer forma cotidiana e que não representa nada senão a própria liberdade, é que ela é tão deslocada em relação à cena de leitura e à vida ordinária do leitor que ela não consegue incidir diretamente sobre nada. Sua atuação é evidentemente *teatral*, não é como uma *ação* que se realiza sobre algo. Sua forma de recusar o mundo cotidiano reconhece apenas duas opções para a cena de leitura: ou o leitor se engaja com a experiência das imagens poéticas e realiza não se sabe que movimentos que conectem essa experiência com as outras de sua vida, ou a experiência do poema permanece à parte do mundo, numa redução de sua aventura a qualquer coisa como uma contemplação silenciosa marcada para acabar no fim da sessão.

Pode parecer óbvio que seja assim, pois assim talvez seja para todo texto, mas é importante notar como essa consciência assume forma local – ela remete à compreensão de que não cabe ao poeta abalar as estruturas da sociedade, senão reduz sua figura a sujeito de um teatro no qual os leitores se podem incorporar ou não. E isso ao mesmo tempo em que ainda sustenta a poesia como uma aventura fundamental do espírito humano. Lembro-me do que mencionei de Eduardo Lourenço a escrever sobre o *Orpheu* no primeiro capítulo – aquelas duas posturas que se pode assumir em relação à poesia, a maravilha da experiência alienante ou o confronto infundável com a condição humana. De acordo com o resultado da experiência

⁸⁷ Ver Anexos.

surrealista em Portugal, a poesia lava as mãos de carregar nos ombros o valor e o sentido dos outros, de todos, de sua sociedade. O leitor, assim como o poeta, precisa assumir a imensa solidão a que foi relegado, a escolha em que restou. O poema não vai sustentar para ele a sua liberdade, o poeta não vai ser a antena da raça se a raça é incapaz de sustentar a sua própria aventura. E quão notável não é que Helder escreva em “(resposta a um inquérito convencional sobre revoluções, liberdades e)”:

Encontre-me quem quiser; não vou à procura de ninguém, não vou à minha procura. Apareço às vezes diante de mim, ou julgo ser eu – eu que vejo ou eu que apareço. Ouço vozes; devem ser as minhas. Poderei dizer que são cenas da minha voz?

(...) Eu perdoei ao mundo, visto as suas probabilidades serem sempre excessivamente improváveis. Mas como tenho todo o tempo para perder, é lícito e proveitoso dedicar-me à aventura que não encontra o seu próprio fim.

(...)

E a liberdade? Que pergunta! Não vossa, a pergunta, mas minha. Que a minha liberdade sou eu, e custo-me a sustentar. Entretanto chegam-me notícias de que é necessário sustentar a liberdade alheia. Mas que faz o alheio, que nada faz pelo seu próprio sustento?

(HELDER, 2017b, pp. 153-155)

Fica a encargo de um suposto leitor atribuir realidade aos poemas que lê – ser ele também um ator que encarna as imagens da poesia. Herberto Helder não é um poeta ansioso pelo seu leitor. Ele sequer assume a posição de definir a relação entre a aventura sem fim e a contemplação silenciosa, não raro ele afirma as duas coisas, ora escolhendo uma em oposição à outra, ora as considerando equivalentes. A responsabilidade por essa escolha do leitor não é sua. O ritual teatral da Poesia é solitário, não só para o poeta como também para o seu público.

*

Disso se desdobra que a relação entre poesia e realidade na obra de Herberto Helder se constitui tanto das suas reflexões acerca da natureza das imagens, do corpo e do mundo, quanto da natureza das relações possíveis entre a poesia e o cotidiano, conforme o poema manifesta, ou não, o poder de gerar encarnações e manipular corpos. Em outras palavras, o cenário solitário que se desenha para a aventura poética nesse período, por não abandonar o ideal libertário, oscila entre o reconhecimento dessa solidão, a afirmação de como a liberdade se manifesta ali, e o perigo de se transformar em espetáculo para um público passivo. Para o poeta realmente preocupado com trabalhar poeticamente o ideal libertário, coloca-se o problema de sustentar, ao mesmo tempo, a compreensão de que não lhe compete a responsabilidade por fazer a poesia tocar o real e o fato de que, se a poesia não toca o real, ela não é a aventura poética que pretendia ser. Ou seja, alguém como Herberto Helder não admite ignorar o problema da alteridade, pelo

contrário: esse problema se torna constitutivo da natureza solitária e negativa da poesia, constitutivo de sua realidade.

Em um trecho do segundo manifesto do surrealismo escrito por Breton, o autor francês maldiz Rimbaud, poeta que antes ele reivindicara como referência, simplesmente por Rimbaud “não ter tornado impossíveis algumas interpretações desonrosas de seu pensamento” (BRETON, 1985, p. 101). À primeira vista, pode parecer até absurdo querer culpar um autor por não ter absoluto controle sobre as interpretações possíveis de sua obra. Mas esse, na verdade, é um problema constitutivo da relação entre poesia e realidade. Se o poeta não pode garantir que sua aventura libertária não será reduzida a espetáculo burguês, como ele pode sustentar que sua aventura libertária é real? Se ele simplesmente confia que suas palavras são atos-palavras, como não acusá-lo de irrealismo, de alienação, por não perceber que ele pensa estar fazendo uma coisa enquanto faz outra? Quero dizer: sem uma preocupação com a relação entre poesia e não-poesia – e não-poesia não só como a *outra coisa* (“foralinguística”) da aventura poética e sim também como o mundo cotidiano, a linguagem não poética, as outras pessoas que não são o poeta –, sem uma preocupação com essa relação, não se faz o desenho completo de uma relação entre poesia e realidade.

Tomando isso em consideração, vou desdobrar aqui duas grandes diretrizes para a consideração da poesia e da realidade pela obra de Herberto Helder. São como as duas pontas da língua bifurcada do poema helderiano. Uma delas diz respeito ao tipo de relação que essa obra sustenta com a existência de outra linguagem, a linguagem de um mundo cotidiano onde ela invariavelmente se insere, a sua presença comunitária – sua relação com o resto da língua, com seus possíveis leitores, o lugar social da poesia (o jogo de forças que determina sua natureza objetal), seu cenário. Ela atravessa alguns dos aspectos relativos à sua ironia e à pretensa violência da poesia e será abordada nos terceiro e quarto atos deste teatro da ironia.

A outra diretriz, a outra ponta, que será analisada a seguir, diz respeito à natureza das coisas – as imagens, a linguagem, o mundo. Diz respeito à relação que elas estabelecem com o indivíduo ou com a consciência/experiência individual, o cinema da poesia em suas esferas de sonho e magia e a forma como os poemas, deixada de lado a sua encarnação, são como fantasmas – espécie de espírito sem corpo que vagueia tentando assombrar o mundo dos vivos.

Segundo ato: O fantasma da poesia

Cena 1 *(o cinema da poesia)*

Se o poema é a própria constituição da aventura do poeta mas essa aventura é invariavelmente pessoal, quem poderá contestar a realidade das imagens que projeta? Se o poeta, em metalepse, diz que “a poesia faz isto”, outro até pode dizer “mas só no poema”. O poeta ressalva: “faz isto ao menos comigo”. O outro responde “ora, só se você estiver louco”, mas ele afirma prontamente: “eu estou louco”. O cético poderá enfrentá-lo exaltando que “quem está louco não sabe que o está”, mas o poeta indaga “Que é para Hamlet o fantasma do pai de Hamlet?” (HELDER, 2017b, p. 153). Resta apenas questionar “mas quem é Hamlet afinal?”.

Afirmar que, ao desvincilharem a poesia de uma responsabilidade de intervir diretamente na realidade social, os poetas se viram livres para projetar, nos poemas, a imagem daquilo que eles (supostamente, se quisermos forçar o ceticismo) experimentam na poesia, a imagem mesmo da transubstanciação da matéria, em metalepse. Isso não vinha separado da noção de que a prática poética é individual e vem se encontrar com o que se viu a respeito do poema como superação da dicotomia linguagem-realidade e a formulação da imensa solidão da poesia. Essa solidão aponta para uma linguagem que não se encerra em si, que é pensada como articulação com *outra coisa* externa a ela, seja essa outra coisa a aventura do poeta, a energia real, o corpo ou o que for. Mas o que se conclui dessa combinação de noções é que a possibilidade de liberdade se dá na medida de uma loucura particular, cuja verdade é solitária e autônoma porque diz respeito à experiência que a imagem tem da própria imagem. Deixado de lado, por ora, o caráter de relação comunitária da poesia, tomada a poesia em sua relação autônoma com a sua própria natureza entre a língua e *outra coisa*, sua solidão nos leva à análise de sua forma diafragmática, cinemática.

A questão do diafragma foi abordada no diálogo com Novalis no primeiro capítulo, enquanto na cena de leitura afirmo que o poema permanece como uma espécie de cinema (coisa que, diga-se de passagem, Novalis não conheceu), muito mais do que um teatro, porque sua dimensão ritualística e de realização corporal permanece entre o leitor e uma imagem “gravada”, não sendo tanto a interação entre pessoas (como é o caso do teatro) quanto a interação entre o leitor e um objeto imagético (como o espectador e o filme) – objeto que o leitor pode ou não incorporar por seu próprio esforço, risco ou segredo.

Em um texto publicado como preâmbulo para o livro *Cobra*, de 1977, e republicado em 79 no *Photomaton & Vox*, Helder fala também do poema como cinema. Intitula-se “(memória, montagem)”; destaco dele um trecho:

Eu penso que a memória entra pelos olhos.
 Há umas partes inflamáveis nas paisagens, as que regressam quando
 vemos a memória a mover-se de fora para dentro.⁸⁸
 Ou então o poema vitaliza a vida se a toca nalguns pontos.
 O poema gera uma vida nesses pontos tocados.
 É um colar de pérolas, as pérolas todas juntas, circuito vibrante que se
 pode sentir à roda do pescoço com uma viveza autónoma de bicho.
 Como a droga torna sensível aos dedos essa espécie de deliberada e
 independente palpação de um copo, um lenço, uma pedra.
 Mas tudo isto reproduz a relação pessoal com o espaço e o tempo,
 quero eu dizer: uma montagem, uma noção narrativa própria.

(2017b, p. 139)

No primeiro ato, eu trouxe a imagem da flecha de Odisseu para o poema em que Helder diz “Meu corpo escada de estrela. / Nata. Flecha. Objecto cantante.”, relacionando a intersecção de imagens do poema com o atravessamento da sequência de machados na prova do arco. Quero agora dizer como essa imagem mesma se intersecciona com a do colar de pérolas: “circuito vibrante”, o fio a atravessar as circunferências, construindo ele mesmo um círculo ao redor da cabeça. Como se verá a seguir, a relação entre o fechamento das unidades em pérolas (imagens) sequenciadas elas também pelo fio (como flecha que as une), constituindo a unidade fechada (e circular) do colar, remete a toda uma metafísica do pensamento que estrutura e desestrutura a obra de Herberto Helder – e essa metafísica constitui uma espécie de fenomenologia das imagens, ou uma imagologia, que toma por paisagem e memória a própria constituição dos “pontos” que a poesia vitaliza, as unidades que ela cria pela imagem, nos mecanismos de corte e montagem.

Nesse texto, Helder afirma que “Qualquer poema é um filme”, depois de ressaltar que “Homero é cinematográfico. Dante é cinematográfico. Pound e Eliot são cinematográficos.” e de fazer um excuro por nomes da literatura (Baudelaire, Poe, Rimbaud, Shakespeare, Apollinaire, Cendrars, Marinetti), do cinema (Godard, Welles) e da pintura (Delaunay), incluindo-os todos em uma espécie de mesma linha progressiva de desenvolvimento poético. Nada disso aparece, no entanto, senão após uma série de considerações que partem do *poema* para se encaminharem à ideia de *montagem*, em aposto definida como “uma noção narrativa

⁸⁸ Isso também faz lembrar o Pessoa: “Todo o estado de alma é uma paisagem. Isto é, todo o estado de alma é não só representável por uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem” (1980, p. 73).

própria”, e mais adiante como “uma cuidada maneira de receber a memória, assistir à ressurreição do que foi morrendo, e morre, e vai morrer” (HELDER, 2017b, p. 139).

Essa aproximação da poesia ao cinema não é inédita nem exclusiva em Herberto Helder. Rosa Maria Martelo, por exemplo, em *O cinema da poesia* (2012), chama atenção para como “alguma poesia” (incluída aí a de Herberto Helder) reclama para si uma profunda cumplicidade com “um certo cinema” em sua maneira de fazer imagens. Ainda que se reconheça a diferença *técnica* que separa as duas atividades – a captação de uma sequência de fotogramas e sua posterior projeção ou reprodução para que sejam vistos é, resumida mas claramente, bastante diferente da escrita e impressão ou mesmo da leitura ou escuta de uma sequência ou arranjo de palavras –, o que acontece é que se assume que *ontologicamente* podem não ser tão distintas assim. Segundo Martelo, essa proximidade ontológica é reivindicada “quer acentuando a condição fantasmática das imagens verbais, quer reivindicando [dois aspectos comuns às mídias] (...): a produção de imagens não-estáticas e a condição encadeada dessas imagens” (2012, p. 14). Reúnem-se aqui, portanto, as questões relativas à fantasmagoria da poesia e a sua recusa à fixação numa imagem definitiva (tal como foi visto anteriormente no que diz respeito à negatividade). Vou desenvolver cada um desses pontos.

É preciso ter mais clareza de a que Martelo se refere quando fala em “condição fantasmática” das imagens – para onde aponta a questão da fantasmagoria. A palavra *fantasma*, do grego φάντασμα, aparece fundamentalmente n’*O Sofista* de Platão, dentro de uma separação entre “artes icásticas” e “artes fantásticas” (MATOS FRIAS, 2019, p. 27). No diálogo, diferenciam-se os modos miméticos que pretendem copiar seu modelo e os modos miméticos que “não reproduzem de forma alguma nas suas figuras as proporções reais, mas aquelas que parecerão belas” (PLATÃO, 1950⁸⁹ apud MATOS FRIAS, 2019, p. 27). Os primeiros, que perseguem a semelhança, denominam-se *icásticos* (εἰκαστικήν) – e tenha-se em conta que é daí que vem a denominação do *ícone* –, e aos outros, que buscam o belo, para isso se afastando de seus modelos, denominam-se *fantásticos* (φανταστικήν) – e o produto da imagem fantástica, isto é, a imagem que pertence ao tipo fantástico, denomina-se, justamente, *fantasma*.

Sabe-se que Platão reprova as artes fantásticas porque, ao invés de mostrarem tanto sua semelhança quanto sua dessemelhança em relação ao que imitam (cumprindo assim seu papel de *imagem*, de *ícone*, sem se confundirem com um duplo do modelo – tal como exposto no *Crátilo*), elas eclipsam o modelo, por sustentarem uma autonomia ontológica da imagem, o fantasma que tem o Ser no Aparecer, uma existência imagética que procura valer por si, e não

⁸⁹ PLATÃO. *Le Sophiste. In.: Oeuvres complètes*, vol. V. Paris: Garnier, 1950.

em função do modelo, numa indiscernibilidade entre o Sensível e o Inteligível (MATOS FRIAS, 2019, p. 29). É essa indiscernibilidade que Platão condena. Ao dispor todas as imagens sob o julgamento da verdade, ele só aceita aquelas que estão totalmente a serviço de seu modelo, da ideia de que participam, e que não pretendem desviar essa referência em prol de alguma coisa que tenha valor para a própria imagem, para outra coisa que não a pura representação das ideias.

Mas é essa indiscernibilidade que Aristóteles restitui, “sobrepondo o papel essencial da autonomia do objecto criado à sua servidão perante um modelo extrínseco” (MATOS FRIAS, 2019, p. 29), reservando um lugar tanto para a verossimilhança (ao invés de apenas a verdade) quanto para as paixões, as práticas de persuasão na vida pública e os modos pelos quais os discursos, em sua natureza linguística, podem construir conhecimento. Na verdade, a transformação iniciada por Aristóteles e levada adiante pelos estoicos estabeleceu a fantasia, a imagem fantástica (e seu produto, o *fantasma*), como a contraparte de toda atividade dialética – isto é, o complemento da lógica ou do exame dos silogismos. Sendo assim, compreende-se que tudo aquilo que escapa à ciência exata recai sob a forma da fantasia. No que diz respeito à arte, com Aristóteles é possível afirmar que “o artista pode, e deve, *executar a Ideia*” (MATOS FRIAS, 2019, p. 31, *itálico do original*), uma vez que o objeto artístico não é mais tomado como representante de uma ideia extrínseca a ele, para a qual deveria apontar, mas agora ele é tomado como a própria execução da forma, ele é a forma de sua própria ideia, ele possui, portanto, uma autonomia ontológica. Não mais submetido a um modelo, ele é uma Aparição dotada de seu próprio Ser. Ele é a sua própria Ideia. Os fantasmas, assim, ganham vida própria, e é certamente a isso que Martelo se refere quando fala em “condição fantasmática das imagens verbais”: sua autonomia em relação a qualquer modelo, seu poder de projetar uma imagem que É a partir apenas de seu próprio Aparecer.⁹⁰

Outro ponto a que se deve atentar é para a raiz do significado dessas denominações. Todos os termos que compõem esse debate primordial sobre a natureza das imagens é permeado por uma primazia da visão, a visão como o sentido através do qual se conformam os elementos do pensamento. Não só Platão “transforma o Sensível em Visível e circunscreve a Sensação à Visão” (MATOS FRIAS, 2019, p. 18), mas também Aristóteles elege a visão “o sentido por excelência” (ARISTÓTELES, 1980, p. 78⁹¹ apud MATOS FRIAS, 2019, p. 17), e toda a cultura

⁹⁰ Retomando a distinção entre regimes da arte feita por Rancière (2009), diz-se que o que se vê aqui é a passagem do regime chamado *ético*, que avaliava as imagens em relação a sua correspondência com a verdade (com as Ideias), e um regime chamado *poético*, que concede às imagens um valor autônomo, substituindo a verdade pela verossimilhança e lhes concedendo um lugar significativo entre os fazeres humanos.

⁹¹ ARISTÓTELES. *La Poétique*. Paris: Seuil, 1980.

ocidental ecoa os princípios pelos quais a visão se tornou o sentido paradigmático do pensamento. Lembro ainda, junto com Joana Matos Frias e Luc Bresson, que em Platão “o intelecto é evocado por intermédio de um verbo (noeîn, *noein*) que, em Homero e em Hesíodo, designava a visão sensível” (MATOS FRIAS, 2019, p. 18) e que esse verbo pode significar “ver nas suas próprias cores” ou simplesmente “ver”. Frias retoma as análises etimológicas de Bruno Snell para informar que “o *reconhecimento* implicado em noeîn traduz-se necessariamente num acto de ‘adquirir uma imagem clara de alguma coisa’, o que faz com que o significado de *noos* seja, obrigatoriamente, o da mente como ‘recipiente de imagens claras, ou, mais brevemente, o órgão das imagens claras’” (MATOS FRIAS, 2019, p. 140, nota 11). É graças a isso que “conhecer” é εἰδέναι (*eidenai*), palavra ligada a ἰδεῖν (*idein*), “ver”, ou “ter visto”. *Fantasma* tem ainda sua origem em φως (*fos*), “luz”, de onde *phaneron*, *emphanes*: isso aparece, isso brilha, porque é colocado sob a luz (MATOS FRIAS, 2019, p. 148, nota 54). O termo aparece conectado, em Aristóteles, a ἐνάργεια (*enargeia*), princípio valorativo da criação mimética que pode ser traduzido por “pôr diante dos olhos” e que aparece nas traduções latinas a partir de Cícero como *evidentia*, de *videre*, “ver” (MATOS FRIAS, 2019, p. 33).

Ou seja, retornando ao dito de Martelo, entende-se que poesia e cinema se aproximariam devido a uma condição fantasmática da atividade verbal e que isso pode ser lido com vistas a: 1) que assim como o cinema não se submete a um aparecer extrínseco e recorta, corta, monta e cria um ser próprio que se reproduz em filme, a poesia não é submissa a objetos que lhe sejam externos, e também recorta, corta, monta e cria um ser próprio que se reproduz em poema; e 2) a qualidade especular atribuída a todo conteúdo mental (ideal) unifica a natureza das ideias veiculadas pelas mídias, ainda que em suas reproduções elas sejam materialmente distintas.

O segundo aspecto que marca a aproximação ontológica entre poesia e cinema foi situado por Martelo nas noções de “produção de imagens não-estáticas” e de “condição encadeada dessas imagens”. Trata-se de uma relação entre imagem, movimento e tempo que “assume um papel de relevo quando a poesia moderna ou herdeira da tradição moderna se pensa em diálogo com o cinema” (MARTELO, 2012, p. 18). Segundo ela, tanto a poesia moderna como o cinema não estariam interessados em pensar a imagem (fantasmática) enquanto objeto fixo, em sua simples relação com a Ideia que apresente, mas sim em “potenciar o fluxo das imagens e as relações que estas mantêm entre si” (MARTELO, 2012, p. 22). Assim, essas duas formas de arte coincidiriam na sua promoção de uma eclosão de imagens através da visão e da audição, na sobreposição e remissão de imagens distintas, nos processos que seriam tanto a imagem de uma ação quanto a abertura da imagem para os encadeamentos móveis da mente.

Dessas observações, uma questão merece destaque. À primeira vista, as duas características que aproximam ontologicamente a poesia do cinema (a condição fantasmática das imagens verbais e a produção de imagens não estáticas e encadeadas) não parecem ocupar o mesmo nível. Quero dizer: a referência ao fantasmático recai sobre a natureza do pensamento, seu funcionamento geral numa ontologia direcionada à mente (ou à alma) como um todo. Já a caracterização de imagens como não-estáticas e encadeadas parece colocada de modo a diferenciá-las de outras imagens, as que seriam estáticas e isoladas, ou seja, não é uma consideração sobre a natureza da imagem como um todo, da imagem em si, mas a determinação de um tipo de imagem, implicitamente diferenciado de outro⁹².

Com esse segundo nível, o da diferenciação de tipos de imagem, ingressa-se num campo comparativo que poderia ser o princípio de um estabelecimento de separações midiáticas. Seria possível falar, por exemplo, em como a pintura ou a fotografia manifestam imagens estáticas em comparação ao cinema, que manifesta imagens não-estáticas e encadeadas. Ou dizer das primeiras que são artes espaciais, enquanto o cinema, assim como a literatura e a música, seriam artes temporais. E essas diferenciações seriam totalmente à parte das teorias que as unificam sob os paradigmas da imagem icônica ou fantasmática como natureza do pensamento.

Para tratar esses campos de unificação ou diferenciação ontológica das mídias, baseio-me aqui em uma proposta de conceituação formulada por Irina Rajewsky (2005). Segundo essa proposta, eu diria que os conceitos que recaem sobre a generalidade da imagem em sua natureza devem ser entendidos como *transmidiais*, enquanto aqueles que buscam diferenciar as imagens em tipos diferentes podem ser tomados por *intermidiais*.

Rajewsky define os fenômenos transmidiais como “a aparição de certo motivo, estética ou discurso através de uma variedade de mídias distintas”⁹³, especificando ainda que

a realização concreta dessa estética é, em cada caso, necessariamente específica da mídia, mas *per se* ela não é atrelada a uma mídia específica. Pelo contrário, ela está transmidialmente disponível e é transmidialmente realizável *através* das fronteiras midiáticas.⁹⁴

Rajewsky exemplifica que “de forma similar, pode-se falar em uma narratologia transmidial, para se referir àquelas abordagens narratológicas que podem ser aplicadas a mídias

⁹² Não à toa isso ecoa a dupla orientação da relação entre poesia e realidade: a questão da natureza das imagens e a questão das suas relações com outros tipos de imagens (as cotidianas, por exemplo).

⁹³ “the appearance of a certain motif, aesthetic, or discourse across a variety of different media” (RAJEWSKY, 2005, p. 46).

⁹⁴ “The concrete realization of this aesthetic is in each case necessarily media-specific, but *per se* it is nevertheless not bound to a specific medium. Rather, it is transmedially available and realizable, i.e., available and realizable *across* media borders” (RAJEWSKY, 2005, p. 46, nota 6).

diferentes, ao invés de apenas a uma única mídia”⁹⁵. Pode-se então dizer que a análise feita acima acerca da generalidade da imagem no que diz respeito ao pensamento é algo como uma “imagologia transmidial”, não obstante imbricada em uma teoria da mente (ou da alma) que, por seu próprio alcance, necessariamente atravessa as fronteiras midiáticas com que o sujeito (entendido como alguém dotado de memória ou de alma) pode se deparar. Por outro lado, no entanto, quando se passa a caracterizar e diferenciar o modo de ser dessas imagens – no caso, como não-estáticas e encadeadas –, já não se está no campo geral dessa imagologia transmidial, mas no campo comparativo. Por isso, seguindo as categorias propostas por Rajewsky, não se estaria mais tratando de fenômenos transmidiais, mas de fenômenos intermidiais, que “designa[m] aquelas configurações que têm a ver com o traçar das bordas entre as mídias”⁹⁶. As imagens estáticas, então, corresponderiam a uma forma midiática, ou a um conjunto de formas midiáticas, e as não-estáticas a outra ou outro, e o mesmo valeria para as imagens encadeadas e as imagens isoladas.

Disse que isso era à primeira vista. E acredito que seja tecnicamente plausível. No entanto, não é necessariamente verdade, e o texto “(memória, montagem)”, de Helder, parece acrescentar complexidade a esses elementos. Como poderia Ezra Pound ser tão cinematográfico tendo sido quem escreveu que “uma ‘Imagem’ é o que apresenta um complexo intelectual e emocional *em um instante*”⁹⁷, e que “é a apresentação de tal ‘complexo’ *instantaneamente* que dá aquela sensação de súbita liberação; aquela sensação de libertação de limites de tempo e de espaço (...) que experimentamos na presença das maiores obras de arte”⁹⁸, numa clara referência à *instantaneidade* da imagem? Ao mesmo tempo, para falar da imagem em movimento, Helder compara primeiro a poesia à pintura, o poema ao quadro, já apontando ali a presença da imagem não-estática, antes mesmo de chegar ao cinema, em uma consideração pelo objeto muito mais ligada à experiência mental de o observar do que à postura filosófica (e pragmática) de lhe atribuir unidade e imobilidade num espaço exterior ao sujeito.

Se sigo por suas colocações, a separação entre imagens estáticas e não-estáticas, encadeadas ou não, não corresponderá a uma separação entre, por exemplo, palavra e vídeo, ou vídeo e pintura, ou pintura e verbo. Pois, note-se, quando se chama de “distinções midiáticas”

⁹⁵ “In a similar way, one can speak of a transmedial narratology, referring to those narratological approaches that may be applied to different media, rather than to a single medium only” (RAJEWSKY, 2005, p. 46, nota 6).

⁹⁶ “designates those configurations which have to do with a crossing of borders between media” (RAJEWSKY, 2005, p. 46).

⁹⁷ “An ‘Image’ is that which presents an intellectual and emotional complex in *an instant of time*.” (POUND, 1913, itálico meu).

⁹⁸ “It is the presentation of such a ‘complex’ *instantaneously* which gives that sense of sudden liberation; that sense of freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth, which we experience in the presence of the greatest works of art.” (POUND, 1913, itálico meu).

as comparações entre modos de ser das imagens, não se tem o suficiente para considerar poesia, pintura e cinema como mídias diferentes. E quando se busca outros princípios pelos quais se poderia considerar tais artes como mídias distintas, não se pode afirmar que estática imagética ou não, e encadeamento imagético ou não, são parâmetros capazes de distinguir modos de ser dos objetos artísticos.

O que acontece é que Helder, assumindo que há poesia e pintura e cinema, e portanto que há mídias distintas (ao utilizar seus nomes em distinção), está jogando todos os parâmetros pelos quais vem a falar dessas mídias para um campo anterior à possibilidade de se distingui-las, fazendo com que todos esses conceitos assumam um caráter absolutamente transmidial, em detrimento da consideração por qualquer forma de intermidialidade. As noções de estática ou não, e encadeamento ou não, das imagens, passariam por cima de toda distinção sobre as formas artísticas, para irem se referir ao problema da natureza da memória e da montagem, que vem a se refletir diretamente “nos lucros da superstição” (HELDER, 2017b, p. 138) que projetamos sobre esses seres autônomos que são o poema e, por que não, o quadro e o filme. A aparente superioridade do cinema sobre as outras mídias, já que tanto é cinematográfico, “qualquer poema é um filme” e a própria História do mundo também (“A poesia propõe a história do mundo.” – HELDER, 2017b, p. 143), não é senão retórica, pois o cinema na verdade aparece sem nada de absolutamente próprio e as noções de cinematografia, montagem e filme remetem na verdade a questões muito anteriores à invenção mesmo do fenacístoscópio, dizendo respeito ao modo de ser da memória⁹⁹.

Em outras palavras, o que Helder faz em seu texto é se valer das noções de cinematografia, montagem e filme para falar da memória, e isso de modo a pensar a poesia. A comparação que Helder faz, ao contrário da aparência, não é diretamente entre a poesia e o cinema, mas se compõe de duas comparações, ou de uma comparação indireta: entre o cinema e a memória e entre a memória e a poesia. Helder usa das noções de corte e montagem do cinema para pensar a memória e então explora de que forma a poesia trabalha com a memória através desses mesmos procedimentos. Não por acaso tudo parece remeter à transmidialidade: pois ele retorna a discussão sobre as formas midiáticas ao âmbito da discussão sobre a natureza das imagens mentais, sobre o caráter ontológico que estrutura a memória, e é a partir daí que investiga a poesia. Reduz-se, assim, a questão das mídias a questões sobre o ser das imagens,

⁹⁹ Se a distinção entre transmidialidade e intermidialidade ecoava a distinção entre as duas pontas da língua bifurcada, vê-se agora que este texto de Helder joga tudo para uma das pontas, a que diz respeito à natureza das imagens. Como eu disse, é nos próximos atos que se encontrará a outra ponta da língua – com outros textos de referência.

do tempo, do movimento, sempre *em geral*, e não de modos comparativos ou diferenciais. Repito a citação de Martelo, “a relação entre imagem, movimento e tempo assume um papel de relevo quando a poesia moderna ou herdeira da tradição moderna se pensa em diálogo com o cinema” (2012, p. 18). Isto é, um debate que à primeira vista é o da aproximação de mídias distintas se transmuta em um debate metafísico ou sobre a natureza das imagens mentais, do corte, do movimento, do tempo e do espaço.

A imagem do colar de pérolas, que vem sintetizar as noções de que “há umas *partes* inflamáveis nas paisagens” e de que “o poema vitaliza a vida se a toca nalguns *pontos*”, trata, portanto, da própria constituição dos fenômenos, das imagens ou objetos do pensamento. É como o que Kant chamou de *síntese da imaginação*, ou o que Badiou chama de *conta-por-um* – o encerramento, em uma unidade (uma pérola), de uma parte incontável da percepção. Helder não entra em detalhes acerca do que seja esse processo – se, por exemplo, síntese da imaginação ou se conta-por-um –, ele fala apenas em *movimento da memória de fora para dentro*. As unidades que se constituem assim então se encadeiam a outras, formando elas mesmas um círculo. Em uma formulação mais fácil, seria possível distinguir aqui entre os termos da língua e sua composição em poema. Por exemplo, para que se tenha uma *colina* (palavra e ideia de colina) foi necessário que uma série incontável de elementos fosse sintetizada no conceito *colina*. Esse conceito, então, pode integrar um poema, como um que diga “Imagino uma colina com vozes”, que, como série de conceitos, forma uma montagem de unidades (o conceito *imaginação* conjugado ainda em verbo na primeira pessoa, o conceito *vozes* etc.), ela mesma um círculo (já que o poema é associado à circularidade por Helder¹⁰⁰) – colar de pérolas. Mas essa é apenas uma formulação mais fácil, pois nada sustém que os termos da língua correspondam simplesmente a unidades assim; é possível considerar que as próprias unidades do pensamento (as pérolas do colar) são imagens compostas – por exemplo, se o poeta diz “Meu corpo escada de estrela”, isso é como uma pérola, não apenas como um colar. É por isso que o texto diz que “se vive dos lucros da superstição” (2017b, p. 138): nada garante a correspondência entre a língua, as imagens e a realidade; o que é a paisagem, o colar de pérolas, o poema, as coisas ou o mundo é o resultado de uma operação (poética) de constituição (pode-

¹⁰⁰ Como visto no texto “(serpente)”, por exemplo, e como reaparece em outros textos seus. Tatiana Picosque, por exemplo, afirma que Helder associa o trabalho poético a um tempo circular, e afirma: “Na poética herbertiana, ressaltamos que não só no tocante à estrutura, mas também com relação ao léxico, verifica-se o emprego de termos que comumente suscitam *imagens circulares*, tais como ‘anéis’, ‘volta’, ‘lua’, ‘redemoinho’, ‘tontura’, ‘translações’, ‘circundar’, ‘vertigem’, ‘laranja’, ‘roda’, ‘cabeça’, ‘estrelas’ (são de forma circular) etc.” (2011, p. 169). A questão do círculo também apareceu entre Novalis e F. Schlegel no primeiro capítulo (e também aparece em diversos outros autores, por exemplo em Octavio Paz que escreve que “o poema (...) se oferece como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente cujo final é também um princípio que volta, se repete e se recria” – 2012, p. 75 – etc.).

se dizer: de corte, porque separa unidades entre si) e montagem de unidades para a qual não existe regra, senão as superstições de assumir uma ou outra composição.

Por fim, essa inexistência de uma correspondência necessária entre as unidades e a realidade, essa instabilidade na constituição provisória do pensamento, é o que aponta para a questão que chamarei aqui de encarnação ou incorporação do poema. Leva de volta à comparação que fiz acima acerca de a poesia se assemelhar mais ao cinema do que ao teatro.

A questão se desdobra especificamente no problema do poder da poesia. Entende-se que não há composição definitiva das coisas, todas as constituições de elementos do mundo são provisórias e a poesia reformula essas constituições enquanto a vida corre no lucro das superstições projetadas e recebidas. A poesia enquanto cinema metafísico é justamente esse constituir e desconstituir das coisas, esse recortar e separar e unir e montar o colar de pérolas.

Mas quando eu disse que ela era mais como o cinema do que como o teatro, foi por oposição àquela linha que vinha através de Ernesto Sampaio e Antonin Artaud que tomava o teatro como ritual de encarnação poética. Sampaio dizia que a poesia era a realidade por sustentar a superação da arbitrariedade da linguagem através da anulação da dicotomia entre sujeito e objeto, enquanto defendia também a necessidade de encarnação dessa realidade, de experimentação dela no corpo, ritual pelo qual a poesia se transformava em “poesia concreta” ou, sinonimicamente, em Teatro. Havia, portanto, uma diferença entre a existência de uma realidade e a possibilidade de a encarnar (ou podemos dizer, de se situar nela). A questão que dançava de roda em volta dessa encarnação era a da sua possibilidade. Era justamente a questão que dançava aí desde os impasses enfrentados pelos surrealistas dissidentes que haviam problematizado a fundo a esperança dessa encarnação, haviam problematizado a confiança na possibilidade de a realizar. Era a questão do desvencilhamento entre linguagem e realidade e seu reencontro apenas no poético: se a poesia não se aliava mais ao paradigma da vanguarda pública, de intervenção social, mas era conhecimento buscado individualmente, ficava sempre em suspenso a efetividade real de seus efeitos – sua realidade existia à parte dos rituais que a tornassem efetiva. A poesia, sustentada como mais do que literatura, sustentada como libertação, era projetada sobre a própria possibilidade de encarnação, momento em que o texto não é apenas texto mas intervenção na realidade. Da elaboração de Sampaio se entende que a poesia enquanto texto resguarda o poder de corresponder à realidade, mas para encontrar essa realidade seria necessário encarnar o poema no corpo – tornar-se ator, assim, do Teatro entendido como ritual da realidade (na linha de Artaud). Não é à toa que tanto dessas manifestações poéticas se aproxima de pensamentos mágicos e alquímicos: o problema da

relação entre poesia e realidade é retrabalhado por fora das formulações políticas das vanguardas, recorrendo a problemas formulados em linguagem relativa à magia: como a vontade individual (carregada na aventura livre do poeta) poderia realizar efeitos no mundo através de seu trabalho simbólico? Como um texto que resguarda um conhecimento pode se tornar uma intervenção sobre o mundo material?

Ainda que Herberto Helder fale do cinema como uma espécie de ritual de transformação profunda no texto *Cinemas* (1998), essa pode não ser mais do que mais uma imagem em metalepse da *realização* do poema para além de sua conformação literária: o poder das imagens em transformar a realidade – “A imagem é um acto pelo qual se transforma a realidade, é uma gramática profunda no sentido em que se refere que o desejo é profundo” (1998, p. 8). Para além da metalepse, permanece a questão: o quanto ler um poema é sempre a realização desse ritual, o quanto o ritual é levado a cabo pelo leitor, o quanto o ritual se produz a partir apenas do poema ou demanda *outra coisa*, outro poder que às vezes se alia a ele, às vezes não. Há algum teatro (de herança em Artaud) no qual o espectador é incluído em seu ritual, um teatro que se pensa como ritual. Seu corpo tocado pelo corpo do ator dificilmente se mantém ausente do ritual. Já o cinema se vale de outras conformações: o filme foi gravado e a experiência de o ver é solitária. A poesia se assemelha mais a este último, e por isso é cabível perguntar: quando e onde o ritual de encarnação?

Herberto Helder canta o ator como manifestação do amor, ao considerar o amor o princípio de conhecimento, transmutação e encontro universal das coisas; ele canta o tema da encarnação das imagens, das imagens como efeitos corporais, da poesia como potência de transubstanciação da matéria. Mas ele também reitera sempre a negatividade da poesia em relação a essa encarnação – ele reafirma sempre que *isso* se dá em outro lugar que não aquele que se *vê* no pensamento. O pensamento não *vê* a transubstanciação da matéria, a encarnação – ele pode ver as imagens do poema, mas a encarnação dessas imagens não é o ver, ela é negativa em relação aos olhos. Então o canto e suas imagens, no que têm de *aparecer*, são muito mais como o cinema do que como o teatro: um esquema de memória e montagem no qual, no máximo, é possível assistir ao poeta fingindo a sua própria encarnação poética, sendo que isso não é participar dessa encarnação. Se há encarnação da poesia, ela não está no encontro com o poema, na leitura, no ver as suas imagens. Há um desencontro entre o que se *vê* no poema e o que seria a realização da poesia.

Retorna aqui aquilo que falei acerca da ironia de tudo isso: que o poeta é um fingidor como um ator em cena no teatro ritualístico da realidade, que através de uma linguagem que não deve ser compreendida como representação o poeta não consegue fazer nada além de

representar sua própria liberdade. Reconhecer que o teatro da poesia é, na verdade, como um cinema, é ver o ritual da realidade se transformar em contemplação da liberdade.

Quando fala de Novalis no texto “(guião)”, tal como citado no primeiro capítulo, Helder afirma que “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” (2017b, p. 135). Mas na forma como se deve reconhecer a ironia de seus textos, provocada justamente pela inescapável negatividade, é possível ver como essa quarta parede oscila entre o diafragma e a tela, entre a respiração e o filme.

No “(memória, montagem)” Helder diz: “Qualquer poema é um filme” (2017b, p. 140). E sabe-se que a palavra *filme*, apesar de ter entrado no português através do inglês *film*, tem sua origem etimológica no indoeuropeu *pehn*, que também se desenvolveu no vocábulo *pele* (cujo diminutivo ainda serve para indicar o material cinematográfico da *película*). O poema é tomado como esse campo intersticial, fazendo inclusive jus à noção generalizada de *mídia* (como na imagologia transmidial), isto é, *meio*: o poema, como um filme, não é senão essa superfície esmaecida, cristalina, ao redor da qual oscilam fantasmagoria e encarnação, em desdobramentos de sentido e vivência que se acumulam no tempo. Um poema está sempre *entre* duas coisas: aquilo que ele imagina e aquilo que é encarnado. Mas ele, em si, não carrega a encarnação, ele se remete sempre à sua própria interioridade, sua economia é interna e orgânica a si, e que o vejam de fora aponta apenas para o problema da impossibilidade de falar desse fora.

O jogo remete para a solidão e revela que, cumprido o trabalho devastador da ironia, o poema escrito não se destina ao leitor, mas é o destino pessoal na sua narração, no esforço para criar o mundo, fábula última de uma espécie de montagem planetária segundo o medo sagrado e o exorcismo dentro das trevas.

O filme projecta-se em nós, os projectores.
(HELDER, 2017b, p. 141)

Esse “nós” dos projetores é o *nós* das formas textuais, das individualidades que se constroem na enunciação do “nós”. Não é o “nós” dos leitores, porque o poema não se destina ao leitor. É o nós do texto, dos destinos pessoais nas suas narrações no esforço de criar o mundo. Nada que diz “nós” é um corpo porque o corpo é o campo do silêncio, da negatividade, e a palavra só vai até essa última barreira que é a *solidão*. Todo o texto está por um fio e esse fio se chama *ironia*, é apenas ironicamente que se está a falar com alguém, e cumprido o trabalho da ironia tudo se resolve internamente, sem fora, sem projeção senão sobre o próprio projetor.

Ao falar na encarnação como elisão de fronteiras, retomando mesmo o Novalis, no primeiro ato, estava em cena a poesia como marca de uma energia apenas enviesadamente

presente. Era na autonomia do poema, no poema considerado como campo real que projeta o mundo a partir de si, que se o pensava como anulação da dicotomia em prol do plano único de seu diafragma. Mas se se quer pensar essa presença como algo com o qual alguém pode se encontrar, uma encarnação possível de ser *realizada*, então mesmo que o poema seja, em si, a anulação das fronteiras, não é senão uma anulação com a qual alguém estabelece uma relação. Esforço de criar o mundo *na sua encarnação*, o poema então oscila em sua independência, entre sua existência sem leitura e sua leitura que o diferencia de si mesmo. Existe um desencontro entre as imagens do poema e a sua existência como encarnação, desencontro entre o que vive nele e o que se vive com ele.

Essa diferença entre o poema e sua encarnação, elevada ao grau da própria constituição do mundo quando se considera o poema como cinema metafísico, constituição e montagem dos elementos da realidade, coloca em questão o poder que o poema possui de efetivamente transformar o mundo daquele que se encontra com ele. Como o poema transforma o mundo daquele que se entrega à sua encarnação. Seu poder é infinito? Ou não existe uma coerção – seja material, histórica, sociológica ou qualquer outra – que influi nesse poder e o determina “de fora”?

Para manter o diálogo com Novalis, trago o 124º de seus fragmentos:

Na medida em que uma coisa está aí para mim – eu sou seu fim – ela se refere a mim – Está aí em vista de mim. Minha vontade me determina – portanto determina também minha propriedade. O mundo deve ser, como eu quero. Originariamente o mundo é, como eu quero – se portanto não o encontro assim, tenho de procurar o erro desse produto em ambos os fatores – ou em um deles. Ou o mundo é um mundo degenerado – ou minha vontade contradicente não é minha verdadeira vontade – ou as duas coisas ao mesmo tempo são indistintamente verdadeiras ao mesmo tempo. Eu degenerado – mundo degenerado. *Restabelecimento*. (2021, pp. 136-137, itálico do original)

Em paráfrase, é possível ler: a projeção do mundo está submetida ao projetor; mas se a sua vontade falha o defeito pode estar tanto na projeção quanto no projetor. Esse eu, ou esse nós, degenerado, não se estabelece em sua verdade senão no próprio jogo entre o que projeta e a falha desse projeto – não é sua toda a potência de determinar o mundo. O mundo só existe sob a sua vontade, sob a sua projeção, *mas não sob o seu controle absoluto*. Essa possibilidade da falha, que é como uma força contrária, uma coisa negativa que simplesmente advém como impasse da vontade, essa coisa que não possui imagem própria e por isso aparece somente na forma da falha – responde pela *outra coisa*, que deve fazer entender que, *mesmo toda a realidade sendo compreendida como fantasmagoria, essa fantasmagoria encarna a despeito de seus sentidos próprios e vai encontrar seu sentido verdadeiro em outra forma, que lhe escapa*.

O poema pode ser magia como autenticidade livre, mas isso difere de sua encarnação no mundo, porque a encarnação como relação com outra coisa retira as imagens de sua autodeterminação e as subordina àquela relação. Outras forças, sejam elas aquelas que atuam através do leitor isolado, sejam as que atuam socialmente, determinam o poder do poema contra a sua própria potência imaginativa. De elisão de fronteiras entre eu, língua e mundo, o poema se torna o diafragma entre suas imagens e *outra coisa*, entre “o mundo” e a presença poética como marca da possibilidade de elisão.

Esse movimento é tão sutil porque é a própria negatividade que nos acossa tanto na escrita quanto na leitura. Da poesia como *fantasmagoria que é a realidade* é preciso apreender a ironia devastadora que remete à dificuldade extrema (e mesmo insuperável) de se imaginar a existência de uma alteridade, de um fora, de uma coisa depois da própria quarta parede. Tudo o que se pense é uma imagem constituída ou a constituição poética de uma imagem, mas todas as imagens estão subordinadas a *outra coisa*, força externa que determina o seu grau de realidade (que determina o seu grau de degenerescência, para usar o termo de Novalis). Tudo sempre aponta para a necessidade ou a urgência de se pensar o mundo como meio externo, como alteridade, como dialética com essa força outra que submete as vontades e as situa no Real, tudo sempre através de imagens, de fantasia, e da encarnação como o ponto no qual os fantasmas ganham corpo e se unificam com a materialidade da existência, impasse de sua forma etérea que lhes conferiria realidade, essa possibilidade de eles serem *efetivamente* a realidade. Só que tudo se debate contra essa quarta parede, tudo é virtualidade errando sobre a negatividade da efetivação. É por isso que o último verso desse texto é tão dolorosamente irônico, não é apenas uma conclusão teórica:

Morre-se de ver a nossa cara no 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;

ligando a noite ao dia, o oculto ao revelado, o pressentimento ao acontecimento,

– tudo no mundo, na história.

A poesia propõe a história do mundo.

Temos então o filme, o tempo.

(HELDER, 2017b, p. 143)

Quando a poesia aparece constituindo a história do mundo, ligando os opostos, criando a vida, mas no fim o que se tem é apenas “o filme, o tempo”, o que acontece é que se é lançado de volta à compreensão de que tudo isso não passa de cinema das imagens – nem essa metafísica

toda, essa teorização toda acerca da relação entre poesia e realidade, escapa de ser apenas um teatro irônico, ou melhor, um filme – não o mundo, o absoluto, apenas o filme. O tempo: alguma passagem, alguma mudança, mas de quê? O que se cumpre é o trabalho devastador da ironia.

Cena 2 (*walpurgisnacht, ou lembrar-se de Fausto*)

Está em jogo aqui a natureza das imagens, dos fantasmas, dos jogos de luz e sombra da imaginação, assim como qual a sua relação com a encarnação das imagens como realização poética. Invariavelmente, está em jogo a própria possibilidade de um corpo ser um corpo, de um enunciado ganhar sentido ou de alguma coisa acontecer. No *Photomaton & Vox*, Herberto Helder publicou uma “(walpurgisnacht)”, cena da relação entre fantasmagoria e magia onde tal jogo se apresenta, mas para lê-la é preciso considerar aquela que quase dois séculos antes teve lugar no Fausto de Goethe.

“Pela esfera da magia / E do sonho, andamos, ora;” (GOETHE, 2016, p. 439) – é assim que começa a canção que Fausto, Mefistófeles e o Fogo-fátuo entoam juntos no início da cena da Noite de Valpúrgis (*Walpurgisnacht* no original), na primeira parte da tragédia moderna. Nas palavras de Marcus Vinicius Mazzari,

Fausto é conduzido assim (...) a um terreno em que impera soberanamente o elemento satânico-mefistotélico, com a densa rede de conotações sexuais que Goethe procurou plasmar mediante uma plenitude “orgiástica” de sons e ritmos cambiantes, mesclados com uma profusão caótica de imagens e temas: no início, uma visão vigorosa e anímica da natureza; em seguida, a figuração da montanha que resplandece em seus veios de metal, o sortilégio noturno das florestas, e, por fim, o desdobramento das cenas com toda uma legião de entes fantasmagóricos e réprobos. (GOETHE, 2016, pp. 433-434)

A viagem que Fausto faz com Mefisto para participar do ritual de Valpúrgis pode parecer, na tragédia, um desvio em relação à sequência de acontecimentos que dizem respeito a sua relação com Margarida; mas o que se vê é a cena da Noite adquirir o caráter de uma alegoria fantasmagórica de todo o círculo de horror em que Fausto está envolvido – com destaque mesmo para essa sua relação com a jovem. A cena, portanto, sustenta um caráter ambíguo de acontecimento mundano e representação particular a Fausto de seus próprios horrores.

O que acontecera é que Fausto, em sua viagem com Mefistófeles, tomara uma poção rejuvenescedora e afrodisíaca (ofertada a ele por uma bruxa, a quem fora conduzido pelo demônio), e depois, ao ser levado a uma cidade, apaixonara-se por uma jovem chamada

Margarida. Tudo se passa como se fosse conduzido por Mefisto: ele lhe faz tomar a poção, mostra-lhe a imagem de Margarida em um espelho, leva-o à cidade e à rua onde encontrá-la, faz com que se conheçam, organiza os eventos para que se aproximem. Ela é uma jovem pobre que se apaixona por Fausto e não seria exagero dizer que a tragédia, nessa peça, torna-se realmente dela, mais do que dele. Pois, em sua paixão, Margarida decide deitar-se com Fausto, confiante de que ele se manterá fiel e a pedirá em casamento no futuro. Já ele é guiado apenas pelo desejo. Para consumarem o ato, Fausto dá a ela um remédio que fará com que sua mãe durma um sono pesado, de modo que ele possa entrar na casa à noite. Mas a poção lhe fora dada, na verdade, por Mefistófeles e a mãe de Margarida morre ao tomá-la. A jovem só o descobrirá no dia seguinte: durante a noite, satisfaz-se com o homem.

E ela não só encontrará a mãe morta, como virá a descobrir também que engravidara de Fausto, que deixa de visita-la após o assassinato e a noite de amor. Ele só retornará um tempo depois, ocasião na qual acabará se encontrando com o irmão de Margarida, Valentim, que retornara à cidade por causa das notícias. Valentim cruza com Fausto na rua antes que este chegue à casa e o desafia para um duelo, pela honra da irmã. E Valentim é morto por Fausto, com a ajuda de Mefisto. Margarida, mortos a mãe e o irmão, abandonada pelo amante (que foge após matar Valentim), vê-se sem condições de ser mãe, e, tão logo a criança nasce, ela a mata. É então presa e condenada à morte por infanticídio.

É entre o assassinato de Valentim e a visita que faz a Margarida na prisão que Fausto viaja com Mefistófeles para a montanha de Brocken, onde tem lugar o ritual satânico da Noite de Valpúrgis. Não será sem graça mencionar que o ritual acontece em 1º de maio se nos lembrarmos do poema que Helder publicou na primeira *Pirâmide* – “Fecundo mês da oferta onde a invenção ilumina / a harpa, e a loucura desperta a pura espada / em pleno sangue (...)”: uma inscrição ao fim do poema indicava se tratar do mês de maio (HELDER, 1959, p. 20).

A cena começa no escuro, de modo que Fausto e Mefisto mal conseguem caminhar, a tropeçarem em pedras e troncos. Encontram então um fogo-fátuo que os guiará – com o qual entoam a canção que indica por onde vão: “pela esfera da magia e do sonho”. As pequenas luzes começam a revelar a paisagem natural junto aos sons de animais noturnos, até que no alto de um píncaro veem reluzir uma luz chamada Mamon, personificação demoníaca do ouro – sendo o ouro um tema que, junto com o erotismo, atravessa toda a tragédia. Em uma parte que será posteriormente excluída da cena, Satã aparece ensinando que o sexo e o ouro são as melhores coisas reservadas para a humanidade; na mesma cena, uma menina é aliciada ao sexo por ainda não compreender o que Satã diz, ilustrando a corrupção da criança pela prostituição, atividade que congrega sexo e dinheiro (ouro e erotismo), e que vale por outra face da realidade

experimentada por Margarida, a qual, com 14 ou 15 anos, ficara entre o amor e a pobreza e acabara dilacerada.

A cena da Noite de Valpúrgis se delinea entre sensações físicas (descritas como o efeito dos fenômenos naturais no corpo de Fausto), vozes que soam no escuro ou em meio à multidão de bruxos e criaturas (de modo que não se sabe bem de onde vêm), luzes que se movem e aparições. Destacam-se, portanto, as qualidades sonoras das assombrações noturnas, o caráter luminoso das fantasmagorias em seu jogo com a escuridão e os efeitos corporais de suas presenças. Tudo isso se desenvolve em duas direções entrelaçadas: de um lado, temas relativos à natureza das imagens, das assombrações pessoais, do sentido das fantasmagorias, em acontecimentos de todo indiferentes a Fausto, entre os quais ele caminha perdido e confuso; de outro lado, tudo remete insistentemente aos temas da relação de Fausto com Margarida, no que envolvem de horror, violência e sexo.

Um coro de bruxas, quando surge, é capaz de *ferir uma voz* que soa não se sabe de onde – e as bruxas vêm montadas em forquilhas cantando “Sufoca o filho, a mãe estoura”, enquanto parem natimortos – imagem que remete ao infanticídio de Margarida. Dentre o coro vem Baubo, personificação da Vulva. Homens que vêm atrás acusam as mulheres de estarem à frente no caminho do mal e apenas metade deles reconhece que com um passo as alcançam. Fausto se afasta da turba que o empurra e vai com Mefisto para um lugar onde diversas fogueiras agrupam tipos ao redor, onde há orgias. Encontram uma bruxa que vende pequenos objetos, todos remetendo aos crimes de Fausto: um adorno para seduzir donzelas, uma taça para verter veneno, um aço para ferir pelas costas. Fausto fica tonto – “Que feira! gira-me a cabeça!” –, ao que Mefisto responde: “Para o alto afluí toda a enxurrada; / A gente crê que empurra, e vai sendo empurrada.” (GOETHE, 2016, p. 459), versos fortes no que diz respeito à falsa autonomia do indivíduo assombrado pelas suas próprias maldades e desejos. A cena é interrompida pela entrada de um “Proctofantasmista” (GOETHE, 2016, p. 463), um sujeito que não vê aquilo que Fausto vê, ou melhor, que se julga capaz de varrer os fantasmas, como se vagasse sozinho pela montanha afirmando a irrealidade daquilo tudo. Essa presença estranha de alguém que acusa o caráter ilusório de toda a cena é interrompida, por sua vez, pelo terror de Fausto que vê sair um rato vermelho da boca da jovem que estava à sua frente, e que, afastando-se, encontra a imagem de Margarida na multidão, de pés atados e com um fio de corte ao redor do pescoço (alegoria de seu aprisionamento e prenúncio de sua decapitação). Ironicamente, Mefisto busca tirar Fausto da agonia em que se encontra afirmando que aquilo era apenas um *Idol* – do grego *eidolon* – “Miragem é, sem vida; um ídolo fatal” (GOETHE, 2016, p. 467) – parecendo fazer uso do ceticismo do Proctofantasmista em prol da continuidade de sua manipulação. É

interessante que Mefisto compare a imagem de Margarida à Medusa (também, de acordo com o mito, uma mulher violentada), enquanto diz a Fausto: “Ingênuo toleirão! é mágica, mais nada! / Cada um vê nela a sua bem-amada.”. Em toda a tragédia, Mefisto é aquele que sempre faz magia, magia da qual Fausto tentará se afastar no final, mas aqui aparece desprezando a visão ao chamá-la de magia. Como em toda a tragédia, a ação se desenrola sobre o tema do caráter mágico das imagens, dos fantasmas, dos poemas, das visões, e não é ingenuamente que Mefistófeles as despreza enquanto as realiza, conforme lhe convém. A cena termina ainda com ambos encontrando um teatro diletante em meio à turba, um tipo de teatro que servia para relaxar a plateia depois das agruras de uma tragédia. Esse teatro diletante, que dá início a outra cena, intitulada “Sonho da Noite de Valpúrgis” (*Walpurgisnachtstraum*, no original), reúne uma grande sequência de epigramas que satirizam os diversos tipos sociais que se organizavam ao redor da cena literária de Goethe, além das diferentes correntes de pensamento que a constituíam – dogmatismo, idealismo, realismo, supernaturalismo, ceticismo etc. Apesar de alguns críticos julgarem a cena um *intermezzo* desnecessário, mesmo condenável ou cujo único propósito era marcar a tentativa de Mefistófeles de distrair Fausto de seus próprios feitos (GOETHE, 2016, p. 471), acredito que a cena é a plena continuidade do caráter de análise das fantasmagorias da psique humana que a Noite de Valpúrgis congregava à história de Fausto, expressando certa ironia quanto à superficialidade desses debates teóricos frente ao sentido das questões na vida e no sofrimento humanos, que Fausto experimenta. Quero dizer: como cena que não se integra na agonia de Fausto e no decurso de suas ações violentas entre o ouro e o sexo, tais debates só podem mesmo aparecer como diletantismo e superficialidade – e isso é a continuidade do argumento de Goethe no que ele já vinha apontando para a questão da natureza das fantasmagorias: entre a magia e o sonho, a natureza ilusória de tudo aquilo e as verdades para as quais tais ilusões apontam, o que importa e o que define a realidade das fantasmagorias não é um debate filosófico depurado de experiências e histórias, mas sim os efeitos que produzem nessas experiências e histórias – são eles que definem a natureza das fantasmagorias.

Observo que em uma carta de Goethe endereçada a Schiller em 14 de junho de 1796 – época em que escrevia as xênias que dariam origem ao Sonho da Noite de Valpúrgis –, o autor escreve: “Vontade, alegria, participação nas coisas é o que há de real e o que volta a produzir realidade; todo o resto é vão, inútil apenas” (GOETHE, SCHILLER, 2010, p. 64).

Cena 3 (*segunda walpurgisnacht*)

Eu não durmo, respiro apenas como a raiz sombria
 dos astros: raia a laceração sangrenta,
 estancada entre o sexo
 e a garganta. Eu nunca
 durmo,
 com a ferida do meu próprio sono.
 Às vezes movo as mãos para sustentar a luz que salta
 da boca. Ou a veia negra que irrompe dessa estrela
 selvagem implantada
 no meio da carne, como no fundo da noite
 o buraco forte
 do sangue. A veia que me corta de ponta a ponta,
 que arrasta todo o escuro do mundo
 para a cabeça. Às vezes mexo os dedos como se as unhas
 se alumiassem.
 Mas nunca durmo entre os meus braços
 pulsando
 como grandes carótidas
 que alimentem a beleza e rapidez do rosto sobre
 músculos fechados.
 Enquanto o sol rompe as membranas
 dos espelhos: não danço, não
 durmo, não respiro mais que a terra esquarterada pelas chamas
 lunares.
 Não trabalho tanto como no verão o sangue
 sob o pêlo
 baixo
 dos animais, a elegância violenta,
 o alimento.
 Há dias em que as mãos se movimentam por si,
 mal tocando nas fendas
 o tremor hirsuto de um cometa cravado desde as costas
 aos lençóis. Nunca sei
 onde é a noite: uma sala como uma pálpebra negra
 separa
 a barragem da luz que suporta a terra.
 – Agora, a fundura de uma
 lavoura aérea, o fôlego, uma pedra com o meu tamanho
 coberto
 de poros, ou tendões a ligar
 arquipélagos límpidos
 na penumbra. Estes,
 os obscuros fulcros da loucura.
 Alguém devia tocar-me para sentir que estou vivo,
 que sou
 uma estaca atravessada pelo sangue, e dela rebentam
 por exemplo: áscuas. Isto é uma fábrica de demência:
 palavras
 onde se manobra a púrpura, onde
 o aroma que mata ascende de jardins construídos
 levemente

na escuridão. E uma imagem fecha
 tudo o que se fecha: quartos,
 dias sobre si mesmos, as frutas redondas por força
 da doçura interna. Quando as vozes
 ferozes se desengolfam, a terra
 move-se como um músculo encharcado entre a boca
 e o coração que não dorme
 nunca. – E todas as minhas vísceras são
 inocentes.

(HELDER, 2017b, pp. 161-163)

Não fosse o título, talvez não se concebesse aproximar este poema da cena do *Fausto*. Mas o título é suficiente. Da cena em que o Doutor se confronta com as fantasmagorias de seus próprios atos horrendos percorrendo o monte Brocken, Helder faz a cena da insônia se movimentando dentro de seu próprio corpo. No lugar das trilhas pelas montanhas povoadas de seres demoníacos, nós temos veias, cabeça, unhas, rosto, músculos, pelos, pálpebras. As duas cenas são escuras, sombrias, habitadas por luzes limitadas e moventes e espelhos – como em um cinema, no qual a imagem se constitui pela parcialidade da luz. Mas as luzes, que nas montanhas do Fausto lhe revelavam as bruxas junto às vozes que cortavam o ar, no poema de Helder lhe saem da boca, sustentam-se nas mãos (repetidamente referidas, em sua obra, como seus instrumentos de trabalho), projetam uma veia negra que o corta de ponta a ponta e “arrasta todo o escuro do mundo / para a cabeça”. Seu cenário será interno, sua escuridão será detrás das pálpebras: “Nunca sei / onde é a noite: uma sala como uma pálpebra negra / separa / a barragem da luz que suporta a terra”. Toda a terra é na verdade o seu corpo, conjunto de elementos isolados que se conectam no escuro da interioridade, “tendões a ligar / arquipélagos límpidos / na penumbra”. Tudo se encerra em seus limites, espaço fechado, “E uma imagem fecha / tudo o que se fecha: quartos, / dias sobre si mesmos, as frutas redondas por força / da doçura interna”. Único, o espaço interno é também solitário. Mesmo quando as vozes (no plural) “se desengolfam”, o movimento da terra não é senão interno, entre a boca e o coração insone. E assim como o Fausto se imaginava inocente de seus atos, não sendo o responsável pela magia, por sua juventude e nem por seu desejo – tudo sendo guiado por Mefistófeles –, Helder reclama a inocência de suas vísceras ante o sabbath noturno de sua própria materialidade.

Cabe perguntar, no entanto, se a despeito das diferenças não será o mesmo para os dois. Não serão também internas e corporais as fantasmagorias do Fausto? O Proctofantasmista que atravessava a cena a recusava como falsa. Ele a via, sim, mas ela não o afetava porque ele julgava a dominar. O que fazia com que fosse diferente para Fausto? O rato vermelho que sai

da boca da jovem a sua frente o assusta e o susto é um reflexo corporal – quão diferentes eram então os corpos de Fausto e do Proctofantasmista, que um tinha tais reflexos diante dessas imagens e o outro não? Fausto vê Margarida e se angustia, o outro só via demônios... Quão reais são as fantasmagorias? É apenas Hamlet que vê o fantasma de seu pai, mas a loucura pessoal a que essa imagem o lança afeta todos ao seu redor. Também a aventura de Fausto em Brocken não são as imagens de seus próprios atos e dos temas envolvidos na sua relação (violentamente real) com Margarida? E por que faz tanto sentido, diante das fantasmagorias da montanha, dizer da relação com Margarida que é violentamente real, se ela não é senão parte da mesma obra literária, uma fantasia também?

Se o texto de Goethe combinava a angústia do Doutor a comentários e explorações acerca da natureza das imagens em suas relações com a experiência e o sofrimento, também o texto de Helder reúne à cena de seus tremores internos o comentário acerca do que seja uma *walpurgnacht*: um complexo de relações entre a luz e a escuridão como experiência corporal, formas pelas quais os sentidos da experiência se podem traduzir nos símbolos e movimentos do corpo. Se na poesia de Helder está em jogo a própria constituição dos elementos (na memória e montagem, no colar de pérolas, na paisagem, no pensamento) através da poesia, esse jogo acontece como dinâmica física, corporal.

A comparação ressalta aquilo que se viu ser formulado também por outros autores da época, como Máximo Lisboa e Ernesto Sampaio, e que é recorrente também na obra de Helder: os efeitos da poesia no mundo são sempre vislumbrados através do caminho que traçam no corpo individual. De quanta gente, de quanto lugar e de quanta magia real se precisaria para que uma noite de Valpúrgis ocorresse literalmente na montanha alemã, mas o poema de Helder, preocupado com a verdade literal de suas imagens, situa sua *walpurgnacht* no lugar do vínculo pessoal entre corpo e palavra, “obscuros fulcros da loucura” onde a experiência pode se constituir sob a ação solitária do poema.¹⁰¹

Cena 4 (*da literalidade da poesia: a dicotomia da linguagem*)

Está em cena, com a *walpurgnacht*, uma tensão fundamental que não se diz explicitamente e que por isso mesmo me cabe esclarecer. É a tensão entre a teoria e a poesia, tensão que o romantismo alemão (e tão notavelmente Novalis) buscou superar, mas que ainda retorna e que Helder acusa marcadamente sob o problema da literalidade da linguagem.

¹⁰¹ Cabe observar, como fez a mim minha orientadora, que Fernando Pessoa também fez de Fausto uma “tragédia subjetiva”.

As questões relativas à relação entre as imagens e o corpo não explicam por que seria necessário optar por imagens corporais e não por quaisquer outras imagens que seriam igualmente fantasmagóricas. Quero dizer: a generalidade teórica que trata das relações entre os fantasmas e sua encarnação, da relação entre poesia e corpo, não justifica a obra poética falar tanto do corpo, porque falasse disso ou, como no exemplo goethiano, de elementos que compõem a história do sujeito, estaria em jogo exatamente a mesma coisa. Por que é, afinal, que o poema precisa falar do corpo para que esteja em cena o problema da encarnação da poesia? É realmente porque o poema oscila entre o canto e a reflexão (próxima à teoria – assunção que marca tantas leituras de sua obra), ou é porque existe um problema relativo à literalidade das palavras que assombra toda fantasia?

Para responder a essa questão, retomo aquela tradição na qual situei Herberto Helder na introdução desta dissertação. A tradição que trouxe a este ponto em que a poesia responde por tanto, por todo aquele jogo de constituição das coisas. Não posso retomá-la completamente, então vou aqui seguir principalmente através da linha traçada por Joana Matos Frias em *O murmúrio das imagens* (2019), resumidamente mostrando como a questão da literalidade é constitutiva da questão da fantasia no próprio cerne do problema da relação entre poesia e realidade de tal modo que talvez sequer seja possível falar em fantasmas sem falar dessa questão de fundo que é a literalidade.¹⁰²

Na primeira cena deste ato, disse que Aristóteles reconheceu nas imagens fantásticas um caráter de autonomia em relação à função de representação icônica. Mas é preciso destacar que isso se deu no quadro da *Retórica* em uma separação entre expressões de sentido próprio (*ta kurion / τα κυριον*) e expressões de sentido figurado (a fantasia ou, se quisermos, os fantasmas). Encontra-se aí a acepção popular de *literalidade* da palavra, a que me referirei a partir de agora, mais tecnicamente, como *sentido próprio* (que “sentido literal” e “sentido

¹⁰² A questão da literalidade como o oposto essencial do figurativo na linguagem já foi abordada por muitos pensadores. Trata-se da questão que Paul Ricoeur (1975) chamou de *grau retórico zero* (*degré rhétorique zéro*). Esse zero seria como o chão da língua, o conjunto de elementos básicos a partir dos quais o figurativo seria construído. O que ele aponta, no entanto, é que esse grau zero é impossível de localizar (“*Le premier aveu est de reconnaître qu’il est introuvable*” – RICOEUR, 1975, p. 178). Assinalando, no entanto, que esse fato não levou a retórica moderna a desistir da questão, ele apresenta três respostas a ela (não necessariamente excludentes entre si): a de Gérard Genette (**Figures, I**. Paris: Éditions du Seuil, 1966), a de Jean Cohen (**Structure du langage poétique**. Flammarion, 1966) e a do Grupo μ (**Rhétorique générale**. Paris: Larousse, 1970). Além disso, ele apresenta também a sua própria solução para a questão. Optei por não me alongar aqui sobre esse debate teórico, preferindo construir, através de uma história (parcialíssima?) da fantasia, a noção simplificada de uma relação entre o poético e o não-poético que ora coincide com a distinção retórica entre grau zero e figuração, ora vai em direção à postura do poeta na sociedade. O importante, aqui, é apenas considerar que as relações entre o poético e o não-poético apontam tanto para o tema da encarnação da língua (tal como foi falado acima acerca da totalidade corpo-sopro e da remissão da língua a um não-linguístico), quanto para o tema da relação entre a aventura do poeta e o real cotidiano. Minhas colocações também não são excludentes com essas teorias.

próprio” indiquem coisas distintas é uma conceituação técnica, de que falarei mais adiante – apenas por coerência com a teoria utilizarei aqui o termo “sentido próprio” em uma discussão acerca da literalidade da poesia, sendo que mais adiante falarei também do que tecnicamente se pode chamar de “sentido literal”). Para Aristóteles, a retórica era uma sabedoria distinta da ciência, de modo que a fantasia que o discurso poderia produzir não dizia respeito à verdade do mundo – a verdade era objeto da lógica e das ciências regidas por ela, nas quais o discurso apontava para a propriedade (*ta kurion*) e a possibilidade de significação objetiva:

Além disso, a rigor, esse assunto [a retórica] não é tido como uma séria matéria de estudo, mas como algo fútil. De qualquer modo, como o assunto global da retórica tange unicamente ao que se relaciona com a opinião, é necessário voltar nossa atenção para esse ponto, reconhecendo que, a despeito de não ser assunto digno de estudo, faz-se a nós indispensável. O justo no tocante ao falar realmente é estarmos satisfeitos em não aborrecer nossos ouvintes sem tentarmos trazer-lhes contentamento. Devemos, de maneira justa, pugnar por nosso caso contando para isso com os meros fatos. Nada deve, portanto, interessar, exceto a demonstração desses fatos. (...) Assim, essas reservas à parte, a questão do estilo ocupa um espaço necessário em todo ensino; não é destituído de importância, quando se trata de expor um assunto com clareza, exprimir-se de uma maneira ou de outra. Todavia, não se deve exagerar a importância do estilo. Todas essas artes são imaginativas e visam a seduzir o auditório. Para ensinar geometria, ninguém recorre a esses procedimentos. (ARISTÓTELES, 2019, p. 87)

Para que se tenha clareza: na penúltima linha da citação, em “essas artes são imaginativas”, a palavra que foi traduzida por “imaginativa” era φαντασία (fantasia) no original. Ou seja, a despeito das dificuldades de tradução, importa ver que, ao opor retórica e ciência, Aristóteles está ecoando a oposição do que foi chamado, em outra ocasião, de imagens icásticas e imagens fantásticas, ou ainda de ícone e fantasma. É possível também encontrar a tradução que fala em “linguagem figurativa” para se referir às imagens fantásticas ou, como na própria *Retórica* acontece, falar em “metáfora” como a forma de constituição em geral das imagens fantásticas – pois de fato, ali, Aristóteles estabelece a metáfora como a única modalidade de expressão para além dos termos regulares (*ta kurion*): “No que toca ao estilo do discurso puro e simples, há somente duas modalidades de expressão que se revelam úteis: os termos regulares e próprios às coisas e a metáfora” (ARISTÓTELES, 2019, p. 88). Portanto, tenha-se em mente a associação entre o fantástico, o imaginativo, o figurativo e o metafórico: nesta discussão, todos esses termos apontam para a mesma coisa: um modo das imagens que se opõe ao icástico (isto é, ao icônico), não sendo apenas uma representação subordinada a seu referente mas sim uma forma que tem o Ser no Aparecer e exerce autonomamente sua forma. Esse modo autônomo de ser da imagem fantasmática, no entanto, só se define em oposição ao

modo de ser não-autônomo da imagem icástica, ou seja, por mais comum que o uso figurativo da linguagem fosse considerado (“não há ninguém que na conversação corrente deixe de fazer uso das metáforas” – ARISTÓTELES, 2019, p. 88), ou mesmo ao apontar para o esmero na obra de poetas ou oradores capazes de produzir uma “língua viva”, caracterizada pela *enargeia* (“Concebê-las é obra exclusiva de um espírito talentoso ou muito exercitado” – ARISTÓTELES, 2019, p. 96), a metáfora, a linguagem imaginativa ou fantástica, era um modo de expressão construído *em relação à noção linguística de propriedade ou regularidade* (termos próprios ou regulares, isto é, *ta kurion*).

Até o século XXI essa continua sendo uma forma de pensá-la. Harold Bloom, por exemplo, começa um texto de 2004, intitulado “*The art of reading poetry*” (“A arte de ler poesia”), assim:

Poesia é essencialmente linguagem figurativa concentrada de modo que sua forma seja tanto expressiva quanto evocativa. A figuração parte do literal e a forma de um grande poema pode ser, em si, um tropo (uma “transformação”) ou figura. Um equivalente comum dos dicionários para “linguagem figurativa” é “metafórica”, mas uma metáfora é, na verdade, uma figura bastante específica ou uma transformação a partir do literal.¹⁰³

Nota-se que Bloom não adota o termo aristotélico e prefere reservá-lo como uma figura de linguagem específica, assim como é para muitos gramáticos e para alguma tradição retórica. Para a generalidade da fantasia (do fantasmático), utiliza o termo *figurativo*. Mas entende de qualquer modo que, seja como figuração ou como metáfora, tem-se como base uma linguagem dita *literal* (que, como explicado, em termos técnicos coincide com o *sentido próprio*).

Cena 5 (*da literalidade da poesia: a primeira poética moderna*)

É importante mostrar mais alguns passos, ainda que resumidamente, que conectam as elaborações aristotélicas à poesia do século XX, para que se tenha noção de como aquela discussão acerca das imagens e dos fantasmas se reconfigurou ao longo da história dessa tradição que transformou a metáfora de modo do discurso associado à retórica no próprio paradigma da fantasmagoria poética como fenomenologia, acesso à realidade e ao absoluto – linha que conecta a teoria da metáfora à teoria do fantasma como a própria função imageante

¹⁰³ Tradução minha. No original: “Poetry essentially is figurative language, concentrated so that its form is both expressive and evocative. Figuration is departure from the literal, and the form of a great poem itself can be a trope (“turning”) or figure. A common dictionary equivalent for “figurative language” is “metaphorical,” but a metaphor actually is a highly specific figure, or turning from the literal.” (BLOOM, 2004, p. 1)

do pensamento. Com isso também se verá como se reconfigurou, nessa história, o complemento definidor da fantasia, seu opositor fundamental, que em Aristóteles respondia por *ta kurion* – os termos próprios.

Não vou me alongar sobre o período renascentista ou dos inícios do barroco, época em que se recuperou o valor filosófico da retórica através, por exemplo, das obras de Petrarca, *Salutati* ou Leonardo Bruni (ADVERSE, 2010). Sabe-se que a associação entre sabedoria e elaboração discursiva estava presente na Idade Média conforme se compreendia que a linguagem devia ser expressão da beleza do *logos* divino, em uma corrente que, alguns séculos mais tarde, teria alguma influência sobre o cultismo barroco. No entanto, a escolástica viera a rejeitar a retórica em prol da lógica, cabendo aos pensadores renascentistas o trabalho de atribuir-lhe novamente uma forma de relação com a filosofia e a verdade. Nas recuperações dos textos clássicos, a preocupação com a eficácia política da palavra era acompanhada pelas discussões acerca de a beleza no discurso estar associada apenas ao rebuscamento da forma, cuja elaboração tinha como único propósito essa beleza mesmo, ou se não estaria enraizada no modo como a forma estava em função de um conteúdo, assim unificando beleza e sabedoria, ornato e *enargeia*.

É a partir dessa segunda proposição que se encontra, no conceptismo do alto barroco, o *conchetto* como elaboração do engenho poético – o qual Matos Frias afirma que “constituía o primeiro grande princípio de autonomia da linguagem poética, fundado numa infinidade de processos de correlação analógica imanente, muito em particular na metáfora” (2019, p. 98). Essa autonomia se definia em oposição a uma autonomia puramente formal e viria a constituir a “aparição de uma indicialidade e de uma iconicidade imanentes da imagem poética” (MATOS FRIAS, 2019, p. 98), isto é, a compreensão de que a imagem poética projetava o seu próprio referente no mundo, dando início ao processo que retiraria a poesia de sua vinculação à *mimesis* e a colocaria no plano estético da criação do mundo.

Em sua elaboração barroca, o *conchetto* aponta para a noção de *discordia concors* ou mesmo *coincidentia oppositorum*, isto é, aquilo que Johnson, em *Lives of the English Poets*, diria ser “uma combinação de imagens dissimilares, ou a descoberta de semelhanças ocultas em coisas aparentemente diferentes”, em que “as ideias mais heterogêneas são unidas pela violência” (JOHNSON, 1973, p. 14¹⁰⁴ apud MATOS FRIAS, 2019, p. 99). Essa possibilidade de operar, pelo engenho ou pelo *wit*, uma associação inesperada ou mesmo revelatória, seria colocada na base da própria capacidade poética de *dar a ver o invisível*, aquilo que Aristóteles

¹⁰⁴ JOHNSON, Samuel. *Lives of the English Poets*. Londres: Oxford University Press, 1973.

chamara de *enargeia* e que marcava a vivacidade e a clareza da produção poética. Nas palavras de Matos Frias,

numa altura em que a imaginação não era ainda a “rainha das faculdades”, e muito menos fundadora de uma poética, ela (...) [era] já, mesmo assim e ainda que muito subtilmente, a faculdade instituidora da retórica poética, como aliás já se podia ler no mesmo Pellegrino, pela voz de Pompeo Garigliano, que descrevia paradoxalmente o *conchetto* como “um pensamento formado pelo intelecto, como imagem e semelhança de uma coisa real, imaginariamente” (HERSANT, 2001, p. 40¹⁰⁵). Benavides, anotador das *Rime* de Petrarca, definira o *conchetto* como “fantasia” ou “desenho na mente” (cf. COLLARD, 1971, p. 25¹⁰⁶), antecipando, em 1566, o “desenho interno” de Zuccari, e Bernard Lamy viria a descrever a palavra como “pintura” ou “forma do pensamento” (LAMY, 1688, p. 5 e p. 88¹⁰⁷). Quer dizer: o *conchetto* era *correspondência*, mas correspondência dada como forma visível do pensamento, processo de revestir a ideia de uma forma sensível, de a pôr em imagem, de formar o *eidolon* do *eidos*, procurando “esse ponto quimérico da *Voyure* onde surge o *Irregardable*”, como sintetiza Christine Buci-Glucksmann num dos mais estimulantes ensaios sobre a estética barroca, *La Folie du Voir* (1986, p. 22¹⁰⁸). (2019, pp. 99-100)

É a partir desse conceptismo que Emanuele Tesauro foi buscar no *cannochiale* de Galileu o título significativo de sua obra *Il Cannocchiale Aristotelico*, ou “O Telescópio de Aristóteles”, de 1654. Ali, consagra com grande peso a identidade entre o *ser* e o *ver* através de uma “ontologia retórica” em que “*dizer é ver*”, fazendo-o “mediante a irradiação de um olhar bivalente, que não é nunca a do mero *olho nu*” (MATOS FRIAS, 2019, p. 101). Isto é, construindo a analogia entre a invenção de um instrumento científico que dá a ver o que de outro modo não poderia ser visto e a retórica aristotélica, destaca de vez o carácter visual atribuído ao pensamento (como se viu que vinha dos gregos, na etimologia mesma de *nous*, *ideia*, *fantasia*, *fantasma*, *enargeia* etc.), unificando o que se conhece pela visão (por exemplo, do telescópio) e o que se conhece pela palavra – unificando, portanto, no plano único das imagens, a constituição do pensamento, ao mesmo tempo em que consagrando ao uso metafórico ou imaginativo da linguagem o mérito de ser a construção de um modo de conhecer o que de outro modo não seria possível. Estabelece-se assim, no auge do barroco, uma recuperação de Aristóteles que declara enfaticamente que “a lente astronómica nas mãos da Poesia dá a ver o invisível” (MATOS FRIAS, 2019, p. 101), formalizando a compreensão de

¹⁰⁵ HERSANT, Yves. *La métaphore baroque: d’Aristote à Tesauro*. Paris: Seouil, 2001.

¹⁰⁶ COLLARD, André. *Nueva poesía, Conceptismo, Culteranismo en la Crítica Española*. Madri: Castalia, 1971.

¹⁰⁷ LAMY, Bernard. *La Rethorique ou l’Art de Parler*. Paris: A. Pralard, 1688.

¹⁰⁸ BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *La folie du voir: de l’esthétique baroque*. Paris: Galilée, 1986.

que o discurso que se dobra sobre si mesmo, trabalhando-se engenhosamente em suas estruturas, é capaz de revelar novos aspectos da realidade.

A grande importância disso, que apenas a ciência moderna tornara capaz de conceber, estava em romper com a assunção aristotélica de que a verdade se associava aos termos próprios (*ta kurion*). Como se viu, essa oposição estava presente na *Retórica* do Estagirita: lá, a metáfora, mesmo ao ser considerada um modo de construção de conhecimento, estava mais associada às funções políticas do que ao exame da verdade. Os conhecimentos que ela produzia não eram da mesma ordem que os conhecimentos estabelecidos pela lógica ou pelo testemunho – eram antes conhecimentos relativos a intenções, caráter, objetivos políticos, noções relacionadas às paixões públicas. Foi apenas a ciência moderna que propôs um novo paradigma da descoberta: uma visão indireta da realidade, a noção de que descobrir a realidade é superar a sensibilidade imediata ou, ao menos, manipulá-la e incrementá-la através da técnica. É claro que algo disso já estava presente desde a Antiguidade – Eratóstenes demonstrou que a Terra era esférica no século III a.C. ao aliar à observação direta de fenômenos alguma coleta controlada de dados e algum raciocínio geométrico, por exemplo. Algumas correntes agnósticas dos primeiros séculos da era cristã já haviam desenvolvido a ideia de que talvez Deus fosse um gênio mal e o mundo em que vivemos um mundo de falsidade, não sendo cabível confiarmos em nossos sentidos. Mas nada como as implicações diretas que tiveram em épocas mais recentes o método cartesiano da dúvida ou o desenvolvimento de instrumentos de observação astronômica. Na ciência moderna propôs-se não apenas a aplicação do raciocínio lógico ou o ceticismo, mas a noção mesma de que a verdade é acessível *somente* por uma superação dos modos de olhar – a cosmologia ptolomaica, por exemplo, que havia sido adotada pela Igreja, veio a ser contestada por Galileu em nome daquilo que era possível ver *somente* através do telescópio. O instrumento tornava acessível ao olhar aquilo que antes pudera ser apenas imaginado por Copérnico. Os experimentos controlados correspondiam a uma formalização do olhar que permitia ver aquilo que no conjunto da natureza se fazia disperso e duvidoso. Quando Tesouro traz essa noção para a ordem da retórica e da poética – através mesmo de uma imagem, a do telescópio aristotélico –, formaliza de vez o abalo barroco que demolia aquela separação entre verdade e verossimilhança ao projetar a noção de que o uso metafórico da linguagem possui valor epistemológico. Se o conceptismo barroco podia ser pensado em seu diálogo com o conceptualismo filosófico, abria-se então uma miríade criativa com a aproximação entre o engenho poético e o conhecimento da realidade.

Sendo assim, segundo Matos Frias, o barroco, notadamente em sua formulação mais elaborada em Tesouro, teria antecipado o romantismo em mais de um século, sendo, portanto,

a primeira grande poética da Modernidade, porque a retórica que a instaura é sem dúvida nenhuma a primeira grande retórica moderna, capital na constituição dos princípios poetológicos de dois momentos histórico-literários subsequentes, o Simbolismo e o Surrealismo, que também fundaram as suas poéticas numa retórica, alicerçada esta, por sua vez, no entendimento radicalmente estético da linguagem em regime poético e numa concepção associativa e sincrética da figura, chamasse-se ela *símbolo* ou simplesmente *imagem*. (MATOS FRIAS, 2019, p. 104)

No que diz respeito à relação entre esse imagético autônomo – essa fantasia – e a linguagem em seus termos comuns (*ta kurion*), o que se pode entrever nesse movimento é o início de uma desvinculação entre os termos comuns e a verdade do mundo, ou melhor, o início de uma formulação positiva do afastamento do Éden (no qual o homem teria atribuído a cada coisa o seu nome). A questão dos universais, que atravessara o medievo e pela qual se pode ver confluir, nesse momento, o conceptualismo e o conceptismo, deixava incerto o estatuto atribuído aos termos comuns da língua em meio a essa nova realidade atribuída às imagens engenhosas, incomuns. A relação contrastante e definidora da fantasia com a propriedade (*ta kurion*) passa sutilmente a se transfigurar na relação entre o engenhoso e o vulgar, entre a imagem reveladora e a língua do ignorante, conforme a correspondência simples e direta dos termos próprios com as coisas do mundo se vê ser secundarizada em relação às estruturas mais complexas e abstratas da realidade reveladas pela imaginação poética. Acredito que essa transfiguração, nesse momento, servisse apenas a reforçar a proeminência de pregadores e homens de poder e provavelmente só terá encontrado formulação mais completa com a ascensão romântica e sua encarnação da poesia no Absoluto ao redor da figura do *gênio*.

Cena 6 (*da literalidade da poesia: o romantismo entre o gênio e o vulgar*)

O impacto de maior destaque do romantismo no meio do caminho entre o barroco e as poéticas simbolistas e surrealistas, segundo Matos Frias, estaria em ter feito “da imaginação a própria base da sua teoria poética, atribuindo-lhe assim o lugar de denominador comum de toda a literatura, até então exclusivamente ocupado pela imitação” (2019, p. 91). A teoria conceptista do barroco não havia ainda se encontrado com os desenvolvimentos do empirismo britânico e sua forma de misturar o espaço interno e o espaço externo da percepção, ao interpretar a realidade com base nas sensações e experiências do corpo individual. Foi somente com tais noções relativas à consciência e à subjetividade que a poética passou realmente do *dar a ver o invisível* para o *inventar o mundo*, o espelho deu lugar à lâmpada e o *wit* se associou ao *gênio*.

Com o intenso intercâmbio entre alemães e britânicos, entre o empirismo destes e os desenvolvimentos da Antropologia kantiana e do Idealismo daqueles, as ideias que se desenvolveram entre Blake, Coleridge, Wordsworth, Shelley, Keats, Schelling, os irmãos Schlegel, Novalis e outros tratou de “dar corpo conceptual a essa semelhança material entre a *imagem* e a *magia* que fez da imaginação a produção *mágica* de uma *imagem*” (MATOS FRIAS, 2019, p. 93, itálicos do original).

Matos Frias destaca o papel do *associacionismo* como questão empirista acerca da capacidade mental de formular ideias novas a partir das sensações adquiridas pela experiência, em uma analogia com a questão do *conceito* barroco que não deve ser ignorada. Se o *conceito* indicava o modo como o engenho (ou o *wit*) era capaz de reunir noções distintas para dar a ver o que não se revelava sem o trabalho metafórico, a capacidade mental de associar percepções distintas (capacidade central para uma teoria que busca entender a possibilidade de produzir ideias e noções para além das que o corpo recebe do meio externo) lhe é fundamentalmente semelhante. Esse debate acerca da relação entre tal capacidade imaginativa e a criação poética já vinha se desenvolvendo em solo inglês quando Kant publicou suas Críticas, opondo ao empirismo de Hume o seu Sujeito Transcendental – fundação filosófica dos posteriores desenvolvimentos fichteanos, que marcariam profundamente o trabalho de Novalis e Friedrich Schlegel¹⁰⁹, da qual também Schelling partiria para seu exame da Natureza.

Sabe-se que esses alemães marcaram também o pensamento de Coleridge, como ele mesmo reconhece em sua *Biographia Literaria*, publicada em 1817. Nesse mesmo livro, o poeta inglês se insurge contra o pensamento empirista que tomava o associacionismo como mero “mecanismo cego” em que a vontade e os atos de pensamento não eram mais do que suas partes, entendendo-os, ao contrário, como poderes distintos dotados da função de “controlar, determinar e modificar o caos fantasmal da associação” (COLERIDGE, 1997, p. 73¹¹⁰ apud MATOS FRIAS, 2019, p. 86).

Coleridge observa então (...) que: i) toda a associação exige e pressupõe a existência dos pensamentos e das imagens a serem associados; ii) a hipótese de existência de um mundo exterior que corresponda exactamente a essas imagens ou modificações no nosso ser (...) é de um idealismo tão radical como o de Berkeley, na medida em que, de igual modo, ou talvez num grau ainda mais perfeito, remove qualquer realidade e imediatez da percepção, lançando-nos num mundo onírico de fantasmas e de espectros; e iii) esta hipótese nem envolve a explicação, nem invalida a necessidade de um mecanismo e de

¹⁰⁹ Num dos fragmentos de Schlegel publicados na revista *Athenäum*, lê-se que “As três grandes tendências de nossa era são a Doutrina das Ciências [de Fichte], Wilhelm Meister [de Goethe] e a Revolução Francesa” (GOETHE, 2009, p. 7).

¹¹⁰ COLERIDGE, Samuel Taylor. **Biographia Literaria**. Londres: Everyman, 1997.

forças co-adequadas no percipiente, que, graças ao toque mágico do impulso exterior, deve criar para si mesmo o novo objecto correspondente (COLERIDGE, 1997, pp. 82-83¹¹¹ apud MATOS FRIAS, 2019, p. 87)

O seu esforço é por compreender a relação entre um mundo exterior, percebido pela sensibilidade, e o trabalho da imaginação em sua liberdade criativa de projetar as formas que podem corresponder ou não a essa realidade exterior. Coleridge diferencia uma “imaginação primária” de uma “imaginação secundária”, associando a primária à Fantasia (*Fancy*) como aquela capacidade que toma, como material para suas figurações, os materiais primários da percepção, isto é, como a capacidade de constituir as primeiras associações que compõem as percepções e os objetos da memória; já a imaginação secundária é pensada como uma imaginação criativa, ela “dissolve, difunde, dissipa, de forma a *recriar*: ou, onde este processo se torna impossível, ainda luta para idealizar e unificar” (COLERIDGE, 1997, p. 175¹¹² apud MATOS FRIAS, 2019, p. 88). Nas palavras de Matos Frias, “Coleridge resgata a imaginação do cárcere sensorial que a fizera desde sempre equivaler à memória com uma mera diferença de grau, o que lhe negara qualquer possibilidade de independência face aos dados do real extrínseco à consciência” (2019, p. 88).

É perceptível, aí, a influência de Kant, que também considerava a imaginação uma atividade transcendental de síntese entre a sensibilidade e o entendimento, e, mais importante ainda, também diferenciava entre uma “imaginação produtiva”, que estaria “submetida a leis meramente empíricas, as da associação” (KANT, 1994, p. 152¹¹³ apud MATOS FRIAS, 2019, p. 90) (do mesmo modo que a “imaginação primária” para Coleridge), e uma “imaginação estética”, que também é produtiva “mas liberta-se do mundo da experiência sensorial e da lei da associação, para se situar no universo das *ideias estéticas*, isto é, da *ideia sensível* ou do *símbolo*, para utilizarmos ainda os termos de Kant” (MATOS FRIAS, 2019, p. 90) (assim como a “imaginação secundária” ou “criativa” de Coleridge). E o mais notável disso tudo está no fato de que essa capacidade mental de criar imagens, de projetar fantasmas absolutamente independentes do mundo empírico, não seja pensada como uma faculdade racional mas como uma faculdade estética, isto é, como uma completa conexão entre as ordens *fenomenal* e *numenal*, marcando assim a efetiva presença da criação inteligível *no corpo sensível* (MATOS FRIAS, 2019, p. 90).

¹¹¹ *Idem.*

¹¹² *Idem.*

¹¹³ KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

Destaque-se que Coleridge, ao separar as imaginações primária e secundária, tenha reservado para a primeira o nome de Fantasia (*Fancy*) e somente para a segunda o nome mesmo de Imaginação (*Imagination*) – é como se dentro da questão clássica acerca da natureza das imagens, em que elas eram divididas entre icásticas e fantásticas, o poeta projetasse um novo nível inventivo e autônomo para aquelas que têm o Ser no Aparecer: acima da fantasia, a Imaginação surge como um poder inventivo – acima dos fantasmas aparece a categoria das imagens poéticas. No entanto, quando lançamos sobre isso um segundo olhar, percebemos que o que aconteceu na verdade foi que a Fantasia foi situada sobre a própria constituição de termos próprios (*ta kurion*), conforme serve à formação das ideias mais simples da mente, aquelas das quais a Imaginação vai se valer para projetar seus símbolos poéticos do mesmo modo que a metáfora se vale dos termos próprios (*ta kurion*). Ou seja, a dicotomia aristotélica entre fantasia e propriedade dá lugar à dicotomia entre imaginação e fantasia. Mais do que um terceiro nível, projetado acima da fantasia aristotélica, o que a imaginação romântica instaura é a compreensão de que os elementos básicos do pensamento, os quais podem ser designados pelos termos próprios da língua, são eles mesmos constituídos fantasticamente.

Não obstante, inicia-se também nesse período uma compreensão histórica das línguas associada a uma compreensão histórica das culturas. Mesmo as formas vulgares de pensamento, que se assimilam naturalmente conforme se assimila a própria língua, são pensadas como composições autônomas, criativas, do espírito humano, não mais tanto em correspondência com referentes mundanos quanto em correspondência com a elaboração geral do espírito da época ou da raça. Não é de se estranhar que seja justamente quando o paradigma adâmico da nomeação direta das coisas do mundo desapareceu sob a luz das ideias românticas que essas mesmas ideias se lançaram fervorosamente à nostalgia do Éden, na ânsia de recuperar o ideal da língua fundacional e pura que corresponde perfeitamente com a realidade. Só que longe de situarem essa língua originária na imaginação direta dos termos próprios (*ta kurion*), viram-na habitar justamente os processos móveis pelos quais o sujeito ou a natureza, sendo capazes de invenção, fazem-se semelhantes ao Criador, exercem-se no seu poder inventivo – e trazem na própria metamorfose do mundo o retorno ao princípio genesíaco do espírito.

Consolida-se, portanto, a substituição da relação entre a fantasia e a propriedade pela relação entre o gênio e o vulgo – isto é, entre o poético e o *atual*. Formula-se o princípio pelo qual a virtualidade da poesia é o real porque corresponde a esse princípio genesíaco da invenção, em oposição ao estado atual do espírito, que depende do gênio para cumprir sua modificação histórica e assim visualizar seu destino verdadeiro. Consolida-se também, em associação ao princípio imagético da poesia, a compreensão de que o caráter rítmico da palavra

a coloca acima de outras artes devido à sua natureza temporal, mais associada ao princípio poético do que as exteriorizações imediatas das imagens correspondentes aos termos próprios. Ou seja, o ritmo associado ao canto ganha agora a marca de correspondência entre poesia e tempo, encarnação da imaginação na forma do contínuo – modo pelo qual o princípio genesíaco encarna no mundo como transformação, metamorfose, historicidade ou revolução, às quais a poesia se associava.

Vê-se, portanto, o que de algum modo é bastante óbvio: se nem tudo é poesia (já que há distinção entre os textos e entre o poeta e outras pessoas) e, ao mesmo tempo, a poesia é o real (como se viu ser pensado por Novalis, por exemplo), então necessariamente existem coisas projetadas em oposição ao real – o não-poético está em algum estado relativo, seja ele o de ilusão, ignorância, vulgaridade, deturpação, engessamento ou o que for. A dicotomia linguística entre fantasia e propriedade não foi simplesmente superada como se a autonomia das imagens tivesse deixado para trás aquilo que *define o fantástico por complementação*. Ela apenas se reconfigurou como a relação dialética entre o poético e o atual, o gênio e o vulgo, ou, se quisermos utilizar os termos kantianos, a maioridade e a menoridade, como dicotomia fundamental dessa dialética do esclarecimento.

Cena 7 (*da literalidade da poesia: o simbolismo e o surrealismo contra essa merda de mundo*)

São essas premissas que os simbolistas levaram adiante com suas noções de *símbolo* e *correspondências*, além da *sinestesia* como “formante lírico e líquido, graças à fluidez estruturante com que funde os perceptos sensoriais, ao sobrepor sons e perfumes, cores e vibrações, luzes e sabores, até ao excesso do desregramento rimbaldiano, numa reacção de fundo à anestesia da Língua” (MATOS FRIAS, 2019, p. 105). O avivamento dos sentidos através da reunião de valores multissensoriais na palavra – a musicalidade da poesia, as cores das letras e de noções abstratas¹¹⁴ ou mesmo a exploração da materialidade do significante em Mallarmé – marcam a realização estética do ideal poético: a exploração do tema da encarnação sensível da palavra, tanto como manipulação corporal através da língua quanto da consciência de que o corpo é componente constante de todo e qualquer sentido produzido linguisticamente,

¹¹⁴ Como as *Voyelles* de Rimbaud ou imagens como as “dobras amarelas do pensamento” em Mallarmé, o “tédio azul” em Maeterlinck (MATOS FRIAS, 2019, p. 108) ou mesmo já lá em Sá-Carneiro o “Deliro todas as cores, / Vivo em roxo e morro em som...” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 19), por exemplo.

seja na anestesia cotidiana (que é também, portanto, anestesia corporal), seja no desregramento vivificante ou nos paraísos artificiais que maravilham a experiência.

Ora, tal consciência era marcada também pela assunção de uma natureza geral das imagens, em que o vocabulário relacionado à visão pode apontar para a integralidade da experiência, e que era justamente o ponto para onde convergia a possibilidade da sinestesia: a conjugação de fatores múltiplos na sensibilidade (visão, tato, cheiro, som, sabor) não anulava – pelo contrário, estimulava – o propósito de “glorificar o culto das imagens” (Baudelaire) ou a possibilidade de constituir uma poesia *visionária* ou *vidente*. O que se abria era a multissensorialidade inerente ao *dar a ver o invisível* ou do *pôr diante dos olhos*: a imaginação e a *enargeia* se desdobravam sobre a totalidade dos aspectos corporais e, do mesmo modo como a pintura se sobrepunha ao desenho no Impressionismo pictórico, as explorações estéticas borrravam os contornos preestabelecidos das formas em prol dos efeitos que assim se deixavam produzir.

Um aspecto importante dessa exploração e que teria bastante influência sobre os modernismos, particularmente o futurismo e o surrealismo, está na abertura semântica que se fez produzir a partir dessa liberdade imaginativa que os românticos proclamaram e os simbolistas desenvolveram. Segundo Carlos Bousoño, por exemplo, as “imagens tradicionais” que prevaleceram até o final do romantismo não iam muito além de se valer da metáfora para estabelecer analogias e aproximações imediatamente perceptíveis pela razão entre um plano real e um plano imaginário, e seria apenas com as “imagens visionárias” ou “simbólicas” que a nossa razão não reconheceria “nenhuma semelhança lógica, nem sequer, em princípio, qualquer semelhança entre os objectos como tais que se equiparam” (1979, pp. 33-34¹¹⁵ apud MATOS FRIAS, 2019, p. 108). Acerca da poesia *vidente* de Rimbaud e Lautréamont, Hugo Friedrich diria que “trata-se sempre de imagens muito visuais, mas essas imagens são tais, que nenhuns olhos humanos as contemplarão jamais” (1976, pp. 103-104¹¹⁶ apud MATOS FRIAS, 2019, p. 108). Nas palavras de Matos Frias, “nas suas obras, o poeta *vidente* dá-nos a ver o momento e o ponto da vidência em estado puro, na sua instantaneidade inapreensível pela lógica” (2019, p. 108). E continua:

O que Baudelaire e sobretudo Rimbaud e Lautréamont vêm gerar, e que se torna fundamental para os vanguardismos subsequentes (...) é a imagem destituída de qualquer coincidência *sémica*. Trata-se de uma radical junção desses elementos díspares, em que nada resta da junção para lá do próprio acto de juntar, com vista à *alotopia* total (aspecto graficamente evidenciado no

¹¹⁵ BOUSOÑO, Carlos. **Superrealismo poético y simbolización**. Madri: Gredos, 1979.

¹¹⁶ FRIEDRICH, Hugo. **Structures de la poésie moderne**. Paris: Éditions Denöel: Gonthier, 1976.

Futurismo mediante o uso comum do hífen para marcar o exercício de associação). Esta imagem só é *simbólica* na justa medida em que é radicalmente *diabólica*. (MATOS FRIAS, 2019, p. 109)

O que se vê aí é o desdobramento livre da *discordia concors* que fez seu caminho do *conchetto* barroco e passou pela imaginação criativa do gênio romântico. Desde Aristóteles a metáfora era restrita a um espaço de significação entre o literal e o incompreensível, isto é, entre as expressões próprias que não diziam nada além do que já se sabe imediatamente e as expressões que, por absurdas, seriam incompreensíveis para quem as escutasse ou lesse. Em suas palavras:

Esta é a razão porque não se aprecia muito os entimemas¹¹⁷ que se mostram óbvios (pelo que entendo os que são evidentes a todas as pessoas e que dispensam qualquer exame da parte da inteligência), tanto quanto os que quando enunciados mostram-se incompreensíveis. Causam-nos prazer os que compreendemos imediatamente após sua enunciação, mesmo que não o tenham sido antes, ou aqueles que a inteligência captou com apenas um ligeiro retardamento. Extraímos desses entimemas uma espécie de informação, ao passo que com os outros, ou seja, os tipos imprecisos, não obtemos nem esse benefício imediato nem o benefício tardio. (ARISTÓTELES, 2019, p. 96)

Mas após a liberdade inventiva proclamada pelos românticos e a ânsia por exploração dos sentidos levada a cabo pelos simbolistas em sua revolta e mesmo desespero contra o tédio e adormecimento da língua, esse limite superior das imagens que as declarava possivelmente incompreensíveis e, por isso, arriscadamente desagradáveis, foi rompido, abandonado – em prol do reconhecimento mesmo de um valor e um prazer ainda maiores naquilo que a racionalidade da época julgasse desagradável ou inadequado. As correspondências entre as coisas se abriam para paraísos artificiais que abertamente negavam acordo com a sensibilidade vigente em prol de outras explorações, outras experiências e reconhecimentos dos sentidos. O símbolo simbolista como lugar onde “o Indeciso ao Preciso se Junta”, na fórmula de Verlaine (1954, p. 206¹¹⁸ apud MATOS FRIAS, 2019, p. 106), foi o lugar onde esteve em causa a “construção de uma poesia em que à lógica formante da ‘imaginação sem fios’ correspondesse uma expressão retórica assente numa *imagem sem fios* que irrealizasse o real” (MATOS FRIAS, 2019, p. 111).

É declaradamente essa herança que os surrealistas reivindicam na composição de realidades díspares como formação da surrealidade: “O surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele” definia Breton no

¹¹⁷ Um *entimema* é, para Aristóteles, o modo retórico de raciocínio, assim como o silogismo era o modo lógico de raciocínio.

¹¹⁸ VERLAINE, Paul. *Jadis e Naguère. In.: Oeuvres poétiques complètes*. Paris: Gallimard, 1954.

primeiro manifesto (1985, p. 58) – vide, por exemplo, a anulação das diferenças entre sonho e realidade, assim como das dicotomias entre belo e feio, bem e mal, verdadeiro e falso, ou a valorização dos sonhos como invenções mentais criadas sem nenhum tipo de amarra racional.

Matos Frias destaca a transformação do campo sêmico relacionado à luz nas passagens de uma *poesia da visão* de um *Cannochiale Aristotelico* para uma *poesia de visões* rimbaldiana, em que se anula a perspectiva única do *ver* e se desregra os sentidos pela multiplicidade e pela alteridade das composições imagéticas; paralela, essa passagem, à que vai do *iluminismo* às *iluminações*; movimento levado adiante no abandono da *lucidez* em nome das *alucinações*, em que a loucura se torna sinal de liberdade – no processo hereditário proclamado pelo surrealismo. Ela afirma ainda que aquela “irrealização do real” buscada pela imagem sem fios – o que talvez se poderia chamar em acordo maior com Breton de “surrealização do real” – suscitava ao mesmo tempo um “corte irremediável entre o texto e o mundo” e um texto que “passa a ser feito de cortes sucessivos no seu interior, em virtude das associações insólitas, desprovidas de finalidade imediata” (2019, pp. 111-112).

Nada mais natural, neste contexto, do que a opção de Breton por todo um léxico do campo semântico da electricidade (...) para descrever o efeito de choque saído da “luz da imagem” criada a partir de “traços de fogo”: “o valor da imagem depende da beleza da faísca obtida; ela é, por conseguinte, função da diferença de potencial entre os dois condutores” (BRETON, 1985, p. 59)¹¹⁹. É nesta passagem da *colusão* à *colisão* de imagens no discurso poético, que marcou o último andamento retórico da configuração semântica da imagem poética, que se deve situar o valor e o vigor da imagem surrealista: uma imagem que, graças ao excesso de luz da explosão que provoca, ofusca no momento exacto em que dá a ver, como se fosse um buraco negro devorando a luz das estrelas. (MATOS FRIAS, 2019, p. 112)

O surrealismo, portanto, teria dado o último passo no caminho que veio da linguagem figurada, imaginativa, metafórica ou fantástica (a depender da ênfase ou da tradução) da *Retórica* aristotélica até a *imagem poética* moderna com tudo o que ela carrega de “função imageante” – como composição não apenas *representativa*, mas principalmente *apresentativa* da realidade. Ao mesmo tempo, trouxe até a segunda metade do século XX a forma mais combativa daquela oposição geral entre o gênio e o vulgo. Se o simbolismo marcou a revolta do poeta contra o anestesiamiento da língua, contra seu utilitarismo, contra o tédio e o vazio da sociedade burguesa moderna, o surrealismo transformou essa revolta em ataque, evocando o lado mais violento da liberdade, em momentos chegando a se associar às organizações

¹¹⁹ Cabe observar como esse léxico do campo semântico da electricidade também é marcante na obra de Herberto Helder.

revolucionárias comunistas ou anarquistas. Em sua indeterminabilidade, o trabalho surrealista opera pela própria oposição a seu desprezado complemento: ele assume conscientemente seu valor dialético e situa sua trans-historicidade na própria possibilidade de se opor à ordem social e psíquica vigente, seja ela qual for, em que momento for. Ele é a restituição do ideal libertário em sua pureza: define-se pela oposição ao atual, luz acima de todo esclarecimento, ideal constante de toda encarnação. O surrealismo propunha a maravilha poética contra o engessamento psíquico promovido pela sociedade. Mas a afirmação do reencantamento do mundo depende da existência de um mundo desencantado que necessita do poeta. E essa é a última marca da dicotomia da linguagem entre o fantástico e o próprio, reformulada como a dicotomia entre o estabelecido e a revolta poética.

Em termos linguísticos, portanto, por mais que a poesia tenha sustentado a ideia de um poder imaginativo absolutamente livre, viu-se sempre vinculada pela língua ao tempo presente, à sociedade presente, à vulgaridade de onde era preciso partir: a imaginação poética é produzida com base nos termos da língua e esses termos são os mesmos que compõem seu uso não-poético. Os termos próprios (*ta kurion*) são o chão comum de onde se parte ou para o dizer comum ou para as aventuras da fantasia. O vínculo da poesia com a realidade, portanto, passa sempre por esse conflito no interior de sua própria matéria – com a relação dos nomes com as coisas e das palavras com seu uso comunitário. Mesmo a criação livre do poeta se vale de um chão de vulgaridade, de uma língua desencantada ou conectada aos fenômenos em sua ordem natural – ou seja, mesmo tomando-se a metáfora como a própria forma criativa do pensamento, assume-se, por matéria-prima, um arcabouço objetivo que é a língua em seus sentidos regulares, ordinários, próprios (*ta kurion*).

Sendo assim, reforça-se mais uma vez a compreensão de que a relação entre a poesia e a realidade não diz respeito apenas a qualquer fenomenologia ou metafísica das imagens, como se o exame do modo de se pensar as imagens poéticas pudesse ser o exame dos modos de se pensar a poesia. Essa relação, na verdade, passa sempre, necessariamente, pelos modos como pensar as imagens poéticas é também pensar as imagens não poéticas, como pensar a poesia é estabelecer uma relação com o não-poético. Portanto, tomar a poesia como realidade, como irrealidade, como o autêntico real absoluto ou em suas relações com a vida e o mundo, não encerra o círculo de seu modo de ser em uma análise de sua própria natureza – é preciso considerar também os modos pelos quais a poesia se relaciona com sua própria natureza no que ela possui de não-poética. Como Herberto Helder diria em *A faca não corta o fogo*, busca-se uma “língua dentro da própria língua”, e não outra língua ou uma língua externa ou estrangeira.

Cena 8 (*da literalidade da poesia: últimas notas gerais sobre o fantasmagórico no século XX*)

Quero traçar apenas algumas últimas considerações acerca do fantasma da poesia antes de passar para o exame mais preciso da literalidade como enraizamento do poético no não-poético. Tenho a impressão de que todas essas reelaborações da dicotomia da linguagem, mesmo quando afetaram profundamente o sentido da propriedade, não abordaram diretamente a questão dos termos próprios (*ta kurion*), ficando essa outra metade da linguagem relegada a resto da preocupação com a fantasia. Talvez o primeiro momento em que os termos próprios foram abordados diretamente pela teoria, isto é, o primeiro momento em que a teoria se dedicou a formalizar a suspensão da noção de propriedade em prol de uma compreensão de toda a linguagem como fantasia ou imaginação, após o romantismo, tenha sido na linguística moderna, através da noção de negatividade do signo defendida por Ferdinand de Saussure. O linguista suíço atacaria diretamente a noção de sentido próprio (*ta kurion*), afirmando que não existe tal fixação objetiva dos termos linguísticos em nenhum lugar. Para ele, “Não há diferença entre o sentido próprio e o sentido figurado das palavras (ou: as palavras não têm mais sentido figurado do que sentido próprio) porque seu sentido é eminentemente negativo” (SAUSSURE, 2002, p. 67).

Por “sentido negativo” ele se refere ao fato de que nenhum termo da língua possui um referente positivo de onde extrai seu significado, mas esse significado se constitui apenas em oposição a outros termos da língua. Se uma pessoa diz a outra “você é a luz da minha vida”, esse uso da palavra *luz* não seria mais figurado do que na afirmação que diz “acenda a luz do quarto, por favor” porque nenhum dos dois usos seria primordial em relação ao outro.

Desde o primeiro momento, a palavra só aborda o objeto material segundo uma ideia que é, ao mesmo tempo, totalmente insuficiente, se for considerada com relação a esse objeto, e infinitamente ampla, se for considerada fora do objeto (...); o que faz com que o sentido “próprio” não passe de uma das múltiplas manifestações do sentido geral; esse sentido geral, por sua vez, é apenas uma delimitação qualquer que resulta da presença de outros termos no mesmo momento. (SAUSSURE, 2002, p. 70)

Sendo assim, depreende-se que a palavra *luz* em “acenda a luz do quarto, por favor” conecta-se a uma rede semântica mais próxima de *lâmpada*, *claridade*, *enxergar*, *eletricidade*, por exemplo, enquanto a mesma palavra em “você é a luz da minha vida” se liga mais diretamente a *lucidez*, *orientação*, *bem*, *expansão* etc. Nenhum desses outros termos poderia simplesmente substituir o termo *luz* como uma tradução perfeita do sentido de seu uso (como

um sentido primordial, próprio ou literal), de modo que se entende que o termo *luz* só se refere a alguma coisa *obliquamente*: através da rede de outros termos que se fazem negativamente presentes a partir das palavras que constituem o uso do termo.

Enfim, nem há necessidade de dizer que a diferença dos termos, que faz o sistema de uma língua, não corresponde em parte alguma, mesmo na língua mais perfeita, às relações verdadeiras entre as coisas; e que, por conseguinte, não há nenhuma razão para esperar que os termos se apliquem completamente, ou mesmo incompletamente, a objetos definidos, materiais ou não.

(...) Então, a existência de fatos materiais é, assim como a existência de fatos de uma outra ordem, indiferente à língua. O tempo todo ela avança e se põe a serviço da formidável máquina de suas categorias negativas, verdadeiramente desembaraçadas de todo fato concreto e, por isso mesmo, imediatamente prontas a armazenar uma ideia qualquer que venha se juntar às precedentes. (SAUSSURE, 2002, p. 70)

Da completa autonomia da língua em relação à realidade extra-linguística depreende-se que não há sentido primordial e, portanto, não há sentido próprio (*ta kurion*) em relação a seu uso figurativo. Seria possível afirmar, então, que todo uso linguístico é figurativo, fantasmático, imaginativo – no sentido de que a língua sempre pressupõe o estabelecimento de uma fantasia: a rede de figuras que compõe o imaginário dos falantes não pode determinar sua relação com uma suposta realidade externa e por isso é pensada, justamente, como um *imaginário*, isto é, como o conjunto de fantasias que compartilham, o conjunto de figurações que costumam fazer com a fala. E se esse é simplesmente o natural da linguagem, também não há necessidade em dizer que todo uso é figurativo: todo uso é simplesmente todo uso; ser figurativo ou não só se definia em oposição a uma propriedade (*ta kurion*) que agora se pensa inexistente. O sumiço da categoria de termos próprios esmaece também as sustentações anteriores do que seja o poético.

É verdade que essa abolição total da distinção entre figurativo e próprio parece ignorar como alguns usos da linguagem são comuns e outros não, como a língua efetivamente parece se dividir entre expressões comuns e expressões inéditas e criativas. Por exemplo, neste excerto didático:

As condições vigentes fazem do professor um mero operário de produção, cujas tarefas e funções são previamente estabelecidas por instâncias superiores. Trabalhador, tem de cumprir metas traçadas e ser capaz de absorver, sem grandes questionamentos, alterações de sua linha de montagem. (FURLANETTO, 2010, p. 157)

A associação entre o ensino e a linha de montagem industrial é criativa, ela reúne termos e noções que não supomos próximos senão através do trabalho produtivo de associação – é

justamente por isso que o excerto acima carrega informação, porque informa acerca de como o ensino pode se aproximar da linha de montagem industrial. O próprio Aristóteles já dizia, na Retórica, que a função da metáfora é produzir conhecimento: “é a partir da metáfora que podemos melhor apreender alguma coisa nova” (2019, p. 96), porque a associação de termos que ela produz traz à tona uma relação não prevista. Como poderíamos eliminar totalmente a percepção de que existem usos inusitados da língua em relação àquilo que já reconhecemos de partida, em relação àquilo que nos aparece como comum? Maria Marta Furlanetto explica que

Embora não se possam estabelecer limites para esse “comum”, há um reconhecimento de áreas de funcionamento discursivo (que não são impermeáveis). Assim, sentidos já constituídos (manifestando-se em enunciados que fazem parte da *memória discursiva de uma comunidade*) podem ser extraídos de uma área *típica* e transferidos para um novo campo referencial. É o próprio trabalho subjetivo que, nessa interação “desestruturante”, se caracteriza. Não se pode ignorar que a metáfora *viva* resulta de movimento, e assim pode-se falar de “deslizamento” (deriva) em certo grau (porque se desloca para outro campo), sempre *por referência a um uso comum na comunidade*, pela qual se estabelece uma relativa dominância. (2010, p. 158 – os destaques em itálico são meus, com exceção apenas em *viva*)

O que é notável dessa passagem é a compreensão já formalizada de que o que seria um sentido próprio da língua (*ta kurion*) se viu ser substituído por um “uso comum na comunidade” ou por uma “memória discursiva de uma comunidade”. O que era *próprio* se viu substituído pelo *típico*. Essa é uma transformação que se faz largamente presente nos estudos linguísticos e discursivos ao longo do século XX – compreende-se que a relação da linguagem com questões essenciais como a verdade ou com a realidade extralinguística não deve ser pensada sem considerar seu imbricamento psíquico, digamos, a nível individual, nem seu imbricamento social, seja em termos sociológicos ou históricos, dando atenção também às singularidades dos indivíduos entre outros indivíduos e das comunidades entre outras comunidades, sem assumir infundadamente a superioridade de uns ou de outras, além ainda de se pensar a complexa relação entre as singularidades e as regras gerais da ciência. Bakhtin, por exemplo, em *Marxismo e filosofia da linguagem*, aborda a relação entre o que ele chama de *tema* e *significação*, remetendo a segunda à abstração pura e apenas potencial do signo linguístico e o primeiro à inserção desse potencial no uso (na *fala*, ao invés de na *língua*), situando, portanto, a relação entre um sentido típico dos termos e um sentido adquirido na enunciação em um vínculo dialético entre uma força de estabilização dos sentidos e uma de recriação desses

sentidos (1979¹²⁰ apud FURLANETTO, 2010). Em *Estética da criação verbal*, o autor retoma essa mesma questão sob o conceito de *bipolaridade*, com o qual se analisa a dinâmica entre a exigência de estabilização das sociedades e a necessidade de adaptação a novas condições históricas: há um jogo entre uma força centrípeta de fixação dos termos em prol da estabilização e uma força centrífuga de variação indispensável à criação e adequação a novas necessidades (BAKHTIN, 2003¹²¹ apud FURLANETTO, 2010).

Assim, as forças centrífugas levam ao movimento, à deriva; as centrípetas resistem ao devir; levam à repetição, à ideia de ordem. Trata-se de uma constante dinâmica entre a língua, que se constrói a partir do discurso, e do discurso, que se constrói a partir da língua. (FURLANETTO, 2010, p. 165)

Eni Pulcinelli Orlandi é outro exemplo, propondo os conceitos de *paráfrase* e *polissemia*, o primeiro se referindo à manutenção do sentido como reiteração de processos “cristalizados pelas instituições” e o segundo remetendo à possibilidade criativa que se manifesta na relação homem/mundo, marcando uma dinâmica entre *produtividade* e *criatividade* (1983¹²², 1984¹²³ apud FURLANETTO, 2010).

É plausível afirmar que a linguística moderna, ao formalizar para a língua a suspensão da noção de sentido próprio (*ta kurion*), foi além do reconhecimento romântico de que mesmo os termos mais básicos da língua se constituem fantasticamente – porque no próprio isolamento da língua como objeto de estudo, tal como a linguística moderna o formalizou, a questão da fantasia se depurou de suas relações com a poesia, a história, a formação da subjetividade, a raça, o espírito ou a liberdade. É como se a linguística moderna tivesse retirado a dialética coleridgiana da dicotomia entre o poeta e o vulgo, porque ela desarmou a imaginação de seu poder poético: a diferença entre a fantasia e a imaginação, ou entre a constituição dos signos e seu uso criativo, deixou de ser uma diferença de grau (não mais um menor e um maior, anunciando o desmantelamento da dialética do esclarecimento que o estruturalismo buscava realizar), tornou-se apenas dinâmicas constitutivas do uso social da língua. Pode-se dizer que isso tanto abriu as portas para a compreensão de uma poesia inerente à cultura ou à vida social (ou simplesmente à vida, como alguns movimentos do século diriam), quanto fundou a

¹²⁰ BAKHTIN, M. (Voloshinov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. São Paulo: Hucitec, 1979.

¹²¹ BAKHTIN, M. (Voloshinov). **Estética da criação verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

¹²² ORLANDI, Eni Pulcinelli. **A linguagem e seu funcionamento - as formas do discurso**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

¹²³ ORLANDI, Eni Pulcinelli. Segmentar ou recortar. In.: **Linguística: questões e controvérsias**. Uberaba: Fiub, 1984.

necessidade de novas concepções acerca do que seria o poético (vide as diversas teorias desenvolvidas desde então).

É possível reconhecer ainda como essa anulação moderna da oposição entre fantasia e propriedade (*ta kurion*) teve muitas outras faces, ainda que não fundamentadas na mesma linha (tão resumida) de referências que abordei aqui. Considere-se, por exemplo, o projeto nietzscheano de reversão (ou inversão) do platonismo, uma busca pela anulação da oposição entre imagens icásticas e imagens fantásticas, em que as Ideias que se faziam representar nos ícones e falsear nos fantasmas são negadas em sua essência de verdade – tipologia das imagens anulada em nome do fluxo da potência. Quando Deleuze recupera esse projeto, é igualmente para sustentar a anulação daquela oposição entre ícones e fantasmas (os quais ele aborda como “simulacro” – *simulacre* no original):

Reverter o platonismo significa então: fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias. O problema não concerne mais à distinção Essência-Aparência, ou Modelo-cópia. Esta distinção opera no mundo da representação; trata-se de introduzir a subversão neste mundo, “crepúsculo dos ídolos”. O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o *original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução*. Pelo menos das duas séries divergentes interiorizadas no simulacro, nenhuma pode ser designada como o original, nenhuma como a cópia. Não basta nem mesmo invocar um modelo do Outro, pois nenhum modelo resiste à vertigem do simulacro. Não há mais ponto de vista privilegiado do que objeto comum a todos os pontos de vista. (DELEUZE, 1974, pp. 268-269, itálicos do original)

Noções semelhantes vão se refletir também no trabalho de Foucault, na historicização dos aspectos mais fundamentais do pensamento, e na verdade em todo o pós-estruturalismo, pois, para além da influência de Nietzsche, o estruturalismo de origem saussuriana já carregava essa compreensão negativa da relação entre os signos e a realidade, como foi observado. A aproximação entre o estruturalismo e a influência de Nietzsche encontraria formulação radical na negatividade articulada por Derrida. Na linha que vai por Wittgenstein e leva aos desenvolvimentos da filosofia analítica, a mesma negação de uma correspondência entre vocabulário e realidade se desenvolve, anulando a oposição entre termos próprios e linguagem figurada, e se vê, por exemplo, a noção de jogos de linguagem levar aos problemas da *descrição do mundo* desenvolvidos por Richard Rorty¹²⁴.

¹²⁴ “Enquanto acharmos que existe uma relação chamada de ‘adaptação ao mundo’ ou ‘expressão da verdadeira natureza do eu’, da qual os vocabulários-como-totalidades possam ser dotados ou carentes, continuaremos na busca filosófica tradicional de um critério que nos diga que vocabulários têm essa característica desejável; mas se um dia pudermos conciliar-nos com a ideia de que a maior parte da realidade é indiferente a nossas descrições dela, e

Não é à toa que esses autores são comumente invocados quando se trata de analisar a obra de Herberto Helder. Só para citar alguns exemplos: as leituras de Rosa Maria Martelo valem-se largamente da filosofia deleuziana; Manuel Frias Martins afirma que “Nietzsche também continua a ser uma referência fundamental para a compreensão de alguns dos aspectos da escrita de Herberto Helder, sobretudo os mais indóceis e intrigantes” (2019, p. 14), além de, considerando o quadro teórico da pós-modernidade, preocupar-se com um possível “excesso de representatividade” da obra de Herberto Helder, pois ela corresponderia tão profundamente às teorias da época que ficaria presa a ela, condenada a passar como a época passará (cf. MARTINS, 2019, pp. 160-170); ou: quando Pedro Eiras retoma Silvina Rodrigues Lopes, afirma:

Não haveria pois em Herberto Helder a ilusão de uma relação forte entre texto e mundo empírico (*mimesis*) nem a centralidade do sujeito; há apenas a sugestão da inexistência de modelos referenciais, a definição do texto como “experiência” e “dúvida”, a dicção *possível* de um (pseudo-)referente na verdade *criado* nesse momento, um jogo de linguagem (Wittgenstein), uma descrição do mundo (Rorty). (EIRAS, 2005, p. 429)

Cena 9 (*da literalidade da poesia: o enraizamento do poético no vulgar e a encarnação da poesia*)

Mas isso tudo é teoria. Quero dizer, isso aponta para caminhos interpretativos da obra de Helder e ajuda a compreender o que pode estar por trás de enunciações tão erráticas quanto as dele; mas como teoria linguística e como filosofia, não diz respeito à criação poética singularmente, muito menos à de Helder especificamente, e serve para pensar a obra de Helder tanto quanto para pensar usos cotidianos da língua. São ideias gerais que apontam para a problematização da relação entre a linguagem e o mundo ou entre a linguagem e a realidade, modificações na compreensão do que seja uma imagem ou um texto e de como eles se relacionam para constituir sentido, nossa experiência ou aquilo que existe, e para como a poesia se insere nisso tudo. A obra de Helder expressa um diálogo com essa teoria, pois expressa consciência de todas essas questões, mas a sua não é uma obra apenas teórica, nem se presta a ser apenas um exemplo de ideias mais gerais – ela somente sustenta o problema da fantasmagoria da realidade em consonância com os desenvolvimentos gerais do pensamento

de que o eu humano é criado pelo uso de um vocabulário, teremos ao menos assimilado o que havia de verdadeiro na ideia romântica de que a verdade é construída, e não encontrada.” (RORTY, 2007, pp. 29-31)

filosófico da mesma época, participando dessa rede que passa pela filosofia, pela linguística, pela psicanálise, pela estética e pelos movimentos locais que levaram poetas portugueses a reelaborarem seu trabalho após a derrocada do surrealismo e o encontro com essa nova forma de solidão.

Quando Pedro Eiras se dedica a estudar o *Photomaton & Vox* de Herberto Helder, escreve:

Na verdade, nenhuma escrita poderia visar o real, mas só, *e sempre*, constituir “ficções” de ontologias possíveis. A impossibilidade de referir o passado como tal implica que a perspectivação humana do tempo confere ao presente uma incontornável centralidade mas também que toda a referência é ilusória: tal como os tempos referidos são só uma “hipótese de investigação” subordinada ao presente, assim nenhum elemento do mundo empírico descrito pode ser procurado fora da escrita. Todo o texto, ao “atraíçoar” o passado (extra-textual) que substitui pelo (signo do) presente, é “experiência” e “dúvida”, já que não há uma verdade do passado acessível. Quando lemos, em *Cobra*, “a infância é estranha, é uma doença imóvel. / Tem um íman no meio”, “A infância é central como os ramais da água / circulando na pedra”, ou “a infância é uma visão terrífica, hipnótica” (HELDER, 1996, pp. 370-371), não podemos confundir o signo “infância” com qualquer infância extra-textual (muito menos com a suposta infância do autor empírico); “infância” passa a ser, só, aquilo-que-“Tem um íman no meio”. (2005, p. 428)

Ora, o fato de que a palavra “infância” não aponta para nenhuma infância extra-textual – ou seja, o fato de que “nenhuma escrita poderia visar o real, mas só, *e sempre*, constituir ‘ficções’ de ontologias possíveis” – é um fato geral formalizado na teoria saussuriana da negatividade, como mostrei acima. Que o mesmo valha para o uso da palavra “infância” ou de qualquer outra palavra na obra de Herberto Helder não aponta para nenhuma informação especificamente a respeito dessa obra – como o próprio trecho acima afirma, trata-se de algo que vale para qualquer escrita¹²⁵. O que me pergunto, a partir dessa constatação de que Helder faz sentido com as teorias de sua época, é o que ele singularmente pode fazer com quem se orienta por elas.

Em primeiro lugar, quero chamar a atenção para uma pequena distorção acerca das observações de Pedro Eiras que recolhi acima. Como constatação teórica, ele afirma que “nenhuma escrita poderia visar o real, mas só, *e sempre*, constituir ‘ficções’ de ontologias possíveis”, e, mais adiante, que “nenhum elemento do mundo empírico descrito pode ser procurado fora da escrita”. Para um olhar analítico, essas são observações precisas. Mas

¹²⁵ Pedro Eiras sabe disso e em seu texto está justamente conectando a expressão de Helder com teorias de ordem geral, como de resto é o próprio projeto de seu livro em conectar a escrita de alguns autores do século XX a uma noção geral, a saber, a de fragmentação do sujeito.

desloque-se a posição desse olhar, retire-o do lugar da análise e recoloque-o no lugar de um leitor que apenas recebe o texto e que talvez esteja disposto a uma radicalidade poética do pensar. Essas frases precisariam ser outras: “*toda* escrita visa o real, ainda que só, e sempre, constitua em si algumas ‘ficções’ de ontologias possíveis”, e: “*algum* elemento do mundo empírico *precisa* ser buscado fora da escrita”. É claro que a partir de um poema que diz que “a infância tem um íman no meio” deve-se depreender que a infância não seja nada além de aquilo-que-tem-um-íman-no-meio, mas essa imagem não é absolutamente nada se ela é apenas a conexão entre signos – quero dizer, se “infância” não é *nada* além do que aquilo-que-tem-um-íman-no-meio, o mesmo deve valer, por exemplo, para “íman”, que não seria *nada* além de aquilo-que-está-no-meio-da-infância, e “meio” não seria *nada* além de a-posição-do-íman-na-infância, e enfim a formulação “a infância tem um íman no meio”, como *soma de nada*s, seria, ela também, *nada*. Só que a radicalidade poética do pensamento não está na produção de um nada que leve de nada a nada. Pelo contrário, o que se diz da poesia é que ela “é alguma coisa, caramba!” (HELDER, 2017b, p. 120). Então vou reformular outra frase da citação do Eiras: ao invés de “não podemos confundir o signo ‘infância’ com qualquer infância extra-textual”, direi: “é preciso confundir o signo ‘infância’ com alguma infância extra-textual”.

Isso não significa esquecer a intransponível distância entre a língua e o que se queira chamar de fora-da-língua. O que acontece é que não é possível *saber* para o quê a “infância” aponta, a que sentido ou experiência se conecta, o que seria uma “infância extra-textual”. A imagem que fala que “a infância tem um íman no meio” pode atingir um leitor na sua própria memória da infância, pode atingi-lo na sua relação com seus pais, consigo mesmo, com sua orientação política, pode atingi-lo no seu gosto culinário, no seu conhecimento teórico, no trabalho, pode despertar seu desejo ou pode o angustiar, pode acabar influenciando seu comportamento em momentos e questões inesperadas, mesmo inconscientemente, pode ser uma imagem que pulveriza seus efeitos em elementos menores do que qualquer nome possa indicar. Mas *algo*, ainda que não exista autoridade que possa determinar qual algo deve ser, algo deve se confundir com a imagem para que ela ganhe vida.

Isso certamente aponta para a singularidade das leituras. Por um lado, sim, leituras podem ser singulares e, retomando o tema visto no primeiro ato deste teatro da ironia, espera-se que o leitor encarne o texto de alguma maneira; para Helder a poesia está mesmo mais na ideia dessa encarnação do que no jogo de palavras e cada encarnação escapa do que dela se diga. Por outro lado, no entanto, algo dessa extrema singularidade das encarnações se enraíza na linguagem típica. Como o Fausto na Walpurgisnacht se angustia com as imagens que o remetiam às violências que ele praticara, como ele se assustou com o rato que saltou da boca

da jovem, enquanto o Proctofantasmista caminhava alheio àquilo tudo porque aquelas visões não lhe diziam nada, não se assustando com elas, também os corpos dos leitores têm reflexos encarnados antes de seu contato com as imagens do poema. A “infância” pode remeter a alguma coisa qualquer, mas o susto atinge o leitor onde seu corpo já estava preparado para ser atingido pela imagem da infância. A singularidade das leituras não coincide somente com a singularidade dos indivíduos, mas com as relações que existem entre essa singularidade e a língua como estrutura geral e compartilhada de signos.

Então, por mais que a poesia de Herberto Helder remonte constantemente ao tema da própria poesia e sua encarnação, ao tema da transubstanciação da matéria, ao êxtase poético, ao princípio Criador ou da metamorfose, em uma espécie de eterno retorno do Mesmo que faz com que as leituras analíticas de sua obra estejam constantemente reconstruindo teorias acerca da natureza da poesia, ele não o faz senão conectando um conjunto específico de palavras a essa cena primordial. Até porque, se a poesia apenas remete ao princípio poético em si, do *nada que leva a nada* do vocabulário em suspensão poética passa-se ao *tudo que leva a tudo* de um princípio poético total. Só que nenhuma obra (senão a de um Deus único) se constitui ou de nada ou de tudo – no máximo, como acredito ser o caso aqui, ela conecta um conjunto variado (e específico) de coisas com o nada ou o tudo. E a seleção desse conjunto de coisas é feita na língua em seus usos típicos, no imaginário da comunidade (seja essa a comunidade portuguesa do final do século XX, seja a comunidade literária do cânone particular de Helder, seja a comunidade mística ou alquímica, seja a inimaginada comunidade brasileira de após a sua morte – que, mais do que reconstituir o sentido dos termos da língua de Helder, vai reconstruí-los a partir de seus próprios sentidos –, mas alguma comunidade).

Ao escrever sua walpurgisnacht, o poeta fala do seu próprio corpo não por um comentário teórico acerca do fato de uma walpurgisnacht ser uma experiência corporal, mas porque, para que o poema realize uma certa coisa, ele precisa utilizar certos termos, ele precisa falar *literalmente* dessas coisas. Ele precisa recolher na língua cotidiana (a mesma que ele tão veementemente quer destruir) os termos que tipicamente apontam para os movimentos que ele quer evocar e produzir.

Então quando Helder fala da infância, *algo* dessa infância traz consigo sim *algo* do que se entende por infância fora do poema – não necessariamente a infância do autor, não a do leitor, não a definição dicionarizada de infância, mas algo do que circula na língua como infância (um fantasma geralmente não é uma forma aleatória, mas a forma de alguém que já morreu, a forma de algo que existiu). A poesia só se exerce nesse jogo dialético entre a sua

singularidade fundadora e o comum que a precede e contorna, ela opera em uma dicotomia da linguagem, e por isso a sua relação com a realidade é também a sua relação com a comunidade.

*

Isso, esse susto e essa relação com a comunidade, como literalidade primeira da língua, primeiramente diz respeito ao enraizamento do poético naquilo que não é poético, no vulgar. Mas a questão da literalidade da poesia também aponta para outro momento, para uma segunda literalidade: para os efeitos do poético no vulgar, quero dizer, para o que acontece a partir daquela radicalidade em que o poema, ao invés de levar de nada a nada, leva de alguma coisa a outra, movimento, transformação – encarnação do fantasma que o poema vivifica.

No começo deste segundo ato, citei um trecho do texto “(memória, montagem)” de Herberto Helder, no qual, segundo a leitura que fiz, o colar de pérolas aparece como uma imagem para a constituição do pensamento em suas sínteses de unidades e encadeamentos – os pontos vivificados e a montagem do cinema do mundo. E chamei a atenção para como não existe nenhuma estabilidade na correspondência entre essas unidades e a língua: tanto as palavras quanto as figurações poéticas podem ser consideradas unidades, pérolas a se encadear com outras pérolas a formar o colar. Isso diz respeito à literalidade da poesia: pois no momento em que uma imagem corresponde a uma unidade (um ponto vivificado pelo poema, para usar a expressão de Helder), pode-se dizer que essa imagem corresponde *literalmente* a essa unidade. Pode-se mesmo dizer: o fantástico se transformou em icônico, porque agora é a imagem dessa unidade. A poesia passou a corresponder a algo fora da poesia. Ou ainda em outras palavras: o poema foi encarnado – porque ele saiu da sua suspensão fantástica, saiu da sua não correspondência a qualquer coisa específica, e entrou na relação direta com algo fora dele – um equívoco, pode-se dizer, uma superstição específica, singular, momentânea, mas é preciso reconhecer, com Helder, que se vive do lucro das superstições (também se morre de se estabilizar, sim, mas a poesia é esse ressuscitar do que está morrendo, esse morrer do que era relâmpago antes de ser escrita).

A questão da dicotomia da linguagem aponta sempre para esses dois momentos: de que forma o poema, enraizado no vulgar, lança-se ao maravilhoso; e de que modo o maravilhoso, encarnando-se em um corpo, realiza-se literalmente. Sem o segundo momento, a poesia aparece apenas como eterno retorno do Mesmo. Sem o primeiro momento, não há poesia. Para atentar para a diferença, para o poético e para o acontecimento de alguma coisa, é preciso atentar para essa relação entre o geral e o específico, a Poesia e a especificidade local do vocabulário, de onde se parte, para onde se vai, como é que se chega.

No primeiro ato, falei de como Helder recusa pensar essa chegada. Pedro Oom falara em espera, Cesariny em amor do futuro, Sampaio em momentos revolucionários nos quais a poesia fosse mais do que o resguardo da energia por trás dos grandes crimes da história. Helder assumia a extrema negatividade da linguagem e se eximia de qualquer ingerência sobre o segundo momento – aquele em que o poema se tornaria local, encarnado em alguém. Afinal, não sendo nele, e sendo tão equivocado, o que é que ele teria a ver com isso? E o que é que o próprio texto, que continua o mesmo no papel, tem também a ver com isso? A solidão da poesia, e *na* poesia, é uma solidão dos corpos, e é incomensurável.

No que os surrealistas propunham surrealizar o mundo e no que os autores que mencionei no parágrafo anterior reformularam essa esperança de incidência futura do poético sobre o não-poético, é possível imaginar uma suposta separação entre as coisas: o poema existe em sua autonomia de poema e aguarda o momento em que sua incidência sobre o mundo será efetiva. Essa separação pode estar equivocada. Porque é possível afirmar que não existe texto desencarnado – toda a língua, típica ou poética, é sempre a sua encarnação, seja como preparo para o susto, seja como maravilhamento da vida. Pois de tudo isso é possível concluir que a literalidade não é apenas uma característica da linguagem como objeto isolado, um aspecto da língua que pode vir à tona conforme um pensamento analítico a isola como objeto e organiza suas características. Assim como esse isolamento da linguagem é, ele mesmo, uma fantasia – afinal, não existe linguagem pairando nonada, apenas linguagem em uso, ou se se quiser recuperar os termos de Sampaio, linguagem na totalidade corpo-sopro –, a literalidade não é uma característica abstrata, mas constitutiva da própria totalidade corpo-sopro. Que ela seja sempre equivocada, sempre à beira da suspensão, sempre instável, não a torna inexistente – torna-a, apenas, a própria marca da temporalidade (“temos então o filme, o tempo”), conforme organiza a diferença possível que a linguagem pode promover nos corpos, ou no não-linguístico, o que quer que seja.

De certo modo, é aí que entra a violência de Helder contra a nossa cena de leitura – afinal, o que é que um corpo faz? Se todas as aventuras da poesia levam sempre a cenas de leitura – e cenas de leitura são sempre tão parecidas – então o que acontece não é que a poesia não encarnou, mas sim que toda sua riqueza está sendo reduzida a uma encarnação repetitiva, cotidiana, uma espécie diferente de eterno retorno do Mesmo, um que não é o retorno do Poético, mas o retorno do não-poético como “tentação literatizante”, para usar o termo de Sampaio. Não à toa, o ímpeto libertário desses poetas, e de Herberto Helder principalmente, é o de uma extrema violência contra cenas de leitura e o de uma preocupação explícita muito

maior com o que a palavra consegue sustentar para além do que os corpos fazem, do que com como as palavras se tornam a experiência equivocada de uma ou outra vida.

Mas mesmo assim, com essa atenção dedicada ao que é mais do que essas encarnações literatizantes do cotidiano, não se deve esquecer (e Helder não se esquece) de que sem a memória desse segundo momento, sem a sua sustentação junto ao primeiro, sem o fechamento do círculo entre as duas literalidades, a poesia não carrega a terrível tensão a que se propõe em sua relação com a realidade, entre a liberdade e o absurdo da existência. E por isso a poesia de Herberto Helder se articula sempre nessa beira entre o maravilhoso e seu impasse, entre o vivo e o morto, *trabalho de fronteiras* entre o toque e a impossibilidade de tocar, afirmação do toque, negação do toque, ironia entre o efetivo e o irreal.

Cena 10 (*da literalidade da poesia: da relação entre o finito e o infinito*)

Para além do já citado “O que espero é ver a metáfora apocalíptica ganhar um sentido literal” (HELDER, 2017b, p. 33) e da afirmação que faz em *Cinemas* – “Refazemos a natureza em imagens simbólicas que se podem interpretar literalmente” (1998, p. 7), Herberto Helder retoma a questão da literalidade no primeiro dos dois textos que publicou na *Telhados de vidro* em 2005:

Entendi que o quirólogo empregava uma qualquer metáfora. – “O senhor há-de morrer no lugar onde nasceu; a sua vida é um círculo.” – A intuitiva matéria do destino, matéria mágica, permitia os símbolos, o uso figurativo, a obscuridade lírica, a claridade lírica, nos meandros do tempo que é também ele um suporte poético. Eram circulares, todas as vidas, para mim eram-no todas, as vidas fiéis fundadas no poder pessoal, na raiz desse poder, e o nascimento e a morte estabeleciam um nexo. O nexo era o futuro, o destino. Utilizava-se metaforicamente o círculo, a reprodução do lugar fechado, para exprimir a espacialidade dos tempos, o princípio, o fim: como na clepsidra onde a água é a mesma sempre, circula sempre, vai e vem, sempre; e esse mecanismo replica aos ritmos e ciclos naturais. O tempo é uma criação abstracta mas assenta no vitalismo da natureza. Falara literalmente, o quirólogo. Poesia, subjectividade, revelação, não recorrem também aos símbolos como valores literais? Deve esperar-se que a nossa existência seja uma metáfora objectiva. Espera-se que obedeça às leis. (HELDER, 2005b, p. 111)¹²⁶

Todas essas relações que Helder evoca – tempo e espaço, princípio e fim, origem e destino, uso figurativo e valor literal, mesmidade e outridade – remetem (novamente) à forma do círculo. São oposições cujo sentido só se constitui na unidade que alcançam em sua relação

¹²⁶ Ver Anexos.

fechada. E isso sequer pode ser dito simplesmente metafórico: é e não é metafórico, porque o círculo é uma forma geométrica mas é também, literalmente, a forma das relações em questão. A forma da vida e da morte. Tudo aponta para a relação entre o abstrato e o concreto, entre o que paira como símbolo e o símbolo encarnado na natureza, na existência, no corpo. Em uma referência didática, por já ter sido considerada nesta dissertação, pode-se remeter ao problema do Ideal como formulado por Schiller e enfrentado pela modernidade desde então: como conectar as coisas mundanamente determinadas ao Ideal livre que está na fonte da humanidade – Ideal que por sua própria natureza não pode corresponder a nada do que somos ou fazemos. Diga-se: o problema da relação entre a mesmidade do Ideal e a variedade da existência – como é possível que a mesmidade oriente a variedade e a variedade sustente a mesmidade se elas absolutamente se desencontram? Essa é uma das formas que a questão assume (o tema platônico da *participação* é outro exemplo); o mesmo pode ser enxergado na própria quirologia (como pensar a relação entre as formas gerais das mãos e a multiplicidade de destinos possíveis?), na astrologia, na alquimia (como pensar a relação entre os elementos básicos, os arquétipos ou formas gerais, e a multiplicidade da vida?), e, em última instância, ela se expande até a relação entre a linguagem em geral e o que não é linguagem, ou, mesmo, entre a imaginação e a realidade. Dir-se-ia da relação entre o mais limitado e o menos limitado, ou entre o limitado e o ilimitado, quando um se define pelo outro.

Algumas dessas linhas de pensamento exprimem suas próprias soluções para o problema. A mais geral, talvez, esteja naquilo que Helder assinala em seu texto: no nexo entre poder e futuro, isto é, no modo como o limitado (as formas, os arquétipos, os ideais) incide num poder de autodeterminação enraizado na singularidade de um destino (o destino particular de um sujeito livre, ou o sujeito como lugar do livre-arbítrio, sendo a liberdade a forma mesma dessa conexão entre limitado e ilimitado, a potência de variedade do mesmo). Essa autodeterminação promove uma variedade de destinos que, afinal, só podem tomar as formas dos próprios limites que os engendraram – um círculo, novamente, entre o princípio e o fim.¹²⁷

O trabalho poético de Helder nunca abandona a impossível atenção dedicada a esse problema – problema sustentado como problema, antes de qualquer diálogo com teorias que ofereçam soluções e respostas para ele. E algumas das formas fundamentais desse problema

¹²⁷ Em sua autoentrevista, Helder escreve: “_ A sua concepção de poesia assenta portanto na idéia do exercício de um poder. / _O poder de decompor e recompor a palavra do mundo, quero dizer: a realidade, embora não saibamos do que se trata, isto: poder e realidade. Não é completamente inteligível: só percebemos no e com o acto de efectivar esse poder sobre essa realidade: no acto de escrita, no acto de soberania, no acto de brandir o objecto furioso que somos em palavra, em aliança demoníaca e inocente, no meio da malha de imagens em que tudo se apresenta.” (1990, p. 30).

são as da relação entre o geral e o particular, entre a poesia e os poemas, entre o poético e a língua, e, como Helder às vezes se refere, entre o real poético e o real cotidiano. O que acontece, então, é que o trabalho poético se afasta de ser o trabalho de elisão de fronteiras entre eu, língua e mundo, para ser o trabalho de articular as fronteiras entre essas finitudes e infinitudes. O poema não se articula somente na língua ou no texto como o real do absoluto, ainda que ser o real do absoluto possa valer como definição do que seja um poema – porque um poema não é o seu próprio ser, senão a sua realização. O trabalho poético se dá sempre *entre* o poema e *outra coisa*, nos próprios modos dessa encarnação – como um *trabalho de fronteiras*.

Mesmo com toda objetivação de metáforas, Helder ainda (e sempre) se subtrai, como quem se mantém sempre na fronteira: espera-se que tudo acabe conforme as leis dessas relações, mas, de certo modo, isso não acontece: no texto citado, seu destino não foi circular como previra o quirólogo, ele se subtraía de seus inícios. Só que, de outro modo, sim, ele objetivou as metáforas: “cumprira-se aquilo que eu sempre desejara”, ele escreve no fim do texto – uniu-se o projetado e o realizado. Tudo resultou em “uma vida subtil, unida e indivisível que o fogo celular das imagens devorara”. Para retomar a imagem do colar de pérolas: a unificação das células incendiárias (as pérolas, mas note-se: elas mesmas sob a ação do fogo que transforma a matéria, elas mesmas instáveis) no círculo completo do colar ao redor da cabeça. No sim e no não, “vida que absorvera o mundo e o abandonara depois”, a unidade de regras provisórias que ordena tudo e não vale por nada: uma vida “gramatical” (HELDER, 2005b, p. 112).

Cena 11 (da *literalidade da poesia: o literal como etimológico*)

Antes de passar para a leitura dos modos pelos quais a obra de Herberto Helder se relaciona com sua comunidade (com a linguagem típica onde se enraíza e onde se pode encarnar), vou apenas considerar brevemente um outro sentido atribuído à noção de *literalidade*. Dentro da determinação técnica que considerei acima, identifiquei o que se chama de “sentido literal” ao “sentido próprio” das palavras – em referência ao *ta kurion* aristotélico, ao grau retórico zero e, posteriormente e melhor dito, em referência ao sentido *típico* das palavras particularmente no jogo que estabelecem com os modos singulares em que estão encarnadas no leitor antes do poema propor sua própria encarnação. Mas a noção de “sentido literal”, em um dado momento dos estudos retóricos, apontava para outra coisa: para o “sentido primeiro” ou, mais especificamente, o “sentido etimológico” das palavras (como propunha

Dumarsais, p. ex.¹²⁸). E porque há algo interessante acerca disso para ser dito sobre como a obra de Helder trabalha o literal como etimológico, faço este breve comentário.

Em sua obra, Helder às vezes recupera (implicitamente) o sentido etimológico das palavras como forma de restituir, como literalidade, um figurativo original. Por exemplo, a palavra *cosmos* é derivada do grego *kosmos* (κόσμος), que se traduz geralmente por “ordem”, “organização” ou “harmonia”. Seu uso, no entanto, não é dissociado de um entendimento dessa “ordem” ou “harmonia” como “ornamento”, “beleza”, “bem ordenado”, de modo que a palavra associada *kosmetés* designava a pessoa que arrumava (colocava em ordem) o quarto, as roupas, maquiagens e perfumes de seu senhor ou senhora, sendo por isso também que *kósmesis* indica “enfeite” ou “adorno” e pode designar, por exemplo, um penteado, uma maquiagem ou uma bela roupa (tendo dado origem, de forma semelhante, ao termo *cosmético* em português). É por isso que Paul Ricoeur pode afirmar que “assim a palavra *cosmos*, após ter significado a disposição dos cabelos ou a disposição dos arreios de um cavalo, pôde vir a designar a ordem de um exército e depois a ordem do universo”¹²⁹. Tendo em mente essa associação etimológica possível entre a ordem, o penteado e o cosmos, três termos que em português podem parecer tão distantes, certamente adquire outro sentido alguns versos de Herberto Helder, tais como

(...)
 toca-se, e o fogo morde o cabelo,
 a luz movida levanta o corpo,
 a exasperada delicadeza com que se toca na obra-prima
 (...)
 e logo atrás a omoplata vergada pela crua labareda do pêlo jorrando da cabeça!
 que implacável poder o desta ordem das matérias,
 a ordem do acessível,
 (...)
 (539 / 519)

Ou ainda: “cabelos amarrados quentes que se desamarram,” (539 / 520), ou “o fundo do cabelo quando o agarras todo para quebrá-la,” (543 / 523). Versos como esses podem ganhar um sentido cosmológico que seria insuspeitado se não fosse o exame etimológico da palavra *cosmos*. Na verdade, a associação que eles mesmo fazem entre o “pêlo jorrando da cabeça” e a “ordem das matérias, / a ordem do acessível”, já evocava essa relação, e ao trabalhar justamente

¹²⁸ DUMARSAIS, César. **Des tropes ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue**. Paris: Dabo-Butschert, (1730) 1825 apud RICOEUR, 1975.

¹²⁹ Tradução minha. No original: “ainsi le mot *cosmos*, après avoir signifié la disposition des cheveux ou le harnachement d’un cheval, en vint à designer l’ordre d’une armée, puis l’ordre de l’univers” (RICOEUR, 1975, p. 241).

sobre o sentido originário das palavras Helder parece buscar a cena primordial em que elas correspondiam.

Outro exemplo interessante está na palavra *madeira*. Ela vem do latim *materia*, que designa justamente o mesmo que a palavra portuguesa *matéria*, tendo lhe dado origem também. Revela-se, portanto, que etimologicamente não existe diferença entre o material específico do tronco arbóreo e a substância em geral de que é feito um objeto físico. Mesmo no grego, no conceito aristotélico de hilemorfismo, que trata da composição dos entes como matéria e forma, o prefixo *hile-* vem do grego *hylé* (ὕλη) que poderia indicar tanto “matéria” em geral quanto “madeira” ou mesmo “bosque”. Dentro da doutrina do hilemorfismo, é possível ainda associar a matéria à potência e a forma ao ato, isto é, diz-se da matéria que ela é um substrato que só existe potencialmente, porque a sua existência de fato, ou em ato, sempre pressupõe uma forma. Considerando essas relações originais, também se expande nossa percepção de versos como “se a madeira onde se assenta alguém se torna fria,” (542 / 523), “madeira por onde o mundo se enche de seiva” (558 / 539) ou “a madeira trabalhamos-la às escondidas,” (565 / 546) – o artesanato específico da carpintaria facilmente projeta a imagem da própria transubstanciação da matéria. Isso se torna quase explícito, por exemplo, nestes versos de *Etc.*:

como um nó vivo implantado em cheio na madeira –
 e a única meditação moderna é sobre o nó
 absorvendo a madeira toda – uma espécie de precipitação
 convulsa da matéria para o seu abismo próprio –
 e sobre a tábua despida incorporando cada nó que fica
 a palpitar com a força no tecido inteiro
 da tábua
 e lançando na tábua a sua energia mergulhada
 de nó –

(300 / 288)

Considere-se ainda que o latim *materia* também se relaciona com *mater*, isto é, *mãe*, através de associações à origem, ao fundamento ou à fonte que unificam esses campos semânticos, e as redes de associações construídas na obra de Helder explodem em todas as direções, tão larga é a presença da mãe em sua poesia, ecoando agora também na madeira trabalhada, na madeira “por onde o mundo se enche de seiva” etc.

O que esses exemplos mostram é um trabalho específico com a etimologia. Não se trata de usar um termo em português assumindo que o leitor possa tomá-lo por seu sentido etimológico; isto é, não se trata, por exemplo, de utilizar a palavra *cosmos* para se referir a um penteado. O que se faz é falar do penteado (ou do despentear) como quem fala de toda a ordem

(ou desordem) da matéria e do sensível, isso porque, originalmente, o termo da língua para penteado era o mesmo que era utilizado para se referir à ordem da matéria. Se ao utilizar a palavra *kosmos* para se referir ao universo os gregos se sentiam diante de uma metáfora (Pitágoras aparentemente foi o primeiro a utilizar essa palavra para se referir ao mundo), Helder vai recuperar essa sensação ao utilizar o termo *cabelo* para se referir à mesma coisa.

Isto deve ser notável quando fazemos essas análises etimológicas: se dizemos que a palavra latina *spiritus* tanto deu origem ao que chamamos de *espírito* quanto pode ser traduzida por *sopro* ou *respiração*, que a palavra grega *idéa* tanto deu origem à portuguesa *ideia* quanto indicava o mesmo que *aparência* (há quem traduza o *idéa/eîdos* platônico por *feição* ou *feitio*¹³⁰), que a *materia* era tanto o que chamamos de *matéria* quanto o que chamamos de *madeira* ou que o *cosmos* valia tanto para um *penteado* quanto para a ordem do universo, é porque nos textos antigos essas palavras eram utilizadas de um modo metafórico que se perdeu conforme a língua produziu termos particulares para cada um desses significados. Nas nossas traduções dos textos antigos, somos capazes de ler tais termos conforme o uso das palavras aponta para uma ou outra de suas acepções, a depender da escolha interpretativa do tradutor. Mas originalmente tais palavras eram usadas na ambiguidade de sentido que possuíam naquela língua, em um esforço criativo de transformar noções concretas em noções abstratas. Assim, se dizemos hoje que “o espírito desceu sobre o corpo” não sentimos que fazemos um uso figurativo da linguagem tanto quanto se dissermos que “o sopro desceu sobre o corpo”; ou se dissermos “a matéria de que é feita este corpo” em lugar de “a madeira de que é feito este corpo”. Os usos metafóricos podem, com o tempo, se transformar em termos comuns, conforme a língua se modifica em seus usos e o vocabulário se expande – aquilo que demandava uma metáfora para ser indicado passa a possuir um nome próprio (podemos até mesmo dizer: um termo próprio, *ta kurion*, ou um termo *típico*, um modo atual de encarnação singular).

Pode-se afirmar, portanto, que a compreensão da literalidade como origem etimológica reúne dois momentos: um é aquele que diz respeito à forma como, primordialmente, alguns termos abstratos da língua atual foram utilizações metafóricas de termos concretos na língua de origem; o outro é aquele em que se vê a estabilização da metáfora e sua transformação em um

¹³⁰ Veja-se, por exemplo, a tradução de André Malta para os diálogos platônicos. “Se traduzimos, por exemplo, *idéa/eîdos* não por “ideia”, ou mesmo por “forma” (outra possibilidade, menos empregada), mas por “feição”/“feitio”, não é porque consideramos equivocadas aquelas soluções, mas sim porque com esses termos podemos manter, no plano da forma, a variação entre os gêneros do grego (sem que haja em português, como não há em Platão, uma diferenciação clara de sentido), e principalmente porque “feição” e “feitio” destacam a ideia presente na raiz dos vocábulos originais – a de que se trata de algo apreendido pelo olhar” (PLATÃO, 2009, p. 21).

termo comum (*próprio* ou *típico*), normalmente no acréscimo vocabular da língua posterior (o fantástico se transforma em icônico ao encarnar em um imaginário típico).

No que diz respeito ao segundo momento, pode-se falar em uma encarnação comum o suficiente para tornar o termo típico. Já no que diz respeito ao primeiro momento, é possível afirmar que quando Helder recupera o termo que originalmente produzia a metáfora, ele está recuperando justamente esse momento em que o termo concreto foi figurado em direção à abstração. Pode-se dizer que essa é umas das formas da sua auto-alegada inaturalidade. Ele evoca e recria o movimento que vai do caráter de experiência direta e sensível dos termos para a constituição de um sentido abstrato, isto é, ele recupera uma linguagem mais próxima do corpo e do trabalho manual como sentido primeiro daquilo que constitui as estruturas abstratas da existência. É assim como sua *walpurgisnacht* se vale de um vocabulário corporal: é uma escolha por retornar a um princípio mais imediato e por isso primitivo da língua (mais infantil, se quisermos retomar o sentido que ele atribui à infância), no sentido de apontar para os primeiros momentos em que se operou a transformação fantástica do concreto em abstrato, ou do imediatamente acessível ao que só se torna acessível poeticamente.

Literal se diz, nesse sentido de remissão etimológica, como remissão à instituição primordial da imagem ou do figurativo. A poesia, dessa forma, é sempre literal e Helder tem interesse na realização literal das imagens – porque o literal aponta para o originário e, ao mesmo tempo, para a sua encarnação: é o trabalho poético na forma dupla da criação e da concretização de realidades.

Terceiro ato: A violência da poesia

Cena 1 (*a imprecisão do crime e do erro*)

Tendo examinado a via (a ponta da língua) que considera a relação com o real pela natureza das imagens, encontrou-se tanto o modo como a obra de Helder dialoga com a fundamentação da realidade, a elisão de fronteiras em que o real se estabelece como diafragma comunicante, quanto o problema da encarnação e como ele remete à outra via (a outra ponta da língua bifurcada), que trata da relação do poema com seu outro, a comunidade em que o poema se insere, o não-poético que o complementa. Neste e no próximo ato, como anunciado, abordo mais diretamente essa segunda via.

É possível considerar que a obra de Herberto Helder expressa sua relação com o não-poético principalmente através de duas noções: a de *crime* e a de *erro*. Essas duas reúnem, acredito, as linhas mais fortes da posição que ele assume; e são noções que comumente caminham juntas na assunção da poesia como enfrentamento do mundo. Não é difícil imaginar por quê: aquilo que se opõe ao mundo aparece, para esse mesmo mundo, como crime ou como erro, conforme recusa sua lei e sua ideia do que seja certo. A noção de erro congrega ainda o sentido de errância como deriva ou devaneio, sendo que a aleatoriedade da deriva e sua não participação em demandas práticas (quem deriva ou devaneia caminha à toa e não para chegar a algum lugar) são também uma recusa da utilidade como participação na ordem social¹³¹.

As origens da associação entre crime e erro na poesia podem remeter, por exemplo, até ao *roman noir* francês do século XVIII, com seu erotismo subversivo às portas da Revolução, ou então ao romantismo ou ao simbolismo. É uma associação marcante no surrealismo, que já assume especificamente esses termos – a afirmação do erro, por exemplo, apareceu aqui já na segunda citação que fiz de André Breton: “Para o espírito, a possibilidade de errar não é, antes, a contingência do bem?” (BRETON, 1985, p. 35). Viu-se o crime como tema central também em citação de Ernesto Sampaio. E ambos vão aparecer como tema recorrente de Herberto Helder. Essa associação se alarga para muitos horizontes – no Brasil, encontramos também os mesmos termos unidos, por exemplo, na ironia melancólica inicial de “A flor e a náusea” de Drummond – “Crimes suaves, que ajudam a viver. / Ração diária de erro, distribuída em casa.”.

Esses termos operam com uma estrutura de negação e afirmação simultâneas daquilo com o qual se relacionam. Se o poeta fala “o meu poema é como um crime”, ele evoca nas entrelinhas a lei à qual se opõe, pois só se é um criminoso diante de uma lei específica. Afirmar

¹³¹ Acerca da deriva, sentido caro à noção de erro como errância, Michael Löwy escreveu:

“Para compreender melhor o alcance subversivo da deriva, voltemos mais uma vez a Max Weber. A quintessência da civilização ocidental moderna é, segundo ele, a ação-racional-em-finalidade (*Zweckrationalität*), a racionalidade instrumental. Ela impregna completamente a vida de nossas sociedades e molda cada gesto, cada pensamento, cada comportamento. O movimento dos indivíduos na rua é um bom exemplo: sem ser tão ferozmente regulado quanto o das formigas, não é menos estritamente orientado para objetivos racionalmente determinados. Vai-se sempre ‘a algum lugar’, sempre apressado para acertar um ‘negócio’, dirigindo-se para o trabalho ou para casa: não há nada de gratuito no movimento browniano das multidões.

Ora, a experiência da deriva, tal como era praticada pelos surrealistas e pelos situacionistas, é um alegre passeio fora das pesadas coações do reino da Razão instrumental. Como observava Guy Debord, as pessoas que se entregam à deriva ‘renunciam, por um período mais ou menos longo, às razões para se deslocar e agir que elas conhecem geralmente (...) para se deixarem levar pelas solicitações do terreno ou dos encontros que a ele correspondem’ (DEBORD, Guy. *Théorie de la derive*. **Les Lèvres Nues**, n. 9, 1956).

De uma forma lúcida e irreverente, a deriva rompe com os princípios mais sacrossantos da modernidade capitalista, com as leis de ferro do utilitarismo e com as regras onipresentes da *Zweckrationalität*. Ela pode tornar-se, graças às virtudes mágicas de tal ato de ruptura, um passeio encantado no reino da Liberdade, tendo o acaso como única bússola.” (2018, p. 14).

a própria criminalidade, portanto, é estabelecer, no mesmo enunciado, a lei e a oposição à lei, é afirmar-se *em relação* àquilo a que se opõe.

A noção de erro já é, de saída, um tanto mais complexa. À primeira vista ela opera de forma analógica ao crime: assim como o crime está para a lei, o erro está para o acerto. O poeta que defende seu próprio erro é como o poeta criminoso: valoriza-se naquilo que a comunidade à qual ele se opõe o desvalorizaria. Só que nesse necessário futuro do pretérito – “desvalorizaria” – já se entrevê a complexidade da questão: afinal, no fim das contas, a obra de Herberto Helder é valorizada não só por ele, mas por essa estranha instituição chamada literatura, inclusive com seus críticos, pesquisadores, mercado de livros e prêmios literários, justamente por sua singularidade, pela força que ela expressa em seu modo de ser... errada. Isso não anula, claro, o sentido de sua autoafirmação no erro: Helder escreveu contra os críticos e acadêmicos no que eles poderiam ter de “formigas investigadoras – marabuntas da interpretação esfaimada” (HELDER, 2017b, p. 160) e (famosamente) recusou o prêmio Pessoa. Ele sustentou, de certo modo, sua forma errada em relação a um mundo que queria tomar seus erros por acertos.

Mas a questão não fica por aí. Também que um sujeito possa ter ideia tão afirmativa de seus próprios erros carrega problemas. Em primeiro lugar, porque, de certo modo, não é bem onde acreditamos errar que estamos errando, uma vez que quem erra intencionalmente não deixa de estar, na verdade, acertando no que diz respeito a suas intenções¹³². É possível dizer que quem procura o erro *erro mesmo* não o encontra – porque é ele que nos encontra, é ele o sujeito de sua própria interpelação. E quem ele encontra é como que por ele fissurado: o erro traça uma linha entre a intenção e o realizado, entre o idealizado e o efetivado, entre a possibilidade de conhecimento e a impossibilidade de sua apreensão. Por isso não se pode errar intencionalmente, ao menos não quando a ideia de erro é mais do que um paralelo para a ideia de crime (o que acredito que deve ser considerado o caso na obra de Herberto Helder). No erro, alguma coisa erra em nós e aí de nós se separa o que se pensava saber e o que se reflete não sabendo. Algo não pertencia à fórmula – existe outra intenção, contrária à minha, agindo através de mim, comigo, contra mim.

O erro, portanto, é marca evidente do fato de não sermos incondicionados. Isto é, indica que estamos sujeitos a condições que nos escapam e nos privam do poder de determinar

¹³² A ideia de defender o caráter errado do que se faz – “eu estou errando”, “vejam meus erros!” –, com cada erro acertadamente em seu lugar, seria apenas um aproveitamento muito acertado do nome do erro. É paradoxal como o famoso paradoxo de “esta afirmação é falsa” ou sua forma desdobrada “a afirmação seguinte é verdadeira – a afirmação anterior é falsa”.

completamente aquilo que fazemos. O erro é índice de um perigo: nosso esforço pode ir em direção imprevista, pode falhar, pode ser que o tempo seja desperdiçado, pode ser que tudo ainda esteja por ser feito. E é devido perguntar: será que, sem esse perigo, alguma coisa poderia fazer jus ao absurdo de sua própria existência? Digo, se não houvesse a possibilidade de errar, seria porque se tem poder absoluto sobre aquilo que se faz. Mas que coisa existe como poder absoluto? Há quem diga “Deus”, “que não erra nunca”, então talvez o erro surja como a própria definição da nossa natureza em oposição a Deus: eu não sou Deus porque eu erro. Errar seria o que garante que somos provisórios, já que algo a qualquer momento pode barrar nossas intenções – a possibilidade de errar se confunde com a própria consciência da morte, que é essa alteridade a barrar a própria consciência, o erro absoluto da consciência de si.

O erro, portanto, não é apenas uma variante do crime, não é apenas uma fuga da ordem instituída. O erro não toma lados, ele atira para todos os lados, ele é contra a sua própria defesa e é contra todos (como, de fato, também a poesia de Herberto Helder se afirma ser). Ele marca, portanto, com ainda mais veemência do que o crime, a negatividade da poesia e sua relação com *outra coisa* com a qual ela não pode simplesmente corresponder em nenhum de seus aspectos – ela é a fuga e a fissura de si mesma. Se a noção de crime projeta uma lei à qual se opõe e facilmente faz corresponder essa lei ao mundo ou às fórmulas definidoras de condutas em geral, a noção de erro, ao projetar uma noção de acerto à qual se opõe, não necessariamente situa esse acerto no mundo: o acerto é muito mais abstrato e geral, é todo caráter positivo de correspondência, toda identidade, toda precisão. Situar-se no erro é convocar o caos.

Ainda: é preciso tomar cuidado para não pensar positivamente essa evocação do caos. Por exemplo: a imprecisão mais famosa de Helder a respeito do assunto está no final do texto “(a poesia é feita contra todos)”, publicado pela primeira vez em 1973 na revista anarquista *&Etc* e posteriormente reeditado no *Photomaton & Vox*, e já foi mencionada no primeiro capítulo desta dissertação como uma tradução muito boa da negatividade que o abjeccionismo expressava: “E leia-se como se quisesse, pois ficará sempre errado” (HELDER, 2017b, p. 152). Ora, o poeta mesmo está a nos fundar esta situação: *há sempre algo de errado quando fazemos uma leitura de sua obra*.

Como marca de sua relação com o mundo, tanto em sua associação à criminalidade quanto em sua evocação da errância e do caos, a obra de Herberto Helder expressa uma contrariedade a respeito de suas leituras e conceitualizações possíveis. É verdade que Manuel Gusmão afirma que *ir contra* pressupõe o encontro, o contato, a relação (GUSMÃO, 2010, p. 43), e Luis Maffei retoma essa colocação para afirmar que “*ir contra também é encontrar*” e que “*vai-se contra indo-se com*” (MAFFEI, 2017, p. 31). Escrever sobre Herberto Helder é ter

que resolver de alguma maneira a oposição que a sua obra estabelece contra a nossa leitura, mas acho necessário assinalar que essas são afirmações que, em nome de um entendimento da contrariedade como encontro, parecem se esquecer de que ir contra também pode ser suprimir, calar, obliterar, apagar, passar por cima, ignorar, não ver, matar, obstruir as investigações. No fim das contas, esquece-se da realidade do risco, ou melhor, de que *o risco é real*. E assim como o erro, quando tomado como marca dos limites da intenção, aponta mesmo para a própria consciência da morte, é só quando o risco é real que a coisa se torna questão de vida. Não temos qualquer motivo para pensar apenas positivamente todo tipo de contrariedade, nem mesmo as literárias – e talvez justamente as literárias, se ainda nos vale alguma coisa. De fato, este caso a que nos dedicamos (o de Herberto Helder) é justamente de pensar a contrariedade da maneira mais negativa.

É preciso não confundir a inevitabilidade do erro com a generalidade do acerto. Às vezes, ao se pensar que não existe leitura certa, conclui-se que as leituras são todas igualmente válidas, porque igualmente erradas, tornando-se aceitáveis por expressarem, nessa igualdade, a marca dos encontros, valorizados em si mesmos. Entende-se, assim, a inevitabilidade do erro como incentivo à disseminação *contínua* de leituras, uma espécie de abertura livre para as experiências. Porém, isso é tomar a inevitabilidade do erro como uma generalidade do acerto, afinal de contas, aí, a afirmação de que “ficará sempre errado” equivale a dizer que “o certo é errar” e, por fim, a impossibilidade de escapar do erro se torna a impossibilidade de errar: trata-se de uma generalidade do acerto.

E será que é cabível entender que a inevitabilidade do erro é a generalidade do acerto? Saber que toda leitura é errada é realmente um incentivo para continuar lendo? Acho importante atentar para a diferença entre certa satisfação com a própria liberdade e o terror diante do absurdo da própria incapacidade. Se há momentos na obra de Helder em que a poesia aparece como um trabalho de revivescência das formas, uma ação intencional de inflamar os objetos, a linguagem e os corpos, há também momentos em que essa intenção poética ocupa um lugar passivo e o que vemos não é a poesia como o *exercício* de um poder, mas como o *reconhecimento* de um poder do Outro, o terror da percepção de que as coisas não se deixam capturar pelas formas, e aí a quebra da linguagem (o erro) é, na verdade, uma visão, uma percepção, não uma ação. Talvez a principal diferença entre a inevitabilidade do erro e a generalidade do acerto esteja na questão da intencionalidade do agente: quem está diante da generalidade do acerto usufrui da liberdade absoluta, e quem se vê diante da inevitabilidade do erro está condenado. Não significa que não é livre, mas que sua liberdade não é uma garantia e sim uma revolta. Aquele que sabe que sempre vai acertar, porque todo erro é apenas a marca

de sua aventura pessoal, tem a garantia de sua liberdade amarrada à garantia de seu sucesso. Mas aquele que sabe que sempre vai errar é livre apenas porque abandonou todo valor atribuível ao sucesso – ele insiste no erro apenas porque está em guerra contra o acerto. Existe uma diferença na graça: o que sempre acerta foi agraciado, o que sempre erra foi amaldiçoado. Ele não pode vencer. Sua liberdade é demoníaca: pode tudo mas seu tudo não passa de uma ironia, de uma acidez já subjugada de antemão pelo poder do Certo que lhe é interdito.

As leituras que se façam da obra de Helder, digo, as leituras acadêmicas ou críticas (não as leituras pessoais da experiência de cada um ou as que levam à produção de outros poemas, mas as leituras que produzem textos secundários sobre a obra de Helder), por sua constituição, não ocupam um lugar que abandonou as regras do jogo, isto é, um lugar que abandonou todo valor atribuível ao sucesso. De certa forma, ainda que não constituam um campo de prestígio social, essas leituras são a própria mediação com as regras do jogo, elas se exercem como a régua da medida do sucesso (e são produzidas, elas mesmas, sob uma estrutura que as julga em seus sucessos). Talvez elas até olhem com inveja aquele anjo caído lá embaixo, talvez se ressintam de não terem com ele tombado ao inferno e olhem de soslaio sem nenhum respeito para a luz divina às suas costas; mas elas são apenas anjos, isto é, funcionários da ordem superior (“*ministers of vengeance and pursuit*”, no dizer do Satã de John Milton). Quando Helder afirma que fala “para outras pessoas, / (...) em nome de outra ferida, outra / dor, outra interpretação do mundo, outro amor do mundo, / outro tremor,” (578-579 / 559) em relação àqueles que não entendem a reposição do *silêncio* como finalidade da poesia, isso deve vir à tona: talvez Helder não escreva para nós, a despeito do seu suposto “excesso de representatividade” (cf. MARTINS, 2019). O anjo está dois passos distante do demônio (entre eles caminham os mortais), assim como a positividade da proliferação de leituras está dois passos distante do poema contínuo, porque este se dá como acusação da inevitabilidade do erro enquanto aquela se dá como a afirmação da generalidade do acerto.

Destaque-se que quando Helder justapõe o acerto e o erro em *A faca não corta o fogo* – “porque o errado é sempre o certo disso” –, o que poderia servir para associar o erro ao acerto, é no contexto específico de abordagem da língua como tema:

(...)
 que é que se apura da língua múltipla:
 paixão verbal do mundo, ritmo, sentido?
 que se foda a língua, esta ou outra,
 porque o errado é sempre o certo disso

(576 / 557)

O poema é muito mais uma invectiva contra a língua com sua paixão verbal do mundo, seu ritmo e seu sentido, do que uma afirmação da multiplicidade de usos (a multiplicidade de paixões, ritmos e sentidos) que ela permite. O foco de Helder não é no erro como incentivo à multiplicidade de erros, como mistura entre as noções de erro e acerto inevitável: o que ele expressa é o erro enquanto erro. O poema aqui é um fazer errar as ontologias provisórias da língua, suas unidades gerais, uma violência contra elas todas.

Quando a poesia é feita contra todos, escrever sobre Herberto Helder é escrever contra Herberto Helder. É preciso assumir essa violência. Helder funda sua obra na língua e na comunidade como a marca de uma violência contra elas. Uma leitura à altura deve reconhecer essa violência contra si mesma, quiçá buscar uma resposta igualmente violenta. É com a consciência dessa violência que se entra no perigo real em que a poesia é jogo de vida e morte tal como constantemente reafirma essa mesma obra.

Cena 2 (*o assassinato como poesia*)

Mas do que aqui se diz da violência, da criminalidade e do erro como as relações dessa obra com a língua em geral na qual ela se enraíza, é preciso investigar o que acontece com esses mesmos termos: *violência, crime, erro*. Quando a poesia fala em violência, é cabível se perguntar se ela realmente fala daquilo que fora dela se diz violento. E se parece que não, ou se, por princípio, assume-se que não, deve-se então perguntar o que acontece, diante dela, com aquilo que cotidianamente se diz violento – quais as relações que ela estabelece com a violência fora dela, conforme projeta ou interdita (por substituição) aquilo que essas palavras mobilizam. Talvez seja mais nisso que se entenda o que ela faz com sua autoproclamada violência, do que apenas no reconhecimento de que ela se diz violenta.

Para entrar na questão, não partirei diretamente para a obra de Helder. Como apresentação de como sua obra não estava sozinha nem era totalmente singular em sua forma de associar a poesia a noções de violência e criminalidade, passarei antes por outro poeta que, em 1970, também sustentava essas relações, colocando problemas semelhantes aos que podemos encontrar em Helder.

Na Revista *Grifo*, segundo Barahona da Fonseca a última publicação do que então restava do grupo surrealista, Pedro Oom publicou um texto chamado “Poema”:

POESIA NÃO É UMA MEDALHA PARA PÔR NO PEITO DOS TIRANOS
MAS UMA IMENSA SOLIDÃO FEITA DE PEDRAS, ONDE O
DESPOTISMO PODE ENCOMENDAR O ATAÚDE. CADA UM DE NÓS

ODEIA O QUE AMA. POR ISSO O POETA NÃO AMA A POESIA QUE É SÓ DESESPERO E SOLIDÃO MAS ACALENTA AO PEITO AS FORMIGAS DA REVOLTA E DA REBELDIA, QUE TODOS OS DÉSPOTAS QUEREM SUBMISSAS E PROCRIADORAS. SÓ OS VOLUNTÁRIOS DA MISÉRIA E DA SUBMISSÃO PATRIARCAL QUEREM A POESIA NA ARCA DA ALIANÇA COM A TRADIÇÃO PACÓVIA E REGIONALISTA DOS PRETÉRITOS DIAS, GLÓRIAS PATRIOTEIRAS, HEROICIDADES FRUSTRES, PIRATARIA IGNARA. TODO O VERDADEIRO POETA DESPREZA O PEQUENO MONTE DE ESTERCO ONDE O DEJECTARAM NO PLANETA E A QUE OS OUTROS CHAMAM PÁTRIA, E SÓ AMA OS GRANDES CONTINENTES MARES E OCEANOS DA LIBERDADE E DO AMOR. SÓ NOS VASTOS ESPAÇOS INCRIADOS A POESIA SERVE O SEU DESTINO – CATAPULTAR O HOMEM NOS ABISMOS DO DESEJO INCONTROLADO ONDE O PRÓPRIO ASSASSINATO É UM ACTO DE POESIA E DE AMOR.

ESTE ASSASSINATO DE QUE FALO É O GRANDE AMPLEXO DE HOMEM PARA HOMEM A SOLIDARIEDADE E A TERNURA, NÃO A CARIDADE HIPÓCRITA OU A CAMA DE FAMÍLIA, COM TODO O SEU PEQUENO CORTEJO DE HORRORES, ONDE A EXPLORAÇÃO DO FILHO PELO PAI DITA A SUA LEI. (1970, p. 107, caixa alta do original)

Note-se o retorcido jogo retórico do início: cada um de nós odeia o que ama; o poeta não ama a poesia que é só desespero e solidão, logo, o poeta não a odeia tampouco; o poeta acalenta ao peito as formigas da revolta e da rebeldia – e se acalantar ao peito é como suster no coração, como um gesto de amor, pode-se dizer que, logo, ele as odeia. A relação que o texto estabelece entre o poeta, seus textos de desespero e solidão e as formigas da revolta e da rebeldia aparece na complexidade ambígua da situação: o poeta não escreve poemas de desespero e solidão porque os ama, mas tampouco os odeia quando são tudo o que lhe resta; o poeta alimenta no coração a sua revolta e rebeldia, mas só pode ter ódio por elas, afinal, seu desejo real não era o de guardá-las no coração mas de praticá-las efetivamente no mundo em que existe, contra os déspotas que as querem comportadas como formigas procriadoras. Uma rebeldia que apenas se procria nos peitos através da propagação de textos poéticos é, ao mesmo tempo, o resguardo que o poeta faz de sua liberdade e o alvo de seu ódio por não ser mais do que apenas isso. Ao mesmo tempo, ele não ama e nem odeia os textos de desespero – a existência deles é essa suspensão afetiva porque eles são resultado dessa suspensão da revolta real.

É nessa imensa solidão contra as heroicidades frustradas (que acabam dizendo respeito, por exemplo, à ideia de pátria, que Oom associa ao *dejeito* e ao esterco em um sentido bastante diferente de seu *abjeito*, já que senão talvez devesse reconhecer nessa pátria o lugar onde a pureza espera a sua hora) que o poeta identifica o assassinato à poesia e ao amor. O destino da poesia, afirma o texto, é catapultar os homens nos abismos do desejo incontrolado onde o

assassinato é um ato de poesia e de amor. Isso pode mesmo nos lembrar da colocação de André Breton no segundo manifesto surrealista quando afirma que

O mais simples ato surrealista consiste em ir para a rua, empunhando revólveres, e atirar ao acaso, até não poder mais, na multidão. Quem não teve, ao menos uma vez, vontade de assim acabar com o sisteminha de aviltamento e cretinização em vigor, tem seu lugar marcado nessa multidão, barriga à altura do cano da arma. A legitimação de um tal ato, a meu ver, não é de modo nenhum incompatível com a crença nesse clarão que o surrealismo busca revelar no fundo de nós. Quis somente incluir aqui o desespero humano, aquém do qual nada poderia justificar essa crença. É impossível aproveitar uma e não o outro. Quem quer que fingisse adotar essa crença sem de fato partilhar desse desespero não tardaria a fazer figura de inimigo aos olhos dos que sabem. (1985, pp. 99-100)

A moralidade que já de saída julgaria o atirador deve ser suspensa para que se reconheça no ato o desespero humano, o qual é uma face da humanidade que não deve ser simplesmente subjugada pela moralidade. O surrealismo pretendia explorar livremente esses territórios e Pedro Oom, em “Poema”, também reconhece na poesia a função de nos levar a esse lugar onde tais atos podem ser vistos como o amplexo de homem para homem.

É fato que seu texto pode ser lido no contexto da guerra colonial portuguesa, chamada às vezes por partidários do Estado Novo de “guerra do ultramar”. A repulsa de Oom pela sua pátria e por todas as coisas que se faz em nome da pátria encontram resposta em um território marítimo associado à liberdade e ao amor, em que assassinar é abraçar e praticar a solidariedade e a ternura. Associar a dureza da violência à ternura em um contexto de guerra colonial talvez nos traga à mente a famosa frase atribuída a Guevara, assassinado três anos antes, ou o famoso prefácio que Sartre escrevera para *Os condenados da terra* de Frantz Fanon (e já sabemos que Oom estava antenado com as publicações existencialistas francesas), em que afirma que “a arma de um combatente é a sua humanidade. Porque, no primeiro tempo da revolta, é preciso matar; abater um europeu é matar dois coelhos de uma só cajadada, é suprimir ao mesmo tempo um opressor e um oprimido: restam um homem morto e um homem livre” (FANON, 1968, p. 14). A leitura é válida, embora desconsidere que as guerras de libertação das colônias eram também guerras de afirmação nacional e nesse sentido a oposição do poeta a toda pátria não serviria para associar os assassinatos da independência à ternura defendida.

Essa interpretação contextual não se faz emanar do próprio texto. O que o texto faz é opor em termos muito mais gerais o cortejo de horrores da sociedade patriarcal ao desejo incontrolado a que a poesia nos destina. O que, como todo estabelecimento de oposições, acaba instaurando uma divisão de campos opositivos que cabe reconhecer.

Será que devemos considerar os assassinatos motivados por um desejo incontrolado, por isso mesmo, por serem motivados por um desejo incontrolado, como atos de solidariedade, poesia, amor e ternura? Estamos preparados para dizer isso de crimes passionais, feminicídio e outras chacinas onde se possa porventura identificar algo como um desejo incontrolado? O que, nesse texto, é indicado acerca de como se pode diferenciar um assassinato que é como um abraço solidário de um assassinato movido por heroicidades frustradas? Claramente a caridade hipócrita e a cama de família são tomados em oposição ao desejo incontrolado, o que é como considerar que são movidos por um desejo controlado ou por uma falta de desejo. Mas ora, a sociedade patriarcal não engendra seus próprios assassinatos, nas colônias, nas batidas policiais, na perseguição ditatorial, no feminicídio? Deparamo-nos com uma tipologia dos assassinatos: os que apontam para o cortejo de horrores dos déspotas e os que apontam para o amplexo poético do amor. Os que são movidos por qualquer coisa que não o desejo incontrolado e os que são movidos pelo desejo incontrolado. Será então que o poeta é aquele que sabe julgar o desejo dos outros, sabe se são controlados ou incontrolados, aquele que pode, com toda propriedade, dizer que o desejo do assassino patriota não é um desejo incontrolado? Esses questionamentos podem parecer desatentos à contextualização do poema, certamente é mais fácil perceber que os patriotas também são desejantes incontrolados quando vivemos no Brasil de 2021 do que quando vivemos no salazarismo carola de 1970. Mas também há algo nesses textos que clama por não serem tomados apenas como resposta local a um regime, algo que se projeta para o geral da poesia, e se nós hoje ainda a pensamos então precisamos especificar, muitas vezes por contraste, o que singulariza tais textos. E é notável que o texto associa o desejo incontrolado e assassino à poesia, à solidariedade e ao amor, em oposição ao patriotismo e ao patriarcalismo, ou seja, opondo patriotismo e patriarcalismo a formas incontroladas de desejo.

É também possível compreender do texto, lendo a referência na ordem inversa, que os abismos do desejo incontrolado onde o assassinato é um ato de poesia e amor só existem nos vastos espaços incriados onde a poesia serve ao seu destino – ou seja, não como se esses espaços se definissem por serem os espaços de tal desejo incontrolado, mas como se esses espaços fossem aqueles que definissem a natureza do desejo incontrolado como ligado à poesia e ao amor. Nesse sentido, os grandes continentes, mares e oceano da liberdade e do amor é o que define a natureza dos assassinatos. Sendo assim, o amor está antes, orientando o sentido do assassinato, e não depois, como resultado de um desejo incontrolado. E a poesia encontra seu destino quando se associa a esse amor.

É possível dizer: o amor está antes como um Ideal. É por isso que se odeia aquilo que se ama: porque o amor encarnado, o amor que se dirige a algo, não é o amor em si, o território

do amor, mas algo que se quer valer como representante local do amor, algo que quer situar no mundo a presença do amor. E isso sempre é trair o Ideal – como já formulara o abjeccionismo de Oom anos antes.

Ao mesmo tempo, esse princípio que resguarda o verdadeiro sentido da poesia é aquele capaz de subtrair as coisas ao mundo: os assassinatos rotineiros do mundo não são o lugar da poesia, é pelo amor que a poesia retira as coisas do sentido mundano e, assim, mesmo a prática brutal do assassinato pode se tornar expressão do desejo autêntico, da solidariedade e da ternura humanas. Nos territórios incriados onde se encontram o amor e a poesia, as coisas são subtraídas do sentido corriqueiro das práticas patriarcais e seus horrores, tornam-se a presença dos valores superiores da liberdade. Em outras palavras, a poesia, em seu verdadeiro sentido (seu “destino”), substitui o sentido mundano das coisas pelo sentido superior que existe na solidariedade e na ternura. A poesia pode transformar assassinatos em amplexos... quando se mata poeticamente?

Cena 3 (*“Em que jogos se enreda uma inocência!”* – HELDER, 2005a, p. 18)

Há raciocínios semelhantes em “(a poesia é feita contra todos)”, de Herberto Helder. Reproduzo o texto abaixo:

É aborrecido ter que reclamar-se de todas as afirmações de princípio muito óbvias.

Nós respeitamos os atributos e instrumentos da criminalidade: agressão, provocação, subversão, corrupção. Queremos conhecer, exercendo-nos dentro de poemas, até onde estamos radicalmente contra o mundo. Os poemas começam a fundar os seus entendimentos com a poesia. É também o momento em que desaparecemos, e seria grato ver como o nosso rosto pode promover o susto dos corações afectos e afeitos à cordialidade.

Force-se alguém a afastar as palavras, essa folhagem de ouro implantada entre olhos e ouvidos, para descobrir o rosto zoológico que nem uma câmara de filmar tornaria capturável e doméstico. A impertinência põe-se a fornecer lições de arquitectura. Há muita gente para habitar as casas. Mas só gostamos de oficinas explosivas.

Temos tudo o mais contra todos os trabalhadores. O trabalho de uns e o capital de outros não bastam para alugar-nos, embora estejamos usualmente disponíveis. Eles fazem inculcas, em tempos de sedução, para saber do nosso endereço. Mas desaparecemos, por irreversível disponibilidade. Somos inúteis até onde poderia estar por acaso a nossa morada.

Deus tem uma cabeça demasiado pesada, ocupa totalmente o alforge do pão. Crê-se mesmo ser abusivo um toque no ombro com vista a um momentâneo desvio da carga. Deus dorme, dorme de um sono pesadíssimo, e por isso pesa tanto aquela cabeça. Às vezes pretendemos acordá-la para que se faça mais leve. Tudo morreu em nós menos exactamente a morte das coisas divinas. É por dentro de poemas que transportamos esse estranho alimento de

todas as mortes. A celebração funesta torna-se uma política da ignorância pessoal que nos compelimos assumir até ao fim, para ficar com a ciência possível que não conduz à cidadania. Nota-se logo a nossa ausência pedagógica, e quando os outros chegam para o ensino, já não estamos lá e, interrogada a população, talvez se fique a saber que nunca estivemos.

A poesia é feita contra todos, e por um só; de cada vez, um e só. A glória seria ajudar a morte nos outros, e não por piedade. A grandeza afere-se pelas conveniências do mal. Aquilo que se diz da beleza é uma armadilha. Pena que não pratiquem o pavor, todos. Seria o lucro do nosso emprego e um pequeno contentamento para quem está com alguma pressa em agravar.

E leia-se como se quiser, pois ficará sempre errado.

(Helder, 2017b, pp. 151-152)

Izabela Leal (2005) situa esse texto em uma progressão que vai da reivindicação surrealista da máxima de Lautréamont “a poesia deve ser feita *por todos*, não por um”, passa pela poesia feita *por um só* dos dissidentes do surrealismo português, abjeccionistas e solitários dos anos 50 em diante, até chegar à postura expressa por Helder: a poesia é feita *por um só*, mas destaca-se que é feita *contra todos*. Este é um texto todo marcado pelo diálogo com a herança surrealista: fala-se da poesia como crime porque oposta a toda lei, da repulsa contra as casas (símbolo que aponta tanto para o tema da mansidão cotidiana e familiar, quanto para toda uma trama presente na obra de Helder que liga a imagem da casa à ideia de fixação, de lugar onde as imagens se “arquitetam” e permanecem, habitam, contra a movimentação errática da poesia) em nome de “oficinas explosivas”, da recusa ao trabalho com sua utilidade pública, da morte das coisas divinas, do mal, do erro. Todos esses temas se conectam como faces de uma mesma revolta geral e profunda contra a ordem social.

É interessante notar que Leal relaciona essa revolta a “um desejo de afirmar-se contra os interesses utilitários da sociedade, que sempre subordinam o presente a um futuro por vir, à construção do amanhã” (2005). Isso difere um pouco do que foi observado acerca da espera abjeccionista ou do “trabalho pelo futuro” de Cesariny: mostrei como esses autores projetavam no futuro a encarnação libertária da poesia, mas aqui os mesmos temas surrealistas apareceriam em recusa de uma subordinação ao futuro. Talvez fosse possível falar aqui em uma disputa entre projetos distintos de futuro – de um lado a continuidade das utilidades atuais, de outro lado a libertação em relação a essa continuidade. No entanto, como Herberto Helder particularmente recusava de fato essa subordinação ao futuro, reivindicando a totalidade do presente como sendo sempre o tempo do ódio, do crime, do suicídio, da loucura (como se verá no quarto ato deste capítulo), faz sentido que o trabalho pelo futuro seja diretamente associado à ordem do mundo, contra a qual se revolta. Mesmo os poetas que cantam na esperança de um futuro estariam a se posicionar no mundo, sujeitados a ele. E Helder talvez tenha sido realmente

aquele que mais levou adiante a negatividade que surgira entre os abjeccionistas (não se teria sequer a esperança de algum mundo, algum dia, poder valer positivamente pelo futuro que a poesia projetara), assim como a reivindicação da poesia como realidade presente (o poeta, quando canta, não situa seu poema num mundo falido, sonhando o futuro: ele é, no canto mesmo, o presente total da revolta e do que há para ser, do que há para existir de liberdade). Herberto Helder não afirma a construção de um amanhã diferente, ele recusa a própria ideia de estar a serviço de tal construção, porque isso só poderia ser participar de alguma forma do mundo que rejeita.

O texto de Helder manifesta uma recusa tão contundente do mundo que é de se perguntar por que é que chegou a ser escrito – afinal, a escrita dessa recusa se parece um tanto com o seu anúncio, mas para que anunciar ao mundo a própria retirada se se tem tanto desprezo por ele? Não bastava ficar em silêncio e sumir sem deixar rastros, sem deixar poemas no mundo? Na verdade, não, e é possível compreendê-lo com base no que já foi apresentado neste capítulo. O poema é constitutivo da aventura do poeta e o poeta não existe fora de sua aventura. O indivíduo que fica em silêncio e segue sobrevivendo ou mesmo o indivíduo que se suicida entram para as contas do mundo no trabalho de sua sobrevivência ou nas estatísticas e notícias cotidianas. Não há retirar-se efetivo do mundo que passe por outro caminho que não o da poesia: é nesse exercício de ver até onde se está radicalmente contra o mundo *através de poemas* que se constrói a aventura na qual o poeta consegue apontar para sua ausência e para o silêncio¹³³. É no dedicar-se a isso que se pode se transformar em *outro*, e esse outro estar a caminho do silêncio. Fora desse caminho, as formas da ausência e do silêncio já foram assimiladas pelo mundo. Não há acesso ao retirar-se senão rendendo a estrutura do mundo pelas costas.

Isso fica mais evidente em outro texto publicado no *Photomaton*, “(movimentação errática)”, escrito em 1971, no qual o autor afirma que escreveu seu último poema em 1968 e se pergunta o que fazer agora.

¹³³ Em uma passagem interessante de sua autoentrevista, Herberto Helder diz: “A paixão é a moral da poesia: arrisquem a cabeça se querem entender: arrisquem o corpo, a sua medida, se pretendem descobrir o centro do corpo; e sim, arrisquem sobretudo o nome pessoal para ouvirem o nome de baptismo como o coroado nome da terra” (1990, p. 30). Esse trecho atinge diretamente a questão da heteronímia, um tanto quanto marcante na poesia portuguesa, principalmente quando se parte para um diálogo acerca da modernidade. Arriscar o próprio nome, o nome de batismo, na paixão poética – pode-se o ler como: não se esconder (nem a própria alteridade) atrás de nomes falsos que desassociem o próprio corpo do nome do(s) sujeito(s) da aventura poética. Herberto Helder evitava a cena pública sem desassociar sua obra de sua identidade pessoal. Se alguém se perguntar “quem é Herberto Helder, autor destes poemas?”, não será por não saber qual corpo os assina, mas por não ter outras informações acerca desse corpo que vive ou viveu. O poeta, portanto, fazia da sua recusa não uma ausência, mas uma presença: a presença da recusa, a presença da ausência. Não é um espetáculo (como uma exibição) a nota enviada ao jornal “Agradeço a mim próprio por não ser um cadáver” (HELDER, 1983 – Anexo 4)?

Eis que em 1968 o autor, simples habitante forçoso destas coisas, acaba o seu poema e pergunta: Vou para férias? Não é verdade que isto é pura esquizofrenia? Não estarei eu bastante maduro e ruidosamente pronto para o silêncio? – E então não escreveu mais no seu poema. A situação não lhe parece de “partida”, mas de “chegada”. Em 1930 Jorge Luis Borges dizia: “A literatura é uma arte que sabe profetizar aquele tempo em que terá emudecido, encançar-se da sua dissolução e encontrar o fim.” Mas isto é ainda atravessado por uma vertigem “literária”. Em 1971 já estamos para além do fim.

Pois o autor olha a sua pequena paisagem e vê que não conseguiu estabelecer-se em silêncio e andou a encher um espaço com tremendas apostas pessoais. Fez o que pôde para esgotar uma direcção do discurso (e embora diga que abriu portas ou portinholas em qualquer parte, tudo quanto procurou foi uma básica recorrência do silêncio, já que irremediavelmente havia começado por perdê-lo de vista). Porque (é verdade) existia uma “força”, uma “vontade de expressão”, e o mundo estava ali. (2017b, pp. 127-128)

Se leio este trecho como uma reflexão pessoal, entendo que o autor, quando jovem, começara a escrever perdendo o silêncio de vista, isso porque existia uma força, uma vontade de expressão e o mundo estava ali. Uma vez que havia começado, deu-se conta de que não lhe interessava participar assim do mundo e tentou esgotar esse caminho do discurso para enfim encontrar o silêncio. Só que não conseguiu encontrá-lo, porque seus textos já circulavam, já estavam por aí na paisagem, ele enchera seu espaço com apostas pessoais e agora já não seria possível simplesmente parar de escrever porque o que fora dito anulava o silêncio. Seria necessário, portanto, seguir escrevendo de modo a seguir esgotando a linguagem em busca de um silêncio por vir.

Só que talvez essa movimentação errática não seja tão particular ao autor que começou a escrever antes de se dar conta de que não lhe interessava nenhum dizer, que queria apenas o silêncio. Essa anterioridade do dizer não precisa ter começado com o autor: escreva-se ou não, existe uma força, uma vontade de expressão e o mundo está aí. A revolta contra esse mundo, quando se a descobre, já se está dentro dele. As opções são então aquelas que se viu acometer os surrealistas mas que servem para todo mundo: como estabelecer essa revolta, como conseguir recusar o mundo? O suicida que se mata como forma de revolta contra o mundo é apenas um megalomaníaco: acredita que destruindo a si mesmo destrói o mundo. Seu ato é praticamente nulo no que diz respeito à revolta. Aquele que se mata por falta de interesse na vida, por outro lado, não é um revoltado, não está contra o mundo – o desinteresse é, na verdade, raiz da sociedade burguesa. Não é esse o caminho de poetas como Helder. O sujeito que faz escolhas criminosas, mas não poéticas, acaba participando do mundo, pois há também um crime que é do mundo e não contra ele. O próprio Rimbaud, que Helder toma como aquele que fundou a modernidade com o seu silêncio (mais do que com a sua obra – vide o mesmo texto

“(movimentação errática)”), virou comerciante na Abissínia, de modo que seu silenciamento é representativo, mas não foi efetivo.

Toda essa questão faz lembrar novamente de Goethe – não por acaso, já que toda sua obra é atravessada pela questão da relação entre arte e realidade no mundo burguês. Se pensarmos no Wilhelm Meister, vemos um jovem idealista que acredita no poder libertador do teatro, mas que ao longo de seus anos de aprendizado vai se dando conta de que seus ideais não podem encontrar efetividade senão no mundo prático – Meister entrevê assim a realização plena de seus ideais na figura de Lothario, o nobre revolucionário que reúne os valores estéticos que apenas a nobreza podia cultivar (mas que ela em geral desperdiçava em sua vida de exploração e privilégios) e o senso prático e cidadão do burguês (que a burguesia desperdiçava por ser incapaz de desenvolvimento espiritual). Ou seja, apenas no ideal transformado em senso prático é que Meister podia encontrar o sentido de seus anseios e, por isso, ele abandona o teatro para ingressar na vida madura.

Quando Rimbaud abandonou a poesia para se tornar traficante na Abissínia não foi por acreditar nessa atividade como realização efetiva dos ideais que ele antes buscara na poesia, nem por apreciar o mundo burguês do comércio. Mas é notável que uma das obras de arte fundadoras da modernidade mostre um jovem artista que abandona o teatro, que um dos poetas fundadores da modernidade abandone a poesia, e agora Herberto Helder apareça situando nesse abandono o mais importante da herança moderna. Tudo isso se elabora ao redor da questão da relação entre poesia e realidade: tudo aponta para a arte não ser suficiente, para o artista ser alguém que visa sua realização em outro lugar. Ao mesmo tempo, só existe abandono da obra se existiu uma obra, caso contrário só o que há são as pessoas quaisquer, vivendo sem produzir essa liberdade – o abandono da arte, o silenciar, não é apenas a recusa da arte, é sim o afirmar da sua insuficiência. Foi visto aqui algo que também vai nesse sentido, no surrealismo ser mais do que uma vanguarda artística, na negatividade do abjeccionismo e de seus herdeiros em se lembrar de que a preocupação é sempre com *outra coisa* onde a poesia encontra seu sentido em se realizar ou encarnar. Mas é possível também dizer que o menosprezo dessas obras modernas pela arte vai mais longe do que simplesmente querer que elas digam respeito a outra coisa – esse abandono, esse não insistir mais nisso, pode ser marca de uma maldição maior do que a do trabalho relegado ao futuro.

Herberto Helder parece não ver saída em nenhum caminho. Ele não vai abraçar a sociedade burguesa e também não vai recusar a poesia para ir trabalhar com outra coisa. Quando, em suas obras finais, mais especificamente em *Servidões*, publicado em 2013, com um tom já distinto de quem considera a possibilidade de seguir por outro caminho, talvez

conquistar alguma coisa, Helder retoma a figura de Rimbaud, é para afirmar que não lhe resta sequer Abissínia, ouro ou aventuras, senão uma clausura mórbida, qualquer coisa esquecida nos depósitos do mundo:

já não tenho tempo para ganhar o amor, a glória ou a Abissínia,
talvez me reste um tiro na cabeça,
e é tão cinematográfico e tão sem número o número dos efeitos
especiais,
mas não quero complicar coisas tão simples da terra,
bom seria entrar no sono como num saco maior que o meu tamanho,
e que uns dedos inexplicáveis lhe dessem um nó rude,
e eu de dentro o não pudesse desfazer:
um saco sem qualquer explicação,
que ficasse para ali num sítio ele mesmo sítio bem amarrado
– não um destino à Rimbaud,
apenas longe, sem barras de ouro, sem amputação de pernas,
esquecido de mim mesmo num saco atado cegamente,
num recanto pela idade fora,
e lá dentro os dias eram à noite bem no fundo,
um saco sem qualquer salvação nos armazéns confusos

(HELDER, 2016, p. 620)

A aventura desse poeta em sua revolta contra o mundo está, de certo modo, como que na construção desse saco enorme que o há de envolver para que ele fique esquecido no escuro dos armazéns confusos. Talvez aos quarenta anos ele ainda não o projetasse assim, talvez sua desapareição tivesse algo mais punk, mais cheio de uma energia de ataque, do que essa desapareição no sono de aos oitenta e poucos. Mas era, de qualquer forma, um ataque puramente destrutivo que, na ironia de oscilar entre a liberdade e a inocuidade, acabaria atingindo a contundência da auto-anulação.

Voltemos ao texto “(a poesia é feita contra todos)”. É em poemas que este autor se exerce para ver até onde consegue estar contra o mundo, ou seja, é pela poesia que ele constrói o seu *contra*, o seu *fora*. Afirma-se uma “política da ignorância pessoal” como forma de evitar o caminho que conduz à cidadania e essa ausência é considerada pedagógica, como se quisesse ensinar a não participação nesse mundo. Seu ensino, no entanto, não é mais do que um exemplo, um convite ou uma lembrança, pois não se fica lá para ensinar, o que há (por exemplo, esse texto mesmo que diz “não estou”) está como que em retirada, e “leia-se como se quiser, pois ficará sempre errado”. A intenção é a de abandonar esse mundo, desprezá-lo, deixá-lo.

Há alguma preocupação ainda com os outros, mas não necessariamente com quem são e sim com o que poderiam ser – entrevê-se isso na intenção pedagógica e na vontade de ajudar a morte nos outros. Expressa-se também uma esperança de caos, em que todos praticassem o

pavor. Se quisermos falar em dimensão ética dessa poesia, vemos aqui a forma dessa ética: agressão, provocação, subversão, corrupção, espalhar o pavor, ter tudo contra todos os trabalhadores, evitar a cidadania, promover a morte, desaparecer.

Examine-se melhor esses elementos do mal, da violência, do crime. Supor que os instrumentos da criminalidade poética são a agressão, a provocação, a subversão, a corrupção, é supor que a legalidade do mundo é avessa a ações como essas. Tendo o texto sido publicado pela primeira vez em 1973, ainda sob o Estado Novo e durante a guerra colonial, será cabível considerar que o autor não enxergava como essas práticas estavam no cerne do mundo tanto quanto o trabalho, Deus e a literatura? Esse mundo que o texto projeta talvez deva ser compreendido de maneira reduzida, como o mundo carola da propaganda ditatorial portuguesa e o bom-mocismo dos inocentes e pacatos da sociedade. Mas então seria preciso considerar que Helder não projetava uma ideia de mundo que reconhecesse, na própria manutenção da ordem e dos cálculos de interesse para o futuro, as práticas de agressão, provocação, subversão, corrupção?

Certamente não é esse o caso. Embora as nomeações apresentadas a respeito dos instrumentos da criminalidade sejam essas – agressão, provocação etc. –, em outros textos Helder deixaria claro que sua associação não é a tais práticas tal como se dão no mundo, mas tal qual se dariam em relação ao mundo compreendido como toda a reunião de suas práticas. No segundo texto publicado em 2005 na revista *Telhados de vidro*¹³⁴ (note-se a distância temporal em relação a 1973), Helder escreve:

Faz duas semanas fugiram da penitenciária seis condenados a penas graves. Roubo à mão armada, assassinio. Não amo estes criminosos. Que são eles? Nada. A mediania que não vale, para resgate, um esforço canibal de lirismo. (...) E os irmãos deles, na ordem assassina, os carcereiros e polícias, os sinistros proprietários da lei e do mando, ponho-os na conta do desamor, minha, meu. (2005b, p. 115)

Já distante mais de trinta anos da guerra colonial levada a cabo por um Estado moralista, agora em um Portugal integrado à ordem neoliberal europeia, Helder opõe sua criminalidade lírica à violência cotidiana sem fazer distinção entre latrocidas, carcereiros, polícias e proprietários da lei e do mando em geral. “Que são eles? Nada.” Nesse momento não é concedida atenção à criminalidade como recusa ao trabalho e à ordem vigente, mesmo aquele que vai por fora dessa ordem e rouba e mata é tão mediano quanto aquele que trabalha para o Estado instaurando o mando dos donos da lei. Isto é, a oposição ao trabalho – como suposta

¹³⁴ Ver Anexos.

oposição à reprodução capitalista – não é por si só parâmetro para compreender o que Helder considera digno ou indigno. Ele toma a lírica como uma possibilidade de resgate, certamente um resgate em relação ao mundo, segundo o canibalismo poético que, tirando as coisas do mundo, as restitui em poesia, mas recusa qualquer valor à possibilidade de resgatar tal “mediania” do mundo. *Nada* ali é digno de poesia, isto é, a agressão, provocação, subversão e corrupção desses atos não só não são poéticos como não são merecedores de um resgate poético.

De forma semelhante ao que foi visto no poema de Pedro Oom, portanto, entende-se que a poesia não se define pela sua oposição à ordem, como violência e como aquilo que essa ordem reconhece como crime. Antes, é certo ideal de poesia que define se uma violência pode ou não ser poética. Apesar da associação da poesia a tais instrumentos da criminalidade, é necessário fazer uma depuração dos atos de modo a reconhecer quais aspectos da agressão, subversão etc. tornam o ato digno da poesia ou apenas o remetem à continuidade de um mundo mediano e, por isso, desprezível. De fato, no texto de Helder essas práticas são entendidas como *instrumentos* da criminalidade, pelo o que a finalidade com que são utilizados certamente influi no sentido, lírico ou não, de que são capazes. A poesia se vale desses instrumentos para escandalizar a ordem, porque é somente sendo externa a toda vigência que ela se faz realizar. Quem usa tais instrumentos para enriquecer, sobreviver, alimentar o ego, manter a ordem, cumprir a lei etc. não remete à poesia. De onde se conclui que a poesia não se define pela criminalidade, apenas utiliza seus instrumentos para se opor ao mundo. Ela não está no crime, e nem o crime necessariamente poetiza o homem como criatura que se deve brutalizar.

É necessário afirmar isso porque, neste ponto, estou discordando frontalmente de algumas leituras que foram feitas dessa questão. Maria Estela Guedes, por exemplo, afirma que

Herberto Helder tem a paixão do crime (...). O crime puro e simples funciona magneticamente, em termos de objeto altamente fascinador. De fato, o crime é um ato que, para além de violentar de imediato qualquer código social ou moral, traz a fascinação das obscuras motivações desencadeadoras do gesto excessivo, gratuito e irreprimível. (1979, p. 226¹³⁵ apud MAFFEI, 2017, p. 30)

Luis Maffei, por sua vez, toma a citação acima de Guedes para dizer que

Se o crime é magnético e “fascinador”, pode ser lido também como uma prática, não tão distante de um exercício de magia (penso na transformação que tanto o crime como a mágica pode efetuar), de poetização do homem, criatura a se desnudar e brutalizar e da qual se devem extrair os gestos de caráter mais “excessivo”, “irreprimível”. (2017, p. 31)

¹³⁵ GUEDES, Maria Estela. **Herberto Helder - poeta obscuro**. Lisboa: Moraes, 1979.

Não me parece adequado afirmar que Herberto Helder considera o crime *puro e simples* como um objeto fascinador, capaz de, por si só, poetizar o homem como criatura que deve se brutalizar. Tampouco penso que o crime, por si só, violenta *de imediato qualquer* código social ou moral, ou que todos os crimes são gestos gratuitos e irreprimíveis. Helder faz distinção clara entre criminalidades, não dizendo “o crime me interessa”, mas sim “há uma criminalidade que me interessa” (HELDER, 2017b, p. 45). Essa específica criminalidade é aquela que ele associa à “espontaneidade criadora” (HELDER, 2017b, p. 45). Quando fala de agressão, provocação, subversão e corrupção, é como *instrumentos* da criminalidade que ele respeita, não como a definição do que ele respeita como crime. A forma como Helder sustenta a escrita poética e menospreza os atos criminosos que compõem o mundo deve no mínimo levantar dúvidas quanto a uma suposta intenção de *brutalizar* (embrutecer?) o homem. E deve ser evidente que ele não considera que todo crime, por si só, violenta de imediato qualquer código social ou moral – em sua obra aparece como problema a efetividade do crime poético em conseguir violentar o mundo¹³⁶, além de que o crime não-poético (que claramente existe) não sinaliza para esse tipo de violação da ordem – há códigos sociais e morais que preveem o crime, nem todo crime é assim tão negativo. Por mais louvores que se teça à violência como ato poético e ao crime como um exercício de magia, a facilidade com que essas palavras deixam de remeter à realidade dos assassinatos, estupros, omissões, terrorismos de Estado, deveria nos fazer pensar sobre essa fronteira tão sóbria que parece automaticamente traçada entre as palavras na literatura e as mesmas palavras em outros lugares – e se é mesmo uma fronteira assim que essa obra demanda.

A questão é que isso tudo aponta para uma distinção que deve ser delineada. Quando Herberto Helder fala da poesia como crime, não é um crime em relação à lei vigente no mundo, mas em relação ao mundo como lei. Aquilo que nas leis do mundo é tratado como crime não necessariamente é do tipo de crime que interessa a Helder. O crime que lhe interessa é apenas aquele que se opõe ao mundo a ponto de caminhar nas bordas do imperceptível – um crime que sequer agita a polícia, que sequer provoca uma reação já programada da lei, porque ele não é a simples oposição às leis vigentes mas o ponto de imperceptível dessas leis, aquilo que elas sequer sabem reconhecer. Em uma analogia equivocada, poderíamos ilustrar a questão com o *Homo Sacer* do direito romano: aquele que é excluído do direito porque seu “crime” não está prescrito pela lei. A poesia como crime, por exemplo, não é criminosa por dizer coisas que a lei proíbe que sejam ditas, ela é criminosa por levar para fora da legislação. Não é o crime que

¹³⁶ Isso será visto mais detidamente no quarto ato.

poetiza o homem, mas a poesia que pode poetizar a ideia de crime e libertar o homem por sua específica forma de criminalidade. Isso é condizente com a afirmação de que “Queremos conhecer, exercendo-nos dentro de poemas, até onde estamos radicalmente contra o mundo.” (HELDER, 2017b, p. 151): o poema é o que delimita a área onde a criminalidade se exerce contra o mundo, é ele que faz com que o crime não seja parte do mundo, e não a criminalidade que faz com que o poema seja contra o mundo.

Os efeitos dessa delimitação mais precisa da questão são basicamente dois. O primeiro é que fica compreendido de vez por vez que é dentro de poemas que se exerce a contrariedade ao mundo e mesmo dentro de poemas que se constrói o silêncio, ao invés de simplesmente se calando e se ausentando completamente. O diálogo de Herberto Helder com aquela tradição que tentou publicar um Comunicado Surrealista – em que se opunha o surrealismo mesmo à luta pública contra a ordem – é mais intenso do que pode parecer à primeira vista; assim como seu diálogo com aquela tradição que falava em atos-palavras, compreendendo que a poesia era parte constitutiva da aventura do poeta e que mesmo que ela não se bastasse sozinha, precisando sempre remeter a um *fora* de si para se dar como Aventura e não como tentação literatizante, esse fora não era essa Aventura se não fosse também escrita de poesia. É preciso escrever poemas para construir a realidade em que o poeta exerce sua liberdade e aponta para o seu próprio silêncio – para o fato de que sua língua é uma língua de revolta contra a língua cotidiana e que, para os ouvidos desse mundo, nada diz. É preciso a poesia para marcar a presença da ausência como revolta contra o mundo. É preciso criar imagens para mostrar que a realidade não existe – agora se pode ler esta afirmação de Helder compreendendo que, para além de ser preciso imagens para mostrar que o que se supunha ser a realidade não existe, é preciso imagens para se construir o lugar em que se evita a constituição de qualquer *imagem de realidade* ou *imagem como realidade* – é preciso produzir certas imagens (ou *erradas* imagens, as imagens certamente erradas? – a tentativa de convocação do caos) para que enfim se esteja a produzir silêncio porque o silêncio é, para a língua, a marca negativa da realidade.

O segundo efeito diz algo mais sobre a natureza desse silêncio. Na verdade, o segundo efeito é reconhecer a necessidade de um cuidado em não se pensar que a poesia cinde a língua em duas, o poético e o não-poético, de modo que falar de uma seja automaticamente não falar da outra, como se as palavras em uma não guardassem relação com as mesmas palavras na outra – como se “crime”, por exemplo, tivesse sentidos absolutamente distintos na poesia ou fora dela. Não é de se supor que quando Guedes e Maffei dizem aquelas coisas acerca do crime estejam prontos para acusar o caráter poético das obras de João de Deus, Paulo Molinari, Jair Bolsonaro ou Mário Machado. Mas também não é de se supor que quando Helder fala em crime,

violência, morte, não está falando daquilo a que essas coisas comumente se referem. Guedes e Maffei tomaram o crime tal como Helder o toma ao se interessar por *certa* criminalidade: o crime que justamente se define por ser uma violência contra *qualquer* código social ou moral quando o destaque é especificamente para o *qualquer*: generalidade que não se alcança com ações não poéticas e que define o caráter dos gestos excessivos, gratuitos e irreprimíveis. O que acontece é que a poesia realiza um trabalho entre a especificidade e a generalidade (um trabalho com essa fronteira), leva o termo à generalidade para de lá o conectar à especificidade – e é nesse movimento que se desprende do uso cotidiano *para retomá-lo* em sentido deslocado. Se se pôde pensar em algum momento que essa poesia se definia por sua criminalidade, é preciso agora reconhecer que, na verdade, essa poesia se define pelo trabalho que realiza entre o específico e o geral. A dialética entre o específico e o geral se sobrepõe à da relação entre a lei e o crime: a poesia retira as coisas do mundo como lei e as leva ao plano criminoso da “lei inspirada” (HELDER, 2005b, p. 113), o plano do genérico em relação à especificidade mundana, plano do silêncio em relação às imagens. Mas de lá ela volta para que o crime se cumpra: o mundo deve ser agredido pelo crime como o crime normalmente é uma forma de violência, o silêncio deve atingir as imagens para que elas se reconheçam em sua relação com o vazio que as funda. O deslocamento não é cisão, é círculo: medição das coisas mundanas e atuais com a generalidade teorematizada e inatural da poesia. A poesia não é um ir-para-fora, mas a realização da volta entre dentro e fora – anulação diafragmática dessa diferença. O silêncio não é sair da língua, é retornar sobre ela em sua falta de determinação. O crime não é sair da lei, é violentar a ordem.

Se quando se fala em crime no âmbito do estudo dessa obra parece que já não se está falando daquilo que em outros lugares se fala quando se fala em crime, é porque o crime foi situado em uma espécie de cosmologia, foi erguido ao diálogo das alturas com a inocência, foi levado até o mistério que ronda a vida. O leitor pode assumir esse pressuposto, mas isso deve ficar claro para que a leitura não se confunda com a poesia e perca de vista seu diálogo com a realidade. Se há uma fronteira vocabular entre o lugar do poema e o lugar do cotidiano, se a língua do poema se diferencia do resto da língua (como a fundação de “uma língua dentro da própria língua” – 572-574 / 553-555), não é por sair da língua, mas por ir mais para *dentro* dela até lhe encontrar o *outro* lado – o lugar em que a generalidade, ou mesmo a genericidade, é parte fundamental da construção dos sentidos possíveis dos usos cotidianos da língua e dos acontecimentos mundanos.

Cena 4 (“*O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space*”)

Essa forma de circular entre o poético e o não poético – pelo silêncio e pela violência – é retomada no segundo texto publicado no número 4 da revista *Telhados de vidro* em 2005¹³⁷. Acho importante observar que esse texto foi precedido justamente por aquele em que Helder fala do quirólogo que acusara o caráter circular de sua vida. O tema do crime na obra de Helder marcava muita presença em seus primeiros trabalhos, notavelmente em *Os passos em volta*, de 1963, e no *Photomaton & Vox*, de 79. Em 2005, mais de vinte anos depois desse último, e durante o período mais longo que Helder ficara sem publicar um livro de inéditos desde os anos 50¹³⁸, esse tema retorna com força em uma elaboração dialética entre a inocência e o crime pela organização da diferença entre o poético e o não poético.

No texto, criminosos e inocentes aparecem como as duas categorias possíveis de pessoas, o que, por si só, instaura uma acusação geral – já que não se é obrigado a ser um ou outro se não há uma acusação (aquele que apenas não comete um crime não é um inocente, ele não é nada, só se diz dele que é inocente se ele for inocentado da acusação de um crime). Isso aponta para uma dimensão ética da questão: o reconhecimento de que se está sempre em relação a tais categorias indica que não existe neutralidade, não existe indiferença.

Mas essas duas categorias, no texto, não são simplesmente opostas com cada um se encaixando em uma ou outra – sua relação é mais complexa. Todos, quando crianças, seriam criminosos (e é comum que na obra de Helder a infância seja associada à liberdade, à criação, ao desejo¹³⁹). Aqui ele fala: *a lei inspirada*. Olhe lá, que não é uma ausência de lei, mas uma lei que se define pela sua inspiração. Enquanto a inocência “é a tarefa de uma vida e essa vida deve ser então redonda, completa” (HELDER, 2005b, p. 113). Entre o crime do qual se parte e a inocência a que se pode chegar caso a vida complete seu círculo, quase todos permaneceriam na mediania.

E esse é todo o problema contra o qual o autor se revolta: “tudo parece pequeno”, “nenhuma estrela de primeira grandeza”, “têm-se pela frente apenas as magias menores”,

¹³⁷ Ver Anexos.

¹³⁸ Entre *Do mundo*, de 1994, e *A faca não corta o fogo*, de 2008, Helder publicou três livros de poemas mudados para o português, duas súmulas de sua obra e alguns textos dispersos. Não são poucas publicações, embora de qualquer forma esse seja o período mais longo, desde 1958, que Helder passou sem publicar um livro de inéditos (não poemas mudados para o português).

¹³⁹ E Novalis também escrevera: “O primeiro homem é o primeiro visionário de espíritos. A ele tudo aparece como espírito. O que são crianças, senão primeiros homens? O fresco olhar da criança é mais transcendente que o pressentimento do mais resoluto dos visionários.” (2021, p. 149).

“estamos num tempo verbal manso” (HELDER, 2005b, p. 113). Na mediania, o diálogo da inocência e do crime deixa de acontecer. Porque esse diálogo é como um precipício, um diálogo de alturas, mas na mediania tudo se reduz a uma superfície, uma simples “membrana côncava cheia de sangue irracional” (HELDER, 2005b, p. 115). O resultado disso: “os dias se tornam irreais, os crimes são irreconhecíveis como declarações humanas, não existe nem bem nem mal porque não existe profundidade”. O que o autor anseia é restituir o diálogo dos extremos, da infância inspirada com a inocência finalmente construída – “restaurar a conversa íntima e inspirada da inocência com o crime” (HELDER, 2005b, p. 115).

Reencontra-se aqui a forma que Helder tem de tomar a poesia como uma relação entre a forma geral (ideal, se se quiser, mas não é necessário ir ao idealismo) e a específica – que é a forma da circularidade vertical (essa *discordia concors* que já não se deve evitar) entre a inocência e o crime. Aquela questão da relação entre o limitado e o ilimitado, que foi encontrada no final do segundo ato deste capítulo, toma sua forma aqui novamente: como a relação entre, de um lado, a forma geral do diálogo entre o crime e a inocência e, de outro lado, a multiplicidade das vidas humanas. A poesia, em Herberto Helder, aparece sempre como a articulação entre esses dois lugares: o colocar em contato as multiplicidades específicas das coisas do mundo e as formas fundamentais, gerais, genéricas, por exemplo, do diálogo entre o crime e a inocência, ou da circularidade entre imagem e silêncio, ou se se quiser usar tais termos, entre poesia e realidade.

É notável como Helder, nesse texto, relaciona insistentemente a figura do criminoso – que é, para todos os efeitos, a figura ideal na qual ele se projeta, aquela que restaura o diálogo da inocência e do crime – com imagens de nobreza medieval. Sua soberania é nobre, “são figuras antigas, essas, monárquicas, loucas, trono e ceptro resplandecem” (HELDER, 2005b, p. 114), adiante fala-se em um guerreiro, nos “dons da realeza” e em “impulsos e valores da nobreza”. Todos os autores que menciona (Dante, Villon, Camões, Shakespeare, Blake, Nietzsche, Sá-Carneiro) dialogam de alguma maneira com essa época e sua forma particular de violência associada a questões de culpa e inocência, pertencendo a ela ou não, pensando-a ou fantasiando a seu respeito. Para me ater apenas ao mais recente, são marcantes quanto a esse tema, por exemplo, muitos versos do *Dispersão*, tanto mais quando o diálogo de inocência e crime também é tratado como um diálogo de alturas – o livro de Sá-Carneiro começa com o “Partida”, em que “Brandir a espada fulva e medieval” participa da “Sombra, vertigem, ascensão – Altura!”; e o livro continua com “Escavação”, em que “Brando a espada” vai com

“Desço-me todo, em vão, sem nada achar, / E a minha alma perdida não repousa.”¹⁴⁰. A fantasia medieval é parte fundadora do imaginário europeu, tanto mais quando esse imaginário dialoga com certo romantismo gótico, mas para esta leitura quero destacar apenas mais uma referência produtiva – novamente o Wilhelm Meister de Goethe.

Como afirmei, Wilhelm enfrenta a dicotomia de sua época entre, de um lado, a nobreza, capaz de, pelo ócio, se dedicar às aventuras do espírito, e, de outro lado, a burguesia, posição social da qual ele vem e que é composta basicamente de homens pragmáticos sem desenvolvimento espiritual. Em sua juventude, ele se revolta contra a carreira comerciante que sua família e amigos esperam dele e vai se dedicar ao teatro, acreditando que na corte, onde chega com sua recém constituída companhia teatral, irá realizar artisticamente os altíssimos ideais estéticos que imagina. Mas lá ele se defronta com a frivolidade da nobreza e com os aspectos banais e traiçoeiros da corte e por isso vai buscar em outro lugar a possibilidade daqueles ideais – encontrando-os, como já dito, na figura de Lothario e em geral na Sociedade da Torre, onde a formação espiritual é trabalhada e colocada a serviço do mundo. É notável que, em uma carta endereçada a Goethe em 8 de julho de 1796, Schiller relaciona esse trajeto de Wilhelm à possibilidade de unir tais pontas opostas para percorrer o *círculo* da humanidade:

Se eu tivesse de explicar com duas palavras o objetivo, o qual Wilhelm finalmente alcança depois de uma longa série de deslizes, então diria: “saindo de um ideal vazio e indeterminado, ele entra numa vida determinada e ativa, mas sem perder com isso a força idealizadora”. Os dois descaminhos opostos desse feliz estado são apresentados no romance (...) [e] ele por assim dizer, percorreu unilateralmente todo o círculo da humanidade; aqueles dois extremos são os maiores contrários, dos quais só é capaz um caráter como o dele, e daí é que deve surgir a harmonia. Como então, sob a condução bela e alegre da natureza (...), ele passa do ideal ao real, de uma vaga ambição à ação e ao conhecimento do verdadeiro, mesmo sem de fato perder aquilo que era real no primeiro estado ambicionado; como alcança a determinação sem perder a bonita determinabilidade que aprende a limitar, mas nessa própria limitação, através da forma, ele volta a encontrar a passagem para o infinito e etc. (...). (GOETHE, SCHILLER, 2010, pp. 90-91)

Não seria absurdo relacionar esse percurso circular que une as pontas do ideal e da ação com o percurso circular afirmado por Helder, o qual une as pontas da criminalidade e da inocência para compor uma vida completa. É claro, apenas, que seria necessário opor a vida madura e prática de Wilhelm Meister ao ideal de inocência de Herberto Helder, que permanece um tanto quanto abstrato – embora pelo nome se entreveja uma espécie de remissão de pecados,

¹⁴⁰ E como não se lembrar também d’A *confissão de Lúcio*: “Cumpridos dez anos de prisão por um crime que não pratiquei e do qual, entanto, nunca me defendi, morto para a vida e para os sonhos... nada podendo já esperar e coisa alguma desejando — eu venho fazer enfim a minha confissão: isto é, demonstrar a minha inocência”.

de depuração, quando os crimes encontram finalmente a sua inocência (ainda que Helder afirme não saber de nenhuma vida completa, tal inocência permanecendo um Ideal).

De qualquer forma, Helder, jovial e romanticamente (em um texto de 2005), ignora o caráter frívolo da nobreza e resgata dela unicamente o seu caráter de liberdade espiritual – pois ela possuía esse caráter, nada como uma vida vivida no ócio e alimentada de todos os recursos para tornar possível viver entregue à própria imaginação. Aqueles que se aproveitaram disso para compor o terrível e violento diálogo da inocência e do crime aparecem como o ideal que o poeta busca nestes tempos mansos sem palavras sísmicas.

Outra imagem com a qual Helder trabalha aí, ao se referir a “todos aqueles que estão cobertos de sangue, não apenas as mãos bárbaras, mas os rostos erguidos, as bocas que devoraram corações, os próprios corações postos fora” (HELDER, 2005b, p. 113), é certamente retomada do conto “Teorema” que ele publicou em *Os passos em volta*, em 1963. No conto, Pero Coelho, um dos assassinos de Inês de Castro, narra sua própria execução diante de D. Pedro, que manda lhe arrancarem o coração pelas costas (seguindo os relatos antigos, como o de Fernão Lopes) e o servirem a ele em uma bandeja de prata¹⁴¹. O rei então come o coração de Pero Coelho diante do povo na praça. Note-se como Coelho se refere ao rei: “Gosto deste rei louco, inocente e brutal” (HELDER, 2005a, p. 83). No final do conto, o entendimento de tudo o que aconteceu como uma forma de crime aparece em poucas palavras dispensáveis do rei e também como aquilo que os leva, aos assassinos, à eternidade:

D. Pedro retira-se, depois de dizer à multidão algumas palavras sobre crime e justiça. O povo aclama-o mais uma vez, e dispersa. Os soldados também partem. E eu fico só para enfrentar a noite que se aproxima. Esta noite foi feita para nós, para o rei e para mim. Meditaremos. Somos ambos sábios à custa

¹⁴¹ O tema do servir na bandeja de prata costuma ser associado à decapitação de João Batista, pois sua cabeça teria sido servida em uma bandeja de prata a Herodíades. Essa referência pode ser traçada no conto de Helder, mas o fato é que o texto bíblico não fala em bandeja de prata, mas em prato – a cabeça de João foi entregue em um prato, o que pode conotar o sentido de ser comida, assim como no conto D. Pedro come o coração, embora não haja registro de que tenham comido a cabeça de João. Pelo prazer de estender um pouco os diálogos: tanto no Evangelho de Matheus como no de Marcos, o episódio da decapitação de João Batista vem logo antes dos milagres da multiplicação do pão e dos peixes e do caminhar sobre as águas – são os milagres de Jesus quando recebe a notícia do assassinato de João. Sobre a alimentação do povo: no conto de Helder, todo o círculo do assassinato de Inês, com as ações violentas levadas a cabo por D. Pedro, é tratado como a construção de um alimento para o povo – “O povo só terá de receber-nos como alimento, de geração em geração” (HELDER, 2005a, p. 86). Já no Evangelho de Lucas, a cena da multiplicação do alimento dá lugar a uma conversa de Jesus com seus discípulos, na qual ele declara: “Pois quem quiser salvar sua vida perdê-la-á; mas quem perde sua vida por causa de mim, salvá-la-á” (Lc 9,24 – BÍBLIA, 2015, p. 1997), e isso se reflete na imagem de Pero Coelho que aceita e aclama sua própria morte e a de Inês de Castro como forma de entrar na vida eterna do alimento violento do povo. Já acerca do episódio em que Jesus caminha sobre as águas, nota-se que dialoga com a questão das fantasmagorias: “Vendo-o caminhar sobre o mar, os discípulos ficaram apavorados: ‘É um fantasma’, diziam, e, com medo, puseram-se a gritar” (Mt 14, 26 – BÍBLIA, 2015, p. 1891). Aquele que vai de encontro a Jesus, igualmente caminhando sobre as águas, até que sua fé falha e ele afunda (lembre-se da oposição entre o Fausto e o Proctofantasmista, entre o que acredita nas visões e sofre seus efeitos e o que as recusa) é justamente Pedro, homônimo do rei e quase que do assassino de Inês também: este se diferencia apenas pela falta de uma letra.

dos nossos crimes e do comum amor à eternidade. O rei estará insone nos seus aposentos, sabendo que amará para sempre a minha vítima. Talvez lhe não termine aí a inspiração. O seu corpo ir-se-á reduzindo à força de fogo interior, e a paixão há-de alastrar pela sua vida, cada vez mais funda e mais pura. E eu também irei crescendo na minha morte, irei crescendo dentro do rei que comeu o meu coração. D. Inês tomou conta das nossas almas. Liberta-se do casulo carnal, transforma-se em luz, em labaredas, em nascente viva. Entra nas vozes, nos lugares. Nada é tão incorruptível como a sua morte. No crisol do inferno havemos de ficar os três perenemente lípidos. O povo só terá de receber-nos como alimento, de geração em geração. Que ninguém tenha piedade. E Deus não é chamado para aqui. (HELDER, 2005a, p. 86)

Estes aposentos de um rei insone, onde seu corpo diminui à força de fogo interior e cuja alma, liberta do casulo carnal, se alastra pelas vozes e lugares como nascente viva, parece-se bastante com o “quarto aceso na cidade” do texto de 2005, em que “a noite cerca esse quarto recôndito na sua luz, cada pequena coisa respira com destino à insónia invisível” e no qual um guerreiro tem gravados na cabeça “a beleza e o desastre da terra” (HELDER, 2005b, p. 114):

O destino, o terror, o amor, a solidão, a vingança, a morte, são os temas daquela obscura existência, a sua constelação principal, gelo e púrpura, os dons da realeza. Sou eu quem está no quarto, assim vivo pelo afinco de reinar no deserto entre os poderes e as vozes da inocência e do mal? (HELDER, 2005b, p. 114)

“Deus não é chamado para aqui”, termina dizendo o conto, e o parágrafo do quarto, no texto mais recente, encerra com “Deus não olha para isto, Deus, parece, é mesmo esta horrível ausência de não serem nunca olhados os actos, os nossos, e os poderes que eles exprimem”.

Que o poeta dos séculos XX e XXI possa ser como o rei louco do século XIV se atesta na atemporalidade dessa geometria da violência e do crime como condição humana. Helder reiteradamente afirma essa atemporalidade. Como pode ser visto em “(notícia breve e regresso)”: “Mas digo: nunca se tem quarenta e dois anos nem cem nem mil. Portanto, cautela. É sempre tempo de rebentar, sempre ódio, sempre crime, ou suicídio, ou loucura” (HELDER, 2017b, p. 44). Está expresso, por exemplo, no texto que Helder publicou por ocasião da reedição de *Photomaton & Vox* em 1995 – “Sou inactual” (1995, p. 94). Está evidente na forma como o conto “Teorema” se passa em uma praça que atravessa as eras de Portugal – o caso de Inês de Castro se passou no século XIV, mas a praça do conto é descrita com estátuas manuelinas e do Marquês de Sá da Bandeira (séc. XIX), assim como com sons de automóveis que passam – é uma praça atemporal. Está latente também no próprio título do conto: um teorema assinala algo que pode ser provado a partir de outros teoremas ou de axiomas; isto é, distingue-se de uma teoria porque a teoria, em geral, é uma espécie de hipótese ou de interpretação de dados e pode

estar sempre aberta a questionamentos; um teorema, por seu caráter dedutivo, é necessariamente verdade dentro dos limites axiomáticos que o garantam. Esse termo foi inaugurado na ciência por Euclides e vale, por exemplo, para as demonstrações de sua geometria. Ainda que a geometria euclidiana tenha sido questionada com a criação de outras geometrias, seus teoremas permanecem sendo verdadeiros dentro do espaço delimitado de seus axiomas. Por isso é possível dizer que os teoremas, ao contrário das teorias, possuem um caráter atemporal. E por isso também eles costumam ser associados unicamente à matemática: porque somente uma estrutura pura como a matemática, uma estrutura que não é interpretativa ou referencial ao mundo, mas sim autorreferencial e puramente linguística, seria capaz de produzir teoremas.

Ou talvez não. Quando Helder aborda essa estrutura geral em que se relacionam crime, inocência, violência, vingança, morte, magia, nascente viva, desejo, encantamento do mundo, ele a aborda como estrutura atemporal, teorematizada, ideal. Trata-se de um modo de existência que compõe o círculo completo da aventura humana, a existência real por trás da superficialidade do mundo temporal. Não se encontra por aí, na rua, as vidas que completam o círculo, mas é ele que constitui a possibilidade de inocência (a inocência de sermos o que somos, a inocência de nossas vísceras) e o ideal que serve de musa aos criminosos que procuram na vida o diálogo com esses extremos essenciais – algo mais significativo do que as banalidades cotidianas, algo que sustente na cabeça o destino, o terror, o amor, a solidão, a vingança, a morte, as questões fundamentais.

É preciso observar como pode ser inusitado que Helder não enxergue essa criminalidade, esse esforço por sair da mediania e construir as aventuras da luz e da morte, em quase nenhuma aventura moderna – não a enxerga nos revolucionários políticos de nenhuma época (nem mesmo Robespierre, que era mesmo um fanático místico, nem na loucura e na violência de seu Terror ele parece considerá-lo), não o enxerga nos marxistas ou nas lutas revolucionárias da esquerda quando “milhões de pessoas acreditaram, muito simplesmente, que valia a pena consentir em terríveis violências (...) [se] o que está em jogo é o nascimento de um mundo novo que será nada mais, nada menos que a realização da História inteira” (BADIOU, 2017, p. 52) (quicá menciona em algum lugar o Maiakovski), não o enxerga nos aspectos mais imaginativos da ciência moderna, como a psicanálise (“Quanto à psicanálise, eis a doutrina por excelência corruptora da sacralidade: o modo pior de fazer perguntas; são perguntas destinadas a obter respostas. (...) Em Freud vê-se logo o mitólogo impuro (...). Estava destinado a envenenar tudo.” – diz Helder na sua autoentrevista – 1990, p. 30), não o enxerga no surrealismo e seus esforços por sustentar no mundo moderno o ideal libertário da loucura e do encantamento do mundo (“O surrealismo foi um equívoco, uma soma de equívocos. (...) Breton era um

sargento rancheiro, um sargento irascível e peremptório.” – HELDER, 1990, p. 131 – resguardando dele apenas as obras de Artaud e Michaux), não o enxerga em nenhum grande ato recente de violência ou loucura, esperança ou vanguarda. Mas o enxerga em monarcas medievais, xamãs e sacerdotes. Estes são candidamente depurados do que pode haver de equívoco em suas práticas: não são tomados junto das estruturas específicas das comunidades em que existem, nas quais talvez fosse possível reconhecer que não possuem nada de criminalidade, sequer de estranhos, misteriosos ou livres, nas quais podem ser apenas parte de sua cultura, mesmo reprodutores de engessamentos espirituais bem definidos ou de caprichos frívolos. Estes, para ele, valem a depuração de seus equívocos em nome do princípio mágico que professam, já aqueles são condenados por seus equívocos, são desprezados à mediania – e, diga-se de passagem, exatamente do mesmo modo com que Breton desprezava quem não comesse de sua sopa, só com a diferença de que Helder não se situava na liderança de um movimento mas praticava a maior ausência possível de tudo. Contra a equivocada pureza bretoniana, uma gótica e retirada pureza helderiana.

Essa depuração de algumas práticas e figuras pode ser bem coerente com a valorização da dimensão textual do diálogo entre inocência e crime. Helder reconhece esse diálogo em poemas que trabalhem o tema e procurem exercer a loucura encantatória do mundo, mas não o reconhece em ações e buscas nas quais talvez fosse possível enxergá-lo ainda que não tenham encontrado expressão tão singular. Ele chega a atribuir a esses textos o poder de carnificina, vingança, sangue, assassinato que lhe interessa, mesmo quando são textos que passam longe de formas físicas, não textuais, de violência, e não o atribui a ações violentas efetivas quando elas não foram colocadas em poemas que as conectem diretamente à estrutura atemporal. É, justamente, como em um teorema: forma que só se produz em linguagem pura, exatidão ganha por não possuir referência alguma ao mundo sensível ou à linguagem em seus sentidos e origens cotidianos.

Deve ser por isso que ao falar de homens ensanguentados a engolir corações arrancados e de toda a aventura a que tal violência remete, para além da dimensão mítica que tomou o caso de Inês de Castro, as referências de Helder são todas escritores – Dante, Villon, Camões, Shakespeare, Blake, Nietzsche, Sá-Carneiro. Há a dimensão pessoal de aventura que cada um desses autores viveu, de acordo com sua época e suas possibilidades, mas certamente nada disso seria relevante para Helder se não fosse acompanhado de seu trabalho poético. O que faz esses autores participarem dessa constelação de violência e sangue é a sua poesia – caso contrário, seriam como os ladrões e assassinos que Helder menciona no texto de 2005: “Nada. A mediania que não vale, para resgate, um esforço canibal de lirismo” (2005b, p. 115). O crime que não se

compõe com um texto adequado não ascende à condição mítica da estrutura teorematizada, mesmo o caso de Inês de Castro não seria esse nada que é tudo se não fossem os relatos de Fernão Lopes, Camões e outros, assim como, mesmo sem grandes aventuras de assassinato e sangue, como parecem ter sido as vidas de Blake e Sá-Carneiro, estes ascenderam ao diálogo da inocência e do crime por aquilo que constituíram como aventura poética.

Um jogo de adivinha ameríndio parece a Helder muito mais vivo do que uma luta moderna por superar a frivolidade da sociedade burguesa, se aquele soube fazer com as palavras algo como a imagem de um canavial estremecendo que atravessa sozinha as eras e este se perdeu no vocabulário equivocado de sua época. Porque o texto escrito, a escritura, dirige-se a leitor nenhum, é inscrição na matéria e percorre a existência como fronteira da diferença. Ainda que as línguas acabem e a matéria apodreça, há formas atemporais inscritas nas letras.

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

(HELDER, 2016, p. 726)

É longe assim que pode chegar aquela assunção de que o poema é parte essencial da aventura do poeta, de que a existência se dá numa totalidade corpo-sopro e de que sem o sopro adequado o corpo não é nada. A ponto de, mesmo reconhecendo que o sopro também não é nada se não encarna, atribui-se ao sopro o papel de construir a realidade – como se fosse nele que o real se fizesse, porque o resto, já estando aí sem depender de nós, é matéria muda que somente pelo nosso sopro vem a ser o sentido da nossa encarnação. E se o corpo depende do sopro para virar corpo vivo, o sopro existe atemporalmente, corpos o encarnam mas ele passa autônomo, guardando em si, em potência, tudo o que a matéria muda pode ser.

nada pode ser mais complexo que um poema,
organismo superlativo absoluto vivo,
apenas com palavras,
apenas com palavras despropositadas,
movimentos milagrosos de míseras vogais e consoantes,
nada mais que isso,
música,
e o silêncio por ela fora

(HELDER, 2016, p. 642)

Cena 5 (*“Falo evidentemente da realidade. Quero dizer: da poesia. Trata-se da única coisa grave que há, da única coisa simples e frágil. E por isso ironizável. O jogo, o acaso, o alarme, o desafio do espírito e – claro – o ludíbrio.”* – HELDER, 2017b, p. 61)

Toda essa violência é responsável, ainda, pela sustentação de uma constante e traiçoeira ironia na obra de Herberto Helder. E essa ironia é fundamental para se ler essa obra tendo em vista alguma espécie de relação com a realidade. Na cena anterior, chamei a atenção para como Helder parece enxergar as grandes aventuras fundamentais da humanidade em monarcas violentos, guerreiros medievais e sacerdotes, mas não as enxergar em grandes aventuras modernas. Só que algumas frases daquele mesmo texto de 2005 não foram mencionadas ainda – vêm com seu questionamento acerca de ser ele mesmo o guerreiro que está no quarto com o destino, o terror, o amor, a solidão, a vingança e a morte gravados na cabeça:

Sou em quem está no quarto, assim vivo pelo afinco de reinar no deserto entre os poderes e as vozes da inocência e do mal? Felizmente sei contribuir com muita ironia, cada vez mais ironia, para este arroubo sombrio. Decerto, é preciso magnificar a melancolia, a cidadania, a mediania desta estrada que não é a de Damasco: não me cegará o raio; revelações, nenhuma. (HELDER, 2005b, p. 114)

A referência à estrada de Damasco diz respeito à conversão de Paulo: ele, que era um judeu mercenário caçador de cristãos, na estrada para Damasco misteriosamente se transformou em cristão e veio a ser talvez o maior pregador da novidade crística entre os pagãos. Um raio, uma revelação, que fez morrer o antigo Paulo e renascer, em seu corpo, o futuro santo. Não será assim para Herberto Helder: não haverá queda de cavalo, milagre, ruptura; senão a melancolia, a cidadania, a mediania dentro das quais é preciso construir pouco a pouco, ao longo de toda uma vida, a futura inocência conquistada criminalmente. O rei que reina no quarto como se no deserto não constrói seu reinado como Deus, dizendo “faça-se”, ele o constrói “com muita ironia, com cada vez mais ironia”.

Então pode não fazer sentido julgar Herberto Helder por suas fantasias medievais e sua alienação social. É possível afirmar que seus ideais projetados em monarcas e sacerdotes são tão irônicos quanto é seu diálogo com o mundo: contrariado, revoltado, negativo. As imagens tão claramente idealizadas – muito mais claramente idealizadas do que demandaria uma

depuração de aventureiros modernos – compõem sua ironia contra o mundo moderno¹⁴². E a qualquer um que se disponha a julgá-lo por esse romantismo tardio ele já terá respondido de antemão que não entenderam nada – ele diz, afinal,

que me importa que eles maquinem a sua maneira de me pôr num sítio vigiado? Não sou vigiável, encontrei o meu sítio, a minha inocência, ninguém me tira nada, ninguém me dá nada. O meu poder tem as suas palavras, as palavras do meu poder vivem dentro de si, não estão para fora, não fazem a guerra dos poderes de fora. (1995, p. 94)

É claro que o perigo de “aceitar” assim essa ironia é a de nunca sabermos ao certo o que, afinal, pode ser assumido como declaração direta – não seria também irônica essa sua afirmação da própria inocência e sua completa retirada em relação aos “poderes de fora”? Não seria irônica sua defesa da necessidade de magnificar o cotidiano ou de restituir o diálogo da inocência e do crime, se é irônica sua idealização de monarcas sanguinários? Não seria irônica sua forma de falar como um xamã sem ser um xamã, afirmar sua violência sem ser violento etc.? A ironia generalizada não leva à noção de um completo ludíbrico?

A ironia envenena toda a linguagem. No fim, isso serve para que ela reencontre sua verdadeira natureza: que nada sustem uma sua suposta relação com as coisas *senão* um engajamento corporal que a conecta com *outra coisa* e faz de seus movimentos os movimentos da carne. Vive-se “dos lucros da superstição” (HELDER, 2017b, p. 138). Qualquer coisa que se assuma da linguagem pode (e vai) ser negado pelo autor, assim como ele também não possui ingerência nenhuma sobre o uso que se faça de seus textos. Se determinado engajamento vai em determinada direção, ele se exime de ter qualquer coisa a ver com isso. E é assim que reclama, em retorno, o direito de não termos a ver com o que quer que seus textos digam para si – ele também vai em seu caminho que é só seu. E tudo isso restitui a consciência da enorme solidão da poesia, da vida e da morte. Ainda que a linguagem poética se enraíze na linguagem cotidiana, que os corpos estejam preparados para se assustarem com um ou outro termo, isso é

¹⁴² Em um artigo intitulado “O teorema da barbárie: uma desleitura de Camões”, Lilian Jacoto (2005) mostra como toda a estrutura do conto “Teorema”, de que falei acima, constitui uma ironia contra o mundo moderno desde o imperialismo português, por resgatar a violência da cena medieval como o caráter puro e atemporal da sociedade portuguesa – uma ironia que atingia diretamente o salazarismo do período em que o conto foi escrito e publicado. A questão é que o mito civilizatório do império português, que se tornara o aspecto central da cultura nacional, seria colocado diante do reconhecimento de ser apenas a continuidade do mesmo tipo de barbárie que constituía a cena gótica. Seguindo por esse caminho, torna-se possível ler a ironia do texto mais recente de Helder, aquele da *Telhados de Vidro* (2005b), como uma reiteração da presença dessa mesma barbárie medieval no cenário mais recente, pós-salazarismo, com Portugal integrado à União Europeia. É um caminho válido, interessante e que apesar de contrário ao argumento pelo qual sigo no texto não o anula: subsiste o problema de se compreender até onde essa ironia não está, apesar de si mesma, sustentando a valorização poética da barbárie em oposição ao mundo moderno, ao invés de ironizar o mundo moderno pela acusação de que ele opera nessa barbárie. Por isso sigo adiante problematizando a indeterminação a que a ironia nos lança.

marca da encarnação histórica da poesia – deve ser considerado, sim, mas junto, sempre, da memória de que mesmo essa encarnação é provisória e o poema existe para fora disso (o poema quer ser o diálogo dessa especificidade com o inespecífico de sua inaturalidade).

É necessário se lembrar sempre da ironia para não ser pego no equívoco de afirmar a magia desse cinema das palavras como se ele fosse realmente mágico. Quero dizer, ele é, claro, *realmente* mágico, se tivermos uma forma *realista* de pensar a magia. São golpes de xadrez – uma coisa se afirma e outra pode vir negá-la, vai-se enovelando um nó, porque estamos todos presos na linguagem. Até que o mate advém na sequência de erros: alguma coisa, *outra coisa*, é factual – como no cinema que ao acender suas luzes apaga o filme e nos força a estar de volta à “pequena assembleia humana” (HELDER, 1998, p. 7) das salas de projeção.

Do exame que foi feito das fantasmagorias e da solidão nos dois primeiros atos, concluiu-se que a linguagem encontra seu sentido na encarnação, ela fantasia o processo de encarnação e reafirma constantemente a sua levitação e a sua queda enquanto reconhece que sua própria realidade está sempre alhures. E a questão perdura: quando é, e como é, que o léxico maravilhoso da poesia *realmente* encarna? “O que espero é ver a metáfora apocalíptica ganhar um sentido literal” (HELDER, 2017b, p. 33), diz Herberto Helder em “(ramificações autobiográficas)”. Seria preciso observar as formas pelas quais as imagens da poesia podem encarnar em sentido literal em corpos que habitam um mundo quase todo entregue ao cotidiano. A poesia indaga constantemente o seu fim.

É essa a forma que a questão da relação entre poesia e realidade veio assumir. Quando se afirmou a contingência das estruturas da realidade e a poesia como libertação dessas estruturas, e principalmente quando se opôs as próprias imagens poéticas à realização da poesia, naquilo que chamei de extrema negatividade da poesia de Herberto Helder, estava em cena algo que era possível chamar de ironia. Seria um tipo de ironia associada ao romantismo, uma ironia romântica, porque, como foi visto, é uma noção que remonta a esse movimento. Mas isso era apenas uma das pontas da língua bifurcada de Helder. Agora, nesta outra ponta, chegou-se a outra forma de ironia, ou ao menos àquilo que direciona o sentido de sua ironia romântica: a associação ao crime e ao erro como forma de contrariedade violenta ao mundo cotidiano. Violência contra as formas pacatas da linguagem. Uma contrariedade que se estabelece, no entanto, não pela supressão, mas pelo exercício de uma dialética entre o específico e o genérico, entre o mundano e o teoremático. A obra de Herberto Helder, pela exercício negativo de suas imagens, exerce uma violência contra a mediania do mundo resgatando, pela poesia, um diálogo de alturas, de extremos – claro que não com o vazio, mas com os elementos mesmos dos quais

necessariamente parte: a língua (dentro da qual se funda outra), as coisas da vida (na qual se planta a morte) e as coisas da morte (redivivas). Isso, no entanto, senão através de grandes apostas no poema, na literatura, palavra escrita, como lugar capaz de sustentar esse poder.

A questão da relação entre poesia e realidade, portanto, após se formular fenomenologicamente (no que diz respeito à natureza das imagens) e em sua orientação comunitária (a postura que assume sobre o não-poético) encontra o seu terceiro problema (que já rondava de alguma maneira): o problema do poder da poesia. Isto é, o problema do quanto ela é capaz de realizar os próprios planos que a orientam – o quanto é capaz de violentar a sua própria língua, o quanto aquele que entra em contato com ela vai ser abalado por ela, o quanto que os seus autoproclamados poderes surtem efeitos em corpos que oscilam entre a sua leitura e uma vida cotidiana oposta a tais efeitos, o quanto a escrita resiste à deturpação das leituras. O problema da relação com a realidade, todo o problema da inocência e do crime como o da possibilidade de poesia, recai sobre esse ponto onde a solidão esbarra na comunidade, onde o imaginário esbarra no simbólico (Lacan?), onde a aventura libertária corre o risco de ser *irrealista* por não reconhecer suas próprias condições de existência, as quais talvez a apartem totalmente dos ideais (ou das genericidades) que ela supõe colocar em diálogo com as coisas do mundo.

“Claro que apenas uma pergunta responde a uma pergunta” (HELDER, 2017b, p. 66) escrevia Helder em 1979, e: “*um poema é a melhor crítica a um poema*” (603 / 584), retomava em 2008 – no que pode ser lido como remissão ao entendimento de que a melhor atitude diante de um diálogo entre a inocência e o crime é apenas realizar o seu próprio diálogo entre sua inocência e seu crime. Mas o poema apenas se faz – cada um trabalha pela sua própria liberdade, ou não. Qual o poder do poema? O mesmo poder de um corpo só, como um animal (“O poema é um animal” está escrito em “(memória, montagem)” – 2017b, p. 138) – o poder do corpo que o lê, esse bicho sozinho com seu sopro, seu fôlego?

Quarto ato: A irrealidade da poesia

Cena 1 (“*Just ‘cause you feel it / Doesn’t mean it’s there*”)

Esse caminho tomado por quem se retira “um pouco atrás na noite / para fazer uma escola da leveza”, sentando-se “sobre si mesmo devorando uma laranja, / pronta, / colhida ao

caos” (557 / 537), concentra um conflito duro entre sua clara consciência das próprias condições e uma possível acusação (não menos consciente) de *irrealismo*. Digo: com toda a complexa forma que erige em torno das duplicidades da poesia e da realidade, com toda sua negatividade e oposição ao mundo cotidiano, essa via se aproxima de profundamente esquecer (ou intencionalmente ignorar) os impasses e questões que animavam e dificultavam os esforços do surrealismo e os acontecimentos que levaram a sua dissolução em Portugal. Se o poeta não pode garantir que sua aventura libertária não será reduzida a espetáculo burguês, como ele pode sustentar que sua aventura libertária é real? Se ele simplesmente confia que suas palavras são atos-palavras, como não acusá-lo de irrealismo e de alienação por não perceber que ele pensa estar fazendo uma coisa enquanto faz outra?¹⁴³

Falo de *irrealismo* não como se tachasse de alucinação ou julgasse pejorativamente um suposto desencontro com os (supostos) fatos. Essa alucinação e esse desencontro são mesmo características reivindicadas por essa via e seus questionamentos acerca do reconhecimento de fatos são intencionais e legítimos. Digo irrealismo no sentido de afirmação de uma potência autônoma, afirmação de um lugar a partir do qual todo o poder é exercido e basta querer para realizar: a metalepse da magia poética, a qual, mesmo carregada de ironia, é assumida como tudo o que se pode ser – condição de existência que o autor pode aceitar ou repudiar, a depender do momento, mas que nunca supera e à qual, com o tempo, se molda.

Esse conflito se concentra nessa combinação de fatores particulares e comunitários que foram esculpindo o diamante helderiano: o rompimento com a ordem que institui os (supostos) fatos, a solidão da poesia e do poeta, as consequentes negatividade e concentração no próprio corpo, tudo, como se viu, com correspondência teórica também, mas tudo levando o poema à

¹⁴³ Em um blog chamado *Sed contra*, um leitor que assina Álvaro da Horta publicou três textos intitulados “A criança tolinha” (ou um texto dividido em três partes) nos quais argumenta que Herberto Helder é um péssimo poeta. Ele faz a leitura de alguns poemas e particularmente não penso que sejam bem feitas, mas de qualquer forma o principal de seu argumento está na ideia de que a dificuldade e mesmo por vezes a impossibilidade de ter uma imagem clara do que os poemas de Helder enunciam, combinada mesmo à reivindicação do poeta de alguma obscuridade, de irracionalismo e loucura, essa sua recusa a colaborar com leituras e essa autonomia e independência da poesia em sua negatividade, não levariam a nada senão à imagem de uma não corrigida criança birrenta. Uma criança que não consegue aceitar o não do mundo contra si e passa, no caso, a vida inteira a resmungar coisas recusando fazer sentido e ainda inventando para si um monte de razões incompletas pelas quais não fazer sentido seria uma forma superior de sentido. Essa é uma crítica que ignora como se construiu essa possibilidade de sentido a que Helder se reporta, mas também não é impossível encontrar bons argumentos contra essa mesma tendência, contra o surrealismo, por exemplo, e contra aqueles que beberam da sua água (veja-se, por exemplo, o “Manifesto do Afirmacionismo”, de Alain Badiou). O que quero destacar aqui é esse problema da possibilidade de sentido: toda esta dissertação aponta para referências através das quais esses sentidos da obra de Helder (relativos à relação com a realidade) podem se conceber, e no entanto a questão sempre persiste: o quanto esses sentidos (e essas referências) conseguem se sustentar? Breton maldisse Rimbaud por não impedir certas interpretações de sua obra. O caso é caricato, mas o problema é o quanto ele não é verdadeiro. O texto de da Horta pode ser encontrado neste link: <http://sed5contra.blogspot.com/2015/06/sed-contra-crianca-tolinha-1.html> (Acesso em junho de 2021).

condição de bicho – vivo, sim, orgânico, milagroso, mas bicho solitário em terreno inóspito, esvaziado do que o faça mais do que isso. Humano alheio à humanidade, animal alheio à animalidade, poema ausente da língua – quão alienado de si mesmo ele não pode acabar se a sua revolta é um grito sem eco no meio do nada e a sua loucura não constitui sentido efetivo para mais ninguém. Quão irreal não é a imagem de uma solidão que existisse tão à parte de sua própria existência?

Quando Eduardo Lourenço acusa a cultura portuguesa de irrealismo, em *O labirinto da saudade*, define-o como “as aventuras celestes de um *herói isolado* num universo previamente deserto. Tudo se passa como se não tivéssemos interlocutor” (2016, p. 26). Trata-se do irrealismo entendido como *solilóquio*, em oposição à característica *dialética* da realidade. O irrealismo (em que o pensamento que se limita às considerações fantasmagóricas tende a incidir) diz respeito a essa suposta possibilidade de encontrar, em uma dinâmica totalmente fechada nas imagens, os seus próprios efeitos e possibilidades, afirmando a partir de si os efeitos dos próprios atos, decidindo-se autonomamente qual é o poder da poesia, como se não houvesse uma alteridade que participasse da capacidade poética ou não de destruir as estruturas que aí estão.

Um *realismo* que se imagine em oposição a isso seria então compreendido como o reconhecimento de uma alteridade que influi no sentido (e no ser) das coisas, não havendo autodeterminação total em ponto algum. Não se trata de compartilhar de um acordo coletivo acerca da linguagem ou de quais coisas são e quais não são, mas sim de compreender que, mesmo rompido esse acordo coletivo, *algo* ainda exerce um poder de coerção sobre a linguagem e não existe liberdade nem invenção fora do enfrentamento desse algo. Nesses termos, um texto não seria realista por coincidir com um discurso factual ou por representar adequadamente a vida cotidiana, mas apenas por não imaginar uma autodeterminação absoluta e incondicionada. Seria realista por absorver em sua linguagem a realização de um diálogo com “forças externas”, ao invés de se supor um lugar autônomo, de liberdade absoluta.

Cena 2 (*a poesia inconsequente*)

“Através de um poema que não deve ser compreendido como representação o poeta não consegue fazer nada além de representar (teatralmente) sua própria liberdade”. Fiz essa observação na cena de leitura (cena 6 do primeiro ato). Complemento agora: através de uma linguagem que não imagina representar o mundo mas constituir a própria realidade, o que o poema consegue ser senão um representante da realidade no mundo? Isto é, se a linguagem

precisa sair de seu uso cotidiano para ascender à realidade no seu uso poético, está evidente que essa realidade não corresponde ao cotidiano, antes se funda em uma separação entre linguagem cotidiana (não-mágica) e linguagem poética (real). Mas de que modo se pode conceber que o poeta, ao exercer a linguagem mágica, ao mesmo tempo se diferencia do mundo cotidiano e manipula o mundo sensível? Permanece a questão: como é que o poema se relaciona com a existência de um modo do mundo que é o cotidiano, isto é, que é alheio à magia da realidade? Como é que a letra age sobre o mundo quando esse mundo pode ser alheio a ela?

Há um ensaio de Eduardo Lourenço publicado em 1974, “O irrealismo poético ou a poesia como mito”¹⁴⁴, que não se refere especificamente a Herberto Helder mas que em diversos momentos poderia atingi-lo. Nele, o autor usa palavras que apontam diretamente para as formas que identifiquei na compreensão da poesia como realidade com seu foco nas formas corporais da experiência (que poderiam sempre remeter ao êxtase, como em uma mística): “Hoje, em pleno misticismo poético, a Poesia mesma convertida em entidade absoluta, o Poeta feito centro dos seus êxtases, a fonte de água viva está-se tornando num espelho de gelo sobre o qual boiam inúmeros cadáveres de palavras cintilantes” (LOURENÇO, 2003, p. 58). O resultado disso não poderia ser pior: “Ora tudo é ídolo quanto serve a mascarar a realidade mediadora dos homens e a estabelecer-se fora do homem como uma imagem magnificada da sua condição”, sendo que “Através de um ídolo os homens se submetem aos seus inimigos, condenando-se à irrealidade, à destruição, à esterilidade e à morte” (LOURENÇO, 2003, p. 58).

Lourenço reconhece que a formação desse irrealismo poético é consequência da impotência experimentada pelos poetas, de forma semelhante ao que aponte aqui acerca da experiência surrealista em Portugal:

O irrealismo é a expressão espiritual de homens deixados por conta de um mundo sem resposta para a sua questão privada de seres mortais. Nesta medida, um certo irrealismo é herança de todos os homens. Mas a forma particular do irrealismo que constitui a vaga de fundo de uma espiritualidade tão generalizada como a dos poetas irrealistas, é a de uma evasão linguística de autores ameaçados no seu ser profundo pela presença de um meio social sem lugar para a espécie de homens a que eles sabem pertencer. Daí que esse irrealismo tome as formas de evasão possível do presente: vivendo num passado mítico, apelando para um futuro sem forma mas imaginado como lugar habitável, ou partindo *para nenhum lado*.

(...)

A mitologia do Poético sob que vivemos não se tornou o pão cotidiano de toda uma geração por simples acaso. Esta geração foi testemunha de uma debandada de valores torrencial, mas chegou tarde para ser desfeita entre os

¹⁴⁴ Uma versão anterior desse ensaio, no entanto, já havia sido publicada em 1957 com o título “O negativo do poético”.

escombros. (...) A nova geração, essa, nasceu em avanço sobre a esperança. Os escombros pareceram-lhe naturais porque nasceram entre eles. (2003, pp. 59-61, itálico do original)

Mas essa justificação não bastaria para aceitar a postura. Para Lourenço, seria preciso sair disso que não pode ser senão um período intervalar da história (para usar o termo de Badiou a respeito da época, como visto no início do primeiro capítulo).

As referências de Lourenço ao esoterismo, à alquimia, à autonomia suprema da poesia, ao anti-discurso absoluto e ao silêncio parecem apontar justamente para esses poetas que vimos tomar a poesia como ascensão solitária, à espera ou não de uma coletividade futura. Tão frequentes e fortes são esses mesmos elementos na obra de Herberto Helder, que é de se considerar a possibilidade de incluí-lo entre esses que Lourenço acusa de irrealistas. E o diagnóstico que o crítico faz dos efeitos dessa orientação se encerra todo no luto da perda: “O mundo onde passeiam é um ‘noutra parte’, uma ‘transcendência’ ilusória, cujos muros são palavras magníficas mas exangues por terem perdido o contacto com o mundo como eles mesmos o perderam” (LOURENÇO, 2003, pp. 62-63). Recuperando a figura de Orfeu como paradigma do poético¹⁴⁵, Lourenço afirma que essa perda, na forma como a trabalham, não consegue fazer o fantasma de Eurídice voltar ao mundo dos vivos:

Imaginando-se mestres do dom que os sagra poetas, crendo ter enfim nos braços o segredo da vida que transportam sem ver que é ela que os transporta, abandonar-se-ão com complacência ao êxtase do seu sucesso. No mesmo instante a sua sabedoria volve-se estátua de sal, a vida esfuma-se no rosto de Eurídice e é com o seu cadáver maravilhoso de palavras mortas que Orfeu surge à superfície. (2003, p. 66)

Que uma crítica como essa resvale num “herdeiro” de Novalis é o mínimo que se espera. Porque se Novalis pode sair (mais ou menos) ileso dentro de seu papel fundador no romantismo alemão e de seu contexto idealista e revolucionário, o mesmo não se pode dizer de quem viveu após a crítica materialista do idealismo, após as vanguardas modernistas e após o adeus que se teve de dar ao que se dizia ser a realidade. Se Elkuß afirmou que o pensamento romântico “pode ser abordado a partir da teologia, da história das religiões, do direito vigente, do pensamento histórico do presente”, uma vez que o tratando apenas como literatura as questões levantadas por ele apareceriam como um fim em si, coisa que não eram (1918, p. 31¹⁴⁶ apud BENJAMIN,

¹⁴⁵ E observe-se que não deve ser apenas por um diálogo geral que Lourenço o faz, mas certamente também por um diálogo específico com o *Orpheu* do modernismo português, o qual, como já mencionado, ele trata em outro ensaio do mesmo livro por “a poesia como realidade”.

¹⁴⁶ ELKUß, Siegbert. *Zur Beurteilung der Romantik und zur Kritik ihrer Erforschung*. München/Berlin, 1918.

2018, p. 50), do mesmo modo, se tomarmos uma atitude mística como essa e a considerarmos com vistas mais abrangentes que incluam teologia, religião, direito ou pensamento histórico no contexto português da segunda metade do século XX faremos uma ideia bem específica de Helder que talvez não coincida com a coerência geral de sua obra (e, se coincidir, talvez ele não seja um poeta tão grande como parece ser, cabendo-lhe incisivamente a crítica de Lourenço). Mas não penso que Herberto Helder fique por aí (apesar de alguma crítica descuidadamente aí o deixar, talvez imaginando que ele possa sair dessa sozinho – só que se ele pudesse fazer isso sozinho, para quê escreveríamos sobre ele?).

Aliás, é importante observar como Eduardo Lourenço, nesse mesmo ensaio, coloca inteiramente na conta dos próprios poetas arranjar uma saída desse parque de ruínas – “Remédio? Nenhum que não seja descoberta dos mesmos poetas. Não são conselhos de esteta quem os pode salvar do irrealismo” (LOURENÇO, 2003, p. 63). Isso depois de defender que a poesia, como exercício da imaginação, não existe autonomamente, mas somente na intrincada rede das relações humanas – “A imaginação, por seu lado, não sobrevoa o mundo, não plana sobre ele como um véu de mágica, mas é o convívio contínuo e concreto dos homens com o mundo, o contacto primitivo e original que a realidade da linguagem humana encarna” (LOURENÇO, 2003, p. 62). Ora, então não está nas mãos do poeta o poder de orientar sua própria realidade, mas deve estar somente em suas mãos o poder de fazer seu trabalho de imaginação atingir o real? Será que se mostra então necessário abandonar a ideia de poesia como poder, já que não lhe resta senão se adaptar a sua realidade? É certo que nenhum de nós sabe onde é que começa ou termina a liberdade humana (se é que ela existe), onde é que se pode situar uma responsabilidade adequada ao poder que se possui, porque não se sabe exatamente qual e quanto é esse poder. Não poderíamos igualmente dizer que cabe ao exercício da coletividade – uma dimensão ética ou política (política em sentido filosófico, não no sentido administrativo das economias democráticas atuais) – a responsabilidade por fazer do trabalho poético algo mais do que sonhos inofensivos? Será mesmo que a palavra pode, apenas pelo seu arranjo próprio, garantir que o texto construa sua relação com o real? Ou será que não está na conta da história e dos agentes da história (com toda a abertura possível que há na compreensão de quem são esses agentes – se o proletariado, se o Partido, se o Acaso, se o indivíduo, se uma forma qualquer de oligarquia etc.) – se é que existe história e não apenas biografia, o que não deixa de ser como isolar o indivíduo nessa incomensurável solidão¹⁴⁷ – fundarem o caminho

¹⁴⁷ “a história é a minha biografia e os pontos onde vida e criação tocam pontos da história comum, pensando-se que há história comum, são contactos de que me sirvo não para a ficção da minha existência mas para a ficção da história que serve a verdade biográfica” (HELDER, 2005b, p. 112).

através do qual a poesia possa finalmente ser mais do que um exercício de imaginação, possa finalmente ser um exercício de encarnação? Será que os poetas devem ser responsabilizados pelo fato de vivermos em um mundo completamente alheio à nossa imaginação, em que a vida é determinada por fatores utilitaristas e a liberdade foi reduzida a contemplação extática?

Quando se conecta essa tendência irrealista da poesia portuguesa do pós-surrealismo aos problemas que a levaram a formular, por exemplo, um princípio de *espera*, como no abjeccionismo de Pedro Oom, ou de trabalho pelo futuro, como expresso por Mário Cesariny, o que encontramos é um sofrimento enraizado justamente no ponto de que Eduardo Lourenço parecia esperar espontaneidade: a responsabilização do poeta pelo poder de sua poesia encarnar ou não no mundo em que ele vive. Só que o embate entre essas posições talvez não se resolva com uma tacada de opinião – todos os equívocos podem ser perigosos.

No que diz respeito a Herberto Helder, acredito que ele não se entrega totalmente a um irrealismo, mesmo abandonando a consideração pela dimensão social ao afirmar tão profundamente a solidão da poesia. Como afirmei, sua exploração da fantasmagoria da poesia é apenas uma das pontas de sua língua bifurcada. Na base de sua língua (lá na garganta), Helder sustenta o problema da relação com a realidade, ou simplesmente o problema da realidade, e ele o sustenta enquanto problema – que continua vibrando mesmo quando o que aparece, pelo momento, é apenas uma ou a outra ponta com aparência de resposta. Digo: não é possível não estar a responder essa pergunta nem mesmo tacitamente, mas Helder enfrenta essa condição com o exercício de sempre o retomar em suas ambiguidades.

Do fato de que a língua dessa poesia está sempre a medir o ordinário ao genérico, isto é, o específico mundano ao inatural ideal da poesia (o que foi observado a partir da noção de *crime* no ato anterior e também como dialética do limitado e do ilimitado), é necessário lembrar que essa medida é pensada em circularidade, de modo que esse retirar-se da língua para “um pouco atrás na noite / para fazer uma escola da leveza” (557 / 537) não se dá senão por uma espécie de retorno (ou avanço) a um sentido genericamente fundamental das palavras que também está, ele mesmo, à espera de encarnação e especificidade. O sentido da poesia, inexato porém objetivável, pulsa em função da literalidade que assuma conforme a poesia busca um “quotidiano da maravilha” (HELDER, 1990, pp. 29-30).

No que diz respeito à questão da espera, seja a espera ausente do abjeccionista ou a espera revolucionária de Sampaio (por exemplo), fator fundamental dessa questão, Helder se mostrava decidido e insatisfeito com a necessidade de trabalhar pelo futuro como se não coubesse ao agora responder diretamente ao impasse que acomete a imaginação.

Trago como ilustração desse ponto um texto que já foi mencionado aqui, “(notícia breve e regresso)”, texto que foi publicado no *Photomaton & Vox*, em 1979, embora as referências à idade sugiram que tenha sido escrito por volta de 1972. Nele o autor discorre autobiograficamente acerca do tema do crime:

Mas há uma criminalidade que me interessa.

Sei uma pequena coisa que vem num livro de Vaneigem, e de que vou comunicar apenas ligeiríssimos fragmentos para possível entrega ao gozo das suspeitas. “A poesia vivida soube provar, no decurso da história, mesmo na revolta parcelar, mesmo no crime – essa revolta de um só, como diz Coeurderoy – que protegia, para além de tudo, o que no homem existe de irredutível: a espontaneidade criadora.” Deixem-se de lado as muitas possíveis implicações de várias palavras. Acentue-se unicamente a energia poética contida num só acto de um só homem, e cuja expressão, na existência quotidiana ou transferidamente, salvaguarda a preciosidade do espírito. Chamar-lhe “espontaneidade criadora”? Sim. O mundo afinal transformou-se, algures, em certo momento. E esse algures é em toda a parte, e o momento é o tempo inteiro. Fui eu quem o transformou, em cada instante e ao longo da minha vocação criminal. Essa revolta de um só (Coeurderoy) pertence-me desde os alcances da memória. Os poemas são apenas equivalências do crime, ou são então, eles mesmos, um acto explosivo no próprio centro do mundo. (Helder, 2017b, p. 45)

Nota-se a oscilação daquilo que os poemas podem ser: ou apenas equivalências do crime, ou o ato explosivo no próprio centro do mundo. Tanto em um quanto no outro caso, os poemas se colocam como salvaguarda da preciosidade do espírito – levada a cabo por um homem solitário que os comete isoladamente. Não é de se duvidar da eficácia desses crimes isolados, afinal de contas, o mundo já se transformou, não foi sempre o mesmo, há evidências de que coisas acontecem e o mundo se move. O princípio de transformação que rege esses movimentos, o qual poderíamos chamar de “energia poética” ou de “espontaneidade criadora”, se aparece na poesia vivida, na revolta parcelar e nos grandes crimes da humanidade, pertence também a esse *eu* que os vive e pratica, pois ele se dedica a eles desde os alcances de sua memória.

Esse texto é, de fato, uma espécie de revisão autobiográfica na qual o autor reflete acerca de como sua vida se conecta à poesia como resguardo criminal da anti-ordem, como liberdade absoluta e essencial. O texto parte da carta astrológica do autor, “escândalo celeste e terrestre” que lhe atribui uma “vocação homicida” e segue por comparações entre a poesia e o assassinato, analisando de que maneira essa vocação se faz presente em seu ofício cantante. Penso que esse primeiro trecho, em que o autor compara escrever poemas e “rebentar cabeças a tiro ou estrangular gente com gravatas fulgurantes, segundo a lição hitchcockiana” (HELDER, 2017b, p. 42), faz lembrar a entrevista citada de Cesariny na qual este afirma que o amor dos surrealistas

pela vida os impedira de entrar na luta armada contra o governo – compare-se a isso esta imagem de Helder falando a favor da poesia como luta violenta, considerando-a um crime mais contundente e valoroso do que o assassinato, como se fosse uma alternativa adequada e potente para o que Cesariny viu como impotência – ainda que Helder não o faça sem uma grande ironia:

Embora seja menos provavelmente abusivo cometer dois ou três homicídios do que cometer cem poemas. Com os meus cem poemas, e as dificuldades expostas e supostas deles, consegui apesar de tudo chegar relativamente ileso aos quarenta e dois anos. Além de umas passagens psiquiátricas e psicanalíticas, tive apenas um desastre barroco de automóvel e os sustos da escrita que me evitaram, esses, por opção sinuosa, as passagens penitenciárias. (HELDER, 2017b, p. 42)

Opção sinuosa: de quanta cumplicidade com a ordem das coisas não seria ter-se entregue à lição hitchcockiana, imediatamente identificável pela polícia sempre pronta a promover passagens penitenciárias. Os cem poemas, por outro lado, foram escritos “para desorientação policial” (HELDER, 2017b, p. 42). Sair publicamente ileso dessa prática, tendo sofrido consequências apenas no plano particular da saúde mental, daria provas de sua mais profunda criminalidade: ela sequer entra na roda das perseguições e condenações, segue pelos anos como prática desencontrada com o mundo. Será preciso lembrar aqui como isso se assemelha ao Comunicado Surrealista de Leiria, Silva e Seixas, aquele que não foi publicado na França? Mesmo na ordem da revolta social, da luta armada, do crime corporal com cadáveres à volta, o que se teria não seria mais do que uma participação na estrutura do presente – mas a poesia aponta para uma liberdade transtemporal, não dá contas ao presente ou ao que se pense agora dele, sua recusa e ausência seriam a maior veemência de seu crime contra a ordem¹⁴⁸.

¹⁴⁸ O dito Comunicado defendia ser essa a posição do surrealismo e Helder nunca reivindicou para si a alcunha surrealista. Mas além da evidente continuidade de questões que ele assume dentro deste quadro que estou apresentando, cabe lembrar outro Comunicado, este sim assinado por Helder junto com Máximo Lisboa, publicado no *Jornal de Letras e Artes* em 2 de maio de 1962, com o título “Comunicado – aos oficiais da crítica/aos ortodoxos/aos mercenários/ao democraçionismo-fascista/ao ‘café’/à duplicidade/aos surrealistas”, no qual se lê: “[Os abaixo assinados] Recusam a denominação de ‘surrealistas’ que alguma crítica, por desatenção e desocupação, lhes atribuiu ou atribuirá. Aceitam do surrealismo a proposta de uma liberdade tão grande que nela caiba mesmo uma atitude ‘anti-surrealista’. Aceitam do surrealismo todos os primados que se encontram com a dignidade humana e a Alegria de Viver, garantia (consideram) de uma posição ética fundamental diante da mesma vida. Aceitam do surrealismo – para amor e admiração secreta e pública – os actos, obras e morte de alguns exemplificadores que foram surrealistas, quando isso os identificou com a sua pessoal vocação de homens livres. Recusam, finalmente, o surrealismo onde ele não pode ser isso. Recusam-no como escola, como prisão, como antologia, como Chiado.” (GUEDES, 2013, p. 80). Não era preciso entrar em disputas acerca do que o surrealismo era para afirmar aquilo que o primeiro Comunicado queria que fosse – uma liberdade absoluta sem rabos presos com os naturais desvios de sentido que os nomes podem sofrer. Destaque-se a referência à alegria de viver (que Cesariny opôs ao desejo de luta armada) e o fato de que o Comunicado foi publicado no dia seguinte à luta contra a polícia no Café Gelo que culminou na prisão do gerente e na consequente proibição dos poetas de o frequentarem.

A ironia dessa colocação, no entanto, se torna mais evidente quando o autor mostra espanto diante de como pôde se dedicar tanto tempo a uma atividade tão sem lugar, reconhecendo, ainda, que esse sem lugar não culminou senão num conjunto de poemas – uma *obra*, enfim, tratada aqui (ao modo de Rilke ou de Novalis) como rosas – o qual, em sua comportada colocação no mundo, não atesta senão contra a verdadeira vocação criminal de que deveria dar testemunho:

Este interessante erro, que tanto me ocupou e tão convenientemente me desocupou, alongou-se um tempo incrível, se me inclino a contas. O meu truque foi tratar do assunto do tempo sem que eu próprio desse muito por isso, tratar que se fizesse tarde. E hoje é tarde. Tarde para mudar ou continuar. E o jardim chinês (rosas) da reforma é a oportunidade do perplexo desentendimento de tempos e tarefas – esta poda e rega, e depois a meditativa contemplação de corolas – que se infiltra na minha vida como um erro patético, uma solução docemente absurda. (HELDER, 2017b, p. 43)

É assim que se vê destacar do autor aquilo mesmo que ele suporia criminoso: “Nada há mais apaziguador que ter falhado em todos os lados da biografia. E – como se o não fosse: resolutamente!” (HELDER, 2017b, p. 43). Isto é, nem mesmo aquilo que deveria dar testemunho de sua criminalidade foi capaz de o fazer, porque aparece como uma “solução docemente absurda”, algo que adere à realidade sem maiores violências. Trata-se de uma revolta literalmente *inconsequente*. É uma revolta fruto de uma impotência e sua afirmação de potência só ganha força dentro de uma forma que ela não escolheu: a forma inofensiva do poema, a forma de uma autoridade sobre si mesmo, subjetiva, individual, que não obstante só consegue falar de si no linguajar que de fora a vem lhe dar os termos: loucura, crime, erro. Intenção que só se imagina negativamente, porque não possui nenhum poder positivamente real. Herberto Helder caminha na linha tênue entre a realidade daquele crime absoluto que não se deixa enquadrar pelas formas do entendimento e da ordem social e o reconhecimento de que tudo o que se produz de sua vocação criminal, tudo a que ela dá efetivamente resultado e participação na realidade, atesta contra ela mesma – é, justamente, uma forma tão ausente do mundo que é incapaz de mobilizar as coisas da mesma forma que o assassinato mobiliza a polícia, é uma forma tão local do crime que é incapaz de ser mais do que um erro patético.

É também disso que sua ironia se constitui. Não é possível levar as coisas a sério quando elas não se decidem entre os grandes crimes da história e as soluções patéticas de um jardim de poemas. E nem mesmo aquela espera abjeccionista, aquela espera que Ernesto Sampaio também expressou de uma revolução, pode ser simplesmente afirmada a salvo dessa ironia – pois que tipo de apaziguamento de gabinete seria isso, assumir tão pacificamente que a poesia é amor do

futuro, sempre do futuro apenas, como se a urgência não fosse sempre a do agora, como se o ódio que mobiliza o crime não fosse real e presente e estivéssemos prestes a rebentar contra esse cotidiano fajuto?

Olhe-se Rimbaud: “On n’est pas sérieux, quand on a dix-sept ans.” E quando se tem quarenta e dois? Aos dezassete pode, por exemplo, expor-se a desenvoltura impertinente: escrevo para compreender, ou modificar, ou salvar o mundo. Nada sério, claro. Mas aos quarenta e dois é-se tão pouco sério que convém evitar os superlativos da candura exercida com tanto impudor. Respondemos que é “porque sim”. Uma vez julguei que escrevia por não saber mais nada. Mas acaso faço ou fiz eu isso melhor ou pior do que outra qualquer coisa que fiz ou faria? Olhando para os meus polegares com aquela ociosa, sempre e ainda desesperada, e remediadamente desenvolta, e apesar de tudo agressiva indiferença com que afastamos de nós o que nunca ganhámos, resolvo ser inequívoco (se é que se pode sê-lo) a respeito de tudo: escrevi porque tinha um problema de ódio a resolver. A hipotética beleza convicta da metáfora que é o poema resume-se ao equilíbrio interno de uma estratégia com destino à eficácia. Ódio. Se um poema pudesse matar, como de facto deveria matar, eu estaria cercado por uma boa putrefacçãozinha humana. E – ao contrário do que aconteceria no caso de revólveres e gravatas – com a penitência para os outros, longe. Mas o poema não mata, ninguém é nele mais que suburbano. Resolve a gente ao menos o problema na internidade biográfica? Tudo para adiar, imagine-se. Adiar horizontalmente, sobre as idades pessoais, o mundo. E falam de seriedade! E vem aquele com os seus dezassete anos! Adiar. Então chega-se aos quarenta e dois, à China, ao jardim. Mas digo: nunca se tem quarenta e dois anos nem cem nem mil, nunca. Portanto, cautela. É sempre tempo de rebentar, sempre ódio, sempre crime, ou suicídio, ou loucura – evidentemente: com a coroa de rosas, botânica das nossas posses. (HELDER, 2017b, pp. 43-44)

O que se vê, portanto, do texto de Helder, é a recusa em afirmar aquela espera abjeccionista, junto da recusa também em compactuar com a ordem atual das coisas, ao mesmo tempo ainda em que se reconhece que o que deveria se realizar *agora* não se realiza senão como salvaguarda, busca e uma aventura que não pode aparecer senão ironicamente. Tudo isso é extremamente sério, mas ao mesmo tempo não é possível levar a sério a situação em que se está, nem o que se faz ou fez ou deixou de fazer. Porque todos os parâmetros são ridículos. E no entanto essa é toda a gravidade de existir. A estrutura de relações aqui entre a poesia como lugar da liberdade essencial da humanidade, a individualidade da aventura poética e o encontro de sua efetivação *real*, poderíamos também dizer entre o conhecimento poético e o entendimento da poesia, assim como entre a linguagem do poema e a transubstanciação da matéria, aparece em posição indecidível entre a verdade e o ludíbrio, entre a piada e a seriedade. Não há resolução para a estrutura, nem para os problemas a partir dos quais ela se construiu – há somente o seu reconhecimento, sua acusação irônica e os modos pelos quais se tenta apontar para a verdade subjacente às formas que o texto e as ideias assumem. Ainda que sempre, entre

esse *eu* que aí se narra e os que vêm a ele, “acontece o equívoco: eles conhecem todas as modalidades acessórias (que desconheço) e eu sei da única regra essencial (que ignoram)” (HELDER, 2017b, p. 45). A relação da poesia com o mundo marca-se apenas nesse eterno retorno à morte e à resposta merda do mundo: “E regressa-se à morte que nos é devida, à resposta reiterada e irrefutável do mundo, ali onde: / you ask for love you get horseshit (Patti Smith)” (HELDER, 2017b, p. 49)¹⁴⁹.

Cena 3 (a coragem inofensiva do poema)

Em um artigo de referência sobre esse assunto, já mencionado aqui, Ana Cristina Joaquim (2019) defende a dimensão ética que Helder atribui à poesia, o que, de certo modo, poderia apontar ao menos para uma intenção de rejeição à irreabilidade. No artigo, Joaquim aborda como *hibridismo* o movimento incessante de não se deixar capturar na estática de um conceito, seja o conceito de *realidade* como algo capaz de estabilizar seu próprio sentido, seja o conceito de *metamorfose* como caracterização do real. No artigo isso é apresentado no quadro da oposição entre a infância e a vida adulta, sendo aquela associada à inventividade e esta à razoabilidade das convenções próprias ao benefício da sociedade. A posição de Helder aparece ali como defesa do princípio inventivo da criança, compreendido ele como o propósito de “[modificar] a realidade segundo o princípio do desejo” (HELDER, 2018, p. 47¹⁵⁰ apud JOAQUIM, 2019, p. 182).

O mais importante de se destacar ali, penso, está no reconhecimento de que isso constitui um princípio ético, o qual se vê potencializado pelo o que é particular da poesia – nas palavras de Joaquim, “sem que essa particularidade se confunda com o *absoluto* poético ou o *puro* poético, uma vez que a questão parece incidir muito mais no que respeita a uma ética implicada na forma do dizer do que a uma estética – que estaria implicada no formalismo do dizer” (2019,

¹⁴⁹ Digo “resposta merda do mundo” para retomar o “MERDA!” do Comunicado Surrealista de Leiria, Silva e Seixas, que por sua vez retoma o “M E R D A !” do *Ultimatum* de Fernando Pessoa, assim como também Herberto Helder diversas vezes usa essa palavra como interjeição para a questão da realidade ou da relação do mundo com a poesia, como se vê, por exemplo, no verso que dá título a uma das partes do terceiro capítulo desta dissertação, ou na citação mesma de Patti Smith: você pede por amor você recebe merda de cavalo. Não acredito que esses autores falem em merda no sentido que esse termo ganhou no teatro, mas considerando a forma como às vezes se dialogou com o teatro neste teatro da ironia, pode ser notável lembrar-se de que é comum se desejar merda aos atores antes de uma apresentação. A história que comumente se conta acerca das origens dessa expressão está em que, em determinada época, as pessoas iam de carruagem aos teatros e por isso quanto mais merda de cavalo houvesse na entrada do lugar, maior teria sido o público. A expressão de Patti Smith então ganha também esse sentido de que se pede por amor e se recebe uma plateia que vem assistir ao seu espetáculo – a espetacularização do pedido por amor.

¹⁵⁰ HELDER, Herberto. **Em minúsculas. Crônicas e reportagens de Herberto Helder em Angola**. Porto: Porto Editora, 2018.

p. 181, itálicos do original). Considero esse o ponto mais importante porque ele mostra como a inventividade livre que Helder afirmava no poder infantil da poesia não se prendia a um irrealismo da experiência poética, mas era pensado em sua relação com uma alteridade – possuía uma função ética e, portanto, tinha consideração pelo o que lhe era externo. Não apontava, portanto, para o solilóquio de um poeta a experimentar as maravilhas da poesia e sim para o enfrentamento de uma condição humana que não se esquece de como passa por uma dimensão coletiva. Completava-se o círculo.

Só que nenhum desses posicionamentos explicitados, enunciados pelo próprio autor, diminuem ou resolvem definitivamente a tensão do problema. Em último caso, a questão sequer se localiza em Helder demonstrar ou não reconhecer a dimensão ética – e portanto de “realidade mediadora dos homens” (Lourenço) – para a qual certa poesia aponta, mas em como acredita fazer com que a poesia habite essa dimensão. No texto de Joaquim, por exemplo, parece-se assumir que o poema possui um poder pedagógico. Mas ele de fato o possui? Helder diz que a poesia atesta e resguarda o poder inventivo da humanidade. Mas o trabalho dos poetas contribui realmente para uma manutenção e sustentação do poder inventivo na sociedade? As imagens que o texto produz são verdadeiras? O que a intenção do poeta efetivamente *faz*? A poesia é capaz de ser um reduto dessa inventividade a partir do modo como os poetas escrevem, sem que seu lugar seja determinado por outras coisas que não seu estilo? Quão seriamente pode o poeta acreditar que sua obra corresponde à inventividade que ele valoriza? Ora, *isto* que se faz é o que gostaríamos que fosse?

Tais perguntas podem chegar a ser injustas e elas dizem respeito a questões tão abrangentes que parece equivocado acreditar que a poesia seja uma resposta a elas. De fato, não é – mas é uma consideração pelas perguntas. Se elas parecem injustas é porque trazem de volta a questão da responsabilização; e se isso parece demais, é porque é demais também o tema do irrealismo em geral e duro o problema da liberdade.

Por isso, *talvez*, não fosse inadequado buscar o realismo do texto na coragem que ele mostra de enfrentar contundentemente esse problema. Se Helder não pôde evitar responder a ele (como ninguém nunca pode) e se essa resposta pode ser desafiada e criticada até a exaustão (e talvez a força de uma obra resida apenas em não se cansar antes de nós), ainda assim seu texto habita a memória de um poema que não quer ser um poema e a memória da esperança da poesia como encarnação livre ou liberdade encarnada. Assim, seu texto não seria irrealista simplesmente porque não ignora sua própria realidade em toda a complexidade de seus impasses. Ele não resolve o problema surrealista (moderno em geral) da transformação da vida, mas ele luta para sustentar como pode o ideal da poesia libertária: encarnando sem medo a sua

condição auto-estranhada no seio da própria existência, no esforço levado ao limite de sua potência, ao limite da verdade do poema. Contra a insistente derrota, sustenta-se uma ironia que é, ao mesmo tempo, reconhecimento da derrota real, acidez contra o mundo merda que o assedia e a própria lembrança de que isto deveria ser outra coisa.

*

Uma última observação antes de passar ao último ato: parece-me possível afirmar que a defesa que Helder faz da dimensão irônica de sua própria obra caminha sempre um tanto à parte de sua produção poética. Ela é encontrada notadamente no *Photomaton & Vox* e em outras publicações esparsas e mesmo mais recentes, como nos artigos que anexeï a este trabalho, já do final do século passado e início dos anos dois mil. A obra poética, ainda que se queira ser lida sob essa mesma ironia, atém-se mais à afirmação contundente de suas imagens, sua liberdade imaginativa, a transsubstanciação, a metalepse, a metapoesia, a cosmogonia, o silenciamento, a maravilha. Isso só se transforma a partir de *A faca não corta o fogo*, quando a ironia parece começar a ser explicitada no poema e se tornar indissociável do ofício cantante, beirando o sarcasmo (a que se chega principalmente nas obras seguintes). Nesses livros finais, a integração entre reflexão auto-irônica e afirmação do poder mágico do poema, entre expressões de potência e de impotência da poesia, o reconhecimento do poema como encantamento do mundo mas também como simples rabiscos inofensivos em um papel inútil, misturam-se de uma forma que não havia acontecido até então em sua obra. É isso que será visto no terceiro capítulo desta dissertação.

Quinto ato: Trabalho de fronteiras

Cena 1 *(o círculo vertical)*

Em um artigo que já foi mencionado aqui (cena 3 do primeiro ato), Rosa Maria Martelo lê *A faca não corta o fogo* considerando que esse é um livro que possui um forte caráter remissivo, “no sentido em que a sua clareza vem de o leitor nele reconhecer pontos fulcrais da obra de Herberto Helder” (2010, p. 89)¹⁵¹. É com base nessa generalidade de características da

¹⁵¹ Os elementos que Martelo destaca que estariam presentes em *A faca não corta o fogo* e que seriam remissivos à obra de Helder, notadamente no que diz respeito à ideia de criar uma língua dentro da língua, são: “a ‘regra’ explicitada no *Húmus* herbertiano: ‘liberdades, liberdade’; ou a descrição do poema enquanto ‘nó de energia’

obra de Helder que ela considera, desse livro, o que diz respeito ao desprezo pela língua portuguesa e à vontade de fundar uma língua dentro da língua. Retomo aqui o que destaquei dessa leitura: segundo ela, a poesia se basearia na fundação de uma língua dentro da língua, de acordo com a expressão helderiana, sendo que a fundação dessa novidade só se daria por exigência de uma energia anterior ou externa à língua, a qual demandaria sua forma informe. Nas palavras da pesquisadora para o que se parece bastante com o que tenho chamado de relação da língua com *outra coisa*: “a relação entre sujeito e mundo (...) dá-se pelo ritmo orgânico (...); [sendo que] ‘orgânico’ pode não ser aqui mais do que uma imagem para a indistinção entre uma energia (não verbal) e a experiência que lhe confere reflexividade (verbalização)” (MARTELO, 2010, p. 97). Ela diria, então, que “‘corpo’ é um *significante flutuante*” (MARTELO, 2010, p. 97), que não deixa de significar o corpo, mas dele extravasa para estabelecer “a forma de um acordo ontológico que é também um ‘nexo estilístico’ (608 / 588)” (MARTELO, 2010, p. 98). De acordo com ela, portanto, “os ‘erros’ linguísticos seriam, então, sintomas do acerto rítmico que elide as fronteiras entre o eu, a língua e o mundo” (MARTELO, 2010, p. 98). Em outras palavras, Martelo enxerga que “corpo” é um significante flutuante porque extravasa sua figuração no poema para se associar a uma demanda energética. Essa demanda energética, vinda de fora do poema, sendo o que não é linguagem, daria a necessidade de fundação de uma língua dentro da língua, isto é, de desviar do que é previsto pela língua enquanto com ela funda um novo idioma, poético. A criação dessa língua dentro da língua passa pelo erro no idioma de origem, erro esse que é, na verdade, “o seu uso libertário, lírico, o seu único e rigoroso acerto” (MARTELO, 2010, p. 91). Tal único e rigoroso acerto, enlace desviante entre o corpo (demanda energética) e o poema (língua dentro da língua), constituiria o nexo estilístico como elisão das fronteiras entre sujeito, língua e mundo.

Ora, de acordo com toda a leitura que fiz neste teatro da ironia, sou obrigado a concluir que: se há elisão de fronteiras entre eu, língua e mundo na obra de Herberto Helder, não é senão ironicamente. A relação entre a língua e outra coisa não é sustentada nessa poesia senão como problema sem solução, fronteira sobre a qual se oscila e trabalha, e não fronteira que se anula. A imagem da anulação dessa fronteira não é senão uma imagem em metalepse, na qual a poesia fantasia sua própria totalidade ou sua própria realidade – e sim, tal imagem é frequentíssima na obra de Helder, mas como uma das fantasias que essa obra constrói, não como pensamento

inseparável do ‘ritmo orgânico’ e da ‘imposição rítmica do corpo’, apresentada em ‘(feixe de energia)’; ou a ascensão da voz no ‘corpo aberto com o centro estancado na terra’, tal como se apresenta em ‘(vox)’; ou ainda a ideia de que entre o poema e o mundo existe uma ‘continuidade energética, vital’, ‘uma energia rítmica e sem quebra’, cujo fulcro é o corpo enquanto dobra cantante da matéria” (2010, p. 89-90).

teórico acerca da poesia, não como o que essa obra expressa de um entendimento acerca de seu próprio ser. Se há essa reflexão acerca de si mesma nessa obra, isto é, se há uma visão geral de poesia aí, ela deve incluir a consciência do estado problemático dessa fantasia, também frequentemente exposta na obra, e não ignorar sua projeção simultânea de negatividade e ironia. Em outras palavras: se por vezes tal obra se entrega plenamente à fantasia, é como um dos movimentos de quem vive esse problema irresoluto, movimento que não é constante e que é negado em outros momentos – de modo que a suposta elisão de fronteiras não pode valer como caracterização geral do que Helder entende por fundação da língua dentro da língua ou por criação de um idioma poético, esse é apenas um dos lados do círculo problemático da realidade. A ponto, ousar dizer, de que se ater unicamente a esse lado é situar Helder naquele irrealismo de que Lourenço acusava o pensamento português – o solilóquio do herói que se esquece de seu necessário diálogo com o outro lado da forma. Não há simples elisão de fronteiras entre eu, língua e mundo senão como fantasma – e embora fantasmas existam, são irreais. A obra de Helder dá constantes mostras de seu enfrentamento com essa irrealidade, da sustentação desse problema como problema, como ponto que deve ser carregado em toda a sua complexidade tendo em vista a questão da encarnação – a possibilidade de uma elisão de fronteiras não é, ali, senão negativa, diferente de si, inexprimível, dissociada do poema e evocativa mesmo da necessidade de negá-la em nome de outra coisa ainda.

Cheguei a afirmar que o trabalho de Herberto Helder se exerce em uma circularidade vertical. Vertical por ser um diálogo de alturas – desde a diferença de alturas entre a inocência e o crime até as relações entre a colina e as estrelas, a nata e o leite, o corpo e a voz, hermeticamente tomando alturas como paradigma de duplicidade: o dentro e o fora, o corpo e a língua, o geral e o particular, o ideal e o mundano, o poético e o não poético etc. Essas duplicidades, no entanto, não tinham lugar senão na circularidade da poesia: nessa obra, ela se perfaz pela união das pontas opostas das duplicidades, fechando o ouroboros na unidade em movimento. Essa unidade é *em movimento* porque não é apenas como uma fronteira entre o dentro e o fora – o dentro-e-fora também está submetido à circularidade –, ela é ida-e-volta, ausência de início ou fim combinada à presença de algo que percorre a si e a seu oposto. Essa obra, então, pensa seu trabalho poético como a efetivação desse movimento, onde quer que ele incida: na relação entre as imagens e o corpo, na relação entre os poemas e a vida cotidiana, na relação entre a língua da poesia e o resto da língua, na relação entre a fantasmagoria e a encarnação, na relação entre a idealidade e a especificidade, entre o finito e o infinito, entre a vida e a morte etc.

A *discordia concors* dessa imagem – o círculo vertical¹⁵² – exige repensar a noção de elisão de fronteiras entre eu, língua e mundo. Lembro que essa questão dialogava também com a retomada que Helder faz de Novalis no texto “(guião)”, em que se diz que o diafragma imaginário “não põe em comunicação o mundo interior com o exterior, o que pressuporia isolamento ou ruptura de ritmo – mas comunica” (2017b, p. 76). Isso subsistia em uma reflexão acerca da poesia que a identificava nesse diafragma: ao falar sobre a poesia, fala-se dela como essa fronteira que, sendo tudo o que há, já nem é tanto uma fronteira, mas o plano único da realidade. Só que ao longo de todo o teatro da ironia foi preciso reconhecer que essa unicidade circular do diafragma não acontece senão no trabalho que se sustenta entre pontas opostas – senão junto à verticalidade que é a outra metade dessa *discordia concors*. A poesia pode até ser pensada como elisão de fronteiras, mas demanda ser pensada como uma elisão ativa, ou seja, uma elisão que incide sobre alguma coisa – e isso já a retira desse monismo e a instaura na relação dialética com outra coisa. O círculo não é círculo senão como caminho.

Por isso acho interessante considerar esse trabalho poético como um trabalho de fronteiras, mais do que como uma elisão de fronteiras. Se existe elisão de fronteiras não é senão negativamente e acusá-la já é, então, um equívoco – incide na irrealidade de uma imagem desencarnada, esquece-se da problemática que a obra de Helder tão intensamente evoca e trabalha. Esse equívoco perde de vista a relação entre poesia e realidade no nível de complexidade que essa obra sustenta, que é muito maior do que o da fantasia de elisão de fronteiras entre eu, língua e mundo – fantasia que ela evoca, sim, intensamente, mas somente combinada a fatores de ironia e negatividade que a retiram desse irrealismo e a situam no cerne de um problema vivo.

É verdade que tal consideração pela obra de Helder passa por um modo específico de ler sua obra. Embora seja possível depreender essa oscilação problemática – digo, esse trabalho de fronteiras – de seus poemas, ela não é *tão* evidente em seus poemas em grande parte de sua obra. Era-o mais nos primeiros livros, talvez até *Os passos em volta*, de 1963, e depois a partir de *A faca não corta o fogo*, assim como nos livros em que a linguagem poética se aproxima mais da reflexão acerca da escrita e da poesia, como em *Apresentação do rosto*, de 68, o *Antropofagias*, de 1971, acompanhado ainda como vem, nos *Poemas completos*, por *Exemplos* e *Etc.*, conjuntos cujos títulos já apontam para um caráter elucidativo e complementar do que

¹⁵² Digo que esse círculo vertical é uma *discordia concors* porque a ideia de circularidade contida aí é um tanto quanto abstrata: não cabe o caso de imaginar um círculo traçado num plano vertical, ou mesmo uma elipse vertical, porque mesmo a oposição vertical-horizontal estaria submetida a uma anulação pela circularidade – o círculo vertical a que me refiro é um tanto quanto um quadrado triangular.

veio exposto antes. Fora esses, destaca-se também o *Photomaton & Vox* como coletânea de textos mais expressamente híbridos com a teoria e a reflexão. Além disso, aparece também em textos esparsos do autor, alguns dos quais considere aqui, tais como sua autoentrevista, o que se intitula “A propósito de *Photomaton & Vox* ou de qualquer outro texto do autor” (1995), o *Cinemas* (1998) ou os publicados na *Telhados de Vidro* em 2005¹⁵³. Mas quando se considera livros como *Eletronicólrica* (ou *A máquina lírica*, como seria chamado depois), mais próximo da poesia experimental, ou como *O corpo, o luxo, a obra*, de 1978, ou mesmo *Os selos e Os selos. Outros. Últimos*, de 90 e 91, o que se encontra são textos mais voltados a outros temas e imagens, mais dedicados a suas visões do que à simultânea problematização dessas visões ou sua contraposição a uma negatividade ou a uma impotência. Nesses livros, parece mais adequado falar em elisão de fronteiras, conforme eles não demonstram particular preocupação com tais fronteiras e cantam as coisas no habitual maravilhamento que Helder promove. De resto, como espero ter mostrado aqui, a linguagem do poeta está sempre preocupada com sua diferença em relação a si mesma, com a própria negação e com a oscilação problemática com *outra coisa*, seja essa coisa um terror de fundo, um corpo encarnado, a bestialidade autoral, a morte, a energia, a liberdade ou que nome ou forma ela assuma – sendo que essa diferença não aparece apenas como teoria de fundo acerca da linguagem e sim como sustentação de um problema muitas vezes diretamente tematizado, muitas vezes localizado como o próprio lugar da poesia, realizada então como um trabalho sobre essas fronteiras. Se essas noções devem estar presentes também na leitura de textos em que não aparecem explicitamente, acaba por ficar a cargo da postura do leitor.

Em *A faca não corta o fogo*, livro ao qual Martelo atribui caráter “meta-reflexivo e, em certos aspectos, conclusivo” (2010, p. 85) e de onde parte para falar acerca da obra de Helder em geral, há um poema notável a respeito desse tema:

do mundo que malmolha ou desolha não me defendo,
nem de mim mesmo, à força
de morrer de mim na minha própria língua,
porque eu, o mundo e a língua
somos um só
desentendimento

(575 / 555)

¹⁵³ O que justifica o *corpus* considerado nesta dissertação. Não dei grande atenção aqui ao *Antropofagias*, mas existem diversos outros trabalhos que o fazem (ver, por exemplo, COSTA, 2020). E também não tive acesso ao *Apresentação do rosto*, mas acredito que quem o conhece não deve discordar do que afirmo aqui.

A afirmação de que eu, mundo e língua são um só, ela mesma, fica suspensa em ambiguidade, conforme o *enjambement* indefine se os três “são um só” e isso seria um “desentendimento” ou se são “um só desentendimento”. Parece refletir o mistério da trindade católica. Qualquer que seja a interpretação, a de que não se entende sua unidade ou a de que ela se constitui apenas através da relação de desentendimento, não se deixa de diferenciar o eu, o mundo e a língua; não há substituição dos três por um único elemento (como Einstein substituiu a distinção entre espaço e tempo por um tecido único chamado espaço-tempo, por exemplo), de modo que a separação, seja sobre base ontológica ou apenas sobre base linguística, continua em vigor e promove identificações apenas através do trabalho poético com as fronteiras da diferença.

Esse trabalho poético é realmente um ofício, no sentido de se *exercer* como enunciação. Quero dizer, da compreensão que ele carrega de ser um movimento é preciso extrair mais do que a imagem de um movimento. Da percepção do esforço do poeta em sustentar uma espécie de lei da metamorfose, seu modo de escapar da fixação e buscar uma miríade viva, como tantos leitores apontam, disso se deve reconhecer na obra seu localizar-se *no movimento*, não na *ideia de movimento*. Mais do que identificação das formas ou do teorema que essa obra elabora, mais do que decifrar seus sentidos possíveis, ela traz a concepção de que se faz realizar pelo exercício da enunciação. Ela consegue deixar para trás sua conformação como representação de uma imagem quando se realiza como um canto ritual – o que não está tanto em *mostrar* algo quanto em *fazer conectar* o finito dos termos ao infinito da poesia, no pensamento, através da entoação da palavra. Não à toa no texto “(guião)” Helder coloca a imagem do diafragma para falar da fronteira entre exterior e interior – “o que separa o mundo interior do exterior não é uma barreira, sim um diafragma” (2017b, p. 135). Essa superfície do *entre*, tomada como diafragma, recupera plenamente o canto como ofício: o cantar é movimentar as fronteiras como respiração. Esse é um canto que age como uma respiração – o exercício de fazê-lo vibrar vivifica, aviva a memória, traz à tona no pensamento seu próprio movimento entre Mesmo e Outro, princípio e variação. Por isso é um ofício cantante: o trabalho que essa obra sustenta não se encerrou em sua composição, como um poeta que encerrasse o texto e pudesse ir descansar. A ideia que ela sustenta é a de trabalho: se o poeta já terminou o livro, se ele faleceu, ainda a obra se entende como um trabalho a ser realizado, o trabalho de ser cantada. Não é, portanto, um canto para ver a realidade no mundo cotidiano, abrir cortinas que estariam fechadas como quem estivesse enfim diante de uma paisagem imóvel. Para Helder, nem os quadros são imóveis. É um canto para que se respire as coisas. Não à toa a sua poesia é mais forte quando lida em voz alta (ou

falada em voz alta quando se a sabe de cor) – é o exercício de sua entoação que promove na experiência aquilo que quando colocado sobre um palco, como imagem, é um teatro da ironia. *No exercício de falar tais coisas talvez o corpo se lembre de pensar segundo tais movimentos.*

*

A voz que compôs esses poemas poderia então falar, em um de seus últimos livros:

dos trabalhos desse mundo corrompida
que servidões carrega a minha vida

(2016, p. 608)

E que diferentes não são esses versos: porque aquele que trabalhava fronteiras parece um tanto diferente desse que fala sobre seu próprio trabalho como um trabalho do mundo. De certo modo, como ofício cantante, como exercício, o trabalho de fronteiras sempre foi um trabalho do mundo, como esses versos atestam, ainda que como trabalho de fazer o mundo circular com outra coisa, com uma possibilidade teorematizada e inatural.

Um detalhe: a voz que fala assim de seu próprio trabalho parece operar em um registro diferente da voz que realiza esse mesmo trabalho – um registro mais reflexivo, mais apartado do canto, que foi objetificado como trabalho. O fato é que essa autorreferência reflexiva que se localiza no mundo e corrompida por ele é uma característica das últimas obras de Herberto Helder, no que elas destoam, de certo modo, do que viera antes. Assim como apontei a respeito de como nem todos os seus livros sustentam com a mesma intensidade (ou clareza) o seu trabalho de fronteiras, sua ironia ou sua negatividade: há algo desses fatores que se mostra diferente em suas obras finais. Por exemplo, a questão do erro: Helder parece ter se colocado sempre do lado do erro, da posição de quem afirma sua obra no lugar do erro, mas me parece ser somente em suas obras finais que ele vai incorporar, na obra, a consciência da possibilidade de ele estar errado em sua afirmação do erro. Seus livros a partir de *A faca não corta o fogo* dão mostras de impotência, uma transposição da ironia ao sarcasmo, uma autodepreciação, um diálogo com o cotidiano, diferentes do que fora sustentado até então. Não acredito que se trate de um rompimento com premissas anteriores, mas de um passo além nas mesmas premissas – e o terceiro capítulo desta dissertação é dedicado a essa continuidade e diferença.

Antes de chegar a ele, no entanto, quero mostrar em alguma leitura a forma mais explícita desse trabalho de fronteiras sobre algumas fronteiras nas quais ele incide.

Cena 2 (*desentendimento*)

Em alguns poemas de *A faca não corta o fogo* é bem evidente a ausência de uma totalidade eu-língua-mundo, pela presença de jogos de oposições irresolvíveis. Por exemplo, quando se lê algo como:

que poder de ensino o destas coisas quando
 em idioma: um copo de água agreste plenamente na mesa,
 só em linguagem o copo me inebria
 - placa de gelo em que lóbulos
 do cérebro? – e exalta-me a transparência, porque
 fora, sob
 administração
 geral: ciência, literatura, economia, gramática,
 nada, nenhum copo, nenhuma água na mesa,
 me fazem sangrar a ferida essencial, ou mover-me
 às cegas e às avessas
 até ao último reduto; só antes,
 por trás, depois,
 à frente, eu sinto que a membrana de vidro, reservando uma pouca
 de água miraculosamente do caos
 dos dicionários, me despedaça
 como primeira palavra,
 não apenas os dedos, mas dedos e memória, devoção de vida;
 a lição do nome
 que não tem Deus, e de que o nosso nome
 diminuto se aproxima; basta aquela água delgada enquanto algures ceifam na
 terra,
 edificam; água colhida no verbo
 copo ou em Deus advérbio
 de modo,
 e há um nó interno requeimado, um nó semântico, e um calafrio
 trespassa a bic preta, e em nativo escrevo
 a música de ouvido,
 e o ar que está por cima enche
 todo o caderno,
 e equilibram-se
 o copo sobre a toalha, transparência, plano de água,
 e dedos e papel e script e trémula superfície da memória,
 tudo passado a múltíplice e ardente

(605-606 / 585-586)

Nesse poema há uma oposição entre *o* idioma, *a* linguagem, e um fora que se associa à “administração geral”. O poeta afirma que apenas aquilo que está em linguagem o inebria e sangra a ferida essencial. É interessante observar que nessa “administração geral” se incluem: ciência, literatura, economia e gramática, o que de certo modo insinua que tais coisas não se constituiriam em linguagem. Mas o que dessas coisas não se constitui em linguagem? É-se

obrigado a considerar que a linguagem, o idioma a que Helder se refere, não é o mesmo que está envolvido nesses outros campos. Talvez se trate da língua dentro de outra língua, de que ele fala em outros poemas. Essa linguagem na qual as coisas fazem sangrar a ferida essencial, por mais que se diferencie da gramática, por mais que situe as coisas sempre “antes, por trás, depois, à frente,” mas não em si mesmas, por mais que reserve alguma água miraculosamente do caos dos dicionários, é, a despeito disso tudo, *idioma, língua, água colhida no verbo copo* ou em Deus *advérbio de modo*, e é *escrita*: um nó *semântico*, feito à bic preta. Esse idioma que se diferencia da gramática é afirmado assim em formas gramaticais, ainda no mesmo livro em que se diz “cria com o corpo a tua própria gramática” (565 / 546), na mesma obra em que se afirma a própria vida como “gramatical” (2005b, p. 112). Essa oscilação irônica é a contingência das imagens, que aparece então como a marca da diferença do idioma poético. Só que, mesmo não sendo a língua tal como ela se dá na administração geral, é língua, ainda que dentro de outra língua, se for o caso. E se coloca em oposição a uma externalidade sua, administrativa – uma *outra coisa* que aparece sob a marca da ciência, da literatura, da economia e da gramática.

Veja-se agora este outro poema do livro:

cabelo cortado vivo,
 marga contra os dedos,
 umbigo,
 a plenos pulmões das formas, o mundo, como respira o mundo!
 áruns por onde respira e brilha
 – marga infusa: a matéria que,
 arrancada, respira e
 respirando no ar ininterrupto dolorosamente brilha,
 no seu estado avulso
 brilha, absoluta
 – e o sangue urgente inundando a boca:
 tão curta canção para tamanha vida:
 aloés por onde o chão respira,
 e a mão que brilha quando os toca,
 tão pouca mão em tão nascida obra
 – e anéis de um corpo cortado vivo
 no cabelo,
 na marga contra os dedos,
 no umbigo:
 na folha escura onde cada frase brilha
 um relâmpago apenas antes de ser escrita

(553-554 / 534-535)

A postura aqui é oposta em relação ao idioma da poesia. O espanto do sujeito diante da maravilha da natureza se traduz em poema aqui exercendo inclusive a ambiguidade entre as

folhas das plantas e a folha onde brilham as frases – “na folha escura onde cada frase brilha” –, mas com o recurso retórico de diminuir sua linguagem diante daquilo que canta: “tão curta canção para tamanha vida”, ele diz, e também “um relâmpago apenas antes de ser escrita”. Nada impediu o poeta de fazer seu canto, mas nele o poeta afirmou sua pequenez diante da vegetação admirada, afirmou que toda a energia vital que provocou o canto, o relâmpago, situa-se “apenas antes de ser escrita”. Trata-se de um rebaixamento da linguagem diante do objeto cantado: é pequena diante dele e ele é um relâmpago apenas antes dela. É como se o poema convocasse a que se pense o objeto antes de si, antes do canto, que não se dê atenção ao canto, mas sim ao objeto cantado. É verdade que no outro poema o poeta disse que a linguagem situa as coisas antes ou depois, não em si, mas lá isso não estava em oposição à sua canção ou à sua escrita do mesmo modo como aparece aqui.

Esses são apenas dois exemplos de posturas distintas na relação entre a língua e o mundo que se encontram no mesmo livro, *A faca não corta o fogo*. No que diz respeito à subjetividade, outras posturas incongruentes se combinam. Mesmo nesse livro, portanto, a imagem geral é a da oscilação problemática, um trabalho de cantar sobre, com e a partir das fronteiras, e não em sua elisão.

Há outro poema desse mesmo livro que recebeu uma leitura primorosa de Tatiana Picosque em *Paixão, licanthropia, holograma: o monismo intrínseco à poética de Herberto Helder* (2011):

colinas aparecidas numa volta de oxigénio, frutas
aonde o ar faz muita luz,
e em baixo, de azougue, obsessiva, entre papéis e dedos,
a língua autora,
rouca e múrmura,
e eu, servente, nem sei o que me pôs nas obras dessa língua:
paixão, licanthropia,
holograma,
poema,
que aluminação, que toque nas coisas, falada
do fundo do ar,
do fundo da garganta à fome da boca,
e que vida compacta enfrentar tantas palavras
carregadas de protões,
a fria alegria intrínseca de uma língua,
delgadas raparigas, cabelo trémulo, poalhas de ouro à volta,
as vozes de estrias riscadas incham cantando cada vez mais alto
a língua que me atravessa, e morre,
e não sei qual morrerá primeiro, se o inglês ou o curdo,
Eli, Eli, lamma sabacthani, porque me abandonaste entre os semáforos
da gramática,
a mim que só pedira um dom pequeno?
e o céu retirou-se como um livro que se enrola:

e todos os montes e ilhas se moveram dos seus lugares,
 acabou-se-me a língua bêbeda,
 sôfrego, subtil, sibilante, sucessivo, solúvel,
 comi-a como pão vivo,
 bebi-a como água crua,
 que é mais fácil um camelo passar pelo fundo de uma agulha
 do que uma linha escrita,
 o reino por essa linha lírica em que aprendi a morrer,
 e porque estou morrendo aprendo
 a unidade do mundo,
 e tu, Canção, se alguém te perguntasse como não morro,
 responde-lhe que porque
 morro,
 também por política rítmica, outro, louco
 da força que lhe dava a língua,
 queria tudo, até que ficasse mudo,
 e outro ainda dizia que o tempo venera a língua,
 e neste mistério que como não morro
 que porque morro, escrevo
 a linha que me custa o reino e não passa pela agulha,
 e embora as frutas se movam nas colinas,
 estou a morrer a língua que não é curda nem inglesa,
 a Morrê-la ao rés das unhas e da boca

(581-583 / 562-564)

Não vou repetir aqui a leitura detalhada que Picosque faz das imagens do poema, ela que considerou cada referência, a sonoridade, as remissões internas de alguns termos a outros textos do autor ou à alquimia, analisou as noções de tempo cíclico etc. E na verdade também não vou me aprofundar na discordância em relação à existência de um monismo intrínseco à poética de Herberto Helder – acho que o que foi dito até aqui já vale como argumentação de por que todo monismo aí não deve ser entendido senão negativamente e justaposto a uma verticalidade múltipla. A leitura de Picosque é coerente conforme une a visão de um monismo à noção de que “a leitura primeira que devemos fazer de seus poemas é *metapoética*”, ou, ainda em outras palavras, que “o desafio do leitor com relação a cada poema de HH é perceber a relação de cada termo, de cada verso, com a metapoesia” (2011, p. 175). Sua defesa é da constatação da “pluralidade de imagens e de caminhos enriquecedores que podem ser construídos com base nesse ‘único tema’ fundamental” (PICOSQUE, 2011, p. 176). É uma leitura coerente porque une o monismo à leitura de um único tema na variedade de poemas, assim como é uma leitura contrária a tudo o que foi defendido até agora nesta dissertação, porque ela foca apenas no movimento que vai de cada coisa até o êxtase único do eterno retorno do Mesmo, a realidade única da Poesia, enquanto eu venho dizendo que esse movimento não constitui a mesma circularidade que ela reconhece nessa obra se não for pensada também no

sentido contrário: o movimento que vai dessa suspensão extática de volta à multiplicidade das coisas, à variedade de temas, termos e experiências. Se se quiser tomar essa poesia pela apresentação de meditações extáticas, infelizmente não há como impedi-lo (será o caso de maldizer Helder como Breton maldisse Rimbaud?), mas não vejo por que tomá-la apenas por meditações, nem apenas por apresentação de imagens. Afinal, mesmo naqueles versos que, segundo a pesquisadora, remetem explicitamente a um monismo – “e porque estou morrendo aprendo / a unidade do mundo” –, por que não observar que tal unidade não remete senão à morte e a morte ao não morrer? E não são versos seguidos senão por um “e tu, Canção” que já corta o mundo entre eu e tu, ao mesmo tempo em que, esse tu sendo a Canção, é também um corte entre cantor e canção, já imediatamente desvencilhando a suposta unidade que existiria entre eu, língua e mundo? Penso que se há “idioma poético” em Helder não é uma língua do silêncio, mas um uso da língua que dialoga com o silêncio, além de que é uma língua dentro da língua, e não fora. Helder escreve em língua portuguesa e ele sabe disso.

Quero apenas juntar à leitura de Picosque, além de tudo o que trouxe aqui, algumas observações sobre a canção judaica que é citada no poema e outras sobre a fronteira entre a vida e a morte.

O canto *Eli, Eli, lamma sabachtani*, que se traduz comumente como “Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste”, vem do salmo 22, uma típica “oração individual de pedido de socorro”. Essas orações/canções normalmente se dividiam em “invocação do nome de Deus seguida de um brado de imploração, exposição da situação, súplica, certeza do atendimento” (BÍBLIA, 2015, p. 1009). O próprio Herberto Helder mudou esse salmo para o português em *O bebedor noturno*. Reproduzo abaixo, lado a lado, sua versão (à direita) e a tradução ecumênica brasileira (à esquerda):

Meu Deus, meu Deus, por que me
abandonaste?
Apesar do meu rugir, minha salvação fica
longe.
De dia eu chamo, não respondes, meu Deus.
De noite, e não encontro repouso.

No entanto, tu és o Santo;
no trono estás, o louvor de Israel;
Nossos pais confiaram em ti;
confiaram em ti, e os libertaste.
Bradaram a ti, e os livraste;
confiaram em ti, e não se decepcionaram.

Mas eu sou um verme, não sou mais um

Meu Deus, meu Deus, porque me abandonaste
e te afastas dos meus gritos?
Brado em vão e sem repouso.
Encho os dias e as noites com as vozes desta
angústia,
e o teu silêncio me cerca.

Chamavam por ti os antigos, e os apelos
ecoavam
em tuas altas escarpas.
Eu porém sou como um verme – a vergonha
do meu povo.

Escarnece quem me vê:
– Confia no teu Senhor, porque salva aqueles
que ama.

homem,
 injuriado pela gente, rejeitado pelo povo.
 Todos os que me veem zombam de mim;
 caçoam e meneiam a cabeça:
 “Volta-te para o Senhor!
 Que ele o liberte, que o livre,
 já que o ama!”.

Tu me tiraste do ventre da minha mãe
 e me puseste a seguro sobre o seu seio.
 Desde que saí do útero, fui entregue a ti;
 desde o ventre de minha mãe, meu Deus és tu!
 Não fiques longe,
 pois o perigo está perto,
 e não há quem socorra.

Numerosos touros me rodeiam,
 animais do Bashan me cercam.
 Abrem a goela contra mim
 leões que devoram e rugem.

Como a água, eu me derramo,
 todos os meus membros se desconjuntam.
 Meu coração é semelhante à cera,
 derrete-se nas minhas entranhas.
 Meu vigor secou como um caco,
 minha língua se me cola ao palato.
 Tu me depões na poeira da morte.

Cães me cercam;
 um bando de malfeitores me rodeia:
 amarram-me as mãos e os pés, como a um
 leão.¹⁵⁴

Posso contar todos os meus ossos;
 Olham-me, espionam-me.
 Repartem entre si minhas vestes
 e sorteiam minha roupa.

Mas tu, ó Senhor, não fiques longe!
 Ó minha força, socorre! Apressa-te!
 Salva minha vida da espada
 e a minha pessoa¹⁵⁵ das patas do cão;
 arrebatam-me da goela do leão,
 e dos chifres dos búfalos...
 (...)

(Sl 22, 1.22 – BÍBLIA, 2015, pp. 1031-1032)

Foste tu quem me tirou do ventre de minha
 mãe,
 tu que eras o meu Deus desde o fundo da
 matriz.
 Oh, não te afastes mais de mim, quando a
 angústia

me rodeia.
 Inumeráveis me envolvem os touros de Basã.
 Leões que abrem as bocas para me dilacerar.
 E os meus ossos desconjuntam-se.
 Derrete-se meu coração como cera contra as
 chamas.
 Seca-se a boca de argila.

Ladra o tumulto dos cães. Sangrando de pés e
 mãos,
 rolo sobre um chão mortal.
 Espalharam os meus ossos, dividiram minha
 túnica:
 não te afastes mais de mim, ó grande força
 celeste!
 Arranca aos cães e ao gládio esta vida
 singular.
 Toma-a às garras dos leões e aos altos cornos
 dos búfalos.

(HELDER, 2017a, p. 15)

¹⁵⁴ Ou: “Eles quebram minhas mãos e meus pés como o faria um leão”, ou: “eles me mordem as mãos e os pés como leões”.

¹⁵⁵ Lit. *o que tenho de único*.

Note-se como Helder deixa de fora as referências a Israel, à santidade e ao fato de que outros teriam sido atendidos por Deus. No poema de Helder, outros também chamam, mas não há resposta a ninguém. Ele também retira a parte que responsabiliza Deus por tirá-lo do ventre de sua mãe, assim como os versos que o afirmam entregue a Deus e que “meu Deus és tu”. É notável a proximidade desses cantos com a obra de Helder nas imagens do corpo desconjuntado e considerado em suas partes e na solidão de quem canta. Há também aí um desespero que Helder quase nunca expressa, apenas ora ou outra em seus últimos textos – embora fale do terror em vários momentos, como em “Escadas e metafísica”: “Não sei nada. Atrevo-me a acender um novo cigarro. E o terror entra silenciosamente na minha vida” (2005a, p. 51).

Mas o principal, que quero destacar aqui, é que o salmo acima não está completo. A “tradução” de Helder não deixa apenas alguns versos de fora, ela exclui praticamente metade do canto – justamente a última parte das orações de pedido de socorro: a certeza do atendimento. A partir de onde parei a reprodução acima, o salmo continua:

Respondeste-me!
 Repetirei o teu nome aos meus irmãos
 e te louvarei em plena assembleia:
 Vós que temeis o Senhor, louvai-o!
 (...)

Ele não rejeitou nem reprovou um infeliz na miséria;
 não lhe escondeu a sua face;
 prestou-lhe ouvido quando a ele bradou.

De ti vem meu louvor! Na grande assembleia,
 cumpro meus votos diante dos que o temem:
 Os humildes comem à saciedade;
 louvam o Senhor, os que procuram o Senhor:
 “A vós, vida longa e feliz!”
 (...)

(Sl 22, 22.27 – BÍBLIA, 2015, pp. 1032-1033)

Ao mudar o poema para o português, Helder exclui totalmente a parte em que o pedido de socorro recebe resposta, em que Deus atende ao cantor e lhe salva – o que é consonante com o fato de, mesmo dessa primeira metade, ter excluído qualquer referência à possibilidade de ser atendido por Deus ou de estar entregue a ele. Isso certamente não é despropositado. Apesar de *A faca não corta o fogo* começar com o verso único “até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza” (535 / 515) e de haver outras referências a Deus ali, nenhuma delas O coloca na posição de uma resposta definitiva, uma entrega absoluta ou uma solução final para os problemas em que o sujeito se vê emaranhado. Ainda que seu canto eventualmente se dirija

a uma transcendência assim, ou apenas se refira a ela, não é um canto que situa essa transcendência no lugar absolutamente Outro, na fronteira fixa entre criador e criatura – exatamente pelo mesmo motivo por que trabalha a possibilidade de unificar criador e criatura em uma imagem monística: não há transcendência senão nos modos de se usar a imanência na voz, no canto. Entre os versos excluídos por Helder, há o que diz “De ti vem meu louvor!” – pois Helder dificilmente diria algo assim, se há louvor vem de si ou da língua mesma. É na “língua autora, / rouca e múrmura,” que se constrói, de ar e luz, a vida e a morte a “enfrentar tantas palavras / carregadas de protões”.

A imagem do poema é também bastante crística: não se deve esquecer que esse salmo é o mesmo que Cristo teria cantado logo antes da morte, quando então um grande número de calamidades naturais teria ocorrido “de alto a baixo”, como no corte de um relâmpago, assim como a aparição de muitas fantasmagorias encarnadas:

Mas Jesus, gritando novamente com voz forte, rendeu o espírito. E eis que o véu do Santuário rasgou-se em duas partes de alto a baixo; a terra tremeu, os rochedos se fenderam; os túmulos abriram-se, os corpos de muitos santos já falecidos ressuscitaram: saindo dos túmulos, depois da sua ressurreição, eles entraram na Cidade Santa e apareceram a um grande número de pessoas. (Mt, 27, 50.53 – BÍBLIA, 2015, pp. 1919-1920)¹⁵⁶

Cristo é aquele que tão bem ilustra a ideia de alguém que *morre porque não morre*. É fato que a afirmação “morro porque não morro” vem de Santa Teresa D’Ávila, um verso de *Vivir sin vivir en mí*¹⁵⁷ que posteriormente também foi glosado por São João da Cruz¹⁵⁸. São

¹⁵⁶ Note-se ainda que “as descrições dos vv. 51 a 53 [essa citação, a partir de “E eis que”] incluíam-se nas profecias tradicionais que anunciavam o dia do juízo final (Am 8,3; Is 26,19; Ez 37,12; Dn 12,2)” (BÍBLIA, 2015, p. 1920) – e lembre-se do desejo expresso por Helder de “ver a metáfora apocalíptica ganhar um sentido literal” (HELDER, 2017b, p. 33), sendo que o *Apocalipse* inclui visões desse juízo final. Os versos que dizem “e o céu retirou-se como um livro que se enrola: / e todos os montes e ilhas se moveram dos seus lugares,” também são do Apocalipse: 6, 14 (BÍBLIA, 2015, p. 2438). Todo o poema, com sua remissão apocalíptica e crística, aborda o tema da encarnação.

¹⁵⁷ Há um conjunto pequeno de versos que se enunciam “Vivo sin vivir en mí, / Y tan alta vida espero, / que muero porque no muero”. Esse conjunto deu origem a dois poemas da poeta, dos quais o menor é: “Vivo ya fuera de mí, / Después que muero de amor; / Porque vivo en el Señor, / Que me quiso para sí: / Cuando el corazón le di / Puso en mí este letrado, / Que muero porque no muero. // Esta divina unión, / Y el amor con que yo vivo, / Hace a mi Dios mi cautivo, / Y libre mi corazón; / Y causa en mí tal pasión / Ver a Dios mi prisionero, / Que muero porque no muero. // Ay ¡Qué larga es esta vida! / Qué duros estos destierros! / Esta cárcel y estos hierros / En que está el alma metida! / Solo esperar la salida / Me causa un dolor tan fiero, / Que muero porque no muero. // Acaba ya de dejarme / Vida, no me seas molesta; / Porque muriendo, ¿qué resta, / Sino vivir, y gozarme? / No dejes de consolarme, / Muerte, que ansí te requiero, / Que muero porque no muero.” (TERESA DE JESÚS, 2020, p. 1456)

¹⁵⁸ “En mí yo no vivo ya, / y sin Dios vivir no puedo; / pues sin Él y sin mí quedo, / este vivir ¿qué será? / Mil muertes se me hará, / pues mi misma vida espero, / *muriendo porque no muero*. // Esta vida que yo vivo / es privación de vivir; / y así, es contino morir / hasta que viva contigo. / Oye, mi Dios, lo que digo: / que esta vida no la quiero, / *que muero porque no muero*. // Estando ausente de ti, / ¿qué vida puedo tener, / sino muerte padecer / la mayor que nunca vi? / Lástima tengo de mí, / pues de suerte persevero, / *que muero porque no muero*. // El pez que del agua sale / aun de alivio no carece, / que en la muerte que padesce, / al fin la muerte vale. / ¿Qué muerte habrá que se iguale / a mi vivir lastimero, / *pues si más vivo, más muero?* // Cuando me pienso aliviar / de verte

poemas de desespero, tal qual o salmo 22, em que a/o poeta, por não viver com Deus na vida maior e perfeita do encontro divino, sente que viver esta vida terrena é não viver e portanto é morrer (de uma morte que só mata enquanto não se morre verdadeiramente daquela outra morte, a que levará a/o poeta ao encontro com Deus). Teresa canta a captura de Deus em seu coração, algum sucesso, portanto, em encontrar-se com ele, mas esse encontro não é total e se projeta apenas na morte efetiva de seu corpo. Essa antinomia do não se estar onde se está, viver ausente, morrer sem morrer, marca a ambivalência do modo de ser do poeta, recuperada por Herberto Helder: o poeta não está no poema mas faz o poema, não consegue o poema mas escreve o poema, não vive sua aventura mas nesse não viver vai compondo sua aventura. E na referência a Cristo é isso mesmo que se dá, porque Jesus é justamente aquele que morre porque não morre (inclusive os poemas dos santos místicos jogam com essa identificação extática em seus poemas). Que Jesus morre porque não morre ecoa o mistério da trindade: ele não morre porque é Deus, ele morre porque fez-se homem. Como homem, ele morre para selar a presença de Deus entre os homens: se não morresse, era apenas Deus, mas fez-se carne. O fato de que ele canta essa canção de socorro antes de morrer já foi interpretado como a marca mesma de sua efetiva encarnação: se apenas morresse, seria apenas um Deus que tomou para si um corpo; mas se ele se desespera diante da morte é porque se fez profundamente humano. E ele morre para lavar os pecados, não para deixar de estar vivo: ele só morre porque vai ressuscitar. Ele só morre porque é Deus a cumprir a profecia crística, só morre porque não morre. E ao morrer, indaga a si mesmo por que se abandonou: ele é Deus mas Deus também é outro em relação a si. O que ressoa aqui é o mistério da trindade entre eu, língua e mundo: sim, são um só, mas algo só acontece quando se dividem em três e cumprem seus destinos na remissão uns aos outros. A imagem de um monismo é extática, mas não é poética. Se há também vida, e não apenas morte, se só há morte porque há ressurreição, se há poesia, e não apenas silêncio, é porque há poesia e não monismo, no mínimo uma trindade e não apenas a unidade. Por mais que o canto se associe à morte, só se canta porque se está vivo. Por mais que o poema acuse a unidade das coisas, só há poemas porque não há unidade – só se diz “eu, o mundo e a língua / somos um só” porque partiu-se do ponto em que não são um só, seja esse ponto o vocabulário que os separa, seja uma metafísica que os tem por diferentes. E o movimento poético, em Herberto Helder, não é a revelação de

en el Sacramento, / háceme más sentimiento / el no te poder gozar; / todo es para más penar / por no verte como quiero, / y muero porque no muero. // Y si me gozo, Señor, / con esperanza de verte, / en ver que puedo perderte / se me dobla mi dolor; / viviendo en tanto pavor / y esperando como espero, / muérome porque no muero. // ¡Sácame de aquesta muerte, / mi Dios, y dame la vida; / no me tengas impedida / en este lazo tan fuerte; / mira que peno por verte, / y mi mal es tan entero, / que muero porque no muero! // Lloraré mi muerte ya / y lamentaré mi vida, / en tanto que detenida / por mis pecados está. / ¡Oh mi Dios!, ¿cuándo será / cuando yo diga de vero: / vivo ya porque no muero?” (JOÃO DA CRUZ, 1991, pp. 60-62).

uma metafísica, mas o jogo (e o ludíbrio) entre a língua e as metafísicas possíveis, entre a morte e a vida.¹⁵⁹

É como Helder descrevia o cinema da poesia: “uma cuidada maneira de receber a memória, assistir à ressurreição do que foi morrendo, e morre, e vai morrer” (2017b, p. 139); e como descrevia também “a comunidade das pequenas salas de cinema”:

De todos os pontos a todos os pontos da trama luminosa, ao fundo da assembleia sentadamente muda morrendo e ressuscitando segundo a respiração na noite das salas (...).
Porque as pessoas amam a morte, a sua morte, figurativa, figurada, figurante, e amam o restabelecimento da vida. (1998, p. 7)

Ele ressaltaria que “A escrita não substitui o cinema nem o imita, mas a técnica do cinema, enquanto ofício propiciatório, suscita modos esferográficos de fazer e celebrar” (HELDER, 1998, p. 7). Sem Deus que de fora escute ou restitua, o poema, como um filme ou uma pele, é uma fronteira entre morte e vida, escrita que é “um relâmpago apenas antes de ser escrita” (554 / 535).

O trabalho de fronteira entre a vida e a morte (não sua elisão) faz algo também com essas palavras. Que a morte seja algo tão presente quanto a escrita, a ida ao cinema ou o trabalho da memória faz pensar que a morte do corpo, essa irreversível para os que não ressuscitam, é apenas, no corpo, o ato de algo que está por toda parte. Mas não era sempre no corpo que se dizia que acontecia tudo aquilo? Na verdade, o que acredito que acontece é que a morte do corpo perde o seu nome próprio, esse nome *morte* que nos fez acreditar que pudéssemos ter um nome adequado a esse evento. Helder faz a palavra *morte* se ligar a muitas outras coisas, e para falar dessa morte irreversível do corpo será preciso então outra coisa – não por acaso, pelo uso que se vê que ele faz do termo, será preciso toda uma obra que construa a inocência do morto, será preciso ter morrido em língua muitas vezes, para então a língua poder valer por homenagem ao corpo que desaparece. O corpo que morreu, se morreu, é porque viveu em língua – na totalidade corpo-sopro –, e saber então o que morreu é saber encontrar a vida na linguagem. Não reduzi-la à linguagem, mas saber vivê-la e morrê-la, morrer e ressuscitar na língua, até que faça sentido viver e morrer para além dos sentidos perdidos da língua cotidiana que se deixou decantar nos usos medianos do mundo morrendo sem ter vivido.

¹⁵⁹ Além de que os termos em Helder não são tão estáveis: naquele poema de referência crística ele escreveu “porque estou morrendo / aprendo a unidade do mundo”, mas em “(os modos sem modelo)”, por exemplo, escreveu que “A verdade é a reposição permanente dos enigmas. Porque não há unidade.” (2017b, p. 130).

A imagem do fruto, que surge sobre a colina e que é também tão recorrente na obra de Helder – e que Picosque toma como ícone de poesia (como tanta coisa diferente é ícone de poesia quanto o único tema é a metapoesia) –, também remete à tradição sapiencial bíblica. Quanto do sentido do fruto proibido não se alimenta o texto bíblico: o fruto da morte que pendia da árvore da vida no território edênico (e perdido) da língua pura. No Evangelho de Mateus, o fruto costuma ser interpretado como remissão ao “comportamento concreto do homem, seja nos atos, seja nas palavras” (BÍBLIA, 2015, p. 1874) – como se lê na pregação de João Batista (aquele que terá a cabeça servida em um prato como Pero Coelho o seu coração): “Produzi, pois, fruto digno da vossa conversão” (Mt 3,8 – BÍBLIA, 2015, p. 1864). Em nota, os comentadores ecumênicos afirmam: “João exige que a conversão real se manifeste no comportamento, ou denuncia a conversão de seus ouvintes como ilusória, já que destituída de alcance real” (BÍBLIA, 2015, p. 1864) – o que dialoga letra por letra com o tema da encarnação, o tema helderiano do poema como instrumento que deve ser utilizado pelo corpo, e não apenas observado pela mente, para colher a resposta da realidade (HELDER, 1990).

Cena 3 (*da antinomia*)

No sétimo verso do poema acima, o poeta se pergunta se foi a licantropia que o pôs nas obras dessa língua. A licantropia remete a uma das fronteiras que mais foi considerada neste teatro da ironia, aquela que foi dita como entre a língua e *outra coisa*, ao menos no poema abaixo, em que tal fronteira se cruza com essa outra da humanidade com a animalidade na figura do lobo:

e eu reluzo no fundo de um universo que desconheço,
 e sou um nome apenas,
 Constelação do Lobo,
 mas saindo desse nome remoto entro logo na mais extraordinária autoria,
 e caçam-me através de velhas florestas côm de púrpura,
 e cortam-me a língua para eu não uivar de um monte a outro o louvor
 da Loba,
 mas que me importa?
 suba-te pelo dorso, com mão ou sôpro, uma labareda maior do que tu
 própria,
 farejo-te, lambo-te côm e bôca,
 mordo-te as coxas e o pescoço até ficar bêbado,
 e com sangue na bôca entro em ti e dentro de ti faço um nó enquanto
 me semeio,
 e há uma espécie de doçura que nos oculta,
 e toda a noite se vê arder o ramo de fogo do poema que se depura:
 quando penso nos grandes dias findos,
 en respirant j'attire vers moi l'air,

la terre tremble partout où je vais,
 eu que era o louco dos loucos,
 rápido e rijo como o rei dos lobos,
 até os cães me sabiam do medo,
 e veio a Loba,
 só a chamei como se fôra a morte que me doía, coração e testículos
 entre os membros,
 glória da terra,
 mas sou a mesma constelação no mesmo mundo escuro,
 criatura ligada a outra por um nome luminoso,
 uma doçura que a violência criou na gravíssima floresta púrpura,
 onde pela raiz me arrancaram a língua para eu não chamar nunca mais
 a minha Loba,
 nem ter o poder dos meus poemas

Biographie des troubadours, Jean Boutières

Les troubadours, Jacques Roubaud

Antologia poética de Ezra Pound, org. Augusto de Campos

(543-544 / 524-525)

Esse poema, como todos os de Herberto Helder, é bastante concentrado de referências. Logo no início já se encontra a oposição entre ser “um nome apenas” e estar “na mais extraordinária autoria”. Uma oposição entre o lugar do autor e o lugar do nome. O movimento geral do poema é o de partir de uma longínqua imagem celeste, localizável somente por um nome (como é a necessidade de todo mapa celeste, que precisa separar um conjunto de *punti luminosi* de outro), para adentrar em um movimento frenético de sexo e caça, grandiloquência, amor e violência, para ao final retornar, reflexivamente, a um reconhecimento de que não se saíra efetivamente do longínquo nome celeste – foi por ele mesmo, nele, que todo o movimento se deu. Esse final é o que se pode ver após “glória da terra”, a partir de “mas sou a mesma constelação...”. Essa antítese entre os dois versos, “glória da terra, / mas sou a mesma constelação no mesmo mundo escuro,”, sustenta a oposição entre os dois estados – o do nome luminoso e o da ação violenta e amorosa. O estado de autoria, portanto, revela-se como algo que sai do nome, sem que tenha sido possível, no entanto, efetivamente sair do nome. Era preciso pensar para fora do nome para realizar toda a paixão que efetivamente se dá no ou através do nome.

Esse reconhecimento final não é apenas um reconhecimento calmo ou tranquilizador, reflexivo aprendido. Ele guarda ainda o reconhecimento de haver um estado de violência contra o canto. É pelo nome que uma criatura se liga a outra, mas na floresta púrpura lhe arrancaram a língua para não chamar a Loba nem ter o poder de seus poemas. Guarda-se aí

também o reconhecimento de ser esse o fim do poema: o poema acaba quando se retorna à caça na floresta púrpura.

Portanto, o poema mantém a tensão indecível entre o nome e o estado de autoria: é pelo nome que uma criatura se liga a outra, pelo nome que se chama a amada, que se evoca a paixão violenta, mas a paixão só se realiza saindo do nome, indo à glória terrena, onde, no entanto, extermina-se a língua e o poder dos poemas. No fim, é também com o nome que se vai ao estado de autoria assim como é por ele que se fica remoto e luminoso em território escuro. Essa a tensão: tudo se dá no e pelo nome, mas tudo só se dá fora e contra o nome. A língua não é nada sem *outra coisa*.

Há ao menos quatro referências significativas nesse poema que fazem a analogia entre essa dinâmica dos nomes (como a dinâmica entre a língua e seu fora) e a licantria. Três delas já vêm indicadas pelo próprio autor, em itálico, ao final do poema, a outra diz respeito à associação do lobo à Constelação do Lobo.

A licantria remete à história de Lycaon, antediluviano rei de Arcádia. Ele era um homem extremamente devoto e religioso, mas que em seu fervor excessivo chegou a insultar os próprios deuses que louvava. Lycaon achava que eram poucas as usuais oferendas que se faziam aos deuses e, como prova de sua adoração, passou a sacrificar seres humanos no altar para Zeus. Seu fervor era tanto que ele começou a sacrificar todos aqueles que chegavam à sua cidade como viajantes. E como era lei divina que os peregrinos sempre fossem bem recebidos, Zeus se enfureceu com a prática sacrificial de Lycaon. Tal como costumava fazer, o deus se disfarçou de peregrino para visitar e testar o rei. Lycaon, no entanto, suspeitando que aquele peregrino não fosse um homem qualquer, resolveu ele mesmo testá-lo e, ao invés de tentar matá-lo, sacrificou um escravo e o serviu ao visitante para comer. Zeus, diante daquilo, enfureceu-se e como castigo transformou Lycaon em um lobo. A palavra licantria vem do grego *λυκάνθρωπος* (*lykantropos*), junção de *λύκος* (*lykos*), “lobo” e *άνθρωπος* (*antropos*), “homem”. Não encontrei informações acerca do que veio primeiro, se o nome do rei ou o nome do lobo.

Essa oposição entre a paixão fervorosa de Lycaon, violenta e sanguinária por amor a Zeus, e um Zeus amado que, em repulsa a essa violência, condena Lycaon com a animalidade, ecoa no poema de Helder. A transformação do homem em animal, aqui, pode ser lida como essa perda da língua a que ele se refere no poema, no ser que é “cortado pela raiz” para nunca mais chamar sua Loba. Sua paixão entre o amor e a violência (associados ali à poesia) é caçada e ceifada no mundo escuro; ele que era o louco dos loucos, o rei dos lobos, é condenado a perder o poder de seus poemas.

Além da lenda grega da licantria, a referência às constelações é o que leva por esse caminho. Talvez valha a pena observar que a Constelação do Lobo se situa entre a Constelação de Sagitário e o Altar, na representação clássica sendo morto pelo Centauro para ser deitado no altar. Eu não vejo razões para entrar muito aqui nas interpretações zodiacais do signo de Sagitário, mas pode ser interessante considerar que o homem-cavalo é normalmente pensado como uma espécie de harmonia entre a natureza humana e a natureza animal, o ser que une essas duas naturezas. O Lobo, por outro lado, se considerado através do mito da licantria, não representa uma harmonia entre essas duas naturezas, mas uma metamorfose tomada como punição. As duas naturezas não coexistem harmoniosamente na licantria, mas marcam lugares opostos da possibilidade de ser. Ao se situar como o Lobo no mapa das constelações, esse sujeito lírico jaz sob a marca da violência sofrida nas mãos daquele ser mítico harmonioso, amado por Zeus, grande sábio e mestre da caça. Reforça-se a imagem de tensão entre a natureza apaixonada e violenta e o signo do conhecimento e da sabedoria.

Cabe lembrar ainda das Lupercalias latinas, festas que tinham alguma conexão com as Lycaias arcadianas – eram ambas festivais do lobo (*lupercalia* vem do latim *lupus*, lobo). As Lycaias celebravam Lycaen Pã, uma associação local entre o homem-lobo e o deus Pã. Esse deus não era sempre associado ao lobo pelos gregos, ele era a divindade dos bosques, dos seres silvestres e da vida natural, mais comumente representado com o corpo meio-bode, e em Roma correspondia, em geral, com Fauno, o qual ocupava um lugar de oposição aos deuses Lares, de culto doméstico e civilizado. Mas a associação local arcadiana entre Pã e a licantria ecoava de maneira especial em Roma devido ao mito originário dos latinos, que tinha na amamentação de Rômulo e Remo por uma loba o vínculo primordial dos fundadores com a natureza. As Lupercalias eram festivais nos quais os sacerdotes Lupercos, depois de realizarem sacrifícios na caverna inaugural de Roma, chicoteavam mulheres inférteis para que elas adquirissem fertilidade. Não é demais também lembrar que as prostitutas na Roma antiga eram chamadas de lobas (*lupa*) e os prostíbulo de *lupanarium*. Os sentidos romanos da imagem do lobo, então, por mais difíceis de definir com precisão, giram ao redor da mesma fronteira: de um lado, a loba estava na origem da civilização, associava-se à natureza e ao Fauno e promovia a purificação e a fertilidade; por outro lado, era associada à prostituição – e as prostitutas, embora tivessem funções especiais em alguns rituais públicos, geralmente nos associados ao sexo, à beleza e à fertilidade (como as Lupercalias), não gozavam de prestígio social e eram em geral escravas ou ex-escravas, não recebendo qualquer louvor por ocuparem essas funções rituais. Essa dinâmica entre o sagrado e o desprezado, o originário natural que se louva e a que se recorre para purificação, mas que se despreza dentro da ordem civil, certamente desenha algo

notável acerca da cultura romana. Mas aqui me limito a retomar a presença de tantos desses elementos no poema de Herberto Helder: a mulher considerada como loba, o sujeito que ao sair do nome se transforma em animal para toma-la com selvageria na oscilação entre o prazer carnal da glória terrena e a figuração linguística nas estrelas, tudo isso podendo ser associado à fertilidade (“dentro de ti faço um nó enquanto me semeio”), além de que a púrpura, cor atribuída às florestas no poema, era também atribuída às prostitutas, que supostamente a vestiam nas Lupercalias, assim como à prostituta Babilônia do Apocalipse, que montava, ela mesma, um Bicho ou uma Besta¹⁶⁰:

Ele então me transportou em espírito ao deserto. E vi uma mulher sentada numa besta escarlate, coberta de nomes blasfematórios, e com sete cabeças e dez chifres. A mulher, vestida de púrpura e escarlate, resplandecia de ouro, pedras preciosas e pérolas. Segurava na mão uma taça cheia de abominações: as imundícies de sua prostituição. Na sua frente estava escrito um nome misterioso: Babilônia, a grande, mãe das prostitutas e das abominações da terra. (Ap 17,3-5 – BÍBLIA, 2015, p. 2449)¹⁶¹

Essa fronteira entre o civil e o selvagem, o humano e o animal, sobrepõe-se aí à fronteira entre o civilizado e o abominável, o certo e o errado, o justo e o criminoso, o maravilhoso e o abominável. Pela forma como Helder trabalha os temas do erro e do crime, é então de se perceber como ele joga com a questão da animalidade, da selvageria. É preciso sair da lei, da ordem, das regras, do estabelecido pelo mundo. Esse fora, como fora da língua e da lei, assume a forma de uma bestialidade, uma inumanidade. Mas na verdade não se saiu do nome, é um fora do nome através do nome. A bestialidade, a selvageria, são as formas do nome em estado de autoria, as formas violentas que a língua assume quando caça e é caçada para fora de si.

Essa diferença para consigo mesmo (do poema, do sujeito ou da língua) é constitutiva do poema – não apenas como é constitutiva de todo pensamento, mas como tema, como problema e lugar da poesia. De modo que retorna algo do que foi examinado a respeito da literalidade da poesia de Helder: a diferença para consigo mesmo não marca a presença de uma teorização acerca do amor louco da licantropia no poema de Helder, mas aparece explicitamente como questão do poema em marcar essa ambiguidade entre o sair do nome e o não ter saído –

¹⁶⁰ A Constelação do Lobo só passou a se chamar assim nos fins da Idade Média – antes era apenas a Constelação da Besta, ou do Bicho, em uma referência abstrata a qualquer animalidade violenta, presa da sabedoria do Centauro (cf. < <https://astronomia-para-amadores.blogspot.com/2012/08/lupus-lobo.html>>).

¹⁶¹ E observe-se ainda que algumas interpretações do Apocalipse associam tanto a besta quanto a prostituta justamente ao Império Romano – mas, embora essas associações transportem sentidos, Helder está mais interessado no “sentido literal do apocalipse bíblico”, de modo que os sentidos servem apenas à encarnação, e não à mera interpretação.

movimento imóvel que retoma o *morrer sem morrer*, trabalho de fronteiras entre o ser e o não ser da fantasia (fantasma entre a irrealidade e a encarnação).

Se há, em Helder, a afirmação de que o poema é um animal, é devido à compreensão de que ele é um organismo autônomo. O poema é um animal na medida em que não se destina ao leitor, na medida em que é naturalmente isolado de suas leituras e usos. Só que essa natureza, segundo o mesmo texto, é outorgada às nossas violações (trata-se do já citado “(memória, montagem)”¹⁶²). No entanto, o poema é também um utensílio: “Aliás, não é exactamente um objecto, o poema, mas um utensílio: de fora parece um objecto, tem as suas qualidades tangíveis, não é porém nada para ser visto mas para manejar. Manejamo-lo.” (HELDER, 1990, p. 30). Se existe enquanto animal, é de natureza outorgada à nossa violação, é para ser manejado – “acção respondida por uma espécie de motim, um deslocamento de tudo” (HELDER, 1990, p. 30). É com todas essas relações entre linguagem e negatividade, autonomia do poema e violação de sua natureza de animal para que se cumpra sua natureza de utensílio, que se pode compreender que: encarnar o canto deve ser como sair da palavra; integrar-se ao poema é violentar sua linguagem; manipular o poema é entregar-se à animalidade muda de bestas humanamente compostas. O poema é instância linguística que leva para fora da língua, mas cuja forma é necessariamente linguística – animal que nos transforma em animal sem que saíamos da humanidade. É ambiguidade entre o homem e a besta, amor que depende da palavra mas é contra ela – erro e violência estão na base do próprio ser. Nada se resume em visão (desenhos luminosos), tudo é também ação (atos-palavras). Para além de êxtase, vida.

Que essa relação seja pensada como a que se dá entre humano e animal é interessante também porque remete àquela dicotomia corpo-sopro de que já foi falado. Como no mito de Lycaon, a transformação do homem em lobo está associada à fronteira entre humanidade e desumanidade – é possível afirmar que Lycaon se torna lobo porque era carniceiro de homens, como se sua oscilação homem-lobo fosse uma alegoria da brutalidade como animalidade. Pois a lenda do lobisomem costuma ser marcada por essa presença de um carácter bestial no homem, pelo tema da relação entre homem e estado natural como conflito e problema¹⁶³.

Em *La fleur inverse*, livro de Jacques Roubaud sobre a poesia provençal (1994), o autor dedica boa atenção ao tema do lobo como imagem que incide sobre o homem selvagem em

¹⁶² “O poema é um animal; / nenhum poema se destina ao leitor; / ou, como um quadro, assume o poder dos feitiços, objectos mágicos ou instrumentos de esconjurar os espíritos, ou a emoção, ou o inconsciente, guardando o homem de uma oculta dependência de tudo; / porque se vive dos lucros da superstição; / e é forçoso existir a natureza, outorgada às nossas violações;” (HELDER, 2017b, p. 138).

¹⁶³ Não é à toa que a imagem hobbesiana “o homem é o lobo do homem” faz sentido para sua teoria da violência do estado natural de um modo que a imagem “o homem é o cavalo do homem”, por exemplo, não faria.

oposição àquele que, no cantar de amor, descobre sua humanização. O signo máximo dessa oposição no período medieval, ele nos diz, está na figura de Merlin, homem selvagem que, devido justamente a seu estado de homem da floresta, aparece ao mesmo tempo como louco e como vidente – é de seu estado natural que extrai a capacidade de dizer coisas obscuras que enxergam além no passado e no futuro. Roubaud narra, assim, a sua tragédia, pois Merlin teria sido capaz de prever seu amor futuro pela fada Viviane, mas a entrada no amor equivaleria à entrada nos jogos de cortesia amorosa, entrada, portanto, na civilização, o que o faria perder o seu poder. A entrada no amor, aí, aparece como perda do estado selvagem – o grito de morte de Merlin, da morte de seu ser selvagem, é, ao mesmo tempo, um grito de amor, que marca sua entrada na humanidade guiada pelos princípios do amor cortês (ROUBAUD, 1994, pp. 57-58). Isso aponta para uma distinção em relação ao poema de Helder, em que o amor aparece associado à selvageria lupina, mas mostrarei como a questão se retorce através das referências de Helder à poesia provençal.

Sigo pelas referências que o próprio poeta dá. As indicações que estão no fim do poema ligam seu canto à obra do trovador Peire Vidal. Explico: na *Biographie des troubadours* que Helder menciona, livro de Boutières e Schutz (1973), um conjunto de traduções de biografias de trovadores, encontra-se a seguinte biografia de Peire Vidal (a tradução é minha a partir da versão francesa):

Peire Vidal era de Toulouse, filho de um comerciante de peles. Ele cantava melhor do que qualquer um, e foi um dos homens mais loucos que já nasceu; ele acreditava que já possuía tudo o que lhe agradava e tudo o que desejava. Ele “trovava” com mais facilidade do que qualquer um, e foi ele quem compôs as mais belas melodias e que contava as maiores loucuras a respeito de armas, de amor e de fofocas. É fato que um cavaleiro de Saint-Gilles cortou fora sua língua, por ter ouvido falar que ele era amante de sua dama. Mas Uc de Baux o tratou e curou.

Assim que se curou, ele atravessou o mar. Trouxe consigo, na volta, uma grega, que lhe fora dada como esposa no Chipre. Fizeram-no acreditar que ela era a sobrinha do imperador de Constantinopla, e que ele, por causa dela, poderia legitimamente herdar o império. Por isso, ele empregou tudo o que pôde ganhar na construção de uma pequena frota de barcos, planejando dominar o império. Ele portava as armas imperiais e se fazia chamar de imperador, e a sua esposa de imperatriz.

Ele cortejava todas as nobres damas que via e demandava o amor de todas; e todas elas lhe diziam para fazer e dizer o que quisesse. Por isso ele acreditava ser o amante de todas elas, pensando que todas morreriam por ele. E ele sempre conduzia os melhores cavalos, carregava as armas mais caras e se sentava em um trono imperial. Ele acreditava ser o melhor cavaleiro do mundo, e o mais amado das damas.¹⁶⁴

¹⁶⁴ “Peire Vidal fut de Toulouse, fils d’un pelletier. Il chantait mieux que personne au monde, et ce fut un des hommes les plus fous qui naquirent jamais ; il croyait que tout ce qui lui plaisait ou qu’il désirait était arrivé. Il

Em outras fontes biográficas incluídas no mesmo livro, conta-se que:

Peire amava a Loba de Pennautier e a madame Estéphanie, que era de Cerdagne. Ele também se havia enamorado recentemente de madame Raimbaude de Beuil, esposa de Guillem Rostanh, que era senhor de Beuil. Beuil fica em Provença, na montanha que separa a Lombardia da Provença. A Loba era de Carcassès, e Peire Vidal se fez chamar de Lobo por ela e se vestia com aparatos de lobo. E na montanha de Cabaret ele se fez caçar pelos pastores com seus mastins e seus galgos, como se caça um lobo. Ele havia vestido uma pele de lobo para fazer os pastores e seus cães acreditarem que se tratava de um lobo. Os pastores, com seus cães, o caçaram e feriram de tal modo que ele foi levado como morto à casa da Loba de Pennautier.

Quando ela soube que era Peire Vidal, ela se divertiu muito com a loucura que ele havia feito e riu muito, e assim também seu marido. Eles receberam o poeta com grande alegria, e o marido o fez ser colocado em um lugar reservado, o melhor de que pôde dispor. Chamou-lhe um médico e tratou dele até que estivesse curado.¹⁶⁵

E não é só Helder que faz referência a esse trovador louco que se fez lobo, mas também Ezra Pound, em um poema que se encontra justamente na terceira referência que Helder inclui no final de seu poema. Na antologia poética de Pound organizada por Augusto de Campos, encontra-se o poema *Piere Vidal velho*¹⁶⁶. Diz o poeta norte-americano, na epígrafe do poema:

Trata-se de Piere Vidal, o louco *par excellence* de toda a Provença, de quem a lenda narra como ele corria louco, como um lobo, por causa de seu amor por Loba de Penautier, e como os homens o caçaram com cães através das montanhas de Cabaret e o trouxeram como morto para a casa dessa Loba de

‘trouvait’ plus facilement qu’aucun autre, et c’est lui qui composa les plus belles mélodies et raconta les plus grandes folies en fait d’armes, d’amour et de médisance. Il est exact qu’un chevalier de Saint-Gilles lui trancha la langue, pour avoir laissé entendre qu’il était l’amant de sa femme. Mais Uc de Baux le fit soigner et guérir.

Lorsqu’il fut guéri, il passa outre-mer. Il en ramena une Grecque, qui lui fut donnée comme épouse à Chypre. On lui fit croire que c’était la nièce de l’empereur de Constantinople, et qu’il devait légitimement, à cause d’elle, avoir l’empire. Aussi employai-t-il tout ce qu’il put gagner à faire construire une flottille, car il pensait aller conquérir l’empire. Il portait des armes impériales et se faisait appeler empereur et son épouse impératrice.

Il courtoisait toutes les nobles dames qu’il voyait et les requérait toutes d’amour; et toutes lui disaient de faire et de dire ce qu’il voudrait. Aussi croyait-il être l’amant de toutes, pensant que chacune se mourait pour lui. Et toujours il menait de riches destriers, portait de riches armes et [siégeait sur] un trône impérial. Il croyait être le meilleur chevalier du monde, et le plus aimé des dames.” (BOUTIÈRE, SCHUTZ, 1973, pp. 353-354).

¹⁶⁵ “Peire amava a Louve de Pennautier e madame Estéphanie, qui était de Cerdagne. Il s’était aussi épris récemment de madame Raimbaude de Beuil, femme de Guillem Rostanh, qui était seigneur de Beuil. Beuil se trouve en Provence, dans la montagne qui sépare la Lombardie de la Provence. La Louve était du Carcassès, et Peire Vidal se faisait appeler Loup pour elle et portait des armes de loup. Et dans la montagne de Cabaret, il se fit chasser par les bergers, avec leurs mâtins et leurs lévriers, comme on chasse un loup. Et il avait revêtu une peau de loup pour faire croire aux bergers et aux chiens qu’il était un loup. Les bergers, avec leurs chiens, le chassèrent et le battirent de telle façon qu’on le porta pour mort à la demeure de la Louve de Pennautier.

Quand elle sut que c’était Peire Vidal, elle commença à être fort joyeuse de la folie qu’il avait faite et à en rire beaucoup, et son mari fit de même. Ils reçurent le poète avec grand joie, et le mari le fit prendre et déposer en un lieu caché, au mieux qu’il put et sut. Il fit mander le médecin et fit soigner Peire jusqu’à ce qu’il fut guéri.” (BOUTIÈRE, SCHUTZ, 1973, p. 372).

¹⁶⁶ Não sei por que a grafia aparece ali como Piere e não como Peire.

Penautier e como ela e o seu Senhor o curaram e hospedaram, e ele permaneceu algum tempo naquela corte. É ele quem fala: (POUND, 1983, p. 55)

No poema de Pound, é Vidal quem fala, como nas *Personae* de Pound falam tantas vozes. É um Vidal já velho a recordar dos episódios de loucura que viveu pela Loba de Pennautier – “Quando penso nos grandes dias findos / E invoco aquela esplêndida folia, / Salve! (...)”. Assim começa o poema na tradução de José Lino Grünwald, a que foi incluída na antologia organizada por Campos, com tom de recordação, louvação do eu passado, escárnio do sol que zomba da sua agonia ao insistir em continuar:

Quando penso nos grandes dias findos
E invoco aquela esplêndida folia,
Salve! Amaldição a minha energia
E ao sol verbero a sua euforia;
Pois aquele que era já morreu
E o rubro sol zomba de minha agonia.

Vejam-me, sou Vidal, que era o louco dos loucos!
Rápido e rijo como o rei dos lobos
Quando os veados fugiam-me entre vidoeiros,
E os jograis cantavam-me nos cançoneiros,
E os galgos fugiam, e os gamos fugiam
E há muito ninguém mais fugiu.

Até os cães me sabiam e sabiam do medo.
Deus! O sangue da corça esguichava quente
Pelos afiados dentes e lábios purpúreos!
Quente era o sangue, mas não me queimava
Como o escárnio, e depois os lábios da Penautier.
Ah, sim, são tolos se pensam que o tempo arrefece

A noite azul lembrada por Vidal.
Deus! Mas a púrpura do céu era profunda!
Clara, funda, translúcida, com as estrelas
Engastadas em cristal: e porque não veio
O meu sono difícil, aos santos saudei
Por aquela insônia – Piere ficou à espreita

Em vigília de louco entre os azevinhos.
Lépida, veio a Loba, como um cepo impelido,
Rente, verde e silente e no Reno ondulado.
Verde era o seu manto, cerrado e guarnecido
Por tênue tecido de seda fina
Como névoa onde sua forma branca

Lutava e conquistava. Ah, Deus! conquistava!
Silente veio a amante na noite serena.
Conversas? Fora! Quem fala de amor e palavras?!
Esse amor é silente e quente

Como o destino é silente e potente
Até se esmorecer em tudo dar e tomar.

Erecto, ardente, triunfante, até morrer.
Deus! Ela era branca, esbelta como laje
Lavrada em mármore, e o sopro arquejado
Cessou enfim. Então aguardei, e extraí,
Semi-nua, e depois nua, da baínha de açafão,
Extraí de todo esta adaga que lateja aqui.

Aí ela acordou e zombou do pobre estroina.
Ah Deus, a Loba! a minha única amante!
Foi sua carne alguma vez feita e desfeita?
Deus maldiga os anos que encanecem tais mulheres!
Olhem cá, este Vidal, que foi caçado, esfolado,
Desonrado, mas não se dobrou e ao fim venceu.

E amaldição o sol em sua rubra euforia,
Eu que conheci vales, ribeiras, videiras,
Pátios, e toda a disparada pela mata.
Naquela imensa folia, mirem-me enrugado
Como um velho tronco de carvalho,
Zombado em minha pútrida nostalgia.

Nenhum homem ouviu a glória dos meus dias:
Nenhum homem ousou e venceu na ousadia:
A noite, o corpo e o amálgama de uma flama!
O que possuís, mesquinhos, que faça ganhar
Essa glória terrena? Ou quem ganhará
Tal galardão de guerra com sua ‘grande proeza’?

Ó tempo de indolência! Ó êmulos imberbes
Que disfarçam paixões e desejam desejos.
Vêem-me enrugado, em seu escárnio dos escárnios;
Mas desprezo-os pelas chamas poderosas
Que me reduziram a estas cinzas.

.
Ah, Cabaret! Ah, Cabaret! De novo tuas colinas!

.
Tirem suas mãos de mim!... *Farejando o ar.*
Ah! este odor é quente!

(POUND, 1983, pp. 55-57)

Comparando a vida pregressa com a atual, Vidal se lembra de sua vida de lobo, a caçar corças, e pensa que a violência não era tão terrível quanto o escárnio que sofre por sua velhice, nem tão quente quanto os lábios da Loba. Afirmado então que o tempo não arrefece “a noite azul lembrada por Vidal”, passa a compor, em canto, uma cena erótica em que tem relações sexuais com a Loba, que lhe aparece seminua na floresta noturna.

Já se nota o jogo que Helder estabelece com o poema: o escárnio de Vidal velho pelo sol e a forma como é pela noite que ele evoca a memória e a imagem erótica da Loba encontram resposta em como Helder os situa nas constelações – que só são visíveis à noite. A imaginação de Vidal no poema de Pound começa com o verso “Deus! Mas a *púrpura* do céu era profunda!” e é aí que se inicia a cena imaginária do encontro dos lobos; em Helder, a ação se situa na *floresta púrpura*, estabelecendo assim a ambiguidade, pela cor, entre o espaço da ação (glória terrena) e o espaço dos nomes (as constelações) (além de uma possível relação com a vestimenta das prostitutas latinas).

O poema de Pound, na voz do Vidal velho, é um canto de triunfo, de vanglória e mesmo de escárnio. O trovador canta seu próprio triunfo que se realiza, efetivamente, pelo próprio canto – pois o (suposto) encontro que teve com a Loba não é em si a marca de sua vitória, já que mesmo ela escarnece dele ao fim do ato (“Aí ela acordou e zombou do pobre estroina. / Ah Deus, a Loba! a minha única amante!”)¹⁶⁷. Sua vanglória, portanto, só diz respeito à potência de sua loucura e de sua paixão, não de seus supostos feitos – potência e loucura que, assim como confundem o homem e o animal, confundem memória e realidade, passado e presente. Existe um escárnio do sol, do tempo que o faz envelhecer, dos outros, seus jovens adversários (“Nenhum homem ouviu a glória dos meus dias: / Nenhum homem ousou e venceu na ousadia: A noite, o corpo e o amálgama de uma flama! / O que possuí, mesquinhos, que faça ganhar / Essa glória terrena? (...)”). Enquanto em seu segredo, pela loucura que se confunde com a paixão, Vidal retorna ao lugar em que sua glória se realiza: “Ah, Cabaret! Ah, Cabaret! De novo tuas colinas! / (...) / Tirem suas mãos de mim!... *Farejando o ar.* / Ah! este odor é quente!”.

¹⁶⁷ É preciso observar que na tradução não ficou muito claro que os dois fizeram sexo até dormir e que depois, ao acordar, a Loba zomba do pênis de Vidal, que já não estava duro. Na verdade, até espanta como na tradução fica ambíguo se a cena foi de amor ou de estupro, porque não se entende que ela também arquejava até dormir, dando a impressão de que talvez ela estivesse inconsciente durante o ato e por isso se diria que depois ela acordou. Além disso, na tradução há a impressão de que Vidal escarnece do envelhecimento das mulheres, além de que não se entende muito bem o que quer dizer “foi sua carne alguma vez feita e desfeita?”. No original, a indagação “was there such flesh made ever and unmade” é mais clara como um questionamento de se já existiu alguém como a Loba (já viveu e morreu alguém assim?), o que vale ambigualmente como o questionamento de sequer se a Loba de fato existiu ou se não foi tudo isso um sonho. E a exclamação seguinte “God curse the years that turn such women grey” pode não remeter ao envelhecimento, mas à morte – pois ele estava a falar de como era branco o corpo da Loba e agora fala novamente sobre esse corpo e sobre ele tornar-se cinza – não me parece que a alusão é aos cabelos se acinzentarem, mas à morte do corpo, ao fato de que tal carne se desfaz. Em inglês, a cena é mais clara: “(...) / Hot is such love and silent, / Silent as fate is, and as strong until / It faints in taking and in giving all. // Stark, keen, triumphant, till it plays at death. / God! she was white then, splendid as some tomb / High wrought of marble, and the panting breath / Ceased utterly. Well, then I waited, drew, / Half-sheathed, then naked from its saffron sheath / Drew full this dagger that doth tremble here. // Just then she woke and mocked the less keen blade. / Ah God, the Loba! and my only mate! / Was there such flesh made ever and unmade! / God curse the years that turn such women grey!” (POUND, 1990, p. 21).

A expressão “glória terrena”, da tradução de José Lino Grünewald, no original “glory of the earth”, aparece em Helder como “glória da terra”. Lembro, como já notado, que é ali que se insere a adversativa que remonta a ação para o terreno longínquo das constelações: “glória da terra, / mas sou a mesma constelação no mesmo mundo escuro,”. No poema de Pound, apesar desse retorno à cena selvagem que os versos finais apresentam, não há nenhuma reflexão explícita sobre a relação da poesia com a paixão e a loucura. Na verdade, há mesmo um escárnio no discurso de Vidal acerca do cantar de amor:

Silente veio a amante na noite serena.
 Conversas? Fora! Quem fala de amor e palavras?!
 Esse amor é silente e quente
 Como o destino é silente e potente
 Até se esmorecer em tudo dar e tomar.

É como se o trovador rejeitasse as próprias trovas – e suas convenções de corte – em prol da efetivação do ato sexual, esse sim condizente com sua loucura e paixão. Helder, embora também relacione o ato sexual à glória terrena fora dos nomes, explicita mais a ambiguidade de sua existência linguística, mostrando que o nome também realiza o erotismo – “criatura ligada a outra por um nome luminoso” –; além de que, enquanto Pound situa o misto de paixão e selvageria na floresta *sob a noite púrpura*, o fato de Helder classificar como púrpura a floresta, e não a noite, carrega a ambiguidade de se compreender que o território púrpura é o da floresta assim como o das estrelas – a floresta-cenário-da-selvageria é o mesmo terreno dos nomes como *punti luminosi*, lugar de onde se sai sem sair, lugar ao qual o poema se opõe sem deixar de o habitar.

Enquanto no poema do norte-americano é Vidal quem fala (com exceção da didascália “*Farejando o ar.*”, em que o poema momentaneamente perde seu caráter de discurso do trovador e ganha ar de registro de cena, jogo que é potencializado no que Helder faz), no poema do português há esse jogo entre uma primeira pessoa que é apenas um nome a designar uma imagem no céu noturno e uma primeira pessoa que sai dessa posição para exercer sua glória terrena, nas cenas de paixão e sexo, mas que ao final reconhece que o faz sem sair do nome, sustentando uma ambiguidade no poema entre o que seria realidade e o que seria canto. Essa ambiguidade era entrevista na didascália de Pound e também na ambiguidade desse trovador/narrador em quem não se pode confiar uma vez que não se sabe se o que ele canta realmente aconteceu ou é fantasia sua – enquanto no poema de Helder ela ganha o primeiro plano como questão constitutiva do sujeito do poema: para além de simplesmente habitar a sua ambiguidade, ele canta a sua condição ambígua – é sobre a fronteira entre o ser e o não ser que

ele situa o seu trabalho poético, tomando-a por tema no mesmo nível dos temas do amor louco, da animalidade e da memória, ou seja, tais temas não aparecem senão enredados no tema da fronteira problemática e indecível.

A terceira referência que Helder nos indica é o *Les troubadours*, uma antologia bilíngue provençal-francês de cantigas medievais organizada e traduzida por Jacques Roubaud. É ela que indica a origem dos versos em francês que Helder enuncia em seu poema.¹⁶⁸

“en respirant j’attire vers moi l’air” é uma tradução possível para o primeiro verso de uma cantiga de Peire Vidal, no original “Ab l’alen tir vas me l’aire”. Essa é uma cantiga de amor escrita para a Loba de Pennautier na qual o cantor afirma que não é possível ser maledicente no dia em que se pensa nela sendo nela que nasce e começa toda alegria. Não importa, portanto, quem faça seu elogio e o que diga, não poderia nisso haver falsidade uma vez que ela é incontestavelmente a coisa mais bela e amável que se vê no mundo. A canção afirma ainda que é da amada que vem o mérito do que o trovador diz e faz, pois é ela que provém o talento e a ciência para se ser um bom poeta. Tudo o que faço de belo, afirma o cantor, é inspirado pelo seu belo corpo, mesmo quando é apenas sonhado (“*de bon coeur*”) (ANGLADE, 1923, pp. 60-61). O outro verso em francês no poema de Helder, “la terre tremble partout où je vais,” é uma tradução do provençal “La terra crola per aqui on vau”. Esse é um verso de outra cantiga de Vidal, intitulada “Drogoman Senher, s’agues bon destrier”. Diferentemente da cantiga anterior, essa é uma canção de vanglória em que o trovador se gaba de ser o cavaleiro mais potente e temível da região, além de o mais galante e experiente no amor. No poema de Helder, portanto, em sua justaposição a Peire Vidal, enunciam-se seguidamente dois versos, um que referencia a fonte perfeita do canto, a qual engendra a perfeição do poeta, e outra que canta o grande poder desse poeta, o mais temível e galante de todos (ANGLADE, 1923, pp. 40-42).

No livro *La fleur inverse*, já mencionado, Jacques Roubaud chama a atenção para como o nome-sinal com que Vidal se refere à sua dama, o de Loba, é o que justifica sua autodescrição como um lobo, sendo assim a razão pela qual ele se faz ser efetivamente o animal, como um trovador lobisomem. Cito Roubaud:

É por isso que o que se poderia nomear de *loucura filológica* (...) tem lugar, visto que ela se submete às leis bastante precisas *destas* transformações *nesta*

¹⁶⁸ Na verdade não consegui acesso ao livro *Les troubadours* de Jacques Roubaud. O que consegui foram outras traduções de cantigas de Peire Vidal (cf. ANGLADE, 1923), a partir das quais pude supor que os versos em francês no poema de Helder vêm de traduções de Roubaud para poemas de Vidal que teriam sido incluídos nessa antologia. Mas isso só se confirmaria realmente com uma consulta ao livro referenciado pelo autor.

floresta de textos, evidenciando, então, uma forma insidiosa de anacronismo plenamente justificada (...).¹⁶⁹

Segundo Roubaud, a participação nas nomeações que o amor promove é exatamente a entrada nos jogos do amor, uma vez que é através dessa identificação com os termos que o sujeito se implica na poesia e, por conseguinte, na cortesia. É pelo exercício de assumir essas nomeações que os corpos passam a integrar o canto amoroso e por isso não existiria absurdo algum em fazer-se lobo para a Loba desejada. Isso fica mais evidente quando se considera que as amadas das composições de amor eram muito frequentemente referidas por pseudônimos, esses nomes-sinal, já que muitas eram casadas e de qualquer forma não era de bom tom que um trovador cortejasse abertamente uma nobre. Os jogos de identificação entre os nomes-sinal e as pessoas em questão faziam parte da cortesia amorosa e podem remeter a todo o tema da encarnação de que falei até aqui: a demanda por um engajamento corporal, isto é, a necessidade de uma iniciativa de identificação com as palavras em uma ação que é ao mesmo tempo linguística e foralinguística, uma vez que, à parte disso, os cantos poderiam passar sem grandes efeitos, sem encontrar sua realização. No caso da cortesia, esse engajamento corporal podia ser somente o do amor platônico, não o da relação carnal, residindo nessa tensão o seu exercício espiritual. O grande feito de Vidal, com sua loucura, foi ter subvertido essas relações ainda que sem corrompê-las. Como homem rejeitado por sua amada – como todo trovador, de certo modo, era, nessa tensão a que me referi –, Vidal teria sido relegado à condição de homem selvagem, já que fora exilado dos jogos espirituais do amor. Dessa forma, aproximava-se do homem dos bosques, ou homem-lobo, tal como era a principal referência desse sentido. No entanto, rejeitado pela amada e assumindo plenamente o papel a que foi relegado, fazendo-se realmente lobo, acabou tomando a forma que correspondia adequadamente ao nome-sinal que atribuíra à dama – um lobo para a Loba. Ao encarnar tão efetivamente essa adequação, fazendo-se caçar nos bosques, acabou por conquistar o riso de sua amada e com isso os seus favores (não sexuais, mas de corte). Ou seja, sua voz, que se tornou uma voz de Merlin, evocou e recebeu resposta no riso da amada: nesse movimento, realizou seu amor por ela no âmbito mesmo da floresta selvagem, transformando o que seria o exílio do amor no lugar mesmo onde o amor se fez nascer.

Segundo Roubaud, assim como aquele que ama nunca está plenamente onde está, pois seu pensamento sempre vaga pela saudade, buscando a imagem de quem não está presente, o

¹⁶⁹ C'est pourquoi ce qu'on pourrait nommer la *folie philologique* (...) se trouve, pourvu qu'elle se soumette aux lois assez précises e *ces transformations dans cette forêt* de textes, en évitant, donc, une forme insidieuse d'anacronisme (...), pleinement justifiée (...) (1994, p. 66)

trovador é aquele que vaga por uma floresta interior onde encontrar-se é, como em qualquer cena de caça, um momento de grande violência (1994, pp. 67-68). O amor louco (tema caro tanto à poesia provençal quanto ao surrealismo e a Herberto Helder) é a subversão da oposição entre o estado selvagem e a cortesia do amor, reencontro das conexões mais profundas entre o amor e o desejo livre que nos funda no mundo. A realização do amor louco por Vidal seria o seu grande triunfo, aquele do qual ele se vangloria: o de subverter a recusa do amor ao transformar o estado selvagem no próprio estado amoroso, portanto, o de subverter a sua espiritualidade por encontrá-la justamente na carnalidade que a contrapunha.

A relação homem-animal coloca a questão da dependência da palavra para que se seja homem. Afinal, ao sair do nome (na expressão de Helder), ou ao sair dos jogos de cortesia do amor (no caso de Vidal), ingressa-se em um estado de bestialidade remetida à vida selvagem. Se em tantos momentos aqui falei sobre a relação da língua com *outra coisa*, essa questão é fulcral para não se ter um entendimento errado do que isso quer dizer: essa *outra coisa* não possui existência autônoma sem aquilo que a língua lhe promove – se possui, é qualquer coisa de bestial, de fora da humanidade. Por isso, é imperativo que, mesmo ao se cantar na selvageria do amor lupino, o poeta reconheça que nunca efetivamente sai de seu nome. Mesmo ao cantar o sair do nome, ele não sai. Porque é na relação dialética com a língua que tudo se realiza. O que a figura de Peire Vidal mostra é essa integralidade do poeta quando ele é louco: indo ao fora ele reformula o dentro, ele realiza essa dicotomia em que o fora e o dentro se refazem e acabam por reconstruir o amor em novos termos, ele faz do fora um dentro, do selvagem uma corte, do bestial um poema, da violência a construção de uma inocência – tudo através de uma imanência que inclui palavra e encarnação, empenho através dos nomes, porque é essa imanência da língua que rende tudo ao jogo criativo de seu próprio ser entre o real e o irreal.

É por isso que o feito de Peire Vidal é tão marcante: ao encarnar a pecha do selvagem, tendo sido relegado a isso pela amada, ele vem, no entanto, a lhe provocar o riso, que lhe desperta o amor. Pode parecer que esse não é um movimento que se deu pela palavra, mas o fato é que ele só fez sentido porque a sua amada atendia pelo nome-sinal de Loba. Foi esse nome que deu a Vidal a oportunidade de fazer do estado selvagem (o estado lupino) o par perfeito para a sua dama. Se o nome fosse outro que não o de Loba, a fórmula não teria funcionado. Esse é justamente o movimento que se vê ser cantado no poema de Helder: “criatura ligada a outra por um nome luminoso, / uma doçura que a violência criou na gravíssima floresta púrpura”. E é também o que Pound assume, quando em seu poema o velho trovador se vangloria de um encontro com a amada que se daria por fora da corte, selvagemmente na floresta noturna, mas que oscila entre a memória e a loucura – a própria ambiguidade de esse

amor selvagem ser fato ou invenção pelo canto reconstrói a ambiguidade entre realização carnal e fantasia pela palavra.

É na questão do nome que reside toda a possibilidade do trabalho poético, na identificação e desidentificação com ele, assim como toda a sua potência. No ambiente celeste dessa floresta, que cria acima da glória da terra a presença de estrelas como nomes que a iluminam, cria-se essa aposta poética como um lance de dados acima do qual brilha a possibilidade suspensa de um acaso que não se resolve: suspensão total na tensão entre a palavra e o corpo como jogo de afogamento na chance de um acontecimento, a linha do horizonte como fronteira entre a água e a luz.¹⁷⁰

Cena 4 (*“O inapresentável é inextencional, e, portanto, in-diferente (...): a unicidade do conjunto vazio é imediata, e isto porque nada o diferencia, e não porque sua diferença seja atestável”* – BADIOU, 1996, pp. 61-62)

Se Schiller, na criação do paradigma estético, construiu a anulação da dicotomia entre sensível e racional; e se o surrealismo buscou a anulação das dicotomias entre sonho e realidade, bem e mal, verdadeiro e falso; Helder agora trabalha neste outro front de dicotomias: entre a poesia e o poema, entre o tema e a palavra, entre a palavra e a encarnação – tudo marcado por uma negatividade que evita a proposição de um terceiro termo síntese dos outros dois (diferentemente de Schiller, que propôs o *estético*, ou de Breton, que propôs o *surreal*). Essa negatividade evita que seu trabalho seja o de anulação objetiva das dicotomias, embora seja possível afirmar que promove algo como uma anulação subjetiva: a inconsistência que ele instaura nessas diferenças é como uma suspensão, elas não se sustentam tão bem diante da sua obra. E no entanto, elas são a matéria da obra e para além dela não se pensa nada. São as coisas questionadas ao ponto da descrença, mas ao mesmo tempo impossibilitadas de darem resposta – resta a dúvida, o problema, o espanto, o terror, o êxtase, o mistério, ou qualquer outro efeito dessa tão funda desconexão com outras diretrizes, instauração pronta a inflamar as mesmas coisas que a despertaram.

¹⁷⁰ E cabe considerar, sob a luz dessa constelação, que o lobo é o símbolo alquímico da antinomia (PERNETY, 1997, p. 104). Além de que a dinâmica entre o lobo e o cão é aí a dinâmica entre o volátil e o fixo, o cão devorado pelo lobo significa a purificação do ouro pela antinomia (PERNETY, 1997, p. 103) – os cães que, na história de Vidal, caçam-no na floresta, subvertendo o movimento alquímico e promovendo a fixação contra o movimento errático do animal selvagem. No poema de Helder, os cães figuram em um verso enigmático: “até os cães me sabiam do medo” (de quem é o medo, os cães temem o lobo ou sabem que o lobo tem medo?). Mas veio a Loba. Arrancaram-lhe a língua mas o poema em que isso se narra está aí – sustentação da ambiguidade da fantasia louca do velho trovador.

Acredito que isso tudo orbita uma outra dicotomia, mais fundamental talvez, a qual vem à tona quase sempre quando se escreve sobre Herberto Helder. Ela é menos explícita, não se encontra ela tão tematizada nos textos do autor, embora seja entrevista na questão da literalidade da poesia, que já foi abordada aqui. E ela se torna patente na tendência inescapável que os textos escritos sobre ele mostram de ir sempre em direção a teorias gerais, a cosmogonias, a mapeamentos metafísicos – pois essa é uma obra que nos leva a temas e noções de remissão essencial, totalizante ou arquetípica: a natureza da linguagem, o que é a poesia, a verdade poética contra a falsidade administrativa, o orfismo, a transformação do mundo através do canto, a constituição e dissolução do sujeito, as relações entre sujeito, língua e mundo, a relação entre palavra e realidade, a natureza das imagens mentais, a morte, sistemas como a alquimia, a astrologia e a psicanálise, a magia – para citar apenas alguns exemplos. Esses são, claro, temas e vocabulários que aparecem na sua obra, mas o que está implícito é a tendência mesma de discutir tais temas quando se lê sua obra – uma obra que não é, em geral, uma obra teórica ou filosófica e que evita a linguagem como representação, mas ainda assim coloca em questão algumas discussões de ordem profundamente reflexiva. Corre-se mesmo o risco de fazer com que as leituras tomem a obra poética por ilustração de debates filosóficos ou teóricos, como comentários acerca de problemas e ideias, mesmo sem intenção ou conclusões. Quando a leitura extrai da obra um sistema geral de termos, um sentido para suas imagens e reconstrói o seu imaginário geral – reincide-se nessa situação: serão os poemas as manifestações locais de um sistema maior? Qual a relação entre a multiplicidade de poemas e o conjunto geral, seja como cosmogonia, metafísica, teoria ou visão de mundo?

Helder escreveu:

Quando olho para esse livro, vejo que não fabriquei ou construí ou afeiçoei objectos – estas palavras não supõem o mesmo modo de fazer –, vejo que escrevi apenas um poema, um poema em poemas; durante a vida inteira brandi em todas as direcções o mesmo aparelho, a mesma arma furiosa. (1990, p. 30)

Essa unidade da multiplicidade de poemas, ainda assim, não resolve a questão. Que seja a obra um único poema, ainda cabe perguntar: o que canta esse poema? Uma multiplicidade de temas e palavras, sim, mas qual a relação entre essa multiplicidade e a unidade geral do poema? Helder fala de seu trabalho como brandir uma arma furiosa em todas as direcções – será o caso de se ver, como fator de unidade, a sua existência pessoal em sua fúria? Então lê-se os poemas para entrever, através deles, a figura do autor? Novamente retorna a questão: por que os poemas de Helder, no (talvez pouco) que variam de seus temas e imagens, parecem sempre remeter ao mesmo, seja a imagem geral de uma única vida, um mesmo terror geral, uma cosmogonia geral

etc.? Por que “todas as direções” não levam a uma variedade de temas, momentos, histórias, mas sempre parecem culminar, ainda que passando por temas e histórias, em uma visão geral de obra ou de princípios? Por que não é evidentemente absurdo afirmar que essa obra imensa só tem um único tema, a metapoesia? Por que essa lâmpada, mais do que as coisas ao redor, parece sempre mostrar apenas a lâmpada?

A citação de Alain Badiou que destaquei como título desta cena joga uma luz filosófica sobre essa questão. Ela está a serviço de outras elaborações do autor, mas para o que cabe aqui ela oferece uma imagem lógica: aquilo que não se deixa pensar só pode aparecer ao pensamento sob uma marca unitária. A questão é que quando se é capaz de diferenciar aspectos de uma coisa, já se está, em alguma medida, pensando essa coisa; portanto, aquilo que não se deixa pensar não se diferencia em seus aspectos. Sendo assim, se há alguma coisa que nos permite imaginar a existência de um impensável, esse impensável só pode ser imaginado sob uma forma única, sem diferenciação de aspectos, ou seja, unitária – o que Badiou relaciona ao nome próprio do *vazio*.

Quando Herberto Helder trabalha a negatividade em sua poesia, aquela que pode ser considerada de herança abjeccionista, mas a qual ele leva a novos alcances nas ambiguidades da língua com seu fora, com a precariedade das imagens etc., essa negatividade, apontando para o impensável, para o que não se situa no que é apresentado, para o *além* ou *depois* ou *antes* ou *ainda não*, toma a aparência de um constante retorno do mesmo porque é a mesma unidade indiferenciada que retorna na evocação negativa. A movimentação errática do autor, sua sustentação da pergunta sem resposta, do problema enquanto problema, ocasiona essa *mesmidade* através de suas imagens – a recusa do mundo, a recusa da fixação, faz com que tudo que apareça aponte para a mesma coisa justamente porque essa coisa não se deixa definir. Ora é chamada de silêncio, ora de energia, ora de realidade, ora de monismo, ora de terror, mas esses nomes são provisórios como toda imagem. E todas as dissoluções, sejam as do sujeito, das metafísicas, do cotidiano administrativo, da língua, do mundo, aparecem sob a marca do Um – nessa tendência constante ao geral, ao total, ao fundamental, ao absoluto.

Esse Um é traiçoeiro. Há leituras que o assumem e leituras que o rejeitam, mas mesmo nessa rejeição às vezes ele retorna. Observe-se, por exemplo, este excerto de Silvina Rodrigues Lopes em que a obra de Helder é contraposta à possibilidade do Um:

A operação que busca o silêncio, o branco, através dos nomes, é infinita. Porém, o gesto que a desencadeia é finito, mortal, múltiplo como os sentidos com que se tocam as coisas. Participa de uma violência imanente, a da insubordinação ao Um, oposição à violência teológica do sentido; a da afirmação do outro, assinatura do demoníaco, aquele que dividindo impede

que as imagens se definam, parem, se extingam. Fazendo vacilar as imagens, o poeta conecta a vida e a morte, fragmenta, multiplica os espelhos em destruição, cria vazios por onde alastra o fogo e o sangue, por onde se desloca a agilidade do furor animal ou divino e ressoa a memória descontínua da criança ou do louco. (1994, p. 14¹⁷¹ apud EIRAS, 2005, p. 394)

Toda essa atividade furiosa de multiplicar os espelhos em destruição, criar vazios por onde se alastra o fogo, etc., não deixa de remeter a uma mesma fúria, um poeta, um poeta onipotente, um princípio ativo da poesia. Opõe-se ao Um como oposição à violência teológica do sentido, oposição à determinação absoluta do sentido, sim, mas nessa mesma oposição se define um único princípio opositor – de modo que na multiplicidade de seus gestos realiza a mesmidade de uma intenção. É a própria análise, talvez, que acaba por unificar aquilo que na obra poética recusa unificações: ao identificar a energia infinita de desterritorialização, a leitura vê o Um mesmo onde acusa que ele não está.

Pedro Eiras ataca essa questão e, em sua leitura do *Photomaton & Vox* à busca de fragmentações subjetivas, constrói esta percepção:

Indeterminação da leitura e revelação do hipograma, fragmentação como escrita e criação de totalidades implicam-se mutuamente. *Photomaton & Vox* é ao mesmo tempo fragmentação do discurso, exibição totalizante da fragmentação e ainda fragmentação dessa exibição. Mais uma vez, há dialogismo, não contradição: a leitura do texto como totalidade não invalida mas *exige* a leitura do texto como fragmentação. (2005, p. 407)

A sua leitura me parece ser a mais bem elaborada sobre a questão. O Um vai sempre se reconstituir no pensamento, a despeito da insistência na fragmentação, a ponto de esse trabalho fragmentador ser, na verdade, uma dialética com a totalidade. Eu não poderia ir mais longe aqui do que Pedro Eiras vai na exploração dessa questão e em como ela engloba todos os temas que ambos trabalhamos: a negatividade, o trabalho de fronteiras (que ele não chama assim, mas se entrevê nessa mesma dialética criadora de distâncias e articuladora de diferenças que não supõe a dissolução dessas diferenças), a ironia. Só o que persiste mais adiante de todos nós é essa sustentação helderiana do absurdo: também o texto genial de Eiras identifica esses movimentos gerais, essas complexidades do ser e do pensamento. Também a sua leitura parte de um livro para pensar questões fundamentais que se depreendem de seus textos. Ou seja: os textos fragmentam a exibição de sua totalidade, mas eles não se conectam às coisas senão passando

¹⁷¹ LOPES, Silvina Rodrigues. O idioma demoníaco. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, n. 626, p. 14, 12 out., 1994.

por essa totalidade. Os temas de Helder são sempre os temas da articulação geral de um conjunto fragmentado de coisas – circularidade vertical entre o específico e o teoremático.

Isso é natural para uma obra que recusa participação no mundo cotidiano: ela não vai dialogar com acontecimentos específicos, temas sociais, aspectos de época ou lugar, não vai escrever sobre uma ou outra coisa se essa coisa não configurar um aspecto geral de seu modo de ser mesclando-a à unicidade do negativo. Pode-se dizer: a ironia é um tema nessa obra e por isso dialoga com a ironia como aspecto da vida. Mas Helder não escreve sobre a ironia como quem dialoga com a ironia cotidiana; ele escreve da ironia como quem a leva à totalidade cosmogônica onde ela constituiria um sentido originário. E a questão é mesmo menos abstrata do que pode parecer em um primeiro momento: se não fala de coisas específicas do mundo, aliando seus textos a elas localmente, sua obra sempre remete à própria dinâmica da totalidade, ainda que como fragmentação. É uma obra abstrata como um tratado de lógica, por mais que se encarne na língua e no corpo.

O que fazer então com seu vocabulário? Essa é a pergunta que a literalidade da poesia não deixa escapar. E aquilo que *realmente* compõe a circularidade (vertical) que essa poesia tanto reclama. De todas essas compreensões gerais, Helder escreve sobre plantas, sobre o sono, mães, animais, cenas, objetos. Suspensas do uso cotidiano, essas palavras parecem se enredar numa cosmogonia geral, sim, mas a ânsia por literalidade, por encarnação, não esquece de que esses termos, num corpo específico, numa vida específica, deverão ser coisas específicas, momentos específicos, a despeito de seu desprendimento abstrato na poesia. Parece às vezes quase estranho dizer que Helder escreve sobre essas coisas – porque o mais frequente é se pensar que com esses termos ele está sempre partindo a falar sobre aqueles temas gerais: cosmogonias, a natureza da poesia e o ser, a alquimia, o espanto etc. Só que é fundamental esse momento que vai no sentido contrário: quando essa escrita sobre a poesia, o ser, os fundamentos, se faz escrita sobre as coisas literais: sobre maternidade, sobre beber um copo d'água, sobre experiências pueris na pobreza cotidiana – digo, quando a língua não é raiz para a poesia, mas a poesia é raiz para a língua cotidiana.

(...) repare, ou actuamos nas zonas do quotidiano de onde não foi afugentado o maravilhoso ou existem outras zonas, um quotidiano da maravilha, e então o poema é um objecto carregado de poderes magníficos, terríficos: posto no sítio certo, no instante certo, segundo a regra certa, promove uma desordem e uma ordem que situam o mundo num ponto extremo: o mundo acaba e começa. (HELDER, 1990, pp. 29-30)

Se Helder não atua apenas sobre zonas do cotidiano de onde não foi afugentado o maravilhoso, mas busca também um cotidiano da maravilha, onde o mundo pode acabar e começar, então não se deve perder de vista esse momento no qual o poema não é o lugar do maravilhoso no mundo, mas a atividade de encontrar as maravilhas cotidianas; quando o poema não é a atividade de olhar o poema, mas para fora do poema; quando nos lembramos do que é “liberdades, liberdade” para fora da tentativa literatizante, na sustentação de um ideal libertário *contra* o que fez dele um mundo administrativo. Se os poemas são lidos em sua remissão a questões fundamentais mas essas questões não são pensadas como uma situação na qual está em jogo o tecido da nossa realidade – o que inclui tudo o que ela possui de experiência e de atividade e modos de ser – nossa leitura parece se mobilizar mesmo *contra a obra* e até contra nós mesmos, porque suspendemos seu diálogo direto com a realidade e assim relegamos o essencial de nossa vida a um teatro irônico.

Uma cena de leitura atua *contra* essa obra do mesmo modo como essa obra atua violentamente *contra* toda cena de leitura. E sem a memória desse perigo real não se tem em mente os movimentos todos que a poesia de Helder evoca e constrói – já que não se trata de uma poesia para ver, mas para não deixar pedra sobre pedra, assustar os “corações afectos e afeitos à cordialidade” (2017b, p. 151).

*

Quando se abre um livro de Herberto Helder, o que se encontra são poemas com temas distintos, momentos, disposições, paixões, variedade. A sua obra oscila nesses aspectos como oscila entre a afirmação e a negação de princípios gerais.

É verdade que não é impossível acusar uma relativa pobreza vocabular nessa variedade mundana. As imagens são insuspeitadas sempre, mas o próprio poeta brinca com isso em *A faca não corta o fogo*: “e pergunto porque estou vivo: / por amor de vinte e três palavras mais ou menos loucas,” (585 / 566). Não seria possível listar essas palavras, são mais de vinte e três, são muitas, ainda que um leitor de Helder sempre sinta esse retorno dos mesmos termos – os elementos água, ar, fogo, terra, estrela, colina, cabelo, roupa, partes do corpo, mãe, luz, casa, sopro, buraco, ouro, lavra, loucura, nó, sal, sono, toque, morte, espelho, violência, crime, sangue, dor, mãos, frutas etc. Qualquer listagem é pouca perto da riqueza vocabular de Helder, mas essa riqueza também pode parecer limitada se comparada com outros poetas de orientação mais metonímica. Por exemplo, quando Walt Whitman escreve *A song for occupations* e passa centenas de versos a perceber cada aspecto das pessoas em sua vida pública, em que ao menos sessenta versos longos são simplesmente uma listagem de instrumentos e ofícios; ou quando Ezra Pound, em seus *Cantos*, reúne tantas vozes de tão variados contextos, tantos tons, cenas,

modos, modulações, épocas, do mito ao capitalismo atual, das disputas territoriais da península itálica aos problemas econômicos da China antiga etc. – a forma como obras assim se espalham sobre os aspectos do mundo e da vida contrastam fortemente com a concentração imagética que se encontra em Herberto Helder.

Isso resulta, em parte, de sua recusa ao mundo – Helder não vai usar o vocabulário dos comerciantes, dos especuladores, dos fazendeiros em seu trabalho etc. Restringe-se aos elementos mais simbólicos, os de tradições místicas, alquímicas ou poéticas, assim como termos ligados ao corpo e ao contato imediato com coisas simples. Também isso acaba por ser a composição de um trabalho de fronteiras, talvez o mais fundamental, que inclui todos os outros: nessa dinâmica entre o vocabulário restrito e as variadas formas do cotidiano da maravilha se entrevê o problema da relação entre o limitado e o ilimitado. É o que concluí acerca da literalidade da poesia (no final da décima cena do segundo ato deste capítulo) e que recupero agora em conexão à ideia de trabalho de fronteiras: como a relação entre o símbolo e o símbolo-encarnado ecoa o problema da relação entre a mesmidade do Ideal e a variedade da existência – como seria possível que a mesmidade orientasse a variedade e a variedade sustentasse a mesmidade se elas absolutamente se desencontram; como é que a língua limitada pode trabalhar a ilimitação das formas de vida (se se quer que as formas de vida tendam à ilimitação, devido à orientação libertária).

O *estilo* surge como forma de fazer a língua variar. Só que cada obra acaba por compor apenas um estilo, ou, mesmo quando se dissemine como a obra do Pessoa, uma variedade limitada de estilos. O nome de batismo, que designa um corpo no mundo, acaba por delimitar uma obra. O infinito só espregueia em irrealidade – fantasma da variedade infinita contra o eterno retorno do mesmo –, enquanto nada se realiza entre o nada e o tudo, senão as transformações das coisas. O vocabulário limitado de Helder pode ser lido como mais um sinal de consciência irônica acerca de suas próprias condições de existência.

Na sua variedade, remete ao mesmo, e no mesmo, à variedade. No movimento, ao imóvel teorema, e no teorema ao movimento que o recusa. No concreto, ao abstrato e, no abstrato, ao concreto. No limitado ao ilimitado, no ilimitado, ao limitado. E o faz com plena consciência de rejeitar soluções equivocadas ao problema insolúvel (na medida do possível, claro, porque toda imagem instaura equivocadamente uma solução que precisa ser acusada) – “há uma expectativa ardente, uma ardente pergunta sem resposta, uma perplexidade ardente, que me concedem um centro (...). E então eu sei: respiro nessa pergunta, respiro na escrita dessa pergunta. Qualquer resposta seria um erro.” (HELDER, 1990, p. 29). Tudo o que há são

respostas, as respostas do mundo à manipulação poética – mas a poesia então relembra sua natureza de erro.

Para todos os efeitos, o poema é produzido para ser usado:

Aliás, não é exactamente um objecto, o poema, mas um utensílio: de fora parece um objecto, tem as suas qualidades tangíveis, não é porém nada para ser visto mas para manejar. Manejamo-lo. Acção, temos aquela ferramenta. A acção é a nossa pergunta à realidade; e a resposta, encontramos-a aí: na repentina desordem luminosa em volta, na ordem da acção respondida por uma espécie de motim, um deslocamento de tudo: o mundo torna-se um facto novo no poema, por virtude do poema – uma realidade nova. (HELDER, 1990, p. 30)

A pergunta que foi feita aqui acerca da irrealidade da poesia havia sido deslocada para a sua eficácia: quanto é que um poema consegue realmente criar uma realidade nova? É isso que queria dizer o questionamento acerca de o cinema ser mágico ou não, de o poema conseguir tocar no cotidiano ou não. Pois aí está a resposta: ele eventualmente toca quando é manejado, quando alguém o transforma em ação e colhe de sua ação a resposta da realidade. Sem essa ação, ele permanece, de fato, apenas como objeto no qual o mundo se encontra como “registo e resultado dos poderes”, “irrealidade objectiva” (HELDER, 1990, p. 30). Esse transformar em ação – o que poderíamos dizer: essa encarnação –, não é o poema como objeto quem realiza, mas o corpo que o toma por utensílio (o pensamento, em Helder, prende-se à ideia de um corpo através do qual se realiza). Como filme, o texto opera a irrealidade objetiva, onde projeta um registro e resultado de poderes específicos. Cabe ao corpo que o encarne fazer o jogo dessas formas com a realidade.

Trata-se, então, do poder do corpo quando a linguagem abandonou os jogos cotidianos de representação e significação.

O poder de decompor e recompor a palavra do mundo, quero dizer: a realidade, embora não saibamos do que se trata, isto: poder e realidade. Não é completamente inteligível: só percebemos no e com o acto de efetivar esse poder sobre essa realidade: no acto de escrita, no acto de soberania, no acto de brandir o objecto furioso que somos em palavra, em aliança demoníaca e inocente, no meio da malha de imagens em que tudo se apresenta. (HELDER, 1990, p. 30)

Pode-se dizer que sua obra é como uma memória desse poder; objeto, ao mesmo tempo, que o simboliza e que é útil (embora não suficiente) para o exercício dessa libertação encantatória. Na liberdade imagética (fílmica) da poesia, projeta as cenas da encarnação e da transubstanciação, destrói a linguagem cotidiana, é livre em seu caminho de crime e inocência,

trabalha incessantemente os temas fundamentais do terror, do destino, do amor, da solidão, da vingança, da morte, da beleza, do movimento e da fixação, mas não apenas para ser visto, rejeita todos os modos que o poderiam aprisionar, vale-se terrivelmente da ironia para escapar do aprisionamento e chega a se transfigurar (como Proteus) em silêncio se julgam agarrá-lo. Mas sabe que nessa liberdade não se ignora o poder coercitivo da realidade, que *outra coisa* trabalha na definição da literalidade da poesia e que seu poder está vinculado ao poder dos corpos em suas ações.

Sempre se está à mercê de leituras e leituras são olhares sobre o poema, valem-se de uma unidade para afirmar alguma coisa acerca da verdade das imagens poéticas e assim sempre acabam a meio do caminho, em mediania, entre a esperança de levar adiante o fogo da poesia a que se dedicam e a ingenuidade irrealista de estar a ser o contrário do que supõem. Perigo infernal, afinal, “o inferno não é o mal mas a fascinação que entre si exercem a candura e o saber” (HELDER, 2005b, pp. 113-114). A nosso despeito, a obra de Helder, em sua reiterada afirmação do maravilhoso, sabe ser também a reiterada afirmação da ironia e constrói sua coerência geral em uma inevitável relação com a possibilidade (ou não) de uma encarnação do cinema da poesia – na qual as imagens ganhem sentido literal e se possa dizer que alguma coisa *realmente* aconteceu.

3

Pelos anos fora

Para construir a imagem da relação entre poesia e realidade pela obra de Herberto Helder e, principalmente, para compreender melhor o que está envolvido nas transformações de dicção em seus últimos três livros de inéditos publicados em vida (*A faca não corta o fogo*, *Servidões* e *A morte sem mestre*), cabe considerar ao menos uma outra postura presente (e contrastante) do cenário português, a qual tomou forma ao longo dos mesmos anos pelos quais Helder foi desenvolvendo sua obra. Será possível, depois, ler aquela mudança de dicção como resposta e incorporação de problemas que essa outra postura traçou para a poesia.

Os impuros

Durante os anos 1970, década na qual são publicados vários daqueles textos de Herberto Helder que abordei nos capítulos anteriores e ao final da qual se vê ser publicado o *Photomaton & Vox*, outras orientações poéticas surgem no cenário português propondo caminhos diferentes de relação com o real. Danilo Bueno chega a falar em “espírito do tempo” no interesse português pela questão do real nesse período (2017, p. 38). Eduardo Lourenço acusava, na “Psicanálise mítica do destino português”, um contundente *irrealismo* da imagem que os portugueses faziam de si mesmos desde o início de sua historiografia, conclamando a sua superação, em 1978, com a publicação d’*O labirinto da saudade*. António Ramos Rosa publicava, em 1979, mesmo ano em que Helder lançava seu *Photomaton & Vox*, um livro intitulado *A poesia moderna e a interrogação do real*, dividido em duas partes e com a primeira parte intitulada *A poesia e o real*. Antes se viram surgir as obras de poetas como Al Berto ou como os ligados à publicação de *Cartucho* em 1976: João Miguel Fernandes Jorge, António Franco Alexandre, Helder Moura Pereira e Joaquim Manuel Magalhães – sendo este último o responsável por enunciar, no início dos anos oitenta, uma divisa agregadora de tendências da época: *o regresso ao real*.

Rosa Maria Martelo afirma acerca do período que:

Se os anos 70 parecem delinear um caminho novo, ao superar um trajecto que também é de assimilação, a depuração discursiva e a auto-reflexividade que tinham caracterizado a renovação do discurso poético ao longo da década de 60, o que depois se desenha é um largo processo de superação integradora com vertentes que vão da reconstituição do sujeito lírico à reelaboração dos vínculos que unem poesia e mundo, texto e contexto, sem que tal venha, no

entanto, pôr em causa uma aguda consciência do carácter discursivo dos mundos que a poesia pode constituir e designar. (MARTELO, 1999, pp. 225-226¹⁷² apud BUENO, 2017, p. 40)

O que se nota, nessa tendência, é um “refazimento das ligações entre sujeito e mundo [que] possibilitaram novas descrições que valorassem o texto ao lado do contexto, linha que se sobrepõe aos interesses de certa poesia anterior” (BUENO, 2017, p. 40). Quando se fala em “certa poesia anterior”, a referência mais imediata pode não ser ao pós-surrealismo que considere aqui, mas a dois movimentos de destaque que marcaram os anos 1960 em Portugal: a Poesia 61 (que não era tanto um movimento, mas uma aglutinação operada pela crítica ao pensar acerca de autores que publicaram nesse ano) e a PO.EX. Mesmo assim, muito dessa diferença que se coloca nos anos 70 acaba por dialogar também com obras como a de Herberto Helder (além de que não se deve esquecer da breve participação de Helder na PO.EX., o que talvez ainda o aproximasse mais, à época, das referências a que esses novos poetas se opunham).

É principalmente em relação ao modo de se relacionar com o não-poético, com o mundo compreendido em seus contextos, que alguns poetas dos anos 70 instauraram uma forma de re-interesse pela realidade cotidiana. Nas palavras de Joaquim Manuel Magalhães, a poesia anterior, a dos anos 60, tentara “demonstrar que era possível um discurso materialista sem o imediatismo do compromisso” (MAGALHÃES, 1981, p. 256¹⁷³ apud SASAKI, 2013, p. 38), sendo que, por “compromisso”, referia-se a um engajamento político, normalmente de viés neorrealista, partidário ou correlato a teorias pré-concebidas acerca da realidade, como o marxismo ou outras sociologias. Segundo sua interpretação, portanto, a poesia dos anos 60 teria mostrado, pela exploração mesma das dimensões linguísticas do texto, a possibilidade de se ater à realidade por meios poéticos que não passavam pelas articulações teóricas ou partidárias do neorrealismo. Dessa forma, teria preparado o terreno para que, na década seguinte, a de 1970, os poetas pudessem reativar um contato mais livre com a realidade cotidiana. Em outras palavras, entende-se que, se o surrealismo e as experiências da Poesia 61 e da PO.EX haviam rompido com os compromissos neorrealistas e explorado a problematização formal e estética da relação com o mundo, os anos 70 retomariam um interesse de diálogo com o contexto social e histórico já sem o engajamento totalizador do neorrealismo e incorporando as problemáticas constitutivas da linguagem e da imagem tal como desenvolvidas naquelas vanguardas. João Barrento, por exemplo, fala em “novo romantismo”, embora desprovido de absolutos,

¹⁷² MARTELO, Rosa Maria. **Anos noventa: breve roteiro da novíssima poesia portuguesa**. Via Atlântica, n. 3, p. 224-237, 1999.

¹⁷³ MAGALHÃES, Joaquim Manuel. **Os dois crepúsculos: sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas**. Lisboa: A regra do jogo, 1981.

combinado com um “novo realismo”, dessa vez desideologizado (BARRENTO, 2006, p. 66¹⁷⁴ apud BUENO, 2017, p. 42).

É nesse sentido que se pode compreender que o retorno ao real dos anos 70 é correspondente a um retorno sobre a tradição poética, por ser uma releitura dos modos pelos quais a poesia poderia se relacionar com seu entorno. Nas palavras de Martelo:

É nesta medida que aparentes regressos, como o diálogo intertextual com o passado literário, quer ao nível da revisitação de determinados autores, quer ao nível da reelaboração de temas e formas facilmente reconhecíveis como herança, só superficialmente podem ser entendidos assim, porquanto correspondem, na verdade, a um reconhecimento novo da indissociabilidade entre o mundo que se dá a conhecer e sua mediatização por descrições. (MARTELO, 1999, pp. 225-226¹⁷⁵ apud BUENO, 2017, p. 40).

Ou seja, retoma-se a questão do *mundo que se dá a conhecer pelo texto* não como um simples retorno do princípio mimético, mas como o problema da *mediatização por descrições* – sustentando o reconhecimento da opacidade intransponível do significante associado, agora, aos significantes que constituem a vida comum.

Veja-se, por exemplo, algo do que a publicação de *Cartucho*, em 76, realizou no panorama literário português. *Cartucho* foi uma publicação coletiva de quatro poetas – João Miguel Fernandes Jorge, António Franco Alexandre, Helder Moura Pereira e Joaquim Manuel Magalhães – que consistiu em vinte poemas impressos em papéis amassados, como se fossem lixo, colocados dentro de um saco pardo devotado à circulação de grãos. Essa forma de circulação dos poemas os deslocava de seus suportes tradicionais – a revista e o livro – e os fazia figurar em um circuito comercial no qual restavam como dejetos (e não se exagera ao ver uma atualização do *abjeto* na forma do *dejeito*, termos que já foram encontrados aqui no que foi lido de Pedro Oom – agora não mais o resguardo da poesia na abjeção social, como no abjeccionista, mas sim a explicitação crítica de sua inserção social como dejeito). Esse tipo de ação denotava o interesse por repensar os modos de circulação social da poesia e a inclusão dessa reflexão na atividade poética, com inovadora atenção sobre o entorno e sobre os modos de presença material do poema – dialogando tanto com a compreensão objetal, materialista, do texto poético, desenvolvida ao longo dos anos 60, quanto com as preocupações vanguardistas acerca da relação crítica do poeta com o meio social. Andava também em consonância com os desenvolvimentos mais recentes nas artes que questionavam os modos de circulação das obras,

¹⁷⁴ BARRENTO, João. **O arco da palavra**. São Paulo: Editora Escritura, 2006.

¹⁷⁵ MARTELO, Rosa Maria. **Anos noventa: breve roteiro da novíssima poesia portuguesa**. Via Atlântica, n. 3, p. 224-237, 1999.

os gêneros e as cooptações comerciais do trabalho artístico, vide, por exemplo, o surgimento da arte conceitual, a arte postal, o movimento Fluxus, a Internacional Situacionista, os desenvolvimentos da instalação e da performance ou a poesia marginal brasileira, além de várias outras tentativas de desvencilhar a produção artística dos meandros mercadológicos ou ideologicamente comportados da nova ordem liberal.

O fato é que todo esse diálogo se via mais pertinente e facilitado agora graças à abertura política após o 25 de abril de 1974, por Portugal ter saído da situação singular em que estava para integrar um sistema social mais próximo do de outros países europeus e americanos – onde os artistas já se enfrentavam há mais tempo com a democracia capitalista que sucedeu os fascismos. Essa abertura política contribuía para dar o tom da produção artística. Como foi visto no caso do surrealismo português, a impossibilidade de atuar efetivamente sobre a realidade social andou a par com a tendência dos autores de se recolherem ao texto poético e de assumirem com uma gravidade singular a autonomia da poesia como lugar da liberdade. O clima de “recomeço” que o fim do fascismo inspirava, ainda que sob o ceticismo acerca de quão “revolucionária” essa abertura era, demandava repensar o lugar do poeta na configuração cultural da nova sociedade – seu diálogo com a comunidade como conformação de sua realidade. O que se vê surgir então, com obras como *Cartucho* no Portugal de 1976, é mais a ênfase em um modo de reflexão acerca da inserção social do poeta e de seus experimentalismos comparativamente aos movimentos mais vanguardistas do pré-Revolução, comparação baseada na diferença de natureza daquilo a que a poesia se opunha: antes, um policiamento ideológico que mantinha a poesia em sua graça inofensiva, agora uma libertação mercadológica que a mantinha exatamente no mesmo lugar.

Não é à toa que, a respeito da Revolução de 1974, poetas de orientações textuais tão diferentes como Herberto Helder e Joaquim Manuel Magalhães expressaram um desdém semelhante. Em “(resposta a um inquérito convencional sobre revoluções, liberdades e)”, publicado no *Photomaton & Vox*, após deitar por terra uma suposta importância que deveria ter sido atribuída a algo que supostamente teria acontecido no mundo, Helder escreve com sua ironia:

Penso que estou a fazer o possível para dar uma resposta coerente, na minha perspectiva, à incoerência das vossas perguntas. Concedo-vos tanto que chego a emprenhar certa conivência, pondo em funcionamento uma curiosidade lateral, mas ainda assim animada de alguma vivacidade: mas houve uma revolução?, mas vai haver uma revolução? Não reparei, e no entanto sou tão permissivo às trombetas apocalípticas, e aos selos que se abrem no livro, às trevas e luzes!

Andei realmente a percorrer umas pequenas algazarras, saraus privados, brincadeiras proibidas à infância. Mas não dei pelas montanhas mudando de sítio, nem vi nenhum homem a andar sobre as águas. No respeitante a cadáveres, onde estavam as ressurreições? Os cadáveres que havia eram, como sempre, bastante discretos. O que me pareceu foi as pessoas cheirarem a cadáver. O comum. As surpresas do mundo continuavam inoperantes, e não seria eu a exigir-me surpreender o mundo. Nem o mundo o consente. Tudo quanto acontece por acréscimo à burocracia depressa se demove, e cada um fica só, e às vezes inocente bastante para surpreender-se com tanta falta de surpresas. Não sofro de inocência. (2017b, pp. 154-155)

Magalhães é menos irônico e não apela para um questionamento acerca dos *milagres* das transformações efetivas, mas afirma também que as mudanças que houve foram pontuais e não trouxeram à tona nada que já não existisse no mundo. Isto é, se em Portugal os poetas haviam por tanto tempo se embatido com o regime salazarista, saíam dele para se embater com os regimes internacionais de neoliberalismo que as vanguardas semelhantes de outros países já enfrentavam há mais tempo, com semelhantes dificuldades e insucessos. Nenhuma transformação ali, em Portugal, lhe parecia orientada por ideais libertários da poesia ou correspondia aos sonhos críticos da criação artística – os poetas continuavam a expressar uma existência alheia de efeitos sobre o rumo social.

Mas não me parece que na data referida se tenha dado uma revolução de qualquer tipo. Começaram a ajustar Portugal a modelos políticos, sociais e económicos já existentes há muito na maioria das sociedades da Europa ocidental. Esse ajustamento implicou a coragem militar de abolir a polícia política e a hierarquia interessada em continuar os conflitos africanos; corrigiu imposições de décadas às quais a acomodatória sociedade portuguesa se conformara; e teve de enfrentar períodos curtos de alguma convulsão, mas procedeu mais a uma identificação com o existente no mundo a que já pertencia do que qualquer Revolução nesse mesmo mundo” (MAGALHÃES, 1989, p. 197¹⁷⁶ apud BUENO, 2017, p. 22)

Era assim que alguma melancolia tomava de assalto aqueles que se encontravam na dubiedade difícil de uma liberdade de expressão que imediatamente anulava qualquer correspondência entre essa liberdade e um senso efetivo de libertação poética. Os que ainda queriam sustentar a poesia como lugar livre ou libertário a encontravam ainda em um lugar problemático, sob risco e em luta, precisando agora reformular seus inimigos, reconhecer as novas formas de merda a que estava submetida.

Herberto Helder, nesse momento, não foi um dos que julgaram necessário reformular sua postura para responder às transformações contextuais. O modo como ele seguiu insistindo

¹⁷⁶ MAGALHÃES, Joaquim Manuel. **Um pouco da morte**. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

na possibilidade da poesia como *fora*, como algo que realiza o diálogo do atual com o inatural e manifesta o mágico na palavra, contrastava com as novas problematizações colocadas por outros poetas. Isso pode ser ilustrado com uma comparação rápida entre a publicação de seu livro *Cobra* e a mencionada publicação de *Cartucho*.

Se *Cartucho* representara uma ênfase sobre os modos de circulação social da poesia, questionando seu lugar comercial e descartável na sociedade democrática em que Portugal ingressava, fazendo-o através da incorporação irônica a esse lugar (abandonando a forma do livro e assumindo a do grão ou do lixo), a publicação de *Cobra* no ano seguinte de certo modo enfatizava a mesma questão (além de outras referentes ao trabalho poético do autor), com atitude semelhante, embora com orientação oposta. O livro de Helder foi publicado em tiragem pequena e o autor modificou pessoalmente à caneta os poemas de vários exemplares, de modo que os livros se tornaram únicos. Essa postura interventiva retirava os livros de sua reprodução “industrial” e lhes resgatava a aura, tornando-os artesanalmente singulares, enquanto os conectava ao princípio de instabilidade e movimentação errática que o poeta trabalhava em sua linguagem. Reafirmando a crença em um lugar autônomo e salvaguardado para a poesia, *Cobra* sustentava a possibilidade de uma existência imaculada pela ordem social *retirando-se dela*. Enquanto a *Cartucho* focava em uma *integração problemática* a essa ordem. Ambas, portanto, exerceram uma espécie de revolta poética contra a ordem social através de uma espécie de performatividade sobre o meio editorial, mas Helder apostava na transcendência poética, enquanto os poetas de *Cartucho* colocavam a ênfase na imanência crítica.¹⁷⁷

No que diz respeito à dicção (para além da performatividade editorial), reconhece-se nos poetas de *Cartucho* e em outros do mesmo período o exercício de uma linguagem mais próxima à linguagem cotidiana. É claro que é necessário ressaltar que não há, a esse respeito, entre tantos poetas, uma orientação coesa, senão, realmente, apenas uma tendência comum. Mas o fato é que, se há, de partida, um conjunto significativo de poetas que reconhece a necessidade de transformar a poesia porque a anterior não lhe serve e principalmente porque mudanças contextuais parecem conclamá-lo, é porque, já de princípio, existe alguma resolução compartilhada de recusar o tipo de inaturalidade que alguém como Herberto Helder defendia.

¹⁷⁷ Em uma carta bem humorada enviada a Luiz Francisco Rebello em 1986, na qual fazia piada com a velocidade com que Maria Lúcia Dal Farra havia agilizado os trâmites para sua primeira publicação no Brasil (a qual não se concretizou), Helder chega a escrever como se sentia em outro tempo, como gostava de viver em outra velocidade que não a do mundo atual, afirmando, portanto, essa existência *outra*, retirada, por fora dos trâmites sociais: “Eu sou português, e das ilhas, imagine!, as velocidades perturbam-me. Sou do género remansoso, sou do género cercado de água por todos os lados, do género ciclo natural das estações. (...) Tenho de arranjar uma boa confusão lenta, uma confusão primitiva, de quem não entende as eficácias actuais. Ai, as ilhas, era bom, não se resolvia nada, a gente vivia e morria quase sem se mexer. (...) Deixem-me quieto, lento, cíclico, ilhéu.” (DAL FARRA, 2015).

Porque embora eu tenha mostrado aqui que poetas como Helder não são forjados senão sob a pressão de um cenário, que sua poesia não se faria produzir senão sob um conjunto de determinantes que possibilitaram seus modos de fazer sentido, essa mesma noção era recusada por Helder, que afirmava a inatualidade da poesia, uma conexão transtemporal das palavras que alcançam a linha sísmica da magia e do diálogo absoluto entre a inocência e o crime. Sua ironia contra a revolução baseando-se no fato de ela não ter efetuado milagres mostra essa postura de quem não reconhece que qualquer coisa pertinente ao poeta tenha se passado nos anos 1970, qualquer coisa que dissesse respeito a uma diferença em relação ao modo de ser da poesia. Por outro lado, assumir que, mesmo não sendo uma profunda revolução e sim uma inserção de Portugal em um lugar comum internacional, surgiram coisas novas e diferentes no mundo, novas formas de arte e linguagens, novas ambientações sociais e políticas, coisas que levavam à fundação de uma diferença em relação ao que se vinha produzindo na literatura, é já partir do princípio de que há outras formas de aliança entre a linguagem poética e a cultura em geral.

Bueno fala da geração dos anos 70 como um

corte que localiza os interesses formais e políticos de um número de poetas que tinha a responsabilidade de pensar uma forma de encarar a poesia no novo cenário político, geração essa que possuía o interesse de “assumir-se”, ou seja, delimitar sua identidade nas derivas bastante movimentadas do feminismo, do estruturalismo, dos estudos de gênero, assuntos coevos e de grande força no contexto europeu [...]. Tal panorama português coincidia com os estudos de gênero que irrompiam nos Estados Unidos da América, principalmente, fazendo com que esses poetas também se posicionassem a respeito da homossexualidade, da AIDS, da exploração das praias portuguesas, da crescente americanização da cultura, entre outros temas que ambientavam aquela década. (2017, p. 24)

Um traço importante que caracteriza essas tomadas de posição crítica da criação em contexto está na questão da *identidade*, a qual se pode entrever no que Bueno chama de “assumir-se”. O pesquisador destaca que, em certa medida, todos os poetas da *Cartucho* “exploram uma escrita homossexual” (BUENO, 2017, p. 24), o que aponta para uma vontade de comunicação de experiências específicas, um uso da linguagem carregado de relações sociais. A ênfase do texto já não é tanto no afastar-se do mundo, mas no identificar-se com aspectos específicos dele – não raro, aspectos relativos aos sentimentos como campo de validação de uma experiência que não vê problemas em se reconhecer mundana. O próprio Joaquim Manuel Magalhães afirmou que a geração dos anos 70 assume um “ímpeto renovado de se contar, de assumir, por máscara ou diretamente, um discurso cuja tensão é menos verbal

do que explicitamente emocional” (MAGALHÃES, 1981, p. 258¹⁷⁸ apud PEREIRA, 1999, p. 112). Sasaki, por sua vez, notando a oposição entre o *verbal* e o *emocional*, encontra na formulação de um contato *emocional* com a realidade a criação de *efeitos de realismo* (2013, p. 38), o que pode ser uma formulação também para a questão da *identificação* – o efeito de identificação entre a expressão emotiva do texto e alguma experiência sensível do mundo está na base da valorização da *identidade* como valor poético.

Quando Fernando Guimarães escreve a respeito da poesia de António Franco Alexandre, diz que “a realidade das coisas é perturbada ou, se se preferir, configurada pela emoção, pela afetividade ou pelos sentimentos, de modo que a realidade ganha uma configuração que acaba por vir perturbá-la, perturbando-nos” (GUIMARÃES, 2002, p. 165¹⁷⁹ apud SASAKI, 2013, p. 38). Observe-se que esse jogo das identidades e identificações promovido pela emotividade da poesia não deixa de lado a problematização sensível dessas experiências – não se está a proclamar a simples possibilidade de identificação entre a linguagem e a experiência. Mas talvez seja possível afirmar que, enquanto certa poesia anterior tinha no vocabulário relativo ao corpo uma referência forte no que diz respeito à encarnação da experiência poética, agora esse vocabulário é desviado para o campo da experiência sentimental. De fato, o caráter sempre parcial da experiência talvez suba mais à tona quando é mais a emoção do que o corpo que figura nas imagens poéticas: as imagens corporais evocam mais o aspecto visual, já que constituem partes objetivadas da própria organicidade, o que ainda resguarda a perspectiva ótica do observador de si mesmo; as imagens sentimentais rendem o observador às forças do humor, perturbação da vista em que se explicita o caráter relativo e instável da própria enunciação.

Sendo assim, mesmo estando longe da noção de uma arte que imitasse a realidade, mesmo assumindo a inconsistência da linguagem em refletir estados reais ou a subjetividade do autor, e ainda que, como afirma Pereira, um texto como o de Magalhães, por exemplo, subentenda “a marca cética da linguagem: ainda quando emerge de sentidos localizáveis, recusa quaisquer certezas e paraísos e sobrevive no limiar da dúvida” (PEREIRA, 1999, p. 112), acredito ser possível afirmar que estamos diante de um mapeamento da relação entre subjetividade, língua e mundo bastante diferente do que encontramos em Herberto Helder, no

¹⁷⁸ MAGALHÃES, Joaquim Manuel. **Os dois crepúsculos: sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas**. Lisboa: A regra do jogo, 1981.

¹⁷⁹ GUIMARÃES, Fernando. **A poesia contemporânea portuguesa**. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2002.

surrealismo ou nas questões da imagem que foram vistas anteriormente – uma diferença enraizada no problema da relação entre poesia e realidade.

Para efeitos de comparação, chamarei de postura de *desidentificação* aquela que podemos associar a Herberto Helder e outros poetas de orientação semelhante. Ela supõe uma desestruturação da linguagem de modo a, rompendo na língua com os seus modos sociais, abrir caminhos novos de exploração do sentido (ou mesmo silenciar a língua, num rompimento absolutamente negativo), o que poderia ser interpretado como uma relação com o real que passa pela negação das ordens que pretendem valer por esse real. À outra postura chamarei de *identificação problemática* – é a que se vê ser pensada nesses novos “efeitos de realismo”, em que se supõe um uso da linguagem que estructure, dentro dos modos sociais de uso da língua, caminhos de exploração do sentido que construam realidades possíveis onde talvez elas ainda não tenham sido reconhecidas. Note-se a marca de um plural em “realidades” – o que é menos uma assunção metafísica do que a compreensão de que há uma disputa por espaço e a possibilidade de exploração de novos espaços através da dialética de suas construções (que se configura entre a experiência e a linguagem, assim como entre a linguagem e o cotidiano).

É por isso, inclusive, que essa identificação problemática não recusa temas e situações cotidianas, engajando-se em questões relativas à sexualidade, à saúde pública, à política nacional e internacional, à situação econômica etc. Não querendo afirmar a solidão da poesia como lugar autônomo onde a linguagem, por originária, é essencialmente diferente e superior em relação a sua forma ordinária, essa poesia vai tentar encontrar no mundo os lugares onde ele se fissa, os lugares em que o sistema social acusa suas rachaduras internas e as frestas por onde talvez outra coisa escape – sem a ilusão de uma relação simples, estável e mimética entre a poesia e o mundo, mas se valendo da instabilidade imanente à língua para perturbá-la em seus terrenos mundanos. Quero dizer: essa postura parece assumir que a desidentificação – que era resultado de um trabalho poético para a primeira postura – é, na verdade, constitutiva da linguagem, da comunidade e mesmo de experiências pessoais e banais. Propaga então a noção de que sempre há exploração possível de novas possibilidades não porque um suposto ideal de liberdade, ou mesmo de poesia, que estaria na origem do ser, o conclama, mas porque há necessidades impostas pela própria realidade, um desejo constantemente desconstruído com as formas e por isso um conflito generalizado e imanente entre as formas de vida (sem hierarquia de desejos) e as formas de texto. Ela propõe, ao invés do assombro de uma linguagem louca à espera de uma encarnação libertária, a encarnação já naturalmente problemática no ponto de fissura da ordem social.

Nunca será suficiente frisar o quanto essa comparação generalista é necessariamente incompleta, além de também desatenta às linhas de continuidade e herança que atravessam as duas posturas, continuidade que é fundamental para compreendê-las. É preciso destacar: que ambas supõem um engajamento experiencial com a leitura, alguma forma de identificação do texto com *outra coisa* (geralmente algo ligado ao corpo e a experiências sensíveis, mas não só: há experiências transcendentais, questões do Real como impasse da formalização, o sujeito como instância problemática da liberdade e do ser etc.), seja para a constituição de novas possibilidades, seja para a exploração da loucura. Assim como ambas supõem uma desidentificação do texto com a realidade, seja no texto como lugar possível da liberdade, seja na impossibilidade de completar o movimento de identificação (encarnação e literalidade) que efetivaria no real a liberdade que o texto promove. Embora seja possível dizer: que enquanto a postura de desidentificação parecia mais evocativa de um esforço do leitor, já que a solidão que ela sustentava e sua inatualidade supunham constantemente essa necessidade de engajamento na encarnação para que o poema se realizasse, a postura da identificação problemática parece se assentar melhor na cena em que o poeta diz e o leitor escuta. O leitor talvez se identifique com o que é dito, talvez sinta os efeitos do poema, mas a questão da encarnação, da efetivação da poesia como ação sobre a realidade, parece mais resolvida de antemão nas mãos do poeta, enquanto o leitor ocupa sem problemas evidentes a posição de receptor de uma obra realizada. Ironicamente, é quando o poeta parece não mais se portar como sujeito acima da mediania que sua enunciação mais se coloca como independente da mediania – o “sujeito acima”, com toda sua solidão e autonomia, enfrentava constantemente o problema da realização poética na sua antinomia, na sua oposição (e portanto relação dialética) com o comum; enquanto o “sujeito comum” da poesia cotidiana parece partir de uma resolução dialética desse conflito, uma vez que sua enunciação parte já daí, seu poema parece mais resultado do que enfrentamento do problema e assim ele exibiria um ar de vitória (ainda que melancólica, duvidada, insegura, desvalorizada) que estava ausente no outro (mesmo com toda sua vanglória).

Pode ser interessante pensar a questão a partir de *ações* atribuíveis à poesia. A postura da desidentificação parece mais centrada na noção de uma poesia que *age sobre alguma coisa*. Ela *desidentifica* os signos, *desestabiliza* o pensamento em seus lugares comuns, *silencia* o entendimento, *impede* a reprodução das formas sociais – seus usos apontam sempre para uma dialética com a totalidade da diferença. A postura da identificação problemática, por sua vez, parece mais centrada na noção de uma poesia que abre seu leque de possibilidades *a depender* de seu contexto de “uso” ou “aparição”, mais ligada que está ao diálogo direto com esses contextos: ela *diz alguma coisa quando representa* uma experiência, ela *mobiliza* uma

resistência social **quando** *defende uma forma de vida socialmente oprimida*, ela cria um espaço de identificação **quando** *organiza experiências e vocabulários ao redor de um núcleo comum* etc. Isso significa que, na segunda postura, o texto poético como objeto *não* é capaz de determinar sua natureza sozinho, ele está sempre em jogo com seu contexto e sua especificidade está à mercê de seus modos de aparição ou apropriação. A poesia não aparece mais como lugar capaz de extrema autonomia. É possível dizer que essa é uma nova forma de encarar a dependência e o desejo pelo engajamento do outro, um que quer ultrapassar o desprezo e a ironia da solidão suficiente. Talvez se possa dizer: uma substituição da ironia pelo desamparo. Uma substituição do rancor pela melancolia. Uma substituição da fúria pela problematização perplexa da situação (à beira perigosa de alguma passividade).

É verdade que essa melancolia, o tom melancólico que Barrento, por exemplo, identifica como uma *vocação elegíaca* da nova poesia portuguesa (2006, p. 66¹⁸⁰ apud BUENO, 2017, p. 42), não é necessariamente a regra geral das posturas de identificação discursiva. Como continuidade de um projeto vanguardista de transformação social, as poéticas e políticas da identificação também às vezes se associam a um tom combativo. A ideia de passagem de uma poesia (e também uma política e uma filosofia, muitas vezes) que se pensava pela via da desidentificação (dissolução do sujeito, morte do autor etc.) a uma que pensa pela via da identificação (identificações de subjetividade, de gênero, raça ou classe etc.) é um movimento geral da cultura ao longo do fim do século passado e início deste. Em linhas gerais, é possível interpretar esses movimentos em continuidade: a afirmação de lugares antes excluídos é uma desidentificação em relação às formas dominantes: a mulher contra o patriarcado, o negro contra a branquitude, o LGBTQIA+ contra a heteronormatividade etc.; a afirmação das identidades múltiplas aparece como enfrentamento da identificação única. Há quem critique essa política das identidades múltiplas acusando-a de apenas substituir a identidade única por uma espécie de variedade mercadológica das identidades, quando o que interessava realmente era o próprio princípio de desidentificação do ideal libertário, que não deveria ser esquecido. E há também quem afirme que o princípio de desidentificação é uma criação de intelectuais homens brancos heterossexuais ou que ao menos vem de sua herança, porque não seria mais do que a forma de eles lidarem com a culpa e a percepção de que não acreditam nos princípios de sua dominação – ou seja, seria do interesse deles se desidentificarem, não daqueles que tiveram suas identidades negadas. O debate é atual e não me enveredarei mais profundamente por ele. Pode-se talvez considerar que ele dialoga com o problema do ideal de que falei: a necessidade

¹⁸⁰ BARRENTO, João. **O arco da palavra**. São Paulo: Editora Escritura, 2006.

de afirmar certas identidades para contestar outras identidades supõe um diálogo específico com o princípio de libertação em relação ao qual esse movimento é feito – ou supondo a idealização de algumas identidades, ou supondo *a priori* que o fato de toda identificação ser provisória não exclui a necessidade de assumir uma identidade nas situações conforme elas são impostas e/ou precisem ser contestadas. Tenha-se em mente, aqui, ao menos, que enquanto Helder seguiu afirmando e desenvolvendo princípios de negatividade e dissolução subjetiva ao longo de toda a segunda metade do século XX, todo esse outro debate se desenvolvia e suas coexistências talvez se tangenciem em alguns pontos.

Por ora, concluo apenas que essa tendência da identificação problemática envolve um diálogo constante com a circulação social da língua sem abrir mão nem da consciência da negatividade inerente à linguagem, nem, muitas vezes, da crítica ou da insatisfação com a passividade da poesia.

Cumpre, por fim, observar que esse movimento surge paralelamente também em outros países do cenário europeu. Cito Barrento – “passa-se da experimentação para a experiência, do poema sem sujeito para formas de uma ‘nova subjetividade’ (como também se lhe chamou nos anos 70 alemães)” (BARRENTO, 2000¹⁸¹ apud SASAKI, 2013, p. 39). Sasaki também chama a atenção para o movimento *Neue Subjektivität*, afirmando que “termos como *Alltagslyrik* (lírica do cotidiano) e *Neue Innerlichkeit* (nova interioridade) poderiam ser aplicados aos pares portugueses” (2013, p. 39). Observa também a proximidade com tendências francesas destacadas por Jean Michel-Maulpoix, o qual fala em “novo lirismo” ou “lirismo crítico”, assinalando que “esse retorno do/ao lirismo se situa em parte sobre uma transposição da atenção de sobre a página branca (ou da mesa em que se escreve) para o mundo”¹⁸², ou que surge aí “a afirmação renovada de uma interdependência estreita entre a escrita e a vida”¹⁸³.

Voltar ao real, a esse desencanto

Nesse quadro, acho importante destacar a presença de Joaquim Manuel Magalhães como alguém que, na opinião de Eduardo Prado Coelho, Manuel de Freitas ou Danilo Bueno

¹⁸¹ BARRENTO, João. Um quarto de século de poesia portuguesa. *Semear*, Rio de Janeiro, n. 4, 2000.

¹⁸² Tradução minha. No original : “ce retour du/au lyrisme se situe pour une part dans un déplacement de l’attention de la page blanche (ou de la table d’écriture) vers le monde” (MAULPOIX, Jean-Michel. *La poésie comme l’amour*. Paris: Mercure de France, 1998, p. 120 apud SASAKI, 2013, p. 39).

¹⁸³ “l’affirmation renouvelée d’une interdépendance étroite entre l’écriture et la vie” (MAULPOIX, *idem*, p. 120 apud SASAKI, 2013, p. 39).

aparece, nas palavras desse último, “como uma espécie de voz aglutinadora, imbuída das linhas de força mais representativas da poesia portuguesa das últimas décadas” (BUENO, 2017, pp. 22-23), ou ainda como “uma espécie de vértice que aglutinaria linhas dominantes da poesia portuguesa desde o final do salazarismo até os dias de hoje” (BUENO, 2017, p. 41). Em alguns textos desse autor é possível encontrar uma formulação mais direta que corresponde às ideias gerais (e generalistas) que explorei acima e, por isso, farei a seguir uma leitura do significativo poema “Princípio”, publicado no livro *Os dias pequenos charcos*, de 1981, onde Magalhães proclama a divisa de *regresso ao real*:

No meio de frases destruídas, de cortes de sentidos e de falsas imagens do mundo organizadas por agressão ou por delírio	1
como vou saber se a diferença não há-de ser um pacto novo, um regresso às histórias e às árduas gramáticas da preservação. Depois dos efeitos de recusa se dissermos não, a que diremos não?	5
Que cânones são hoje dominantes contra que tem de refazer-se a triunfante inovação?	10
Voltar junto dos outros, voltar ao coração, voltar à ordem das mágoas por uma linguagem limpa, um equilíbrio do que se diz ao que se sente, um ímpeto ao ritmo da língua e dizer	15
a catástrofe articulada afirmação das palavras comuns, o abismo pela sujeição às formas directas do murmúrio, o terror pela construída sintaxe sem compêndios.	20
Voltar ao real, a esse desencanto que deixou de cantar, vê-lo na figura sem espelho, na perspectiva quase de ninguém, de um corpo pronto a dizer até às manchas	25
a exacta superfície por que vai onde se perde. Em perigo.	30

(MAGALHÃES, 1981, p. 13¹⁸⁴ apud BUENO, 2017, pp. 56-57)

Nos quatro primeiros versos do poema encontra-se uma referência que atinge diretamente as obras poéticas pós-surrealistas e as experimentações formais da poesia: frases

¹⁸⁴ MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dias, pequenos charcos*. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

destruídas, cortes de sentido e falsas imagens do mundo organizadas por agressão ou por delírio. O sujeito se indaga como poderá saber se essa marcada diferença da poesia em relação às frases não-destruídas, ao sentido e à conciliação com o mundo não se torna, ela mesma, parte desse mundo em suas histórias e gramáticas. Como foi visto em relação à publicação de *Cartucho* e ao repensar a poesia após a abertura política, uma vez que o “inimigo” mudara, não sendo mais o controle de um Estado autoritário mas a cooptação da liberdade pelo mercado, isto é, uma vez que havia agora total liberdade para dizer qualquer coisa, mesmo agressões ao sentido, à frase, à moralidade, sendo que esses dizeres eram cooptados pela ordem social e tornados igualmente inofensivos, mesmo consumíveis, como sustentar nessas imagens a marca real de uma diferença? Os versos de 9 a 14, desdobrando mais duas indagações, desenvolvem a consciência de um esgotamento das formas anteriores de diferença e criação. Assimilados os efeitos de recusa, já não é possível saber a quem se diz *não*, pois o próprio *não* se vê incluído na afirmação geral. Se antes parecia possível evocar um cânone maldito, uma herança da revolta, o que fazer agora para sustentar a triunfante inovação, uma vez que esses mesmos malditos constituem objeto de reconhecimento público? A abertura democrática reivindica a revolta dos malditos como se essa revolta fosse orientada contra o fascismo superado, ignorando que a revolta é também contra ela (e muitas vezes sem malícia, vide como a contrariedade às vezes é reduzida a formas de encontro e democrático diálogo, esquecendo-se da efetiva violência e recusa – como observado no capítulo anterior).

Do verso 15 ao final, enuncia-se no infinitivo o princípio guia que justifica o poema (a considerar seu título). Do 15 ao 17, colocam-se três retornos: voltar junto dos outros, voltar ao coração e voltar à ordem das mágoas. Dali ao verso 25 se enuncia os modos de realização desse retorno, que ajudam a compreender também o seu sentido. A linguagem limpa, que equilibre o que se diz ao que se sente, apela para uma correspondência entre a enunciação e a experiência sentimental ou sensível, em oposição ao que poderia ser um texto que pretende causar incômodo ou deslocamento no leitor através de uma linguagem inquietante. Essa correspondência, no entanto, não é pensada como representação mimética, mas como “ímpeto ao ritmo da língua”, reconhecendo a qualidade de se constituir como efeito linguístico através de uma articulação das palavras comuns. A catástrofe não estaria mais na sujeição a uma ordem psíquica que poderia ser quebrada com a quebra da linguagem, pois essas quebras já foram assimiladas e sua recusa à ordem não tem mais qualquer efeito. O que resta, digamos assim, é explorar o abismo na forma em que ele sobrevive nesse mundo: o murmúrio e o terror da sintaxe sem compêndios. Esse “sem compêndios” é bem significativo pois dialoga com as “gramáticas da preservação” do verso 8 e com os “cânones” do verso 12: uma vez que as formas da recusa são catalogáveis

em uma herança literária, não caberia mais procurar nessas explorações poéticas aquilo que expressasse a recusa triunfante, as heranças literárias já são parte do mundo que se reproduz a despeito da poesia. A expressão do terror teria então se deslocado para os murmúrios não catalogados pela ordem, a expressão daquilo que passa quase mudo e despercebido e que pode por isso ser lugar de inovação e resistência. O que se diz ali não trabalha geniosamente a linguagem num ato fantasticamente poético, mas expressa o terror justamente porque só se vê enunciar o que é língua comum se enunciando. É assim que é junto dos outros e do coração, na comunidade afetiva e sua linguagem cotidiana, no que constitui a memória e a sensibilidade, que se encontra a ordem das mágoas, o terror pela frustração das inovações, o campo poético da diferença e da esperança do assombro.

No verso 26 enuncia-se o quarto princípio de regresso, “voltar ao real”, associado a um “desencanto / que deixou de cantar”. Que o real se associe ao desencanto é uma noção que se opõe a certo encantamento poético (que se imaginaria como abertura para o real em ultrapassar as ordens da linguagem). Aqui, o real é justamente o desencanto, a desilusão com essa possibilidade de saída encantatória. Que o real tenha deixado de cantar aponta para caminhos diferentes: por um lado, anunciar a volta a um real que deixou de cantar pode significar a esperança de fazê-lo voltar a cantar; por outro lado, pode apontar para a ideia de que voltar ao real desencantado é abandonar sua associação ao canto, e por isso no verso 30 vem associado ao *dizer*. Dessa forma, entender o *dizer* do corpo (o ímpeto ao ritmo da língua) como *canto* pode ser tanto uma retomada desse valor poético (a poesia como canto) como uma oposição a ele – e a ambiguidade é válida pois suspende na dúvida: afinal, chamaremos de “canto” os nossos murmúrios de terror, o dizer dos nossos corpos que não são reflexo mas a própria figura do real? Pode-se lembrar aqui daquela negatividade abjeccionista, não à toa a que retomei ao apontar para uma suposta atualização do *abjeto* no *dejetto*, tal como visto com a *Cartucho*, e a pergunta se refaz: como colocar afirmativamente a poesia sem contribuir para a sua cooptação pelas ordens anti-poéticas, sejam elas a deturpação fascista ou os mecanismos do mercado e do entretenimento? A solução abjeccionista caminhava por uma forte e constante negação. Magalhães, no entanto, reconhece uma assimilação dos efeitos de recusa e, portanto, ao invés de percorrer o caminho dessa negação, afirma a via de “dizer até às manchas / a exacta superfície por que vai / onde se perde. Em perigo”.

Observe-se como isso se elabora sobre a noção de *regresso*, pelo entendimento de que o Princípio não é o de *ir* a junto dos outros, ao coração, à ordem das mágoas e ao real, mas o de *voltar* a isso. Já apontei que esse retorno ao real não é o retorno a uma postura mimética ou à crença na possibilidade de conhecer objetivamente a realidade, ou seja, não é o retorno a uma

ideia anterior de realidade. De maneira insuficiente, pode-se compreendê-lo como *voltar-se*. Tratar-se-ia assim de um regresso porque a obra não busca mais constituir linguisticamente um caminho para fora ou para uma diferença singular do texto poético, mas sim um modo de voltar-se sobre as coisas do mundo e do coração através do engajamento poético (supondo, portanto, que é daí que se parte, de modo que ir a isso é voltar-se sobre si). Só que isso não é tão diferente do que defendi acerca do círculo vertical de Herberto Helder – o fora teorematizado para onde a poesia leva não se completa sem um retorno às coisas –, embora em Helder a ênfase fosse no texto poético como presença e motor desse fora, enquanto aqui o poema se parece mais com o registro da percepção de como as coisas comuns possuem essa fissura interna, podem se constituir poeticamente através de uma experiência singular. Há uma diferença na ironia premente ao texto: em Helder, a ironia de uma obra que finge o seu poder mágico; aqui, a ironia de uma obra que revela a magia possível das coisas sem reivindicar a cena de um poder. Essa poesia quer buscar nas coisas, em como elas já estão aí, o reconhecimento do poético possível, realmente possível, para além da projeção fantasiosa de um campo poético autônomo ou livre. Ela está mais atenta à materialidade do texto como escritura, objeto que circula socialmente de uma determinada forma e que portanto existe em comunhão com as estruturas sociais independentemente da fúria com que manipule a língua. Então, deixando de lado o teatro da fúria enlouquecida, ela busca se comunicar com esse entorno para o atingir. Ao mesmo tempo, compreendendo a impossibilidade de representar objetivamente a realidade, tendo assimilado a noção da opacidade da língua, ela reconhece que essa opacidade não é causada por um ou outro modo de utilizar a língua e sim pela própria natureza da linguagem e por isso encontra tanto no texto poético quanto na linguagem cotidiana o signo de uma errância das representações em relação à realidade. Essa errância não seria aleatória e sim constitutiva do lugar, da experiência, da memória, da comunidade e por isso seria carregada de historicidade, de um pensamento *em situação* dos movimentos linguísticos, do jogo poético que participa da trama local da vida – de modo que talvez se devesse mesmo parar de falar em texto e contexto e passar a falar simplesmente em texto e participação no texto histórico e geral da língua e do lugar. Por tudo isso, pode-se ler esse *voltar* como um *voltar-se*, pois aponta para uma retomada do pensamento poético em unicidade e não em oposição à comunidade linguística, formalmente indicando um olhar *situado* que procura na própria *situação* as passagens poéticas.

Porém, o principal da noção de regresso está em como ela realiza um jogo dialético com a tradição que abandonara o contato com o real cotidiano.

Essa poesia da linguagem cotidiana, comunicativa, que estou chamando aqui de *identificação problemática*, não surge em um lugar onde essa linguagem se encontrava

totalmente ausente. É possível mesmo dizer que essa postura possuía sua própria linhagem na literatura portuguesa: o neorrealismo continuava ativo, lá estava também o trabalho de Carlos de Oliveira, por exemplo, assim como a poética do testemunho de Jorge de Sena – e Danilo Bueno encontra uma linha que vai de Fernando Pessoa a Joaquim Manuel Magalhães passando por Jorge de Sena (2017, p. 34), cuja obra imensa também atravessou as mesmas décadas e não se enveredou nem pelas diretrizes neorrealistas e nem pelas interrogações surrealistas que foram vistas anteriormente. O foco que se teve aqui sobre o caso surrealista pode ter dado a impressão de que ele respondia por tudo o que de mais relevante acontecia na poesia portuguesa do período, mas isso não é verdade.

Sendo assim, quando a ideia de *regresso* ao real é formulada nos anos oitenta por Magalhães, o que acontece é que se funda, nessa mesma ideia, a recusa do abandono do real e a reivindicação da tradição que o abandonara. Afirmar a necessidade de voltar era reconhecer que se havia partido. E, ao invés de se reivindicar uma linha paralela que permanecesse no real, reivindicava-se a linhagem que o tinha abandonado, por se afirmar no retorno. Dessa forma, *ir* ao coração, à ordem das mágoas, ao real, é formulado como um *voltar* porque é, ao mesmo tempo, afirmar esse *ir* e afirmar o próprio tempo anterior como o tempo do que não foi ao real, afirmar a própria anterioridade na tradição que o recusou.

O regresso ao real é, portanto, mesmo com suas diferenças, uma reivindicação da força de recusa poética que fora antes expressada pelo o que chamei aqui de poesia libertária. Ela é a marca da continuidade fundamental que apontei entre o que chamei de desidentificação e de identificação problemática, ainda que no exercício de se diferenciar do que julgava necessário ser ultrapassado. O diálogo dessa tendência com a obra de Herberto Helder é, portanto, direto e fundamental. E veja-se, por exemplo, o texto em forma de carta “Por causa de *Photomaton & Vox*” que Magalhães publicou em 1981, mesmo ano em que publicou o poema “Princípio”, dois anos após a saída do livro de Helder:

Herberto Helder,

(...)

Poucos podem ter a honra de ter mais inimigos do que você. Inimigos como eu, a considerá-lo um dos maiores, mas a fazer tudo por causa disso, por o combater naquilo que me leva à escrita. (...)

Quando penso no um ou dois poetas da minha geração, sei que eles são bons porque não se lhe assemelham, quase tanto como por possuírem uma veemência própria a reivindicar. Quando penso nos da sua geração, penso que são maus porque não atingiram o centro do tempo com a placidez do furacão em torno que você foi.(...)

E já agora, em troca de algumas das suas magníficas histórias juntadas neste livro, deixe-me contar-lhe uma que li em Otto Jespersen. “Um camponês a quem o padre perguntou que significado tinha para ele a palavra *felicidade* e

que respondeu: qualquer coisa dentro de um porco, mas não sei explicar melhor o que é.”

A moral é: no meio da miséria institucional que cerca a nossa cultura, a prostituição das editoras comerciais e das outras que só se dedicam às obras completas dos vendáveis, desses autores que lhes aceitam fazer o jogo, do desprezo a que a máquina política votou a difusão séria de obras mais significativas ou de autores mais novos para promover a mediocridade dos que se deixam enredar nas suas teias partidárias dominantes – no meio desse “porco” que é o nosso mercado cultural, a maioria das nossas editoras, os programas literários, a “felicidade” é que possam ainda, aqui um, além outro, aparecer livros como o seu. E que existam figuras de recusa exemplar como a sua é.¹⁸⁵

Danilo Bueno, analisando a crítica de Luís Miguel Nava acerca do “voltar ao real” – talvez a primeira crítica acerca da divisa –, aponta para como aquele reivindicado desencontro entre linguagem e real cotidiano, marca da revolta de poetas como Herberto Helder, permanecia como consciência crítica antimimética nesse *regresso*. Dá-se, agora, como sinal de uma impotência da língua (não de uma potência poética), uma impossibilidade de acessar definitivamente o que se afirma. Esse retorno às coisas é, por isso mesmo, ao invés de um retorno a princípios de mimetismo, caracterizado como um “retorno oblíquo” (BUENO, 2017, p. 30), aparece ainda sustentando uma errância das textualidades sobre o fundo comum da realidade inacessível. E, uma vez que essa realidade não pode ser pensada em completa independência de suas representações, a obliquidade aparece como o constante deslize e desencontro inerente à linguagem e ao pensamento em suas práticas e existência – noção a que a poesia ainda se associa, ainda que dialogue de outro modo com fatores mundanos. Nas palavras de Bueno:

É justamente nesse sentido que Nava sugere um “retorno oblíquo”, já que desde o início a ideia de *regresso ao real* está ligada à ideia de impossibilidade, o que torna o enunciado e a resultante tópica extraída dessa ideia uma contínua rede de interpretações, muitas vezes assentadas na contradição. (2017, p. 30)

É preciso reforçar a necessidade de ler essa errância com consideração pelo *perigo* que a habita, tal como ressaltado no final do poema “Princípio” de Magalhães. Afirmar que essa

¹⁸⁵ A carta é belíssima e vale ser lida inteira. É nela que Magalhães escreve para Helder que “Eu tinha, como lhe mandei dizer uma vez, dezasseis anos. (...) Li *A Colher na Boca*. Você foi culpado de quase tudo. Sabotou a mágoa adolescente de alguns sonetos. (...) Mas, lembro-me de vez, quando cheguei às “Musas Cegas” deixei de saber o que fazer com as palavras. Você não devia existir. / Quero dizer, comecei a julgar que escrever era fazer como você, de tal ordem a mudança ou transfiguração foi radical”. Não sei indicar as páginas da citação pois ela foi colhida na internet, de onde a referência é: MAGALHÃES, Joaquim Manuel. **Os dois crepúsculos: sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas**. Lisboa: A regra do jogo, 1981. Disponível em: <https://canaldepoesia.blogspot.com/2017/07/joaquim-manuel-magalhaes-por-cao-de.html>. Acesso em: 28 ago. 2021.

obliquidade, como impossibilidade de acesso definitivo a algo universal e permanente – a realidade –, como presença difusa, promove uma contínua rede de interpretações não pode caminhar separado da diferenciação entre a inevitabilidade do erro e a generalidade do acerto. Isto é: a consciência de que o real se constitui através de suas representações não deve nos levar a crer que percorrendo as representações estaremos percorrendo o real, como se a exploração das possibilidades poéticas das representações fosse uma exploração das possibilidades reais da existência. Ao não traçar, nem que seja pela imaginação, uma fronteira firme entre a linguagem cotidiana e a poética, assumindo na cotidiana a possibilidade de promover a poesia, está-se na corda bamba entre a poetização do banal e a banalização do poético. Mesmo entre os poetas que não reclamam idealidades como as que se viu serem formalizadas pelos fundadores do pensamento estético ou reivindicadas pelos modernos de herança romântica (como Helder), há estes que, como Joaquim Manuel Magalhães, não abriram mão de procurar no trabalho poético algo mais significativo do que pequenos espetáculos de classe média. A questão é que se a recusa e a fúria contra a língua não são mais capazes de projetar a diferença da poesia em relação à aceitação pacata do cotidiano, como se sustentaria efetivamente que o texto poético fosse capaz de a projetar? Como as enunciações poéticas, em comunicação e situação cotidiana, engendrariam essa diferença? Está-se a perigo de que se falhe, de que se perca em seus caminhos por aí. E a sustentação desse perigo é o que sustenta também o que chamei de ideal libertário manifestado por poetas como Herberto Helder, ainda que recusando a solução que ele exerceu. Esse perigo é o que instaura a diferença entre o poético e o não-poético e poetas como Magalhães estão longe de afirmar que tudo é poético como se nem fosse necessário escrever poesia.

Da linguagem, do real

Em 2013, mais de trinta anos depois, Fernando Pinto do Amaral fazia o balanço do tempo e identificava já na virada do milênio uma dicotomia na poesia portuguesa:

Se é verdade que o século XX pode ser considerado um “século de ouro” da poesia portuguesa (para retomar a expressão de Eugénio de Andrade), creio que ainda é cedo para avaliar o que virá a ser o século XXI. Na viragem do milênio terá havido, de facto, alguma oposição entre poetas mais preocupados com a “criação de novas linguagens” e outros mais seduzidos pela ‘poesia da experiência’, mas espero que esse conflito se vá esbatendo, à medida que nos apercebemos de que os melhores poetas são aqueles para quem essa

bipolarização faz cada vez menos sentido. (AMARAL, 2013, p. 45¹⁸⁶ apud BUENO, 2017, p. 40)

Gastão Cruz, em 2008, também reconhecia a persistência de uma dicotomia entre “poesia do real” e “poesia da linguagem” (2008, p. 174¹⁸⁷ apud BUENO, 2017, p. 38), uma vez que também julgava ainda necessário defender sua abolição identificando um quadro geral e comum da poesia moderna no que diz respeito à relação entre poesia e realidade: “Penso que não a poesia surrealista, mas toda a poesia moderna, pode ser lida como ‘denúncia da realidade’, no sentido em que é no luminoso abismo aberto entre o real e a linguagem que a evidência da poesia se produz e revela” (CRUZ, 2008, p. 364¹⁸⁸ apud BUENO, 2017, p. 38). Danilo Bueno chama a atenção para como essas tendências, senão como orientações bem demarcadas, ao menos como um conjunto de problemas, influem na antologia dos *Poetas sem qualidades*, lançada em 2002 com forte efeito na recepção, indicando assim sua persistência na poesia portuguesa do início deste século (2017, p. 43).

Muita coisa diferente foi produzida na poesia portuguesa dos anos 1970 até o início deste século, mas acima disso tudo aparece esse afunilamento geral entre dois caminhos – “poesia da linguagem” e “poesia do real” – que se pretende que se unifiquem (e esse desejo é um fator interessante de ser investigado¹⁸⁹). É claro que deve permanecer a compreensão de

¹⁸⁶ AMARAL, Fernando Pinto do. Lugares incertos. *Relâmpago*, n. 33, p. 28, outubro de 2013.

¹⁸⁷ CRUZ, Gastão. *A vida da poesia - textos críticos reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

¹⁸⁸ *Idem*.

¹⁸⁹ Quando Fernando Pinto do Amaral expressa sua esperança de que a divisão entre poesia da linguagem e poesia do real se vá esbatendo, justifica esse desejo com observações de gosto pessoal: “(...) espero que esse conflito de vá esbatendo, à medida que nos apercebemos de que os melhores poetas são aqueles para quem essa bipolarização faz cada vez menos sentido. Dito de outro modo, os poetas que mais me interessam são aqueles que, utilizando elementos da sua experiência humana (mesmo demasiado humana), os transfiguram em poesia graças à intensidade das palavras que dão corpo e espessura a cada texto. Só assim a sua escrita se transforma numa voz pessoal e inconfundível” (AMARAL, Fernando Pinto do. Lugares incertos. *Relâmpago*, n. 33, p. 28, outubro de 2013, p. 45 apud BUENO, 2017, p. 40).

Talvez, de fato, a poesia encontre sua potência maior quando não se permite encaixar na utilidade de servir a uma orientação já identificada. Como se vê na obra de Herberto Helder, o poder da enunciação poética caminha justamente nos movimentos de fronteira que fazem com que as enunciações não sejam reconhecidas em sua identificação formal, colocando em jogo a própria identificação, suspendendo assim a continuidade da ordem e trazendo a própria ordem a sua contingência e maleabilidade.

Isso pode ser considerado apenas outra forma de expressar os desígnios surrealistas de recusa às estruturas vigentes, igualmente remetendo ao ideal estético em sua relação com a liberdade, o que também é uma abordagem do problema da procura a perigo pelo nosso murmúrio e nosso terror em um tecido comunitário e real. Talvez exista uma raiz única da poesia, o único problema residindo na possibilidade de pensá-la ou formalizá-la. Mesmo a afirmação mais vaga, como a presencista “a poesia é uma só” já se vê a serviço de esquemas que a própria poesia pode vir a questionar e a fantasia idealista de formalizar a diferença entre o ideal e o específico, por mais precisa que seja, também passa pela especificidade questionável dos mundos efetivos.

Seria possível, talvez, ter esperanças de constituir um lugar onde essa multiplicidade possa continuar sendo a multiplicidade, sem riscos para a anulação de pretensões válidas e valiosas. Há quem o enxergue candidamente na academia, na universidade, com seus vários departamentos e irrecuperáveis linhas de pesquisas, os milhões de autores, estudos, leituras borbulhando em sua variedade, lugar em que se recolhe e promove a multiplicidade poética *como multiplicidade*, sem os conflitos de anulação histórica que o mercado ou as tendências de época

que em cada obra se vai encontrar diferenças de resolução e orientação, a depender da escala da observação, de modo que deve permanecer problematizada a generalização histórica. Só que, mesmo problemáticas, essas generalidades são fundamentais para a compreensão das questões e conflitos que constituem o movimento poético em Portugal ao longo dos anos, particularmente porque se fundam sobre uma questão de base para todo texto poético: como ele se diferencia e singulariza de modo a justificar seu nome e qual relação passa a estabelecer com as outras coisas em geral; em outras palavras, como ele cria também através do processo de colocar em jogo seu próprio modo de existência. – em suma, o problema da relação entre poesia e realidade.

No que diz respeito a Herberto Helder, o fato de que ele, ao longo desse período, insistiu em sua postura contrastante com as tendências de retorno ao real, insistiu na recusa da linguagem cotidiana que elas propagavam, não justifica associá-lo a uma “poesia da linguagem” em oposição a uma “poesia do real”. Esses nomes, em si, já são problemáticos, porque não sei de alguma poesia que, dedicada à linguagem, não toma essa dedicação também e mesmo justamente como uma dedicação ao real, assim como a “poesia do real”, pelo menos as que considere aqui, não ignoram que essa relação é mediada pela linguagem. Por isso preferi os termos “postura de desidentificação” e “postura de identificação problemática” como marcações da relação entre a poesia e a linguagem cotidiana (note-se que a diferenciação não atinge tanto a fenomenologia das imagens poéticas, mas mais a relação entre o poético e o não-poético como relação entre poesia e comunidade no âmbito da língua).

podem promover. A poesia ali é e não é uma só, porque delimita-se o campo de estudo mas dentro desse campo a abertura é enorme. A unidade do lugar não força a unidade do objeto de estudo e assim as expansões humanas encontrariam nela um antro de resguardo e promoção. A missão da universidade.

Mas não, isso é só *uma* forma. Não vale por outras, não as substitui, não é o lugar da generalidade, nem do genérico, nem mesmo de muita encarnação, é o lugar de gente específica dentro de uma sociedade específica. É um mundo, e existem outros.

Quando a poesia não coaduna com as catalogações possíveis, ela aponta para outro mundo, um em que essas catalogações não fazem sentido. Pode-se apreciar isso em uma obra. A força pulsa aí, puramente – antes da forma que vai vir dar-lhe corpo. Depois a forma virá e o poema será o resquício da força de um mundo, ou da força genérica de se escapar dos mundos. Toda obra parece pairar entre a força que teve e a forma que tem. Assim, vale tanto como lembrete da força genérica, quanto como índice mundano dessa força em um mundo específico – até porque não há pensamento extra-mundo. É vasculhando as formas mundanas que encontramos algo que aponte para a força de não se estar reduzido ao mundo em que se surge.

Isso bastará para dizer que a poesia que interessa é aquela que não se prende às classificações dicotômicas? Dizê-lo é mais querer gerar um corte histórico: “estas foram as tendências dessa época, agora cabe superar essas tendências”. Ou: as tendências não eram da poesia, mas do pensamento acerca da poesia, o interessante é encontrar naquelas obras o que não se deixa reduzir às classificações que foram feitas delas à época. É sobre o presente, a leitura presente, as obras agora, o que ela nos dizem agora, para além do que disseram através das leituras já feitas que viram essas tendências.

O processo envolve então: reconhecimento de tendências gerais e síntese negativa das tendências gerais – e no magma que resta estão os problemas que dizem respeito a *nós*. Mas agora que formalizamos o jogo, que interesse há nele? Não estamos comportados demais?

O mais importante disso é compreender que, se a obra de Herberto Helder seguiu por seus caminhos enquanto outras relações entre a poesia e a realidade eram criadas e exploradas no cenário português, não foi porque seu interesse era em outro objeto – a linguagem e não o real –, mas porque sua “atitude” era outra em relação à linguagem e à realidade. Sua “resolução” para os mesmos “problemas” era outra.

Mesmo assim, será possível afirmar que algo da linguagem elegíaca e melancólica dessas identificações problemáticas, assim como algo da noção de impotência da poesia, e algo do reconhecimento de que não existe esse lugar isolado e autônomo da poesia (uma vez que ela se perde nas publicações do mundo e habita, de alguma forma, o cotidiano), virá a aparecer nos últimos livros de Herberto Helder – como será visto a seguir.

merda!, 1971 – e agora,

*(...) e escrever poemas cheios de honestidades várias e pequenas
 digitações gramaticais,
 com piscadelas de olho ao “real quotidiano”,
 aqui o autor diz: desculpe, sr. dr., mas:
 merda!, 1971 – e agora,
 mais de trinta anos na cabeça e no mundo,
 e não,
 não um dr. mas mil drs. de um só reino,
 e não se tem paciência para mandar tantas vezes à merda,
 oh afastem de mim o reino,
 afastem-nos a eles todos,
 atirem-lhes aos focinhos o que puderem dela,
 sim até se acabar a mirífica montanha,
 ó stôr não me foda com essa de história literária,
 o stôr passou-se da puta da mona,
 a terra extravasa do real feito à imagem da merda,
 e então vou-me embora,
 quer dizer que falo para outras pessoas,
 falo em nome de outra ferida, outra
 dor, outra interpretação do mundo, outro amor do mundo,
 outro tremor,
 se alguém puder tocar em alguém oh sim há-de encontrar alguém
 em quem toque,
 dedos atentos atados à cabeça,
 luz,
 um punhado de luz,
 cada lenço que se ata a própria seda do lenço o desata,
 a luz que se desata,
 aí é que se ouve a gramática cantada, imagine-se, cantada para sempre
 sem se ver a quem,
 baixo ressoando,*

alto ressoando,
 mexendo os dedos nas costuras de sangue entre as placas do cabelo
 rude,
 rútilo cabelo e o sangue que suporta tanta rutilação, tanta
 beltà, beauty, que beleza! diz-se, fique
 aí onde está dr. porque para si já se reservou
 um quilo, uma tonelada, desculpe,
 estou com pressa,
 alguém lá fora dança na floresta devorada,
 alguém primeiro escuta depois canta através da floresta devorada,
 desculpe dr. mas já desapareci como quem se abisma
 num espaço de hélio e labaredas,
 eu próprio atravesso o incêndio imitando uma floresta,
 fui-me embora pela floresta infravermelha fora,
 não estou para essas merdas floresta infravermelha fora

(578-579 / 559-560)

Quando Helder publicou *Ofício Cantante*, em 2009, os editores da revista *Diacrítica* o consideraram “um dos mais relevantes acontecimentos dos últimos tempos, no panorama da edição de poesia em língua portuguesa”¹⁹⁰. O livro era uma nova reunião da “poesia (in)completa” do autor (como se sabe, suas várias recolhas e reuniões de obra completa sempre envolveram edições e cortes, às vezes a exclusão de livros inteiros) e trazia, ao final, o conjunto inédito intitulado *A faca não corta o fogo*. Na verdade, esse conjunto aparecera pela primeira vez no ano anterior, também dentro de uma sùmula da obra do autor, a qual levava seu nome – *A faca não corta o fogo - sùmula & inédita* – e esgotara rapidamente nas livrarias. *Ofício cantante* era uma recolha mais abrangente do que essa anterior e seu conjunto final agora vinha acrescido de onze poemas novos, além de um poema estendido de uma segunda parte. Antes da publicação de 2008, havia quase catorze anos que Helder não publicava um livro de poemas inéditos, desde 1994 com a obra *Do mundo*. Ainda que nesse meio tempo ele tenha publicado três livros de poemas mudados para o português (*Ouolof, Poemas ameríndios e Doze nós numa corda*, todos de 1997), uma sùmula (*Herberto Helder. Ou o poema contínuo: sùmula*, de 2001), uma recolha de sua obra (*Ou o poema contínuo*, de 2004) e textos avulsos em revistas¹⁹¹, nunca houvera um hiato tão grande na sua produção poética autoral desde sua primeira publicação, em 1958. *Ofício Cantante* foi recebido com renovada empolgação por parte do público e da crítica e *A faca não corta o fogo* receberia atenção especial dentro da obra.

¹⁹⁰ Nota de apresentação em: **Diacrítica**, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, III série, n. 23, 2009.

¹⁹¹ A bibliografia selecionada por Margarida Gil dos Reis (2012) acusa: “A propósito de *Photomaton & Vox* ou de qualquer outro texto do autor” (1995 – em anexo), “Poeta” (1996), “Singularíssimo plural” (1998), “Cinemas” (1998 – em anexo), “Por exemplo” (1999), “Lugar” (1999), textos na *Telhados de vidro* (2005 – em anexo – e 2006) e “Com uma rosa no fundo da cabeça” (2008).

Desde o primeiro momento, alguns leitores se questionaram acerca da posição que os poemas desse título inédito ocupavam em relação aos anteriores. As últimas publicações do poeta, em 2001 e 2004, haviam sido uma súpula e uma “poesia completa” intituladas, ambas, *Ou o poema contínuo* e haviam levado seus críticos (intencionalmente ou não, não podemos saber) a pensarem sua obra através da noção de *continuidade*. Agora, no entanto, surgia, atrelado a ela, sem nunca ter tido publicação independente (e de fato nunca o teria), um novo conjunto de poemas que despertava a percepção de alguma mudança de tom, de voz ou de postura diante de certos temas. Luis Maffei, por exemplo, alertava que “o leitor herbertiano terá de abrir-se precisamente às ‘situações cheias de novidade’ de 2008” (2008, p. 199¹⁹² apud. MENEZES, 2018, p.48).

Rosa Maria Martelo chamaria a atenção para a intensidade com que aparecem, no livro, as figurações autorais, particularmente no que diz respeito às cenas de escrita (referências à caneta *bic* preta que o poeta usava para escrever, à escrivanhinha, à cadeira em que se sentava, ao corpo envelhecido do poeta etc.), o que a levaria a se indagar sobre como seria possível “articular o processo de radical dissolução da autoria levado a cabo na poesia de Herberto Helder com as intensíssimas figurações autorais que, ao mesmo tempo, são projectadas [...] sobretudo agora, em *A Faca Não Corta o Fogo*” (2010, p. 103). O reconhecimento dessa figura autoral no papel do poeta de ofício a refletir sobre sua escrita a levou a falar em um retorno da “aurática subjetividade dos grandes românticos” que “ressurge assim hoje, renovada, contra toda a probabilidade, e em função do que fora dissolução da subjectividade na experiência moderna do texto” (2010, p. 111). Dois anos depois, Tatiana Picosque, em sua tese de doutorado (2012), ao ler os poemas de *A faca não corta o fogo* como poemas que falam de poesia, viria a reproduzir essa noção de que há no livro uma subjetividade central e reflexiva a meditar sobre sua própria produção.

E todas essas observações caberiam também para os livros subsequentes do autor. Veja-se, por exemplo, Arnaldo Saraiva, para quem “nos últimos livros de Herberto Helder há algum recuo na frequência e na agudeza ou na tensão da metáfora” (2015, p. 27). Ou a tese defendida em 2018 por Roberto Bezerra de Menezes na UFMG, intitulada *Figurações do tardio no último Herberto Helder*, para quem, como o próprio título já mostra, é possível falar em um “último Herberto Helder”, como se houvera mais de um – vê-se aí a que ruptura se chegaria com a noção de *poema contínuo*. Saraiva, em seu artigo, dá mais atenção à obra *Servidões* (livro que se seguiu ao *Ofício cantante*, sendo publicado em 2013) e Menezes, em sua tese, considera que,

¹⁹² MAFFEI, Luis. Entre não e sim, a fome, a maravilha. **Relâmpago**, Lisboa, n. 23, p. 199-203, out., 2008.

embora em *A faca não corta o fogo* já se pudesse notar alguma mudança de tom em relação à morte e à potência do eu lírico, ainda não é possível falar, acerca dele, que já marcava a instauração de um estilo tardio. *A faca...* aparece então mais como um livro de transição, no qual as marcas dessa diferença se anunciavam para se desenvolverem nas obras seguintes.

É fato que as percepções de uma diferença notável nesses três livros sempre vieram acompanhadas do reconhecimento de que algo se mantinha. Martelo, por exemplo, ao escrever sobre *A faca não corta o fogo*, ainda que observasse aquele retorno de uma figura autoral aurática e romântica, não enxergava no livro uma verdadeira ruptura com o que fora publicado anteriormente, uma vez que o considerava *remissivo* “no sentido em que a sua clareza vem de o leitor nele reconhecer pontos fulcrais da obra de Herberto Helder” (2010, p. 89). E talvez aquele que, desde o primeiro momento, mais tenha falado contra a percepção de uma grande transformação na nova obra de Helder tenha sido Manuel Gusmão, que não se espantou com quaisquer mudanças e afirmou que “A fortíssima unidade de inspiração do poema contínuo, entretanto sentido como um poema em poemas ou montagem de folhetos, nunca impediu a variação ou a modulação imaginativa que podemos encontrar de livro para livro de Herberto Helder” (2009, p. 137).

Gusmão observava, no entanto, que o novo conjunto de poemas trabalhava de forma mais marcante com o que ele veio a chamar de *didascálias* – termo que usa para se referir à presença de indicações contextuais acompanhando alguns poemas: a referência aos azandi (536 / 516), a Mário Cesariny (615 / 595), ao bisavô Francisco Ferreira (570 / 550), ao escultor Luis Jiménez (608 / 588) ou a livros de referência (ver o final do poema da Constelação do Lobo – 544 / 525 – ou a referência a uma carta que provavelmente é uma das cartas bíblicas de Paulo – 587 / 568 –, enquanto nos poemas também há muitas citações e referências a outros autores). Porém, afirmava que essas didascálias não deveriam ser tomadas por “aberturas para o mundo da vida” e sim como “acessórios do mundo do poema” (GUSMÃO, 2009, p. 140), afinal, para ele, se a obra de Helder furiosamente anda perto de praticar a poesia como o autêntico real absoluto, o poema seria o único mundo real, não esses outros textos da vida. Gusmão reconhecia alguma singularidade do livro no seu uso de linguagem chula, na mistura de idiomas, nas frequentes cenas de escrita e referências ao ato de escrever e ser autor, além das didascálias, mas para ele esses não eram sinais de inscrição da obra no mundo, apenas indicações a serviço do poema na instauração de seu sentido absoluto. Por isso, para ele, não haveria em *A faca não corta o fogo* uma grande diferença em relação à intenção poética, à força ou ao posicionamento do autor dentro do panorama português, já conhecidos de outrora.

De tudo isso, o que quero destacar é que, mesmo advogando pela “fortíssima unidade de inspiração do poema contínuo” e pela leitura romântica de Helder, Gusmão reconhece em *A faca não corta o fogo* uma presença mais marcante de elementos do “mundo da vida”, independente de estarem ali como inscrição da obra no mundo ou como alimento para o mundo do poema. De forma semelhante, Martelo, mesmo julgando que o livro possui um forte caráter remissivo, assume que há nele o retorno de uma forma subjetiva distinta do que se via antes na obra de Helder. Maffei e Menezes também não hesitam em chamar a atenção para as referências do livro à idade, ao envelhecimento e ao corpo que combinavam com o que se sabia do poeta que estava próximo de completar sua oitava década de vida (MAFFEI, 2017; MENEZES, 2018), ponto dessemelhante em relação à obra precedente (com exceção de *A colher na boca*, *Os passos em volta* e *Photomaton & Vox*, sem mencionar o desaparecido *Apresentação do rosto*, que também traziam inscrições mais sugestivas de autobiografia, mas que já estavam mais distantes na produção do autor). O fato é que, independentemente da postura adotada pelo crítico diante do *sentido atribuído à diferença* encontrada nessa obra, há certa unanimidade em reconhecer que *há alguma diferença* e que essa diferença gira em torno de noções relativas ao encontro do “mundo do poema” com o “mundo da vida”, a reflexões acerca do próprio fazer poético e do ser poeta e a uma aproximação (não necessariamente pacífica) da linguagem poética ao resto da língua – sem que isso seja entendido como qualquer forma de diminuição da inspiração ou da força já conhecidas da obra de Helder. E é possível afirmar que são justamente esses elementos que vão se apresentar com mais veemência nos livros seguintes – *Servidões* (2013) e *A morte sem mestre* (2014) –, ainda que, mesmo neles, também seja possível reconhecer a continuidade do que ela já havia demonstrado anteriormente.

O que não parece ter sido observado ainda é como isso se conecta à rede de questões que apresentei anteriormente. Isso pode, inclusive, dar alguma noção de como se articulam essa continuidade e essa diferença, conforme defendo que o que acontece agora é um desenvolvimento do mesmo princípio carregado outrora no que diz respeito à relação entre poesia e realidade, incorporando algumas das questões levantadas pelo movimento ao redor do regresso ao real.

Como já afirmei no final do segundo capítulo (primeira cena do último ato), em alguns momentos e livros a linguagem de Herberto Helder se aproxima mais da reflexão acerca da escrita e da poesia, em outros momentos tende mais à pura fantasia poética. E isso independentemente de o texto estar em versos ou não – por exemplo, seus primeiros livros, como *A colher na boca* e *Lugar*, são mais reflexivos, assim como *Antropofagias*, *Exemplos* e *Etc.* ou os textos em verso do *Photomaton & Vox* (posteriormente reunidos nos *Poemas*

completos sob o título “Dedicatória”). Já livros como *Eletronicolírica* (depois chamado de *A máquina lírica*), *Húmus*, *Cobra*, *O corpo, o luxo, a obra* ou *Os selos e Os selos. Outros. Últimos*, por exemplo, reúnem poemas mais dedicados a suas imagens e magias do que à simultânea reflexão acerca da escrita. Sempre será possível encontrar as duas coisas se entrelaçando em sua obra, mas é possível perceber essa oscilação em tendências gerais de obras e épocas.

Em *A faca não corta o fogo* e nos livros subsequentes retorna novamente o exercício de uma forma mais reflexiva e, acredito, de maneira ainda mais perfeitamente mesclada à fantasia poética, devido, principalmente, ao modo como essa reflexividade se combina com outros elementos que compõem a nova dicção de Herberto Helder. Não é à toa que no último ato do segundo capítulo escolhi poemas desse livro para explorar a questão do trabalho de fronteiras: são poemas que carregam em primeiro plano aquilo que antes aparecia mais explicitado em textos reflexivos e de tendência metapoética. O que inclusive leva ao entendimento de que esse é um livro remissivo, que retoma explicitamente o tema da relação entre poesia e realidade, recolocando em cena as questões relativas à liberdade, ao poder e ao trabalho de escrita, como bem percebeu a Rosa Maria Martelo e outros leitores.

Desde o início já é possível percebê-lo, conforme uma primeira sequência de poemas parece encenar os preâmbulos da produção poética: o segundo poema do livro começa com um “sobressalto” e a descoberta da luz no bolso, estando aí o verso que usei de epígrafe para o teatro da ironia (“que do seu pouco diamantífero cada qual faz o que pode”), reflexão acerca da própria relação com o ato poético, seguindo pela evocação da mãe (a eterna fonte), então a mãe como cura para a impotência (o enfrentamento da impotência) e o alcançar independência das mães, passando a um cortejar a língua, um erotismo corpóreo com a língua... até chegar a uma mescla absoluta na linguagem em que já não se diferenciam corporeidade e linguagem, metáfora e literalidade, sujeito, língua e mundo. É toda uma sequência inicial que vai encenando o reinício do processo poético depois, claro, que ele já começou – e já começou não só porque essas cenas estão presentes em poemas, mas porque o primeiro poema do livro, composto de um único verso, atesta que o exercício da beleza já vinha se fazendo (“até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza” – 535 / 515). Além de que, como Martelo já destacou, esse é um livro que nunca teve edição independente, figurou sempre apenas dentro de reuniões da obra.

Por essa sequência inicial seria possível considerá-lo, por brincadeira, em comparação a uma estrutura clássica da épica, inclusive conforme o retorno de uma figuração autoral nesse livro parece apontar para a presença do sujeito de uma aventura: narração que se inicia pelo

meio da história, com um primeiro verso que já apresenta o que vai ser narrado e em que o narrador não é quem canta e sim a musa que ele evoca e que fala pela sua voz – no caso, a musa sendo a própria língua erotizada na forma da beleza. Nessa brincadeira, esse seria um épico singular também porque a musa, sendo a própria língua, entra em relações eróticas com o aedo que é também o herói da história e nessa confusão de níveis textuais se dá o início pelo meio de uma história que será retomada em retrospectiva e que, como estrutura mítica¹⁹³, valerá pelo todo que a excede – as aventuras do poeta e da poesia através da língua que os cria no mundo em que tudo se desentende. E bem, essa relação entre o herói da aventura, a língua em que ela (e ele) se constitui e o aedo que o canta é, ao mesmo tempo, o poema e a reflexão sobre o modo como todos eles se constituem em relação uns aos outros (mesmo que seja uma relação desentendida em que os três são e não são um só). Não parece tão equivocado, até aqui, nesse livro, remeter tudo à metapoética como Picosque fez: é a aventura da poesia que se faz epicamente presente, das evocações iniciais à luta com o mundo, seus próprios impasses, até a morte do herói e o encerramento no “abrupto termo dito último pesado poema do mundo” (618 / 598).

Na verdade seria até mesmo possível falar na existência de alguns episódios bem delimitados em *A faca não corta o fogo* porque o livro parece se organizar como uma sequência de núcleos temáticos, partes nas quais ele é divisível, ainda que essa divisão não possa ser exata, uma vez que os poemas ecoam uns nos outros sem respeito a uma ordem tão precisa. Por exemplo, seria possível afirmar que, do começo até o texto da Constelação do Lobo, os poemas têm por núcleo temático a relação do sujeito com a língua no que ela passa pela imaginação dessa relação como evocação, fundição, erotismo, comunicação e criação. Com o poema da Constelação, esse tema termina de se formular como relação amorosa e passa-se a uma série de textos eróticos. Mais para a frente, a carga animal dos textos dá lugar a formas vegetais, principalmente a partir do poema que começa “retira-se alguém um pouco atrás da noite” (557 / 537-538) – observa-se, por exemplo, que a imagem do sangue, tão frequente na obra de Helder e nesse livro também, está ausente desse conjunto de poemas que vai até o poema “pêras plenas na luz subida para colhê-las” (561-562 / 542-543). Entre o poema que começa com “a faca não corta o fogo” (572-573 / 553-554) e o que começa com “se do fundo da garganta aos dentes a areia do teu nome,” (577-578 / 558) o núcleo temático é a língua, dessa vez não em sua relação evocativa e erótica com o autor, mas como tema e objeto de reflexão. Depois, passa a ser principalmente o poeta, talvez até o poema “travesti, brasileiro, dote escandaloso, leio, venha

¹⁹³ E lembrar-se da poesia como mito, como canto essencial – epos –, noção central para o *Frühromantik*.

ser minha fêmea” (584-586 / 565-566). Essas separações não evitam ecos internos, remissões, nem mesmo que um ou outro tema esteja também em outra parte – são apenas tendências gerais, núcleos que se alternam na circulação de imagens mais ou menos repetitivas entre todas as partes. A partir desse último poema mencionado já não se encontra muito bem um núcleo forte assim, misturam-se suas recuperações mescladas em novas imagens. Até que é bem evidente que a partir do poema que faz referência a Luis Jiménez (608-609 / 588-589) o tema central dos poemas é a morte, até o fim do livro.

Em suma, a leitura de Rosa Maria Martelo acerca do caráter remissivo que esse livro possui em relação a vários aspectos da obra de Helder me parece bem acertada principalmente por não se resumir a encontrar no livro simplesmente os mesmos elementos de antes, mas, sim, remissões àqueles elementos. Alguma coisa no livro lhe dá um caráter reflexivo em que mesmo a aparição de elementos comuns à obra de Helder toma aqui o aspecto de retomada, olhar para trás, mais do que simples continuidade. E esse “clima” de remissão se instaura já na abertura do livro, com poemas que tematizam questões referentes à possibilidade de poesia – a descoberta da luz, a evocação da mãe, a superação da impotência, o erotismo, a fusão antinômica com a linguagem etc. Assim, os poemas, desde o princípio, se constituem em uma ambiguidade imanente: entre o já ser a poesia e ser uma antecâmara da poesia, entre a apresentação poética das imagens e a reflexão acerca de como se acessou a energia que originou os poemas, entre o simplesmente visitar o princípio e o estar a comentar esse princípio ao final da obra como revisitação consciente de como eles se devem dar. Essa ambiguidade constitutiva desses poemas compõe uma mescla de remissão e reflexão que instaura no texto a vivência e o pensar sobre a vivência, a cena e o ver a cena, o apresentar e o representar – simultâneos. E, como mescla de alteridades na própria instauração da possibilidade poética, é possível compreender que a remissão ao tema da *possibilidade de poesia*, em sua relação com o ser e o ver entre a experiência e a reflexão, engendra a presença explícita do problema da relação entre poesia e realidade.

Só que não é somente por isso, junto com seu formato encadeado e organizado, além de figurar sempre como obra integrante das recolhas, que esse livro aparece como essencialmente remissivo ao trabalho poético em geral, recuperando, com isso, o tema da relação entre poesia e realidade. É também pela forma como isso compõe uma dicção geral do livro para a qual se somam também outros fatores que vão persistir nas obras subsequentes.

Vários desses fatores já foram abordados na tese de Roberto Bezerra de Menezes (2018), servindo-lhe para acusar um estilo tardio em Herberto Helder. Não vou desdobrar aqui todos os aspectos que ele investiga em sua pesquisa, apenas apontar que giram ao redor das figurações

autorais, em linha semelhante à que já fora assinalada, por exemplo, por João Amadeu da Silva (que aponta para um possível “biografia poética” em *A faca não corta o fogo* – 2009) ou por Rosa Maria Martelo (ao falar da recorrência das cenas de escrita – 2010), assim como na forma como são tratados alguns temas como, por exemplo, a morte (não mais como a poética morte nas palavras, agora como a morte do corpo, mais sombria e definitiva), a impotência, o estio (como estado maduro, extremo e seco da vida), a dúvida acerca do próprio valor e da própria obra ou a “irada ironia [que] se intercala com o cansaço da idade” (MENEZES, 2018, p. 153).

O fato é que todos esses fatores tomam a nova dicção de Herberto Helder como uma diferença organizada ao redor de temas, ou então apontando para como essa obra se posiciona em relação a certa teoria que estrutura os elementos do texto – por exemplo, como se antes ela trabalhasse orientada para a formulação de uma linguagem sem sujeito determinado e agora apontasse para a assunção de seu inevitável sujeito determinado. Para se reconhecer como se compõe essa nova dicção, essas pesquisas já feitas trazem elementos suficientes. A elas, aqui, quero apenas acrescentar a consideração por como tais fatores (re)colocam em cena o problema da relação entre poesia e realidade através de uma mudança na forma como lida com as cenas caseiras e literais de um real e uma linguagem cotidianos.

Em primeiro lugar, quero retomar a afirmação de Gusmão de que as “didascálias” de *A faca não corta o fogo* não deveriam ser tomadas por “aberturas para o mundo da vida” e sim como “acessórios do mundo do poema” (2009, p. 140) e assinalar o problema que chamar de “mundo da vida” àquilo que se opõe ao “mundo do poema” acaba carregando, mesmo sem intenção: tem-se a impressão de que as coisas que pertencem à vida não são as que participam do poema, que os elementos do poema não são os da vida, e espero ter mostrado aqui que o círculo que a obra de Helder perfaz não é fundado em uma separação absoluta entre tais “mundos” e sim no trabalho de fronteiras através do qual os dois ao mesmo tempo se diferenciam e se correspondem – diafragma, circularidade vertical etc. Há oposição, sim, mas somente porque há também dialética; os poemas são sobre a vida, a vida pode ser maravilhada através da poesia. Quando Helder não fazia referência a pessoas específicas, povos, línguas etc., mas falava em ouro, fogo, água, mão, colina, leite, era do mundo da vida que se tratava também. O que muda, portanto, quando entram em cena as didascálias, referências a autores e eventos, cenas caseiras, de escrita, reflexões sobre a morte definitiva do corpo, figurações autorais, envelhecimento, é apenas quais são os elementos da vida que são incluídos no poema, quais os textos do mundo, ou mesmo quais os tipos de texto do mundo, que passam a participar literalmente da poesia.

Se foi observado que a escolha por um vocabulário simbólico, ligado às experiências mais imediatas e ao próprio corpo tinha relação com a revolta que essa poesia expressava contra a ordem do mundo, filiando-se a uma linguagem cosmológica, simbólica e arquetípica em oposição aos discursos pragmáticos, elegendo os ecos de uma tradição hermética e/ou poética que exclui os discursos mais presos a contextualizações históricas e debates específicos (recusando, por exemplo, o vocabulário ligado às formas administrativas, ao comércio, à política etc. – vide a última cena do último ato do teatro da ironia), o que se vê agora é uma inclusão de termos e temas mais imediatamente “mundanos”, ou melhor, típicos ou comuns. O autor que fala de seu bisavô, da morte de Mário Cesariny, que fala de seu envelhecimento na oitava década de vida, da sopa que prepara em casa, do banho que toma, da forma como escreve, não projeta esses temas já de partida em um mapa simbólico e cosmológico, suspensos na metaforização intensa que desestabiliza os temas aparentes e instaura a supremacia do tema secreto¹⁹⁴ em que tudo parece ser sempre fantasticamente poético ou poetizado. Parece agora traçada *dentro do poema* a linha entre tais cenas e imagens e o que era uma língua mais ausentada de contextos específicos. Isto é, há elementos menos metaforizados no poema, elementos que se fazem presentes ali em literalidade prévia – não à espera de uma encarnação que os literalize, mas já literais no que têm de textualidade comum. Em outras palavras, há textos do cotidiano que aparecem no poema, mesmo que essa poesia ainda se coloque violentamente contra o mundo cotidiano – e são textos do cotidiano que aparecem sem serem violentados, aparecem como elementos que agora participam do “quotidiano da maravilha” (HELDER, 1990, p. 30). Quando Arnaldo Saraiva acusa um enfraquecimento da metáfora em *Servidões*, pode-se tomá-lo pelo desenvolvimento disso que se anunciara ainda menos desvencilhado da metaforização no livro anterior: a participação de textos do cotidiano no texto poético, a presença de elementos explicitamente conectados a matérias não poéticas.

Por exemplo: nos poemas em que o sujeito toma banho. São dois no livro; um é o que começa por “vem aí o sagrado, e tornam-se radiosas as coisas mínimas” – em que se lê “espécie de técnica do temor e tremor no quotidiano entre objectos de uso / como: / champô e gel, e em cheio, baptismal, no cabelo, / o chuveiro de Deus, / (...) até como estremece sob águas assim /

¹⁹⁴ Trecho de “(guião)”: “2. Há um elemento que garante a sua [do poema] organicidade e homogeneidade: o tema. (Não falo do tema aparente ou pretexto, mas do tema secreto, ou seja: a acção mobilizadora). Desde que o tema provenha de uma experiência radical do espírito, não se pode reear qualquer arbitrariedade ou excesso da imaginação, da imaginação em curso de escrita. Se o tema está vivo, se a memória se encontra em condições de actualidade, é possível partir do tema para todos os riscos da escrita. Esse eixo centrípeto arrastará para um centro celular qualquer inventiva do empenhamento que escreve. / O acaso não existe senão para quem está demasiadamente fora.” (HELDER, 2017b, p. 133).

(...) (na banheira)” (566-567 / 546-548) –; e o outro reproduzo abaixo, nele o sujeito está cantando sob a ducha do chuveiro:

a morte está tão atenta à tua força contra ela,
 enquanto ávido e acerbo cantas debaixo da água enviada,
 ¿acaso contes adormecê-la com a música turva?
 quem se expõe à água ganha os poderes da nomeação mais simples,
 apenas um duche, dizes,
 há muito já alguém pediu o mesmo,
 que ela recuasse,
 ilhargas, ombros, dedos, o movimento dos cabelos,
 o corpo solitário,
 um canto último fundido ao início do canto,
 mas a morte sabe que não há razão nunca,
 e quem pede sabe que não pode,
 teias de água fecham a tua grande nudez,
 e dizes: um duche, apenas um inebriamento,
 mas a morte não tem paciência para apurar um dialecto,
 nada, só o arroubo táctil onde apoias dor, desequilíbrio e medo,
 enquanto falas do que nem ela entende,
 agarrado à dura
 dura
 coluna de água

(610-611 / 590-591)

Há, claro, aquela máxima abrangência de que Maffei fala, a possibilidade de ler o poema de forma livremente metafórica, até mesmo a possibilidade de o ler como metapoesia, como Picosque faria. Mas talvez seja interessante também reconhecer que, por mais que o banho possa ser aí uma cena metafórica, por mais que a água seja elemento simbólico, ele é um poema que ergue sua forma metafórica sobre uma cena literal, clara e, acima de tudo, banal e cotidiana: um banho. O outro poema de banho, que citei apenas parcialmente, chega mesmo a falar “no quotidiano entre objectos de uso”. Há toda a dor, desequilíbrio e medo do sujeito perante a morte e sua falta de razão e língua e seu inebriamento, mas esses elementos não operam como aniquilação do banho como o que ele é, não transformam a cena do banho em outra coisa que não um banho, eles integram a cena do banho. Não é *apenas* um banho, um banho qualquer, mas é um banho e, em certa medida, *a força do poema está também em que este seja um banho qualquer*.

Veja-se este outro exemplo, o poema em que se prepara uma sopa:

o fogo arrebatava-se do gás até à cara, e lavra-a,
 algures alguém canta,
 a ameaça do gás abraça a casa inteira,
 e eu ouço na cozinha a canção pura e precária,
 e debruço-me sobre a panela,

que sôpro no caos da casa!
 e em baixo, tirada ao caos e à safra do ouro, a operação miraculosa,
 e se decifro o alcance:
 sangue denso,
 densa língua mestiça em que tudo está escrito,
 e deito grão na panela: a luz que roda na mão
 faz reluzir o grão: e a ameaça do fogo
 abrasa a casa inteira,
 e ilumina-a toda:
 cantam:
 ¿será que o organizam, ao nome em exercício, depressa,
 exaltante, de pessoa,
 para chamar como quem toca na cabeça e se inclina entre cru e
 cozido?

e talha uma ferida na têmpora esquerda,
 quando a pessoa está mais dentro de um lado e mais fora de outro,
 e legumes, sal, azeite, especiarias, ervas,
 suam,
 rebenta-lhes a flor na fervura
 ;que de perfume,
 que de lume até ao fundo da boca!
 (mínimo, mortal, humílimo, malamado do mundo:
 aliteraões bilabiaais nasais às vezes sonoras ou isso)
 e límpidas – ilícitas? – libertam-se as vozes,
 e eu mexo com a colher de pau
 imemorialmente
 o milagre quotidiano da transmutação dos corpos:
 porque é glorioso trazer, de minas da terra, e de
 não sei que direitos e avêssos,
 os elementos, e trabalhá-los, e a poder de
 plantas e óleos,
 atingir a unidade que alguém atinge com o seu nome, oh quantas
 vozes,
 luz nas vozes,
 cantando!
 e se me sento à mesa, e cômô, e crio o ritmo,
 a razão do ritmo,
 colher que desce
 e ascende
 entre as coisas gerais
 e as inspiradas, hábeis
 técnicas do pormenor: uso dos utensílios, talento,
 pensamento, epifania:
 ferida que da têmpora traça o corpo todo: e de um
 lado e de outro, defronte,
 os objectos arcaicos entre dedos e dedos e labaredas:
 e tão levíssimo e arguto o canto ligado a ferver de música
 – ignota, e a obra de comê-la,
 sopa
 superlativa

(567-569 / 548-549)

Pode parecer difícil defender que o preparo da sopa não é metaforizado nesse poema. É evidente que ele faz a metáfora que iguala o preparo da sopa ao poema e à transubstanciação dos corpos. A sopa é superlativa. Mas a questão é que esses elementos integram o poema separadamente, como os elementos díspares da constituição do poema como metáfora. É da mesma forma como se diz que “eu, o mundo e a língua / somos um só / desentendimento”: a metáfora aponta para a unidade das três coisas, mas o vocabulário (e o poema) inclui sua diferença, afinal, são também três coisas, e não apenas uma. Há uma metaforização do preparo da sopa (se quisermos considerar que existe um preparo de sopa que seja típico¹⁹⁵), mas figura no poema também o preparo da sopa em sua banalidade – é também disso que se vale a imagem do poema, de situar a maravilha poética nesse cotidiano da maravilha.

Talvez isso fique mais fácil de observar comparativamente. Tome-se, por exemplo, este outro poema de *A faca não corta o fogo*:

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

(586 / 567)

Não seria de todo equivocado enxergar aí uma cena de escrita, por referência ao trabalho de composição textual, mas tão mais abstratos são os elementos, tão mais diretamente simbólicos, que quase não se vê a cena senão através de seus movimentos maravilhosos, a ponto de a própria noção de *escrita* já aparecer totalmente deslocada de qualquer ambientação cotidiana. Neste poema (diferentemente de outros em que há também cenas de escrita), nem se

¹⁹⁵ Não se deve perder de vista esse dado acerca da poesia: afirmar que esse preparo de sopa que aparece no poema é singular em relação ao que seria um preparo de sopa “normal” é ocupar uma posição conservadora, porque supõe a existência de um “modo neutro” de preparo de sopas. E, de certo modo, o poema pode não estar apenas construindo uma cena singular mas sim acusando o caráter mágico de se preparar uma sopa. Portanto, afirmar que há uma metaforização do preparo da sopa seria assumir que existe um preparo de sopa “típico” ou “comum”, em contraste com o fantástico mostrado no poema. É um modo de se referir à questão; outro modo seria assumir que não há preparo de sopa comum, senão o fantástico que o poema nos mostra, de modo que a questão se desloca para a consciência do leitor: talvez haja quem não se dê conta disso, mas preparar uma sopa é mágico e fantástico como aponta esse poema. Não faço uma escolha prévia aqui entre essas duas formas de leitura, apenas preciso me referir ao caso de algum modo, enquanto ambos servem para o argumento.

vê o papel, a mesa, a caneta, o autor, a cadeira em que se senta – apenas fogo, violência, luz, ar e toda a dúvida e ímpeto que compõem essa dúbia produção. Se partirmos para livros anteriores de Herberto Helder, esse grau de metaforização dos elementos a ponto da inexistência de cena ou ambientação se torna ainda mais evidente – tome-se, como exemplo, estes versos iniciais de um poema de *Os selos*: “Os lugares uns nos outros – e se alguém está lá dentro com grandes nós de carne: / por cima a cara. Ele disse: esperava que ficasse iluminada.” (453 / 438); ou estes de *A cabeça entre as mãos*: “Os braços arvorados acima do trono, Com um rasgão luminoso / movido tudo / a uma potência orgânica de astro: / astro / pleno, / Ameaça de desordem sobre uma trama exacta / de números / de gramática (...)” (382 / 368); ou ainda estes de *A máquina lírica*: “Mulheres correndo, correndo pela noite. / O som de mulheres correndo, lembradas, correndo, / como éguas abertas, como sonoras / corredoras magnólias.” (201 / 191). Mesmo neste em que mulheres correm pela noite, o nível de encantamento do poema não permite estabelecer a cena clara em que mulheres correm à noite, tudo oscila entre aparição, memória, experiência ou simbolismo. Em poemas como o da ducha ou o da sopa, por outro lado, há a metaforização desses atos cotidianos, mas claramente como *metáfora interna ao poema*: o sujeito está localizado em um ato cotidiano experimentando ou produzindo a sua maravilha, mas de tal modo que é isso que se vê, essa combinação entre tal ato e sua maravilha poética, e não apenas a maravilha poética cujo vocabulário de alguma forma se enraizasse no vocabulário cotidiano.

É largamente sobre isso que se elaboram os traços de uma dicção nova de Herberto Helder nesses três livros entre 2008 e 2014. Ele nunca abandona a potência imagética que sempre apresentou, mas essa presença de cenas e elementos não metaforizados nos poemas é recorrente nesses três livros. Por exemplo, quando se lê em *A faca não corta o fogo* “se procuro entre as roupas, nas gavetas, entre as armas da cozinha, / o mais forte: aço / que as forjas tornaram maduro: / faca, tesoura, garfo,” (569 / 550) – é possível interpretar metaforicamente essa procura em gavetas de roupas e talheres, mas algo na apresentação desses elementos sugere que o poema apresenta diretamente a cena dessa procura: não é apenas uma metáfora, é literalmente a cena de alguém que procura alguma coisa nas suas gavetas de roupas e talheres. Essa procura vai se tornar mais do que isso, assim que essas coisas “por trabalho de luz e dedos, / faiscavam, / ou pedra ou vinho ou madeira / e que eu lhe toque, a esse objecto no auge, / que me abale um electrochoque, / porque Deus abrasou a matriz de tudo com um dedo” (569 / 550), mas este é o movimento do poema: que essa procura seja abalada pelo toque ígneo e a cena se transmude nesse esforço na perda dos dons. É assim não porque tal procura seja de saída outra coisa que foi metaforizada assim, mas ao menos *também* porque o poema parte justamente

disso: de uma procura nas gavetas de roupas e talheres, uma cena banal, cotidiana. “Falara literalmente, o quirólogo” (HELDER, 2005b, p. 111). Ou quando se lê “vem aí o sagrado, e tornam-se rios as coisas mínimas, / e amadureces, / e no meio de azulejos, torneiras, gás, temperaturas, / tocas, / por favor da ferida primeira, / no teu centro, tocas / para causar profundidade,” (566 / 546-547): tais coisas mínimas (azulejos, torneiras, gás, temperaturas) não são símbolos nem elementos diretamente metaforizados no poema, são as coisas mínimas desse ambiente doméstico em que o sujeito dos poemas encontra a maravilha poética. A força maior desses poemas inclusive reside no fato de que esses elementos não sejam imediatamente metafóricos – ela se constitui sobre a noção de que há um embate em cena entre o banal cotidiano e a maravilha do encontro poético.

Outro exemplo, quando reflete sobre a poesia: “que poder de ensino o destas coisas quando / em idioma: um copo de água agreste plenamente na mesa, / só em linguagem o copo me inebria” (605 / 585). Esse copo sobre a mesa, quando colocado em idioma poético, faz “sangrar a ferida essencial”, mas a cena não elimina a relação com um copo de água sobre a mesa anterior à sua metáfora, a coisa que será transfigurada, pelo poema, em “último reduto” – o poema inclui a noção de um copo de água sobre a mesa antes ou fora do poema, uma cena cotidiana de onde se erguerá o inebriamento poético. E é essa a constituição da cena: elementos cotidianos são metaforizados pela maravilha poética, mas ao mesmo tempo figuram nessa metaforização como raiz cotidiana da maravilha, não aparecem simbolizados de partida mas sim como cenário ou ambientação sobre a qual se realiza o poético. Aquela ambiguidade entre mostrar e refletir que vimos se constituir no início de *A faca não corta o fogo* persiste nesses textos que, sendo poemas, acusam a presença do poético em elementos cotidianos: eles, sendo poemas, são a presença do poético, mas são também a presença das cenas não poéticas dentro das quais se constitui a poesia. Há, dessa forma, um jogo entre ambientação e literalidade que constitui, por meio de cenas cotidianas, a presença de uma não-metaforização dentro da imagem poética.

Nos livros posteriores a *A faca não corta o fogo* essas presenças do cotidiano continuam. Por exemplo, em *Servidões*, no haiku “*d’après Issa*”: “no mais carnal das nádegas / as marcas / das frescas cuecas” (HELDER, 2016, p. 615); ou nos versos “e eis súbito ouço no transporte público: / as luzes todas acesas e ninguém dentro da casa:” (HELDER, 2016, p. 622); ou em *A morte sem mestre*, quando se lê “e entre os objectos técnicos do apartamento, / rádio, tv, telemóvel, / relógios de pulso,” (HELDER, 2016, p. 694).

Inclusive, quero chamar a atenção para a ideia de considerar as recorrentes cenas de escrita desses livros em relação a todo esse conjunto de elementos. Elas ganham força ao serem

lidas como parte dessa presença maior de cenas não metaforizadas, cotidianas. Quero dizer: para além da teorização acerca do retorno de uma subjetividade aurática e romântica “em função do que fora dissolução da subjectividade na experiência moderna do texto” (MARTELO, 2010, p. 111), a presença de representações, nos poemas, de um autor a escrever seus poemas me parece ir além de uma retomada do que era a literatura no passado – me parece, muito mais, somar à questão presente do enfrentamento geral do cotidiano.

As cenas de escrita situam o poema em sua atividade mundana – retiram-no daquele ambiente cosmológico em que se exercia a maravilha da dialética entre o específico e o absoluto e o fazem aparecer sob a forma específica de sua materialidade: podem ser uma experiência elétrica, mas não qualquer experiência elétrica senão a específica experiência de escrever. São cenas em que, de “bic cristal preta doendo nas falangetas, / papel sobre a mesa”, a luz vibra, a cadeira do poeta é “cadeira eléctrica que vibra”, e tem-se “a beleza do corpo no centro da beleza do mundo:” – as cenas de escrita são essas cenas em que

entra a corrente por mim adentro e abala-me,
e com perícia artífice deixa no papel
o nexa estilístico entre
o terso, vívido, caótico e doce:
e o escrito, o carbonífero, o extinto,
o corpo

(608 / 588)

Cena da maravilha poética, mas cotidianizada: totalidade do “nexa estilístico” entre tanta coisa, mas situada na experiência do autor de ofício. Ofício cantante, mas de um canto que acusa, em si mesmo, o fato de ser literatura. Afinal, por mais que se diga *canto*, por mais que fantasie sua enunciação mágica, estes poemas não ignoram a linguagem típica que pode acusar que estes são textos publicados por editora, escritos por um velho poeta em sua casa, no papel. Dizê-lo assim, nessa literalidade cotidiana, com palavras tão banais que contrastam com as palavras do poeta, não é necessariamente teorizar sobre o que isso significa para a análise literária, mas reconhecer a presença, mesmo nesses poemas de fabulação poética do ato de escrever, a marca de uma literalidade cotidiana dentro do texto poético, porque as cenas de escrita são a marca de um reconhecimento de que ao redor do que dizem as obras poéticas existe uma ambientação que o encerra em questões necessárias de autoria, trabalho, cenas de escrita, cenas de leitura etc.

Isso se conecta, ademais, a outro movimento que a nova dicção de Herberto Helder realiza em seus poemas: para além da presença do cotidiano enquanto cotidiano em vários

poemas, uma maior tendência a *situar a poesia no mundo cotidiano*. O que acontece (para além das cenas de escrita) ao menos de duas formas. Quando se lê, em *Servidões*, por exemplo, “disseram: mande um poema para a revista onde colaboram todos / e eu respondi: mando se não colaborar ninguém (...)” (HELDER, 2016, p. 632), o que se observa é uma obra poética que sempre se pensou em termos de fogo, magia, eletricidade (e que ainda o faz) abordar, dentro de um poema, a existência da instituição literária com suas revistas especializadas – para recusá-la, é certo, assim como no poema com que abri este trecho do capítulo, em que o poeta diz falar “em nome de outra ferida, outra / dor, outra interpretação do mundo, outro amor do mundo, / outro tremor”: outro em relação àqueles que não entenderam o silêncio como origem e fim da poesia, esses doutores que insistem em falar depois do poema, com piscadelas de olho ao real cotidiano. Há ainda revolta contra o cotidiano, oposição a ele, mesmo em meio a seus objetos e cenários. Junto aos versos que mostram o cotidiano enquanto cotidiano dentro do poema, mostra-se também o poético se erguendo sobre e contra ele; tais elementos cotidianos quase que figuram na poesia apenas para serem mostrados sofrendo os efeitos do poema com seu eletrochoque ou sendo deixados para trás por aquele que se inflama com a poesia.

Mas não só. Outra forma recorrente, nesses livros, de situar a poesia no mundo cotidiano, dá-se através de questionamentos acerca da potência do poético. Nesses livros há recorrentes figurações de impotência de diversos tipos e algumas das mais contundentes dizem respeito a uma impotência da obra, incapacidade dela de ser a aventura maravilhosa que se julgava que pudesse ter sido. Veja-se, por exemplo, este texto de *Servidões* em que o poeta fala de sua busca ainda por outra coisa porque de certo modo o que ele fez até ali não alcançou o que pretendia e era necessária ainda outra coisa:

nunca mais quero escrever numa língua voraz,
 porque já sei que não há entendimento,
 quero encontrar uma voz paupérrima,
 para nada atmosférico de mim mesmo: um aceno de mão rasa
 abaixo do motor da cabeça,
 tanto a noite caminhando quanto a manhã que irrompe,
 uma e outra só acham
 a poeira do mundo:
 antes fosse a montanha ou o abismo –
 estou farto de tanto vazio à volta de nada,
 porque não é língua onde se morra,
 esta cabeça não é minha, dizia o amigo,
 esta morte não me pertence,
 este mundo não é o outro mundo que a outra cabeça urdia
 como se urdem os subúrbios do inferno
 num poema rápido tão rápido que não doa
 e passa-se numa sala com livros, flores e tudo,
 e merda, não é justo!

quero criar uma língua tão restrita que só eu saiba,
 e falar nela de tudo o que não faz sentido
 nem se pode traduzir no pânico de outras línguas,
 e estes livros, estas flores, quem me dera tocá-los numa vertigem
 como quem fabrica uma festa, um teorema, um absurdo,
 ah! um poema feito sobretudo de fogo forte e silêncio

(2016, p. 638)

Ou ainda este outro, do mesmo livro, em que a poesia ainda é, de algum modo, um exercício de fogo e música, mas a aventura do poeta não o levou para além de sua casa suja e de seu mísero ofício:

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

(2016, p. 659)

E este de *A morte sem mestre*, um dos mais contundentes acerca dessa poesia que não chegou a ser o que pretendia, que falha em levar até o fogo que supostamente promove:

folhas soltas, cadernos, livros, montões inexplicáveis, e cada vez que
 lhes toco fica tudo mais caótico e não descubro nada,
 às vezes procuro apenas uma palavra que algures na desordem estava
 certa,
 nos âmagos e umbigos da alma:
 brilhava,
 uma vez encontrei um relâmpago, e quase morri de assombro,
 quase via alguma coisa nos jardins de outro mundo,
 quase via o fogo que nascia,
 quase irrompeu um poema quase sem uma palavra errada,
 quase me tocaram,
 quase nasci ali mesmo nesse ápice da terra inteira,

quase que a mão esquerda se moveu dentro da desordem,
quase tinha pegado fogo mas já estava fora,
quase todo eu era matéria-prima,
mas de repente não,
de repente as coisas colocadas regressavam
e entre elas, dentro, sentado, eu apenas escrevia isto,
caótico como antes era:
livros, folhas soltas, cadernos, etc.,
este pequeno poema que deixava tudo revólto como dantes era,
e eu não tocava em nada e nada me tocara,
e nada se tocara entre si,
e eu morria aos poucos como era costume na época

(2016, p. 727)

Afinal, como já se lia em *Servidões*, – “dos trabalhos do mundo corrompida / que servidões carrega a minha vida” (2016, p. 608) – essa vida dedicada à poesia nunca escapou de ser um trabalho *deste* mundo. E o que o poeta colhe dele, próximo da morte sem mestre, talvez não seja tão aurífero quanto se prometia (nem a sua inocência ele pôde construir): “e eu que me esqueci de cultivar: família, inocência, delicadeza, / vou morrer como um cão deitado à fossa!” (2016, p. 714), lê-se em *Servidões*.

Ao se colocar enfiado no cotidiano, lutando ali dentro pela sustentação e reencontro com o fogo poético, às vezes o que acontece com símbolos grandes de sua obra, como a *água*, por exemplo, é acabar sendo encontrado em lugares abjetos como o esgoto. A morte, que era ritual transformador, transformada ela mesma em merda. E um sarcasmo com a própria megalomania:

e eu, que em tantos anos não consegui inventar um resquício metafísico,
ponho todo o empenho no trânsito das minhas cinzas:
oh retretes terrestres com destino final nas grandes águas marítimas:
glória atlântica,
índica megalomania das tripas!¹⁹⁶

(2016, p. 717)

Essa postura em relação à poesia vai ficando gradativamente mais presente nesses três livros. Culminam no sarcasmo de *A morte sem mestre*, acerca do qual falarei mais adiante. Mas mesmo quando não é claramente sarcástica, a poesia que, em tantos momentos, apareceu como o próprio ato mágico, ainda que ironicamente, aparece agora nessa sua natureza textual, de escritura, coisa que habita o mundo claramente à parte dos efeitos que pode produzir (e talvez não produza). Ela apenas resguarda, realmente, um outro lugar, que é e não é *este*, é uma

¹⁹⁶ E não deixar de notar como resvala na grande tradição portuguesa, no que diz respeito aos oceanos Atlântico e Índico, essa imagem da poesia falhada, com o trajeto aos mares reduzido a cinzas pelo esgoto, em riso de escárnio contra a própria megalomania.

lembrança, um olhar mais largo que o nosso, testemunho do que fica, mais do que do fogo que devoraria a terra inteira:

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

(2016, p. 726)

Não tanto exercício do fogo quanto testemunho da possibilidade de existência de um fogo, ainda, e depois de tanto tempo, à espera, enquanto as coisas do mundo se correspondem através da escritura.

A luta

Deve-se observar como o que foi apresentado no início deste capítulo (acerca das motivações para se “voltar ao real”) dialoga com essa nova dicção de Herberto Helder no que ela apresenta de ambientações cotidianas e de consideração da poesia como um ofício cotidiano (ainda que ela o faça sem abandonar a afirmação da própria magia), além do tema da impotência e a ambiguidade equilibrada entre apresentação e reflexão. Não penso que o reconhecimento dessas “situações cheias de novidade” nos últimos livros de Helder deva ser tomado apenas pela identificação de uma nova escolha autoral sem grande carga (e fundamental) de sentido – como se o retorno de uma subjetividade aurática ou as remissões ao mundo cotidiano fossem apenas características novas para uma obra que permanece, em suas linhas gerais, mesmo em seus princípios, a mesma. Pois não há ali “apenas” uma projeção de figuração autoral ou um trabalho com biografismos, mas uma transformação na relação geral que essa poesia estabelece com a realidade: tais elementos apontam para esse tema, esse princípio, e modificam o que se podia depreender de sua obra no que diz respeito a ele, de um modo que é, para todos os efeitos, um desenvolvimento dos princípios que já carregava.

Explico por que acredito que seja um desenvolvimento. Se as fronteiras sobre as quais essa obra trabalhava estabeleciam uma coerência interna, o que acontece com essa modificação de suas linhas? Quero dizer, se o modo com que Helder usava a língua é o que construía a

circularidade do poema entre o geral e o específico, o finito e o infinito, o poético e o não poético, tudo isso na coerência de um posicionamento da obra em relação ao mundo marcada por negatividade e ironia, constituindo aí também uma relação específica entre poesia e realidade, o que acontece com o que se entendia disso tudo agora que o desenho geral dessa estrutura se mostra diferente?

Usando os termos que empreguei anteriormente, cabe perguntar o que essa inclusão de textos do cotidiano no poema acusa acerca da oposição entre desidentificação e identificação problemática. Se havia, entre a obra de Herberto Helder e a tendência de “regresso ao real”, por exemplo, uma elaboração distinta na relação com a língua comum, se havia uma diferença no entendimento do lugar da poesia no mundo, do que ela é e/ou pode ser, e se era isso o que movia a distinção no vocabulário e no uso que se fazia de uma enunciação mais ou menos comunicativa ou enraizada no contexto social, então tudo isso tem de retornar como questão quando se encontra Herberto Helder a incorporar – no mínimo a dialogar – com esse enraizamento. Não é apenas o estilo que muda, mas os problemas que retornam e são reelaborados. Se o poema admite uma não-negatividade em sua relação com o mundano, é porque toda sua relação com o real sofreu alguma transformação – seja uma modificação profunda, seja um desenvolvimento que inclui novas possibilidades.

Por exemplo, se o movimento circular que a obra de Helder sempre manifestou entre o específico e o ideal, o mundano e o cósmico, a conexão entre a fantasmagoria e a encarnação, tudo isso acusava uma compreensão da poesia como lugar que apontava para um fora, uma oposição ao mundo corrente, a possibilidade de uma inaturalidade, alguma transcendência e autonomia do poético; e, ao mesmo tempo, se o que levava outros poetas a se valerem de uma imanência da linguagem mundana como caminho poético se enraizava em desacreditar desse fora, dessa autonomia total do poema e do poder da negatividade; então, quando Helder começa a incluir elementos cotidianos em seus poemas, o que retorna não é apenas uma nova forma estilística para os mesmos princípios, mas sim uma revisão desses princípios, os quais aparecem tematizados e re-problematizados. Não é à toa que isso se faz acompanhar de textos que expressam uma impotência e uma ironia voltadas contra a própria poesia de um modo que não se via antes – nestes últimos livros, é explícito como Helder se defronta com algum reconhecimento novo acerca da natureza publicada, limitada em sua materialidade, de sua obra poética. Defronta-se com as cenas de sua escrita não mais apenas no puro êxtase da libertação poética, mas também no enfrentando da dubiedade dessa cena no que ela possui de banal e imóvel: o autor que escreve com bic preta num papel enquanto pensa na morte que se aproxima.

Em outras palavras, as imagens de autoria reflexiva que aparecem veementemente e de formas variadas nesses três livros de Herberto Helder não são apenas imagens de autor como quem abandonasse um projeto de dissolução subjetiva; são, sim, a presença de imagens do cotidiano em uma obra que recusava absolutamente essas imagens. E são, portanto, índice de uma nova postura em relação às imagens do cotidiano, uma postura que considera incluí-las nos poemas e trabalhá-las dentro deles, e não apenas fora ou em total oposição. Uma diferença, portanto, na fronteira entre poesia e realidade. O poema, ao menos parcialmente, agora incorpora a presença do cotidiano e situa a poesia nele.

Se foi possível a autores como Joaquim Manuel Magalhães questionar a pertinência da negatividade em um mundo no qual a poesia participa sem grandes efeitos, se foi possível à *Cartucho* projetar a noção de inexistência de um fora, de modo que a poesia teria agora que se confrontar com sua inescapável imanência à ordem cotidiana, e se Helder continuava, ao longo dos anos, com sua postura absolutamente opositiva a toda participação, o que se vê agora é um reconhecimento desse poeta de que mesmo sua obra se situa no mundo, “espécie de técnica do temor e tremor no quotidiano entre objectos de uso / como: / champô e gel” (566 / 547).

É preciso observar que a questão não é a da presença de uma “linguagem cotidiana” nos poemas – até porque defendi que todo vocabulário é ao menos parcialmente cotidiano –, nem a de um “mundo da vida”, mas sim uma dicção composta pela combinação de diversos elementos, enquanto um dos aspectos mais marcantes dessa dicção é a forma como ela constitui *ambientações cotidianas*, seja para a figura do autor, para o próprio poema, para a poesia em geral, para o livro, para o canto. Sendo que essas ambientações continuam a passar longe de qualquer ordem pública, quando muito mencionam algo para repudiá-lo, como por exemplo quando recusa a publicação em revista especializada. Suas ambientações, em geral, são esse palco vazio em que figura apenas um velho autor, uma ou outra intimidade, sua luta. E de cenário às vezes piscam elementos eminentemente *caseiros*.

Para um poeta que pareceu sempre associar a casa a uma espécie de imobilidade, a uma arquetônica das ideias que as fixe e as posicione num espaço geral¹⁹⁷, conseqüentemente associando tal signo também à morte¹⁹⁸, um poeta que, por isso mesmo, nunca pareceu estar

¹⁹⁷ Ver, p. ex. “(memória, montagem)”: “(...) ou que as regras de organização do poema são as mesmas da natureza, mas os elementos com que o poema se organiza não estão na natureza; (...) / São casas de Aristóteles, Benjamin, Picasso, Huidobro, Malraux. Casas para onde se entra e de onde se sai, por portas travessas ou janelas, por telhados e escadas derradeiras, pela frente, abrindo túneis nas caves, escrevendo torto em linhas direitas, ateando fogos, pelas traseiras. / Ou ficando imóvel no meio dos móveis, um vulto na travessia dos quartos aglomerados.” (2017b, p. 138). Ou ver também, por exemplo, o “(galinholas)”, no mesmo *Photomaton & Vox*.

¹⁹⁸ Desde o poema “Prefácio” se lê “Falemos de casas, da morte” (11 / 11), mas ver, p. ex., o conto “O quarto” de *Os passos em volta* (e o quanto ele dialoga com a presença de cenas caseiras e de vento nas plantas que vão aparecendo nesses últimos poemas de Helder): “_ A que se referia? / _ À morte – respondi. (...) _ O barulho do mar

em casa se não a transformasse em uma oficina furiosa¹⁹⁹, figurar-se agora em cenas caseiras reflete o espectro da morte que o cerca. E já não parece ser aquela morte de que se falava tanto há tanto tempo, não é a morte que percorre todo o uso das palavras – trata-se agora de outra morte, mais quieta, a morte do corpo que com toda a sua fantasia se vê à beira de um poder infinitamente maior do que o seu. Antonin Artaud dizia que a morte era uma invenção, como se viu no teatro da ironia, e que seja, seu nome também já foi à baila do poema, importa menos isso diante dessa outra coisa sem nome que se aproxima para pôr fim a uma consciência. Uma morte para a qual não há mestres, nem na história da loucura. É uma força maior que coloca o poeta em casa, que o situa em ambientes caseiros. O cotidiano se corporifica também – inclui-se no poema o que de cotidiano assediava o poema por fora de sua maravilha.

É de se perguntar então o que pode um corpo. Este corpo que não construiu para si família, metafísicas, nenhum trabalho que não esse dúbio da poesia, que não se envolveu na sujeira da política, que recusou a comunidade por princípio, que existiu somente em seus terrores e fantasias – o que ele pôde? O que pode agora, que um poder mais forte se alevanta, o da velhice, o da morte definitiva, o da casa cotidiana que o recolhe em seu interior? São perguntas violentas, porque acusam uma espécie de limite – talvez ter recusado o mundo não tenha feito desse aventureiro muito mais do que outra coisa, talvez o tenha feito muito menos do que ele poderia ter sido. Ainda que seja verdade que, ou mais ou menos, mesmo a medida pode ser contestada – ele nunca quis ser tudo, nem substituir qualquer coisa –, era apenas uma luta, a sua luta, irresponsável e pouca, ainda com a falta de parâmetros válidos para a sua avaliação.

Defendi, nesta dissertação, que toda a obra de Herberto Helder deve ser lida tendo em vista seu enraizamento em um vocabulário geral da língua e que nada nela deve ser visto apenas como símbolo totalmente apartado da língua típica, mas isto é diferente. Helder falava das coisas cotidianas, sim, mas não necessariamente incluía, nos poemas, essa ambientação. O que disse antes tratava de uma noção geral e teórica de poesia, de como pensá-la e de como esse poeta a considerava em sua relação com o mundo, o que não impedia os poemas de projetarem imagens absolutamente simbólicas, teoremáticas, metafóricas ou mágicas – cabia ao leitor conectar a maravilha poética a seu real cotidiano, cabia a ele não tomar o poema como simples

e do vento. A montanha, a ideia da montanha impraticável. E depois a terra arenosa por ali fora. E a solidão. E sentir sobretudo que já não pode haver medo. Fecho as portas da casa, a porta de saída e as portas dos quartos entre si. E fico no quarto sem soalho e deito-me no chão. Ouço o mar e o vento à frente e atrás da montanha solitária e poderosa. Depois encosto a cara à terra profundíssima para escutar o seu úmido sussurro atravessando-a toda e passando por mim. E então poderei morrer.” (2005a, pp. 93-96).

¹⁹⁹ De “(a poesia é feita contra todos)”: “A impertinência põe-se a fornecer lições de arquitectura. Há muita gente para habitar as casas. Mas só gostamos de oficinas explosivas.” (2017b, p. 152).

imagem irreal e sim como texto que incidia sobre o mundo. Cabia a ele romper com a cena de leitura. Agora, são os próprios poemas que apresentam a imagem dessa relação entre um sujeito habitante do mundo cotidiano em contato (experiência, trabalho, esforço, êxtase, desespero) com a energia poética, são os próprios poemas que mostram a cena em que há um cotidiano e um poema em relação. Portanto, se afirmei que a postura de desidentificação parecia mais evocativa de um esforço do leitor, já que a solidão que ela sustentava e sua inatualidade supunham constantemente uma necessidade de engajamento na encarnação para que o poema se realizasse, enquanto a postura da identificação problemática parecia se assentar melhor na cena em que o poeta diz e o leitor escuta porque o poema se aproximava de ser o testemunho de uma maravilha do cotidiano, vê-se agora Herberto Helder se aproximar da segunda postura, a outra, que se erguera em boa parte em oposição a ele. Não para se entregar a ela, mas para integrá-la a seus princípios, responder a ela, mostrar, enfim, como é que elas podem não ter abalado sua postura tanto quanto acreditavam poderem fazer.

Sempre será possível argumentar que o banho, a sopa, a procura nas gavetas etc. são metáforas ou imagens abertas à máxima liberdade de interpretação, mas é-se levado a fazê-lo com relação a *toda* a linguagem, mesmo em seu cotidiano: também nós, em nossos banhos, em nossa cozinha, em nossa casa, estaríamos habitando essa eletricidade cósmica, porque a própria existência de tais coisas está aberta ao rasgo dessa luz interior. Esse é o efeito de se tomar as palavras no círculo vertical entre o signo cotidiano e o símbolo poético. Mas estes poemas, agora, para além de serem os instrumentos da maravilha, apresentam eles mesmos a luta por incorporação poética no cotidiano caseiro. A cena que construí na leitura – a do leitor que busca incorporar radicalmente a poesia que lê em sua vida – já não está apenas projetada na leitura pelo leitor: o próprio poema a figura na imagem viva de um autor. Por esse aspecto há maior identificação entre eles do que antes era possível, “*um poema é a melhor crítica a um poema*” (2009, p. 603), Helder glosa o John Cage (que por sua vez, se não me engano, glosava o Stravinsky, mas a mesma ideia remete até a Friedrich Schlegel: “não se pode falar em poesia a não ser em poesia” – SCHLEGEL, 2016, p. 485), e, quando os poemas mostram essa luta pelo poético no cotidiano, o leitor pode sentir que responde ao poema quando luta também. Ludíbrio, igualmente, “E de tudo os espelhos são a invenção mais impura” (11 / 11), se lê desde o “Prefácio” da *Poesia toda*, do *Ofício cantante* ou dos *Poemas completos*, mas a solidão da morte vem acompanhada também dessa sua antinomia: a vida do poema que conecta coisas “a tantos tempos e lugares de distância” e que só se extinguirá “quando o fogo devorar a terra inteira” (2016, p. 726).

A questão da impotência, que também compareceu na análise do regresso ao real como reconhecimento da incapacidade da negação se sustentar como oposição ao mundo (uma vez que os efeitos de negação teriam sido assimilados), remete também à questão do irrealismo tal como o abordei no teatro da ironia. Lá, sugeri que a questão da potência da poesia era um dos principais marcadores de sua relação com a realidade: uma poesia que se crê realizando coisas (capaz de realizar coisas) que (talvez) não realize tenderia ao irrealismo, enquanto aquela que tem a coragem de assumir e enfrentar suas próprias limitações estaria mais próxima de lidar com sua própria realidade. Isso porque, como diria Eduardo Lourenço, a realidade possui uma característica dialética, em oposição ao solilóquio de certo irrealismo português. A poesia não seria o lugar do Absoluto, como gostariam alguns românticos, porque suas possibilidades seriam determinadas por uma alteridade indefinida a que se pode chamar de realidade, comunidade, determinantes históricas, materialidade etc., a depender da ênfase, da teoria ou do momento. A reiterada metalepse com que certa poesia, a de Herberto Helder inclusive, afirmava os poderes mágicos da poesia incidiria em irrealismo por ser como uma fantasia que abandonou a lida consciente com sua efetividade mundana.

Acredito, no entanto, ter mostrado que tal acusação de irrealismo não se aplicava a Helder, uma vez que aquela metalepse, em sua obra, não era senão plenamente consciente de sua própria ironia (ironia de certo modo romântica²⁰⁰, diga-se de passagem, mas isso não atrapalha o argumento), além de que sua obra dava reiteradas mostras de compreensão de seu próprio caráter fantasioso, mesmo ludibrioso, sustentando, para muito além de um irrealismo simplista, um diálogo total com a metafísica, ainda que por uma antimetafísica, aproximando-se, é possível dizer, do tipo de irrealismo que Fernando Pessoa veio a caracterizar como panteísmo transcendentalista, em diálogo mais profundo com a filosofia de Hegel e, no caso de Helder, com o tipo de negatividade inaugurada em Portugal pelo abjeccionismo e que ele levou a grau máximo em sua obra. Em última instância, de qualquer forma, seria mesmo possível dizer que Herberto Helder é menos um idealista do que um materialista, porque toda a sua magia linguística demonstra plena consciência de sua remissão a *outra coisa*, sempre outra coisa, quase sempre corporal, não admitindo nunca a presença plena da imagem como sua própria (e simples e direta) realização – uma dialética realista, portanto, no fundamento de toda figuração que pareça apontar para posições diferentes.

Quando essa obra poética começa a afirmar sua própria impotência, por vezes sendo irônica não só a nível de suspender a validade de suas próprias imagens mas também a nível de

²⁰⁰ Falarei um pouco mais acerca dos tipos de ironia, inclusive do tipo romântico, mais adiante.

questionar a validade da própria poesia, beirando o sarcasmo com o fazer poético, apresenta-se, portanto, um novo trabalho sobre o ponto de realismo dessa obra. Para enxergá-lo, não é preciso fazer um juízo prévio do que seja a poesia, como quem assumisse que a poesia não possui poder e por isso uma obra só seria realista ao afirmá-lo. Tal trabalho está, na verdade, na inclusão dessa mesma dialética nos próprios poemas. Sua obra não passa a apenas afirmar sua impotência, mas sim a incluir a questão da impotência como componente dessa dinâmica que ela também vem nesse mesmo momento apresentar de inclusão de cenas cotidianas em diálogo e relação com a maravilha poética. Nem ela apenas muda de lado e passa a se menosprezar (as afirmações de impotência vêm acompanhadas de novas afirmações de potência, tudo se entrecruzando junto às figurações de cotidiano, reflexão poética e continuidade da aventura e da fantasia), de tal modo que acredito que o melhor modo de apreender essa mescla de elementos é através da noção de *luta*.

Porque o reconhecimento da impotência junto ao situar-se no cotidiano, combinados à recuperação da reflexividade poética, põem em cena a ausência de garantias acerca da realização poética. Ainda que essa obra sempre tenha sabido se situar em certa negatividade, em certa insegurança, mesmo na afirmação do próprio ludíbrio, nunca isso se deu de maneira tão completa quanto agora – quando ela, que sempre se reconheceu no erro, percebe com veemência a possibilidade de estar errada em relação a sua própria intenção de se situar nesse erro, quando ela se dá conta de que a poesia não garantia o fogo e o fora e talvez tudo não tenha sido nada afinal. Essa obra que sempre se colocou com tanta força contra o real cotidiano, agora que se incorpora nesse cotidiano, e o incorpora em si, finalmente atingiu o fundo do poço. E como o que está embaixo é como o que está no alto, segundo a fórmula hermética que o próprio Helder já evocara, só assim atingiu, por fim, o mais alto da torre – foi, enfim, aos extremos, o mais longe possível da mediania, justamente ao envolver essa mediania²⁰¹.

²⁰¹ Da fórmula hermética, refiro-me principalmente a como ele a cita em “(o corpo o luxo a obra)” (2017b, pp. 143-144). Mas é interessante observar como se refere à questão em *A morte sem mestre*, reconhecendo ao mesmo tempo o ir ao mais alto e ao mais baixo, mas então o não ir a lugar algum também e afinal estar apenas na mediania sem nem saber quem se é – afinal, de algum modo, essa mediania é que é o mais baixo ainda: “botou-se à água do rio, / dava-lhe a água pelo umbigo / – ai, que morro de frio! / mas nadava como um peixe: / subiu a ãa alta torre, / ai que o pé me foge para o abismo, / ; quem para aqui me trouxe, / não foi o demo? / já dentro de mim não caibo, / já sou maior que mim mesmo, / vejo a terra em derredor, / mas sinto aqui uma dor / que não sei se é na alma ou no umbigo, / se é por causa da torre, / se é por causa do grande frio / do mundo, / se é por ter estado no alto / e agora estar no fundo, / se por ter estado atado / e agora estar desatado / se por motivos do alto, / se por motivos do baixo, / não tenho nome que me salve, / não sou peixe nem ave, / não subi a ãa alta torre, / também não desci ao fundo / das cavernas do mundo – / o que sou eu afinal? / – botei-me à água do rio: / não morri de frio nem de sufôco, / botei a avoar, / não caí dos céus como uma pedra, / em mim tudo se enreda / mas não sou louco, / et coetera et coetera, / podia nunca mais acabar / para ir-me dando tempo / a não sei que elemento / que me traria morte e paz: / aqui jaz – quem aqui jaz? / subiu a ãa alta torre, / desceu abaixo do pó: / nem vive nem morre, / a terra inteira o enreda: / ora sabe que está só, / ora sente até à merda / a multidão dos irmãos: / ora o alto da torre, ora o baixo da terra, / que tudo acaba, e mal acaba / recomeça / a servidão” (2016, pp. 721-722).

Se a poesia fosse garantidamente o ouro, como afirmava ser, então estava cumprido o trabalho da inocência. E a negatividade que Helder sempre sustentara teria encontrado seu ponto de parada, teria se convertido, então, na positividade da poesia. Só que não é essa a posição a que ele chega em seus últimos livros. O que ele faz é dar uma volta remissiva sobre si mesmo anulando-se, questionando-se, sustentando-se na falta de plenitude. E é assim que a obra “tardia” de Helder dá mostras da mesma força de antes ao mesmo tempo em que é claramente diferente em questões fundamentais, notadamente no modo como formaliza sua relação com a realidade – porque o que ela realiza é um passo além nos preceitos que ela já carregava, movimento feito pela distorção e insegurança desses mesmos preceitos. Ao duvidar de si mesma e afirmar sua incapacidade de cumprir plenamente seus próprios princípios, ela leva mais longe esses mesmos princípios. A obra de Herberto Helder sempre foi forte, mas sua força se torna mais aguda e contundente justamente ao incorporar as figurações de impotência.

Não seria exagero marcar que talvez só agora seja possível afirmar que Deus foi destruído pelo extremo exercício da beleza, como diz o primeiro verso de *A faca não corta o fogo*. Porque mesmo com toda sua negatividade, recusa, loucura e fragmentação, a obra que se sustentava em oposição ao mundo acabava, ainda que em entrelinhas, sustentando a possibilidade de uma espécie de *fora*, um poder autônomo no poema, uma vitalidade própria e total. Essa autonomia absoluta, por menos teológica que seja, parece em alguma medida reproduzir o esquema geral pelo qual se repete a ideia de um Deus, um poder geral e sem medida, um olhar de fora a todas as coisas, a palavra na origem do ser. Quando essa mesma palavra, essa mesma poesia, passa a duvidar desse esquema, questionar sua própria potência, ironizar a si mesma a nível tão explícito, então finalmente Deus foi destruído – e se tal busca coincidia com o trabalho da beleza, então até que enfim tal trabalho prevaleceu. A transcendência da poesia encontrou enfim a forma do seu próprio ludíbrio e agora canta a si mesma verdadeiramente abandonada à sua imanência.

Onde os fantasmas, onde a morte (e mais algumas observações sobre violência e erotismo)

Existe uma questão sensível nisso tudo, que é a questão do poema suficiente. A ideia de que uma aventura vivida unicamente no poema, na escrita, é o bastante, é o que se deseja, a ideia de que há sim uma separação entre o mundo da vida e o mundo do poema e Herberto

Helder escolheu o mundo do poema, recusou o da vida e é isso. Às vezes aparece esse modo de ler a sua poesia e, nessas obras finais, quando começam a surgir as cenas de questionamento acerca da potência da poesia e do que se conseguiu com ela, parece que o próprio poeta chega a aceitar que sua aventura fosse puramente literária. Como se tudo aquilo que eu li, de sua obra, acerca de uma dialética com a realidade e um perfazimento do círculo vertical entre o teorematizado e o específico fosse deixado para trás.

Essa ideia aparece pela primeira vez em *A faca não corta o fogo* no mesmo poema em que, pela primeira vez, constrói-se no livro uma espécie de ambientação caseira para a cena poética. Está no famoso poema da catorzinha.

aos vinte ou quarenta os poemas de amor têm uma força directa,
 e alguém entre as obscuras hierarquias apodera-se dessa força,
 mas aos setenta e sete é tudo obscuro,
 não só amor, poema, desamor, mas setenta e sete em si mesmos
 anos horrendos,
 nudez horrenda,
 vê-se o halo da aparecida, catorzinha, onda defronte, no soalho, para
 cima,
 rebenta a mais que a nossa altura,
 brilha com tudo o que é de fora:
 quadris onde a luz é elástica ou se rasga,
 luz que salta do cabelo,
 joelhos, púbis, umbigo,
 auréolas dos mamilos,
 boca,
 amo-te com dom e susto,
 eles dizem que a beleza perdeu a aura, e eu não percebo, creio
 que é um tema geral da crítica académica: dessacralização, etc., mas
 tenho tão pouco tempo, eis o que penso:
 décimo quarto piso da luz e, no tampo, a, tènicamente definida,
 lucarna, que é por onde se faz com que a luz se faça,
 e a beleza é sim incompreensível,
 é terrível, já se sabia pelo menos desde o Velho Testamento,
 a beleza quando avança terrível como um exército,
 e eu trabalho quanto posso pela sua violência,
 e tu, catorze, floral, toda aberta e externa, arrebatam-me nos meus
 setenta e sete vezes êrro
 de sôbre os teus soalhos até à eternidade,
 com o apenas turvo e sôfrego
 tempo onde muito aprendo que só me restam indecência, idade,
 desgovêrno,
 e sim pedofilia, crime gravíssimo
 ¿mas como crime, pedofilia, se a beleza, essa, descontra
 nas contas, é que é abusiva?
 e se me é defêsa, e terrível como um exército que avança, eu,
 setenta e sete de morte e teoria:
 o acesso à música, o rude júbilo, o poema destrutivo, amo-te
 com assombro,
 eu que nunca te falei da falta de sentido,

exército, e também acima delas que o poeta busca trabalhar pela beleza – e beleza que não é abstrata, mas índice corporal, concreto: a beleza existe em certos corpos (não os de setenta e sete, segundo o poeta, mas em alguns dos de catorze sim). Maffei bem destaca que não há coito no poema, apenas desejo e atmosfera sexual. Mas me parece que o verso “e se me é defêsa, e terrível como um exército que avança, eu,” é mais ambíguo do que sua leitura indica. Sim, antes o poeta associara a beleza ao exército que avança, então é de se imaginar que esse verso se refere à beleza. Mas esse “eu” no fim do verso, antes do enjambement, me faz enxergar a possibilidade de outra interpretação: “e se me é defêsa” não se referiria à beleza defendida contra o poeta, *defêsa* aí seria substantivo, como quem vai apresentar a sua defesa contra a acusação de pedofilia, e “terrível como um exército que avança” é também o poeta com seus “setenta e sete de morte e teoria”, pois o poeta também diz “trabalho quanto posso pela sua violência” – o exército da beleza é também ele, junto com a beleza da menina, a avançar contra as regras do mundo em defesa desse sexo interdito.

A avançar, como está claro, com um poema, em um poema. O poeta resolve aí a sua questão: “o único sentido, digo-to agora, é a beleza mesmo, / a tua, proibida, entrar por mim adentro / e fazer uma grande luz agreste, de corpo e encontro, de ver a Deus se houvesse, luz terrestre, em mim, bicho vil e vicioso”. Tudo se resolve “em mim”, na beleza que entra no poeta (não no poeta que entra na menina), bicho vil e vicioso porque deseja a beleza na carne infantil, mas não vil e vicioso a ponto de praticar a mediania criminosa da pedofilia. É como Maffei afirma: “a proibição impede o coito fora dos trinta e oito versos, não dentro”.

Em *O erotismo*, na parte relativa a “O assassínio, a caça e a guerra” (não se esquecer que em *A faca não corta o fogo* chega-se a este poema em que a beleza é como um exército após dois grandes poemas relacionados à imagem da caça), Georges Bataille escreve:

O desejo de matar está para o interdito do homicídio como o desejo de uma atividade sexual para o complexo de interditos que a limita. A atividade sexual não é proibida senão em casos determinados, o mesmo acontecendo com o homicídio: se o interdito que se lhe opõe é formulado de uma maneira mais geral e mais grosseira que os interditos sexuais, ele se limita, como estes últimos, a reduzir a possibilidade de matar em certas situações. Ele é formulado de uma maneira muito simples: “Não matarás”. É verdade que ele é universal, mas está evidentemente subentendido: “Salvo em caso de guerra, e em outras condições mais ou menos previstas pelo corpo social”. De modo que ele é o paralelo quase perfeito do interdito sexual que se enuncia: “Só haverá intercurso carnal – no casamento”, ao qual, evidentemente, se acrescenta: “Ou em certos casos previstos pelos costumes”.

(...) O interdito não significa forçosamente a abstenção, mas a prática em forma de transgressão. Nem a caça, nem a atividade sexual puderam ser proibidas de fato. O interdito não pode suprimir as atividades de que a vida precisa, mas pode lhes dar o sentido de transgressão religiosa. Ele as submete

a limites, regula as suas formas. Pode impor uma expiação a quem se sente *culpado*. Por causa do assassinio, o caçador ou o guerreiro assassino eram *sagrados*. (1987, pp. 67- 69, itálicos do original)

Em outras palavras, Bataille compreende que a interdição opera, em alguns casos, apenas como a regulação dos modos e sentidos pelos quais o interdito é praticado. Matar é proibido, mas isso não impede ninguém de matar, apenas estabelece os ritos consequentes à prática do assassinato – por exemplo, atribui valor guerreiro a policiais que matam em uma “guerra às drogas” ou valor condenável a que se mate policiais, a depender do conjunto de ritos a que alguém se associe. Em outro conjunto ritual, pode-se igualmente considerar que não se deve matar, a não ser que se esteja a matar milicianos ou colonizadores, casos em que o assassino recebe valor guerreiro ou mesmo sagrado. A análise que Bataille faz nesse trecho é relativa a sociedades específicas, é por isso que ele fala da caça como uma atividade “de que a vida precisa” – estava a falar de sociedades caçadoras da pré-história. Mas a dinâmica da interdição é sempre semelhante: fazer o que é interdito não é, às vezes, apenas mais gostoso, é também constituir ritos de sacralização, valor, expiação.

Será que o pedófilo não sente prazer também por uma autossacralização, enxergando-se como um ser acima das regras do mundo, superior, fora? O do poema, de setenta e sete, aparentemente sim. A pedofilia remetendo ao crime e ao erro vai diretamente ao encontro de valores exaltados na obra de Herberto Helder. Com a ressalva de que aqui se afirma explicitamente não realizar o interdito, apenas se situando em uma inaturalidade transgressora, acima das ordens do mundo, em que a beleza é o único e supremo valor. Ou seja, pode-se considerar que esse não é um valor construído pela interdição – Maffei, por exemplo, chama a atenção para os *philopaida* da Grécia antiga, os “amantes de jovens” que “amam seu objeto inteiramente” (2017, p. 408), onde tal coisa não era crime; assim, a beleza do/da jovem seria suprema sendo interdita ou não – mas aqui, no caso de Herberto Helder, o valor da interdição converge com o valor da beleza: “¿mas como crime, pedofilia, se a beleza, essa, desencontrada / nas contas, é que é abusiva?” – questiona-se o valor das leis mundanas, “porque o único sentido, digo-to agora, é a beleza mesmo”.

O que eu quero sublinhar aqui são duas questões: uma é como alguns valores fundamentais da poesia de Herberto Helder às vezes constituem imagens de violência real: sim, tudo é simbolizado e aponta para relações abstratas entre autoria e linguagem, beleza pura e carnalidade etc., mas em alguns momentos essa combinação de símbolos relativos à infância, à revolta, ao erotismo, à violência, à ambiguidade com a carne etc. projeta cenas muito próximas do estupro e da pedofilia. Isso não é necessariamente assim quando se considera que a fêmea,

nesses poemas, compartilha do desejo do macho e a violência em meio ao amor é consensual; ou quando o poema sustenta alguma ambiguidade na realidade da figura infantil no assoalho (ao falar de seu “halo” e de “aparecida” e sua “luz”, pode-se ter a impressão de estar diante de uma visão alucinada, uma aparição, não de uma menina em carne e osso – embora só imaginá-lo não mude o teor da cena) ou assume que não realiza essa relação interdita, criminosa, com jovens assim senão dentro do poema. Ainda assim, essas leituras não anulam a questão: a combinação desses símbolos e tendências, o resultado dessa cosmologia, aponta para valores sagrados em atos de violência sexual, ou para imagens de violência sexual como imagens adequadas para representar sua cosmologia, seu teorema. Surge aí outra face daquela reivindicada inaturalidade do autor, semelhante à que tomava nobres medievais como signo de grandeza espiritual: alguma idealização do arcaico, ou apenas simplesmente um movimento que, ligando-se à tradição, repete lugares bastante questionáveis dela. Existe a leitura que, aproximando-se, por exemplo, daquele “Poema” de Pedro Oom que li no teatro da ironia, vê na associação entre assassinato e amor a marca de uma revolta libertária, um não se encaixar nos padrões morais da sociedade, assumindo que liberdade é seguir por esse caminho. Veja bem, não é preciso ser um moralista, um pacifista ou um covarde para questionar a associação entre liberdade e violência – a mesma tradição que passa por Artaud e Bataille, por exemplo, e Herberto Helder participa dessa fonte, sabe explorar libertariamente de que modo a violência e o erotismo participam da humanidade. O que estou questionando aqui é a imagem da violência sexual como símbolo adequado para o poder poético, como imagem representativa da ação da beleza, como metáfora certa da liberdade. Estou questionando essa formulação em que a afirmação da violência é positiva, certa e explícita, mas que quando se vai pensar a sua orientação, o seu direcionamento, aí então se recai num campo de negatividade, imprecisão ou insuficiência das imagens, termos abstratos e vagos como “poesia” e “beleza”, a ideia de uma aventura poética, construção da própria inocência etc. Está lá o risco de que isso tudo não seja mais do que máscaras para encobrir a simples satisfação animal dos corpos, um estado selvagem que, a despeito da romantização de certa contracultura, não é harmonia e “amor universal”, é simplesmente lei do mais forte e, de algum modo, prisão também, nos próprios instintos. De algum modo (há quem diga), a “civilização” não é nada diferente disso, isso é tudo o que há, lei da natureza, lei do mundo – mas então seria o caso de admitir que essa poesia nunca foi contra o mundo ou contra a sua lei. Será esse o caso? Que o leitor pense sobre esse ideal libertário que se resolve em violência sexual poetizada ou em brutalidades que se justificam pela beleza.

Há quem diga, ao falar desses autores, que o princípio por trás disso é que se as pessoas experimentassem tais extremos na arte não precisariam experimentá-los na vida real com todo o sofrimento que o envolve. Particularmente, acho essa ideia muito aristotélica, da arte *quase* como uma espécie de terapêutica, sendo que no fim das contas uma terapêutica da violência não seria muito mais do que um apaziguamento político, já se estaria beirando aqui a sociedade do espetáculo formulada por Debord e não deve fazer muito sentido associar autores como os mencionados acima (Artaud, Bataille, Herberto Helder) a uma ideia dessas.

Esse contentar-se com uma experiência puramente poética, ou melhor, com essa compreensão de que experiências que se realizam apenas em literatura são o suficiente e o poema não tem necessidade de apontar para uma efetividade que se completa em outro lugar, leva à outra questão que trouxe para cá, justamente a desse contentamento com o que se resolve em poemas. Como Luis Maffei afirmou, “a proibição impede o coito fora dos trinta e oito versos, não dentro”. E Helder, de fato, ao terminar o poema com “o único sentido, digo-to agora, é a beleza mesmo, / a tua, proibida, entrar por mim adentro / e fazer uma grande luz agreste, de corpo e encontro, de ver a Deus se houvesse, luz terrestre, em mim, bicho vil e vicioso”, parece apontar para uma suficiência da experiência pessoal realizada poeticamente, quero dizer, para a experiência dessa beleza “em mim”. A experiência “de corpo e encontro” aí não é a experiência sexual com o corpo da menina, mas a experiência do sujeito em receber em si a beleza da menina e, nele, produzir essa luz terrestre semelhante a uma visão extática de Deus (se houvesse). Chame-se a essa experiência de “sexual” também, mas não é um coito. Das duas, uma: ou toda a minha leitura de sua obra até este momento estaria simplesmente errada, ou a poesia assumiria aqui uma posição ao menos levemente distinta do que era possível ler antes. Porque eu disse que o círculo vertical dessa obra não se completava sem o retorno ao mundo, sem a encarnação que dá a essa imagem uma forma material específica. Maffei compreendeu isso também com aquela possibilidade que ele leu de sermos o sujeito de setenta e sete ou sermos a menina de catorze ou os dois ou nenhum, essa necessidade de identificação em algum nível com a imagem do poema. Mas é uma identificação que se resolveria inteira na cena de leitura, na experiência possível da combinação entre essa imagem e o corpo que experimenta o poema, deixando completamente de lado a encarnação como ato – seria um poema com imagem de pedofilia a partir do qual não se espera minimamente que aponte para a prática de pedofilia. Seria um poema cuja existência é absolutamente apartada do mundo e que reconhece sua realização unicamente na experiência de sua imagem, não na relação dessa imagem com o vocabulário típico e o mundo onde ele se encontra.

No entanto, esse poema precisa ser lido dentro do conjunto em que figura. Ele aparece no livro logo após a culminação daquele processo que aponte que se formulava desde o seu início: uma série preambular de conformação do poético, desde a descoberta da luz no bolso, a evocação da mãe, o enfrentamento da potência através do erotismo com a própria fonte, o alcançar independência das mães, o jogo de sedução, paixão, fundição com a língua. Esses poemas vão constituindo a união erótica entre sujeito e língua – ou mesmo entre sujeito e alguma alteridade feminina incerta, pois não parece adequado chamar simplesmente de “língua” essa “irrepetível, inenarrável, inerente” com que ele se relaciona²⁰². E seguem assim até culminarem em poemas nos quais a fundição (e portanto a confusão) entre os dois é completa.

A roupa, que no segundo poema guardava no bolso uma luz diamantífera que “queimava pela carne algo menos fácil que ela” retorna com seu movimento de mostrar e ocultar, pô-la e tirá-la (“mudar de metafísica como de camisa”, já dizia o Álvaro de Campos – e não seria totalmente equivocado entender dessa “metafísica” e dessa “roupa” que remetem à mesma alteridade que a “língua” com que o sujeito se une no amor), e já se ascende a outro nível da fala (reiterando ainda aquela mesma oposição da fala poética ao cotidiano), como mostram estes dois poemas:

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

*

o fundo do cabelo quando o agarras todo para quebrá-la,

²⁰² Em uma parábola, o escritor norteamericano David Foster Wallace narra a história de dois peixes que, um dia, passando por outro, ouvem-no cumprimentá-los: “bom dia, como está a água hoje?”. Depois de um tempo em que seguem nadando, um dos peixes se vira para o outro e pergunta “mas o que diabos é ‘água’?”. De fato pode haver algo de estranho em querer nomear aquilo em que se está completamente imerso. Sendo essa relação de imersão e fundição, mesmo na alteridade, a que Herberto Helder apresenta entre o sujeito e essa alteridade-fêmea do amor, aquela que é, ao mesmo tempo, sua criadora e sua criatura, sua matéria e seu objeto, faz sentido que no sexto poema do livro ele não fale dela senão a adjetivando: “e enquanto crio, cria-me, e cria-te como começo de mim mesmo, / isto: que unas o avulso, / se te puderes mover como o ar que respiro, ó / irrepetível, inenarrável, inerente” (537 / 518). Se se pudesse simplesmente nomear o que é irrepetível, inenarrável e inerente, não seria por ingenuidade? Pois no nome se congregam a possibilidade de repeti-lo, a inserção no narrável e a duplicação no signo. Porém é claro, ao mesmo tempo, como já foi abordado, que mesmo que nenhum nome corresponda à coisa, ela não existe senão através dos nomes pelos quais se vê engajada no movimento poético entre a língua e o corpo. *Isso*, o irrepetível, inenarrável, inerente, não pode ser tão delicado a ponto de simplesmente não poder ser nomeado. Ele pode, ao mesmo tempo em que facilmente devora qualquer nome que lhe derem: “nem um nome sequer é indestrutível” (555 / 536) se lê também em *A faca não corta o fogo*. Não é preciso temer a fragilidade dos nomes. Deve-se dizer: a água; assim como se diz: a língua. Mas resguarde-se na memória o que já foi visto acerca da negatividade da poesia e da dicotomia entre as formas teorematizadas e as encarnações específicas do linguístico.

tu que perdeste o fôlego,
 e sim respiras agora do sôfrego que foste nela,
 perdes a fala quotidiana,
 ganhas em tudo mas não sabes quanto ganhas

(542-543 / 523)

Esses poemas são seguidos então, em sua culminação, pelo da Constelação do Lobo, de que fiz a leitura no teatro da ironia e que marca a forma antinômica entre a língua e o fora da língua como nome e autoria, luz e ação, distância celeste e corporeidade apaixonada e terrestre, tudo no ser e não ser diferente, antinomia que é também unicidade. E o próximo ainda é um poema erótico em duas partes novamente cheio de referências (cantigas medievais, Rimbaud, *Cântico dos cânticos* e outros textos bíblicos, a mística de São João da Cruz etc.) em que se confundem de forma inextricável o que é sexo e o que é imagem, o que é mística e o que é carnalidade, o que é língua e o que é fora, num texto que me parece o epítome dessa indeterminação.

Mas veja só: nunca falha a extrema consciência da forma irresoluta dessa indeterminação, a sustentação dessa irresolução. É justamente esse texto tão minuciosamente trabalhado sobre ela que é dividido em duas partes, uma correspondendo à voz masculina e outra à voz feminina dos que se unem no sexo e no êxtase místico, “macho e fêmea” (542 / 523). Ou seja, nem a resolução máxima de uma mescla é uma resolução total, o desentendimento atua sempre como sustentação do problema sem resposta (como exercício da beleza contra Deus – ser também três e não apenas um). A antinomia explicitada no poema da Constelação do Lobo, trabalho intenso de fronteiras, não se restringe àquele poema: ela persiste, está em toda a obra, está nesse texto em que a mescla total apresenta ao mesmo tempo a separação em dois, e está também no poema da catorzinha, quando surge o tipo de ambientação caseira e de presença autoral que marcará a nova dicção de Helder. Porque é somente quando aparece essa dicção de cena não metaforizada que o poeta admite o poema como campo totalmente apartado do mundo. É com essa dicção que ele afirma que a beleza pode se resolver unicamente no poema, não necessitando encerrar seu círculo em uma dialética com a realidade. Ou seja, é apenas quando a linguagem do poema se situa em uma linguagem literal, encenada de forma típica, com elementos do cotidiano, que ele afirma que o poema se basta a si mesmo.

Não há, portanto, nenhuma incongruência entre essa afirmação e a leitura que fiz anteriormente de sua obra: porque quando essa assunção do poema à parte do mundo aparece, é apenas dentro de uma estrutura antinômica que repete o diálogo erótico de antinomias que já se construía (e que persiste se construindo) – o poema diz que se basta a si mesmo somente

quando inclui em si uma cena cotidiana em linguagem não metaforizada. O poeta diz “a beleza que trabalha apenas no poema é o bastante” somente como se dissesse ao mesmo tempo “um poema é o que acontece no cotidiano da maravilha”. E já não o faz senão em poesia, porque, com a ambiguidade imanente construída desde o início de *A faca não corta o fogo* (que recupera magistralmente o que construiu ao longo de toda a sua obra), já não cabe compreender nem mesmo as suas figurações cotidianas fora de uma dinâmica de antinomia com a maravilha poética, nem as suas não-metaforizações como outra coisa que não o exercício de seu ofício cantante. A afirmação do poema como lugar suficiente para a beleza não é um abandono da relação dialética da linguagem com *outra coisa* e sim mais um movimento desse jogo de antinomias entre o imaginário e a realidade.

Ironia e sarcasmo

(...)
 foda-se
 vou-me embora pra Pasárgada, disse então o Manuel Bandeira;
 quanto a mim, não me interessa ter a filha do rei; com a minha idade
 já se não arrisca nada por uma aventura sexual minada por
 tantas dúvidas ideológicas
 (e tantas turvas aventuras da prática poética)
 e, enfim, vinha isto a propósito de um pobre burro velho que viu,
 mirabilia!, de repente melhorada a ração de palha seca e água
 ambígua; e
 Pai, Pai, porque me abandonaste?
 e já não sei em que edição vai este romance que nem tem a apoiá-lo o
 prémio Nobel, coisa que principiou logo assim: ganhou-o
 (1901), contra Tolstoi, um tal Sully Prudhomme,
 e mais uma vez: Eli, Eli, lamna sabachtani –
 ou: Vou-me embora pra Pasárgada –
 e aqui jaz, acomodado, oitenta e três, parece que pelo menos sem
 grandes achaques físicos, o todo vosso burro com palha pouca e
 fora de uso, quer dizer: uma reforma de pilha-galinhas e
 poeticamente enterrado vivo, e sem poder visível e sem
 contacto com o invisível, o burro sim com o nome a fogo na
 testa: eu sou apenas deste mundo, isto é: estou praticamente
 morto, mas todo vosso: nenhures é o meu pouso.
 Esta é a minha elegia.
A Elegia de um Burro.

(2016, p. 720)

O conceito de ironia nunca foi um conceito simples e levantou divergências acerca de seu sentido. Roger Kreuz (2020) identifica oito tipos diferentes de ironia, ou oito elaborações

distintas de sentido que respondem pelo nome de ironia: a socrática, a dramática, a cósmica, a situacional, a histórica, a romântica, a verbal e a atitudinal. Algumas dessas se desdobram ainda em outras subclassificações – Kreuz menciona, por exemplo, o trabalho de Joan Lucariello que divide apenas a ironia situacional em vinte e oito subtipos (2020, p. 27), dois dos quais, por fim, acabam por coincidir com outras das suas oito modalidades.

No segundo capítulo, ao me referir à ironia de Herberto Helder, eu me referi principalmente àquilo que também chamei de negatividade: a não coincidência entre o que está em jogo e as imagens que são apresentadas, o fato de que as imagens são apresentadas e negadas ao mesmo tempo, a constante remissão a *outra coisa* que anula o que é afirmado ao mesmo tempo em que só existe por ter sido afirmada. Essa forma de ironia remete ao romantismo e não obstante, na classificação de Kreuz, seria considerada *romântica*, mas também essa classificação seria problemática por ser desatenta com como ela se constrói a partir de elementos constituintes de outros dos oito tipos que Kreuz classifica.

Já o sarcasmo talvez seja uma noção mais vaga, mas por isso mesmo aparentemente mais simples. Em geral, ele é compreendido como uma forma agressiva de ironia, uma forma derrisória direcionada a uma pessoa ou grupo (KREUZ, 2020, p.119).

Nas últimas obras de Herberto Helder, particularmente em *Servidões* e *A morte sem mestre*, é possível encontrar textos que acredito que devam ser adequadamente reconhecidos como sarcásticos. Isso poderia ser interpretado apenas como um uso de sátira ou mais uma apresentação do humor afiado do autor. Mas acredito que, considerando como tais agressões se dirigem à língua, à poesia, à própria obra, a si mesmo e a seus leitores, e considerando a forma como se constituem nos poemas, deve-se encontrar nesse sarcasmo também uma espécie de desenvolvimento da ironia anterior. Não é, portanto, apenas um uso isolado de sarcasmo, é mais uma componente dos desenvolvimentos fundamentais que Helder levou a cabo em sua obra final, no que diz respeito a seus próprios princípios.

(...)
 irmãos futuros do génio de Villon e do meu género baixo,
 não peço piedade, apenas peço:
 não me esqueceis só a mim, esquecei a geração inteira,
 inclitamente vergonhosa,
 que em testamento vos deixou esta montanha de merda:
 o mundo como vontade e representação que afinal é como era,
 como há-de ser: alta,
 alta montanha de merda – trepai por ela acima até à vertigem,
 merda eminentíssima:
 daqui se vêem os mistérios, os mesteres, os ministérios,
 cada qual obrando a sua própria magia:
 merda que melhor há-de medrar na memória do mundo

(2016, pp. 667-668)

Porque faz parte da luta abandonar a linguagem altíssima, como faz parte dela desprezar o poema com a mesma força com que se despreza o mundo, na medida em que o poema está no mundo, e desprezar a si mesmo e ao leitor, na medida em que estão no mundo.

(...)
 e o pior de tudo é mesmo não ter escrito o poema soberbo acerca do
 fim da inocência,
 da aguda urgência do mal:
 em todos os sítios de todos os dias pela idade fora como uma ferida,
 arvoar para o nada de nada se faz favor, e muito, e o mais depressa
 impossível,
 e com menos anos, mais nu, mais lavado de biografia e de estudos
 da puta que os pariu

(2016, p. 680)

Mesmo quando não se quer mais nada, senão o êxtase da poesia – “dá-me o êxtase infernal de Santa Teresa de Ávila / arrebatada ar acima num orgasmo anarquista, / a ideia de paraíso é apenas um apoio / para o salto soberano” (2016, p. 673) –, quando o poema basta – “dá-me esse inferno oh quanta força e ofício nos idiomas: / formar uma estrutura estritamente poética / na sua glória mesma, / só com uma inteligência de duplos sentidos,” (2016, p. 674) –, ainda cabe dizer, com as mesmas letras: foda-se isso tudo, dá-me apenas o gás da morte: sarcasmo infernal contra quem espera algo de seus poemas – é sarcasmo que uma obra de tom tão alto se faça selar com este poema:

a última bilha de gás durou dois meses e três dias,
 com o gás dos últimos dias podia ter-me suicidado,
 mas eis que se foram os três dias e estou aqui
 e só tenho a dizer que não sei como arranjar dinheiro para outra bilha,
 se vendessem o gás a retalho comprava apenas o gás da morte,
 e mesmo assim tinha de comprá-lo fiado,
 não sei o que vai ser da minha vida,
 tão cara, Deus meu, que está a morte,
 porque já me não fiam nada onde comprava tudo,
 mesmo coisas rápidas,
 se eu fosse judeu e se com um pouco de jeito isto por aqui acabasse
 nazi,
 já seria mais fácil,
 como diria o outro: a minha vida longa por muito pouco,
 uma bilha de gás,
 a minha vida quotidiana e a eternidade que já ouvi dizer que a habita e
 move,
 não me queixo de nada no mundo senão do preço das bilhas de gás,
 ou então de já mas não venderem fiado

e a pagar um dia a conta toda por junto:
 corpo e alma e bilhas de gás na eternidade
 – e dizem-me que há tanto gás por esse mundo fora,
 países inteiros cheios de gás por baixo!

(2016, p. 728)

Antes, a separação entre o poético e o não poético era clara, a poesia permanecia como um lugar autônomo, guardião ou propagador de uma libertação baseada no conflito com toda e qualquer forma comunitária ou estável em que o mundo se estabelecesse – a circularidade vertical, o poético contra o real cotidiano, o teomático contra o mundano. Agora, essa separação é difícil de desenhar, mesmo que ela ainda se sustente, que se lute para sustentá-la, esse mais sagrado do que o banal, esse mais sagrado do que a mediania administrativa cotidiana. Agora, os poemas expressam com mais veemência que isso se dá como luta travada dentro da mediania do cotidiano, luta feia que talvez não mereça nem o valor que antes se lhe atribuía.

Ainda que sempre ateu, a clareza com que Helder separava o digno do indigno supunha uma superioridade do poético, hierarquia que reproduzia uma estrutura teológica – o absoluto contra o rebaixamento da mediania. Por isso o borramento dessa fronteira carrega o desenvolvimento dos princípios anteriores: porque já estavam lá expressos os princípios do ateísmo, da imanência, da luta, do ludíbrio, mas só agora os próprios poemas o incluem com tanta evidência. Supunha-se um conflito com o banal cotidiano, entre os poemas e esse banal; agora, esse conflito mesmo é tematizado e encenado nos poemas, porque o banal também figura no poema enquanto banal.

Assim, o ludíbrio chega mesmo a retomar algum princípio mimético, com o poema que encena a realidade da poesia. A consciência explícita do ludíbrio é mais completa aqui: a maravilha da poesia é explicitamente fingida. Mas o que é que se esperava quando isso é tudo o que se tem? Não há parâmetros para julgá-lo, mas (ou justamente por isso) quem poderá afirmar que é pouco? Tudo isso tanto é indício da morte final (tudo passou para dentro do texto, não há mais nada a fazer, fim), quanto é alcance de uma forma de sarcasmo: aos que reduziam a poesia à vida administrativa, reduzam agora esta imagem clara dela lutando para ser mais. Se for feito, a vilania terá chegado ao mais fundo abandono. É ludíbrio, mas com a maior força de até então: finalmente a própria poesia se vê como nada e o ludíbrio da maravilha está abandonado à própria sorte. Até que enfim Deus foi morto pelo extremo exercício da beleza. Agora está expresso o incalculável vazio disso tudo. Estão mortas todas as estruturas, apodrecem já, só (não) ressoa a possibilidade absurda dessa energia inútil.

E não se está longe da *encenação*, ainda. Daquele princípio aristotélico: o poema que se basta em sua beleza e violência serve para a catarse diante do que poderia ter sido. Fato é que o princípio estético libertário é um princípio revolucionário e, quando não é possível sustentar essa revolução, inescapavelmente a arte retorna, reincide sobre o princípio cívico de sua função. Porque é evidente: ou as visões poéticas são a própria carne viva, ou não são mais do que a observação de uma cena em um festival teatral ou cinemático. No fim, onde a liberdade não se sustenta, a poesia não terá sido senão essas *visões* – “levanto à vista o que foi a terra magnífica” (2016, p. 683). “Eu vi o poeta lutar contra o mundo”. O que se pode começar depois de o ver é um testemunho – “eu vi”. E a pergunta que fica: o quê, agora que eu vi?

Ver, só ver, não é uma coisa. Se nada depois, diretamente consequente desse ter visto, então não aconteceu nada. E a ironia e o sarcasmo de Helder são para lembrar: ou *outra coisa* que não isto, estes poemas, ou você não viu nada, seu merda.

Conclusão

*e só agora penso:
 porque é que nunca olho quando passo defronte de mim mesmo?
 para não ver quão pouca luz tenho dentro?
 ou o soluço atravessado no rosto velho e furioso,
 agora que o penso e vejo mesmo sem espelho?
 – cem anos ou quinhentos ou mil anos devorados pelo fundo e
 amargo espelho velho:
 e penso que só olhar agora ou não olhar é finalmente o mesmo*

(HELDER, 2016, p. 697)

O projeto que deu origem a esta pesquisa começou com uma preocupação e um interesse acerca do lugar da poesia no mundo contemporâneo e encontrou em Herberto Helder um caminho singular para essa questão. Um autor complexo que nunca virou o rosto para o que envolvia o seu próprio trabalho, suas condições de produção, as possibilidades de sentido e as relações com o mundo através do que chamei de as duas pontas de sua língua bifurcada. É fato que em muitos momentos ele retorna à posição (mais simples?) da poesia como religião ou culto extático – em sua autoentrevista, por exemplo, depois de considerações acerca do fazer poético, de tecer uma crítica à racionalidade moderna, particularmente ao surrealismo, de onde resgata apenas os nomes de Artaud e Michaux, retorna àquela admiração fiel pelo gozo linguístico em seu caráter dito “revulsivo, mágico, religioso” (HELDER, 1990, p. 30):

Sente-se um tremor secreto na palavra, desde a origem, desde as invocações e imprecisões dos feiticeiros, dos xamãs, dos hierofantes; esse tremor desaparece de súbito, e um dia reaparece; sempre assim ao longo da história da palavra; deve-se ao surrealismo, numa época sem tremor, ter dito que ele existia; alguns surrealistas, não muitos, nunca são muitos, tinham os pés colocados sobre a linha sísmica que atravessa a terra, e vê-se que tremiam dos pés à cabeça, a sua palavra tremia na boca furiosamente enfática. (HELDER, 1990, p. 30)

Não assumo aqui o papel de quem gratuitamente banca o cético contra o poeta, não é senão por um método (que julgo adequado ao tema e ao autor estudado) que questiono, como questionei em alguns momentos desta dissertação, para onde realmente aponta esse tipo de suposto poder da palavra em um mundo que, pelo menos para quem não é o sujeito da aventura poética, é este em que se vive – que não acaba e recomeça em poemas, em geral indiferente aos xamãs e feiticeiros que o habitam, regido por leis mais fortes do que o êxtase e que orientam os destinos dos corpos por forças maiores do que a literatura. Até porque também não se deve

simplesmente se iludir com o fingimento lúcido de Herberto Helder: com toda a sua recusa em participar do mundo e sua aliança inatural com a palavra transtemporal, ele bem lançava seus livros por editora, trocava cartas com seus críticos e publicava textos em revistas especializadas – sua palavra mágica, a despeito de ser anti-institucional, nunca pensou não ser literatura.

Helder expressava seu reconhecimento disso, de que era ali que estava, enquanto fundava a imagem de sua recusa, a presença de sua ausência, para escapar da mediania. Como foi visto, para escapar da mediania não bastaria apenas desaparecer – era preciso plantar a imagem da recusa no centro de alguma coisa (do mundo? da praça? da vida?). Fazia-se, assim, grandes apostas na literatura – que a palavra assim colocada pudesse se desprejar desse seu modo mundano de circulação e ali mesmo servir como a linha sísmica das grandes feitiçarias. Através de sua obra, portanto, foi possível encontrar uma elaboração profunda acerca da palavra poética nesse mundo, com toda a sua potência e impotência e a sua luta por se fazer acontecer nessa dialética de equívocos.

A história da relação entre palavra poética e imagem que tracei no segundo capítulo (e que acrescentou muitas páginas a este texto e mesmo assim foi terrivelmente reduzida) teve o objetivo de dar ao menos alguma indicação histórica acerca de como se constituiu essa possibilidade de a palavra poética ser pensada como aventura em que a totalidade do pensamento e mesmo da realidade pode estar em jogo. E isso, junto às referências ao cinema pelo texto “(memória, montagem)”, foi um modo dentre muitos de abordar a questão do caráter fenomenológico ou mesmo metafísico da poesia. Outros modos são encontrados em outras leituras de sua obra.

É verdade que, dessa história, o lugar em que eu mais havia me detido no capítulo anterior (por mais próximo do caso helderiano), o lugar do surrealismo e do abjeccionismo, pode ter ficado com uma leitura um pouco torta: minha consideração do surrealismo praticamente separou o que seria intenção do que seria o realizado (não sem dar atenção à forma como esse mesmo problema constituía o movimento), além de o apresentar principalmente com base em dois autores com os quais os surrealistas tinham (e têm) pouca relação – Schiller e Rancière. Acontece que apostei na possibilidade de formular um pensamento sem amarras muito fortes com as referências autorais, mais focado em conformar um raciocínio que apontasse para a pergunta que interessava. O que justifica essa postura é o fato de que afirmar que há influência ou diálogo com o surrealismo é vago, não se sabe tão bem o que isso quer dizer, “surrealismo”, e por isso, para o traçado desse diálogo ser feito, era preciso determinar o quê das coisas estava em jogo. E não eram elementos como “a obra de Breton” ou “a obra de Artaud” ou “o resgate do irracional”, porque isso também é vago se não trazer junto o que o

motiva e justifica – eram essas motivações e justificações que fundamentalmente estavam em jogo. Todo o resto pode ser trazido à cena – as obras, por exemplo – e isso servirá para aprofundar e dinamizar a visão do caso, mas só ganha sentido de fato com o reconhecimento do que é fundamental. Era esse tipo de *parametrização do fundamental* que me parecia necessário: caçar, entre as palavras, os lugares em que elas escapavam das referências internas ao sistema literário-filosófico, porque nesse escape é que elas atingiriam o *quaisquer* que, pela sua própria generalidade, diria respeito ao que se chamou aqui de *realidade* – preocupação deste trabalho que justifica, então, o isolamento de princípios e problemas por trás do surrealismo e do romantismo. Uma leitura que pode mesmo diferir daquela que o próprio Herberto Helder fez desses movimentos, mas não sem estar de acordo com o que ele mesmo afirmava em consonância com eles.²⁰³

Esta dissertação tem uma forma espiralada: constantes retomadas do que já havia sido dito, mas com aprofundamentos cada vez maiores das questões – segundo Lilian Jacoto, forma própria também da obra de Herberto Helder, que avança sempre ecoando as imagens que já criou, expandindo seus ecos e ressonâncias. É assim também que o terceiro capítulo recuperou brevemente o debate acerca do *regresso ao real* nos anos 1970 e 1980 como parâmetro para a consideração das obras que Helder publicou nos anos 2000. O movimento, ali, foi semelhante ao realizado com o surrealismo no primeiro capítulo: mais uma busca por formular motivações e justificações, ou seja, parametrizações de problemas, do que efetivamente realizar uma leitura comparativa da obra de Helder com outras obras. É por isso que as generalizações a partir de outras pesquisas pareceram tão válidas – as obras de outros poetas foram colocadas como promotoras de problemas com os quais a obra de Helder se debateu. É possível afirmar que as leituras de poemas, ali, ficaram menos analíticas, mas meu objetivo não era o de complementar a leitura já tão detalhada dessas últimas obras de Helder a que o Roberto Bezerra de Menezes (2018) se dedicou; eu gostaria mesmo era de dar ênfase ao argumento geral de que essas obras expressavam uma luta renovada, um enfrentamento com uma forma complexificada das mesmas questões que a rodeavam desde o início. Mais do que análise dos poemas, eu quis, para isso, trazer à tona a carga sensível desse encontro com a própria morte e a linha ambígua entre o poder e o desespero – atravessando a ironia, o sarcasmo, o humor, a memória, o fracasso e o

²⁰³ Isso parece tender muito para a filosofia e é inevitável que esse mesmo debate, a nível filosófico, ocupe posições específicas – e que inclusive permanecem pouquíssimo explicitadas, por não serem o tema e o foco deste texto. Mas ao menos trazer essa orientação para a leitura já cumpre o papel de destacar os aspectos da obra de Herberto Helder que dialogam com ela – foi assim que busquei trabalhar esses temas relativos ao realismo, à liberdade, à negatividade, ao fingimento ou ao ludíbrio, à violência, à revolta, à inocência, ao mundano, ao real cotidiano e à própria poesia. É bastante coisa, tudo entrelaçado como em um nó.

desejo de sustentação da beleza. Embora talvez ainda caiba, em outra ocasião, desenvolver melhor o argumento desse capítulo: a mudança de voz como evolução de princípios sustentados anteriormente e o desdobramento do que pode significar o contraste de Helder com outros movimentos contemporâneos seus (tomando em consideração o que são as determinantes de sentido do que pode ser um poema para cada uma das posturas em jogo).

Sendo assim, então, como eixo central dos movimentos espiralados desta dissertação, o tema da relação entre poesia e realidade se encontra com a ideia de determinantes que possibilitem sentidos específicos para o que um poema pode ser. E essa é uma obra que chega ao ponto de termos que argumentar que quando ela fala de “ducha”, “banho” ou “sopa” está a falar do que costumamos chamar pelos mesmos nomes. Quanta coisa, para além do estilo, não está envolvida na possibilidade de compor um texto em que a mesma língua já é tão outra – quanta coisa não se faz presente junto com o texto quando o seu estilo se mostra capaz de se colocar assim... Quando leu esta dissertação, meu irmão Pedro, a quem dediquei este texto, disse que antes tinha a impressão de que Herberto Helder não falava “nada com nada”, mas que depois compreendeu que na verdade a questão é que ele fala de muita coisa o tempo todo, cada texto seu evoca uma miríade totalizante de sentidos. Para tentar olhar e fazer olhar de frente essa miríade e, mais do que isso, dar-lhe presença viva, apresentaram-se aqui alguns parâmetros pelos quais essa obra pode ganhar poder para além do suposto efeito sísmico de suas palavras e seus poderes mágicos. Desse efeito sísmico próprio, autônomo, fique o leitor com a obra, que ela deve (ou deveria) se sustentar, manifestando-o. É para além dele que a pesquisa (quicá necessariamente) começa.

No texto intitulado “(photomaton)”, Helder também recupera, como nesta dissertação, a aventura da cena em que ele começara a escrever, os surrealistas de herança romântica, e acusa como seus equívocos ficaram para trás, afirmando a continuidade do que não morreu mesmo na morte das convicções que coube abandonar:

Mas de tudo isso descobri eu os maneirismos e a figura romântica. Éramos uma nova imitação de Cristo na luciferina versão de alguns radicais, antigos ou modernos, para quem a poesia foi uma acção terrorista, uma técnica de operar pelo medo e o sangue. Ingenuidade tão monstruosa como a da mitologia solar que transporta para os mercados as pombas da paz, a terceira pessoa do pacto social – isso: o que a lei espera do amansamento das disposições dramáticas.

É sempre fácil caminhar em cima das águas, mas é impossível fazê-lo milagrosamente. Tornou-se um número de circo – aquele equilíbrio no arame que mata o apetite de vertigem e nebulosa delinquência de uma emotividade suburbana. A última revelação é esta de sermos os produtores inexoráveis e os inevitáveis produtos de uma ironia cuja única dignidade é descender do tormento, um tormento sempre equivocado na sua manifestação sensível. Por isso cada vez mais me devoto às imobilidades, aos silêncios, aos sons.

(...)

Não sou vítima de nada; não sou vítima da ilusão do conhecimento. Escrever é literalmente um jogo de espelhos, e no meio desse jogo representa-se a cena multiplicada de uma carnificina metafisicamente irrisória. As caçadas celestes, o esotérico pentagrama corporal, a antropofagia mágica, imprimiram-se no filme docemente truculento do cinema geral de bairro condenado à fruição analfabeta.

Qualquer poeta que tenha atravessado os túneis pode assinar a palavra “merda”.

Claro que conheço vários medos e ferocidades. Por isso ainda estou vivo. É o outro lado da ironia, lado a que chamo fabuloso de uma ironia a que também chamo fabulosa, não por serem posse minha, mas por pertencerem a este fabulosamente vazio enigma do mundo. (2017b, pp. 19-20)

Vê-se como uma ironia mais forte e um princípio talvez mais fundo o faziam capaz de seguir em frente. E seguir em frente sem nenhuma amarra com aquele tipo de luto que ameaçara a poesia com o que ela antes chamara de realidade. Os princípios (ou o teorema) que ele sustenta, ainda que tenham sido reconhecidos aqui em sua contextualização de época, ele faz questão de notar que não se justificam com vistas a esse contexto, nem se reduzem a ele com seus equívocos particulares. Eles serviram aqui para a compreensão do jogo de forças que constituiu sua cena, como uma proximidade vocabular que criasse acesso a ela, mas aqueles princípios seriam “inactuais”. É assim que ele rompe com a mundanidade de toda contextualização e busca se abrir para uma ironia mais profunda e livre – ainda que reconheça viver num mundo condenado à “fruição analfabeta”. Nesse rompimento com a especificidade e dependência de tudo o que é mundano, Helder sustenta, em sua existência particular, a relação com um geral, um ideal, um além-mundano, por mais impensável, indefinível e questionável que seja sequer considerá-lo – vai além das palavras *liberdade, ideal, estética, realidade, poesia, absoluto, totalidade*. Tudo o que o busque é equivocado e no entanto tudo só se faz nessa relação problemática com tal outra coisa. Mesmo quando ela é negada e não resta senão como o ludíbrio que se joga diante de um intransponível *vazio*.

Tão importante quanto isso é se lembrar de que esse movimento ascensional (ou descensional) à *outra coisa* não garante a maravilha. Como no poema da Constelação do Lobo, existe um reconhecimento de que a língua pairando acima, na floresta estelar, é língua cortada e poema sem poderes. A poesia só se realiza em glória terrena quando por fora do nome a figura

autoral realiza o amor como loucura, quando a língua não é pensada em sua distância luminosa, mas em sua concretude poética. A busca pelo toque, que Helder expressa desde seus primeiros livros, persiste como expressão da realização concreta do que a língua é capaz de promover quando em poesia. O absoluto descompasso entre o morrer aos poucos, a morte nas palavras, a inércia da matéria, o toque das palavras, a subjetividade que envelhece, a memória que persiste, o recriar-se, o não poder recriar-se, não se resolvem, e a poesia não responde a nada, senão se situa justamente nesse desentendimento onde encontra e exerce o terror amoroso que só por uma banalidade irônica se traduziu em livro.

Este é, afinal, apesar e antes e depois de todos os equívocos, um mundo onde habita um enigma como um horror que está sempre a entrar na nossa vida (e note-se ainda, no trecho citado, o diálogo com a criminalidade no “terrorismo”, com o teatro nas “disposições dramáticas” e com a cena de Cristo caminhando sobre as águas, a qual ilumina a questão da relação entre fantasmagoria, fé, ação e resposta do mundo, como abordado na nota de rodapé número 141, à página 190).

Referências bibliográficas

ADVERSE, Helton. Política e retórica no humanismo do Renascimento. **O que nos faz pensar**, n. 27, p. 27-58, maio, 2010.

ANGLADE, Joseph (Ed.). **Les poésies de Peire Vidal**. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion Éditeur, 1923.

APOLLINAIRE, Guillaume. **Oeuvres en prose complètes**. t. II. Textos estabelecidos, apresentados e anotados por: Pierre Caiyergues e Michel Décaudin. Paris: Gallimard, 1991.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2019.

ARTAUD, Antonin. O teatro e a ciência. Tradução: Ernesto Sampaio. **Pirâmide**: antologia. Lisboa, n. 1, p. 6-9, fev., 1959.

BADIOU, Alain. **O ser e o evento**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ, 1996.

_____. **Em busca do real perdido**. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BARAHONA, António. Memória do Café Gelo. **Relâmpago**, Lisboa, n. 26, abr., 2010. Disponível em: <http://omelhoramigo.blogspot.com/2010/11/memoria-do-cafe-gelo.html>. Acesso em: 18 mar. 2021.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. *In.*: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 21-36.

_____. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Tradução: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2018.

BÍBLIA – Tradução Ecumênica. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLOOM, Harold. O exilado da poesia. **Folha de São Paulo**, 26 fev. 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/2/26/mais!/18.html>. Acesso em: 15 maio 2021.

_____. **The best poems of the english language**. Nova York: Harper Collins, 2004.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOUTIÈRE, J., SCHUTZ, A. H. **Biographie des troubadours: textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles**. Paris: A. G. Nizet, 1973.

BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Tradução: Luiz Forbes. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BUENO, Danilo Rodrigues. **Para voltar à poesia: interpretações e desdobramentos do “voltar ao real” na obra de Joaquim Manuel Magalhães**. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, p.193, 2017.

CESARINY, Mário. Mensagem e ilusão do acontecimento surrealista. **Pirâmide**: antologia, Lisboa, n. 1, p. 1-2, fev., 1959.

_____. (Org.). **A intervenção surrealista**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

COSTA, Felipe Marcondes da. **Antropofagias de Herberto Helder em Performance**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 243, 2020.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Um devaneio brasileiro. **Relâmpago**, n. 36/37, p. 119-135, abr./out., 2015.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva: Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

DIOGO, Américo António Lindeza. **Herberto Helder: texto, metáfora, metáfora do texto**. Coimbra: Almedina, 1990.

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

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução: José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FURLANETTO, Maria Marta. Literal/metafórico - um percurso discursivo. **Linguagem em (Dis)curso**, Palhoça, v. 10, n. 1, p. 151-179, jan./abr., 2010.

GALSTER, Ingrid (Org.). **Le deuxième sexe de Simone de Beauvoir**. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004.

GERT, Valeska. **Je suis une sorcière: kaleidoscope d'une vie dansée**. Bruxelas: Éditions Complexe: Centre national de la danse, 2004.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução: Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **Fausto: uma tragédia - primeira parte**. Tradução: Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2016.

GOETHE, J. W., SCHILLER, F. **Correspondência**. Tradução: Claudia Cavalcanti. São Paulo: Hedra, 2010.

GUEDES, Maria Estela. Herberto Helder – é e não é um poeta surrealista. **A Ideia**: revista de cultura libertária, Évora, II série, v. 16, n. 71-72, p. 79-81, out., 2013.

GUSMÃO, Manuel. Herberto Helder: o poema contínuo na primeira década do 2º milênio (preparativos). **Diacrítica**, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, III série, n. 23, p. 129-144, 2009.

_____. Da poesia como razão apaixonada (1). *In.*: **Tatuagem & palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. pp. 29-45.

HELDER, Herberto. Poema. **Pirâmide**: antologia. Lisboa, n. 2, p. 19-20, jun., 1959.

_____. Agradeço a mim próprio não ser um cadáver.... **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, n. 54, 15-28 mar. 1983.

_____. As turvações da inocência [autoentrevista]. **Público**, p. 29-32, 4 dez. 1990.

_____. A propósito de *Photomaton & Vox* ou de qualquer outro texto do autor. **A Phala**. Lisboa, n. 46, p. 94, out./nov./dez., 1995.

_____. **Poesia toda**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

_____. Cinemas. **Relâmpago**, Lisboa, n. 3, p. 7-8, out., 1998.

_____. **Os passos em volta**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005a.

_____. [s/t]. **Telhados de vidro**. Lisboa, n. 4, p. 111-116, 2005b.

_____. **Poemas completos**. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2016.

_____. **O bebedor nocturno**. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2017a.

_____. **Photomaton & Vox**. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2017b.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução: Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

JACOTO, Lilian. O teorema da barbárie: uma desleitura de Camões. **Revista Camoniana: revista de estudos de literatura portuguesa do Núcleo de Estudos Luso-Brasileiros da Universidade do Sagrado Coração**, Bauru, n. 18, p. 11-25, 2005. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/348815266_O_teorema_da_barbarie_uma_desleitura_de_Camoes. Acesso em: 30 ago. 2021.

_____. **Herberto Helder: a poesia como força intempestiva**. 2015. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/348814774_Herberto_Helder_a_poesia_como_forca_intempestiva. Acesso em: 30 ago. 2021.

_____. A negatividade como ethos autorial: o legado de Pessoa. **Revista Miscelânea**, n. 20, jul.-dez. 2016. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/348755861_A_NEGATIVIDADE_COMO_ETHOS_AUTORAL_O_LEGADO_DE_PESSOA_Negativity_as_an_authorial_ethos_the_legacy_of_Pessoa. Acesso em: 30 ago. 2021.

JOÃO DA CRUZ, São. **Poesias completas**. Tradução: Maria Salete Bento Cicaroni. São Paulo: Consejería de Educación de la Embajada de España, 1991.

JOAQUIM, Ana Cristina. Real e realidade híbridas: Herberto Helder entre a pedagogia e o crime. **eLyra**, n. 13, p. 169-189, jun., 2019.

KREUZ, Roger. **Irony and sarcasm**. Cambridge, Londres: The MIT Press, 2020.

LEAL, Izabela. A poesia deve ser feita por todos, por um só ou conta todos? – Do surrealismo a Herberto Helder. **Revista Gândara 1**, 2005. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/gandara_05.html. Acesso em: 18 mar. 2021.

LIMA, Beatriz Fam de Sousa. **Entre a ruptura e o contínuo: a poética da fragmentação em Photomaton & Vox, de Herberto Helder**. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 76, 2013.

LIMA, Sergio. Notas acerca do movimento surrealista no Brasil. *In.*: LÖWY, Michael. **A estrela da manhã: surrealismo e marxismo**. São Paulo: Boitempo, 2018. p. 121-155.

LISBOA, Máximo. Causas do determinismo antropológico. **Pirâmide**: antologia. Lisboa, n. 2, p. 17-18, jun., 1959.

LOURENÇO, Eduardo. **Tempo e poesia**. Lisboa: Gradiva, 2003.

_____. **O labirinto da saudade**. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2016.

LÖWY, Michael. **A estrela da manhã: surrealismo e marxismo**. Tradução: Eliana Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2018.

_____. **O cometa incandescente: romantismo, surrealismo, subversão**. Tradução: Diogo Cardoso e Elvio Fernandes. São Paulo: 100/cabeças, 2021.

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

MARQUES, Joana Emídio. Café Gelo: os 60 anos de um grupo que nunca existiu. **O Observador**, Lisboa, 14 maio 2017a. Disponível em: <https://observador.pt/especiais/cafe-gelos-60-anos-de-um-grupo-que-nunca-existiu/>. Acesso em: 15 maio 2021.

_____. 70 anos depois ainda não sabemos o que é o Surrealismo. **O Observador**, Lisboa, 9 dez. 2017b. Disponível em: <https://observador.pt/2017/12/09/70-anos-depois-ainda-nao-sabemos-o-que-e-o-surrealismo/>. Acesso em: 18 mar. 2021.

MARTELO, Rosa Maria. Assassinato e assinatura. *In.*: **A forma informe: leituras de poesia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. pp. 83-111.

_____. **O cinema da poesia**. Lisboa: Documenta, 2012.

_____. **Os nomes da obra: Herberto Helder ou o poema contínuo**. Lisboa: Documenta, 2016.

MARTINS, Manuel Frias. **Herberto Helder: um silêncio de bronze**. Lisboa: Nova Vega, 2019.

MATOS FRIAS, Joana. **O murmúrio das imagens I: poéticas da evidência**. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP): Edições Afrontamento, 2019.

MENEZES, Roberto Bezerra de. **Figurações do tardio no último Herberto Helder**. Tese (Doutorado em Literaturas Modernas e Contemporâneas) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 194, 2018.

NAZARIO, Luiz. Quadro histórico do surrealismo. *In.*: GUINZBURG, J., LEIRNER, S. (Orgs.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 21-51.

NOVALIS, (Friedrich von Hardenberg). **Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo**. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2021.

O'NEILL, Alexandre. A marca do surrealismo e Desaprender. **Caderno de Leitura**, Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, n. 122, fev., 2021.

OOM, Pedro. Poema. *In.*: **Grifo**. Águeda: Editado pelo autores, 1970. p. 107.

PACHECO, Luiz. **Figuras, Figurantes e Figurões**. Lisboa: O Independente, 2004. Disponível em: <https://frenesilivros.blogspot.com/2019/03/figuras-figurantes-e-figuroes.html>. Acesso em: 18 mar. 2021.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PERNETY, Dom Antoine-Joseph. **A treatise on the Great Art: a system of Physics according to hermetic philosophy and theory and practice of the Magisterium**. Chicago: Flaming Sword Productions, 1997.

PEREIRA, Edgard. **Portugal: poetas do fim do milênio**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1999.

PESSOA, Fernando. **O eu profundo e os outros eus**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **Mensagem - Poemas esotéricos**. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

_____. A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico. *In.*: **Obra Aberta**, 2015a. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3101>. Acesso em: 22 abr. 2021.

_____. A única realidade social é o indivíduo. *In.*: **Obra Aberta**, 2015b. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1767>. Acesso em: 3 maio 2021.

PICOSQUE, Tatiana. Paixão, licantropia, holograma: o monismo intrínseco à poética de Herberto Helder. *In.*: JACOTO, Lilian (Org.). **Soldado aos laços das constelações / Herberto Helder**. São Paulo: Lumme Editor, 2011.

_____. **Árvore do ouro, árvore da carne: problematização da unidade na obra de Herberto Helder, Análise de poemas d'A *faca não corta o fogo***. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 418, 2012.

PLATÃO. **Apologia de Sócrates, precedido de, Êutifron (Sobre a piedade) e, seguido de, Críton (Sobre o dever)**. Tradução: André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2009.

POUND, Ezra. **Poesia**. Introdução, organização e notas de Augusto de Campos. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1983.

_____. **Personæ: the shorter poems of Ezra Pound**. Nova York: New Directions, 1990.

_____. A few dont's by an imagiste. **Poetry**, vol. 1, n. 5, mar., 1913. Disponível em <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/58900/a-few-donts-by-an-imagiste>. Acesso em: 17 maio 2019.

RAJEWSKY, Irina. Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. **Intermédialités**, n. 6, out., 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RICOEUR, Paul. **La métaphore vive**. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

RORTY, Richard. **Contingência, ironia e solidariedade**. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ROUBAUD, Jacques. **La fleur inverse: l'art des troubadours**. Paris: Les Belles Lettres, 1994.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SARAIVA, Arnaldo. Argúcias e astúcias da metáfora herbertiana. **Relâmpago**, Lisboa, n. 36-37, p. 25-29, abr./out., 2015.

SARAIVA, Maria de F. A. P. M. **O Surrealismo em Portugal e a Obra de Mário Cesariny de Vasconcelos**. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, p. 729, 1986.

SASAKI, Leonardo de Barros. Notas sobre a poesia portuguesa da década de 70: o caso de Alberto. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 34-52, 2013.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Escritos de Linguística geral**. Tradução: Carlos Augusto Leuba Salum e Ana Lucia Franco. São Paulo: Cultrix, 2002.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem: numa série de cartas**. Tradução: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2017.

SCHLEGEL, Friedrich. **Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803): seguido de Conversa sobre poesia**. Tradução: Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

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, 2004.

_____. *A faca não corta o fogo: contextos poéticos de uma biografia*. **Diacrítica**, Centro de Estudos da Universidade do Minho, III série, n. 23, p. 65-82, 2009.

SILVA, Manuela Parreira da. António Maria Lisboa: poeta do poeta. **Delphica: letras & artes**, Coimbra: Crescente Branco, n. 2., p. 163-168, 2015.

SOUSA, Rui. **A presença do objecto no surrealismo português**. Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2016.

TERESA DE JESÚS, Santa. **Obras completas de Santa Teresa de Jesús**. Ebookkласicos, 2020.

ANEXO A – HELDER, Herberto. A propósito de *Photomaton & Vox* ou de qualquer outro texto do autor. **A Phala**. Lisboa: Assírio & Alvim, n. 46, out./nov./dez., 1995. p. 94

Texto do editor:

Photomaton & Vox

(edição emendada e aumentada)

Photomaton & Vox é e continuará a ser um texto indispensável para a compreensão da obra de Herberto Helder. Percorrido pela mesma intensidade poética que caracteriza a sua voz, este livro reúne “ramificações” autobiográficas, uma perspicaz observação do cotidiano, textos dispersos, reflexões sobre a arte poética e o estilo da poesia de outros e até “notas pessoais”. Ao longo de *Photomaton & Vox* ou, mais literalmente, da imagem e da fala, a poesia herbertiana vai revelando os seus processos de captação, reflexão e transubstanciação até ao “fecho” do poema em muitos aspectos tão artesanais e determinados como os métodos dos velhos construtores de catedrais. Por isso esta nova edição teria de ser bastante modificada ou, preferindo, aperfeiçoada. Por isso esta nova edição teria de ser aumentada ou, se se quiser, alteada. “Pois vai a gente apresentar o que está presente?”

Texto de Herberto Helder:

A propósito de *Photomaton & Vox* ou de qualquer outro texto do autor

Agora o lugar e o tempo – fim do século, os idiomas, o mundo – são muito estimulantes. A época é literal e conformista. Divertir-se é quase obrigatório. Há juízes, julgamentos, justiças, justificações – há episódios por todos os lados para a gente rir, e depois a gente vai para casa e se porventura conservou limpas as suas fontes entrega-se jubilosamente a confundir a vigência: a gente desfaz e refaz as coisas, a gente diz: invenção, imaginação, inovação – e sem dar por isso encontra-se em estado excelso de irresponsabilidade social, sente-se responsável consigo apenas. Estou no centro de mim próprio; não me interessa este mundo da justiça de fora, o mundo dos juízes e julgamentos, não me interessam as justificações do mundo: estou só. Leva-se até ao extremo o divórcio libertador, é imponderável quase o trabalho de atingir o extremo pessoal. Em poucas épocas foi tão simples estar contra tudo, os outros, a nossa facilidade que se mostra nos outros, a tentação dos outros.

Os outros montaram as armadilhas eternas da terra: valores, a consciência dos valores, o seu poder. Se a gente possui uma parcela intacta para cuidar e preservar no meio da violenta, sedutora e corrupta legalidade de fora, a inocência é tão singela como isto: basta exercer-se, conduzir-se na sua obra de inocência. Nem é preciso a inocência demonstrar como pode ser assassina: mete-se em casa, escreve as suas palavras. Os outros aparecem e dizem: vamos julgar isto, medalhar isto, tirar a força da regra disto, vamos oferecer-lhe um sítio, e acabou-se. E então a gente pensa: que me importa que eles maquinem a sua maneira de me pôr num sítio vigiado? Não sou vigiável, encontrei o meu sítio, a minha inocência, ninguém me tira nada, ninguém me dá nada. O meu poder tem as suas palavras, as palavras do meu poder vivem dentro de si, não estão para fora, não fazem a guerra dos poderes de fora.

A mim parece-me que se não deve ajudar uma coisa destas, uma inocência que resolveu não sair de si para o poder externo. Os tribunais têm de condená-la, desterrá-la, decidir do seu extravio em lugar, natureza e tempo: não é daqui, não é contemporânea, é irrealista, ilegível, não faz sentido. Os tribunais mantêm-se no seu poder e justificação: julgar, condenar. Nada de astúcias: conceder uma oportunidade à culpa da inocência, premiá-la, tribalizar o poder privado, que a lei floresça com as virtudes extraordinárias da munificência, vamos dizer: está bem. Astúcia mais conveniente aos juízes que aos réus. Porque há nos réus uma estranha vulnerabilidade: um recesso deles, uma zona dolorosa algures na carne deseja repouso, paz, meu Deus, a paz, uma apaziguadora carícia, deseja o acolhimento tribal. Agora sim, agora começa a guerra: um poeta tem de torcer o pescoço à galinhola dentro de si que pede o milho da engorda, que aspira às grandes asas quiméricas, e quer levantar voo na capoeira e entoar o hino órfico dos idiomas, águia cantadora, a galinhola quer ser amada e glorificada.

Entretanto voltaram-se todos para: a morte de Deus; a soberania da cultura, da história e do cotidiano; acabou a inspiração, essa fulminante aliança entre a experiência e a consciência; o que não é procurado mas achado acabou, o que é magicamente e arduamente e profundamente achado, isso acabou. Não é altura para o louvor de poetas que declaram: não somos modernos, “todo o visível se apoia num fundo invisível” (Novalis), “que significa este poema? significa *aquilo que fiz* com ele” (Tsvétaéva), a circunstância existe transtornadamente no poema e o que está longe dele só ganha realidade quando se aproxima e entra e se ultrapassa em circunstância absoluta, em coração do poema, em poema da fala ilegal. E escandalosamente: veneramos as maravilhosas razões inaceitáveis de Bach e concordamos com ele em que a música se compõe para Deus, uma conversa com Deus. Deus? Que pretendem eles com este avesso de um Deus maiúsculo em cima ouvindo órgão e de um mestre de capela em baixo em som fiado? Deus

morreu. Acabou o tempo cultural e histórico de Deus. Que tipos! Nem sequer sabem onde e quando vivem. Expulsem-nos da República.

Está melhor. Eu cá sou de opinião que não cabe aos juízes, ao tempo civil e ao templo civil, à República, encorajar a poesia, esta, a poesia bachiana. Só cabe ao Deus que morreu. Só a justificam o invisível onde de apoia o visível e o significado do que se fez com o poema e a realidade da circunstância absoluta no poema. Isto colocou-se tão à margem do juízo que não há perversão ou boa vontade que o engane ou lhe valha. Esta palavra está condenada. Bom é que esteja, pois uma palavra assim, antiga, dentro, inextricável, não se dirige à actualidade de qualquer gosto ou pressuposto. É anterior. A quem se dirige – agora – porque estamos num agora? Bom, espera talvez um tu virtual no eu que a proferiu. Espera que o Deus inexistente esteja de passagem pelo tu fortuito. A imprevista ressurreição de Deus, espera isso, espera o impossível? Mas se ela vive do impossível!, esta palavra condenada – a palavra do desencontro, fora, com o tema do lugar e do tempo do lugar.

É tudo quanto há para dizer sobre matéria tão complexa e aventureira e contrária? É. E não me parece menor no capítulo de não fazer sentido. Não vou fazer sentido onde se costuma fazer, não, obrigado. Eu faço pouco sentido onde me não encontram. Sou inactual.

*

ANEXO B – HELDER, Herberto. Cinemas. **Relâmpago**, n. 3. Lisboa: Fundação Luis Miguel Nava, out., 1998. pp. 7-8

Cinemas

Comunidade das pequenas salas de cinema, não muita gente, e a que houver tocada em cheio como o coração tocado por um dedo vibrante, tocada, a pequena assembleia humana, por um sopro nocturno, uma acção estelar. Não se vai lá em busca de beleza, dizem. É uma ciência dos movimentos, a beleza, ciência de ritmo, ciclo, luz miraculosamente regulada, uma ciência de espessura e transparência da matéria? De todos os pontos a todos os pontos da trama luminosa, ao fundo da assembleia sentadamente muda morrendo e ressuscitando segundo a respiração na noite das salas, a mão instruída nas coisas mostra, rodando quintuplicamente esperta, a volta do mundo, a passagem de campo a campo, fogo, ar, terra, água, éter (ether),

verdade transmutada, forma. A beleza é a ciência cruel, imponderável, sempre fértil, da magia? Então sim, então essa energia à solta, e conduzida, é a beleza.

Porque as pessoas amam a morte, a sua morte, figurativa, figurada, figurante, e amam o restabelecimento da vida. Esta é uma espécie de nomeação física que arranca à decadência em nós esparsa das imagens naturais, e transmite, em disciplina e cortejo, o prodígio e o prestígio dos objectos em torno movidos por um inebriamento cerimonial. Refazemos a natureza em imagens simbólicas que se podem interpretar literalmente. A escrita não substitui o cinema nem o imita, mas a técnica do cinema, enquanto ofício propiciatório, suscita modos esferográficos de fazer e celebrar. Olhos contempladores e pensadores, mão em mãos seriais, movimento, montagem da sensibilidade, música vista (ouçam também com os olhos!), oh, caminhamos para a levitação da luz!

Alguns poemas já tinham ensinado uma sabedoria de olhar (cf. divergência entre Goethe e Schiller acerca da objectividade) e, pois, uma sabedoria de ver. Certas montagens poemáticas ditas espontâneas, inocentes (de que malícias dispõe a inocência?), processos de transferir blocos da vista – aproximações, fusões e extensões, descontinuidades, contiguidades e velocidades – transitaram de poemas para filmes e circulam agora entre uns e outros, comandados por arroubos da eficácia. O arroubo é uma atenção votada às miúdas cumplicidades com o mundo, o mundo em frases, em linhas fosforescentes, em texto revelado, como se diz que se revela uma fotografia ou se revela um segredo. O poema, o cinema, são inspirados porque se fundam na minúcia e rigor das técnicas da atenção ardente.

Alimentamo-nos de imagens emendadas, de representações conjugadas simbolicamente, pontos fortes, punti luminosi, pensamentos bucais, “o pensamento forma-se na boca”, Tzara, nos olhos, irrompe ali, todo este fluxo, aqui, diante do medo, do júbilo, do êxtase, oh soberba antologia da magnificação quotidiana segundo o princípio do absoluto! Muitas erratas, muita pontuação, muito recurso à parcimónia, até Beethoven pegar na *Ode à Alegria* e o triunfo erguer-se, frente aos olhos, dos recessos da dor, filme, mágica prestidigitação tão calculadamente intempestiva nas pequenas salas escuras, o écran defronte.

A imagem é um acto pelo qual se transforma a realidade, é uma gramática profunda no sentido em que se refere que o desejo é profundo, e profunda a morte, e a vida ressurrecta. Deus é uma gramática profunda.

ANEXO C – HELDER, Herberto. [s/t]. **Telhados de vidro**. Lisboa: Averno, n. 4, 2005b. pp. 111-116

(A paginação do original é anunciada entre parênteses. A linha em branco acusa a possível separação em dois textos distintos.)

(111) Entendi que o quirólogo empregava uma qualquer metáfora. – “O senhor há-de morrer no lugar onde nasceu; a sua vida é um círculo.” – A intuitiva matéria do destino, matéria mágica, permitia os símbolos, o uso figurativo, a obscuridade lírica, a claridade lírica, nos meandros do tempo que é também ele um suporte poético. Eram circulares, todas as vidas, para mim eram-no todas, as vidas fiéis fundadas no poder pessoal, na raiz desse poder, e o nascimento e a morte estabeleciam um nexos. O nexos era o futuro, o destino. Utilizava-se metaforicamente o círculo, a reprodução do lugar fechado, para exprimir a espacialidade dos tempos, o princípio, o fim: como na clepsidra onde a água é a mesma sempre, circula sempre, vai e vem, sempre; e esse mecanismo replica aos ritmos e ciclos naturais. O tempo é uma criação abstracta mas assenta no vitalismo da natureza. Falara literalmente, o quirólogo. Poesia, subjectividade, revelação, não recorrem também aos símbolos como valores literais? Deve esperar-se que a nossa existência seja uma metáfora objectiva. Espera-se que obedeça às leis.

Encontrava-me agora na ilha onde nascera; vinte e oito anos de ausência seguida, e estava ali. Para morrer? O meu centro, o âmago, era esta terra que afinal eu não reconhecia como esperara, com alvoroço, com uma emoção porventura amarga, difícil, mas não desta maneira recuada, como se eu não fosse vulnerável aos prestígios da minha tradição. Aquilo que a vista me dava, basaltos, espumas, corolas altas fremindo, corolas animais, e as ruas e casas, os nomes, evocações de pessoas, factos, instantes vertiginosos e misteriosos, o tormento e o júbilo, os pactos irrevogáveis com o destino próprio, ali, naquele sítio – nenhuma dessas experiências, nada, nenhuma (112) imagem confirmada pelo olhar, ou esse odor de vaza marinha, de jasmins, e o vento trazido das montanhas, nada era vivo, actual, reiterado, circulatório, nada me reatava, um ímpeto do espírito, uma religação; eram coisas, aquelas, conferidas como realidades independentes de mim, arranjos do espaço que uma espécie de indiferença lúcida achava irrecusáveis mas irrecuperáveis na consciência, a consciência não fora abalada. Eu não reconhecia o mundo, aquele. Poderia então morrer, insensível, ali? Só morremos de nós mesmos, e se existe uma figura topográfica, geográfica, talvez seja escolhida ou imposta pela inspiração que dirige profundamente a nossa vida. Esta ilha não se integrava na minha ordem espiritual e fora nela contudo que eu arrecadara os ganhos fundamentais, os

primeiros, naquelas imagens, nos acontecimentos por assim (*sic*) dizer nascidos nesses lugares, nascidos deles, ali concebera como reitoria irreversível e inocente aquilo que, com alguma veracidade, alguma retórica, alguma fé, se chamaria destino.

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

(113) Os inocentes são por assim dizer as musas dos criminosos. Mas há poucos inocentes, não conheço nenhum, e não se busque sobretudo entre crianças: as crianças são monstruosas, eu sei, fui criança muito tempo, e o meu talento era monstruoso, o talento visivelmente simples de respirar, mexer-se, propor uma palavra, uma frase, interpretar as coisas segundo a lei inspirada. A inocência é a tarefa de uma vida e essa vida deve ser então redonda, completa. Não sei de vidas completas.

De modo que os criminosos acabam por incitar-se uns aos outros, e tudo parece pequeno: ódio, vingança, crime; pode-se olhar face a face qualquer assassino: nenhuma estrela de primeira grandeza conduz essas biografias nocturnas, têm-se pela frente apenas as magias menores.

Alguns poetas procuram atravessar as portas, e se a palavra que treme e faz tremer é um acto tremendo, uma passagem para a tenebrosa matéria de certas realidades, tenho ouvido pouco dessa palavra sísmica; estamos num tempo verbal manso. O arrepio que às vezes julgo percorrer uma voz, escuto melhor, não, não é daquela força com que se falam inocência e crime. Os poetas cumprimentam o dicionário, a gramática, a regra das formas, trazem luvas para trabalhar as massas sangrentas. E saem limpos como de cirurgias a raios laser. Não compreendo. Porque penso em todos aqueles que estão cobertos de sangue, não apenas as mãos bárbaras, mas os rostos erguidos, as bocas que devoraram corações, os próprios corações postos fora; e a soberania deles, selvagem e nobre e inexorável e arrogante, funda-se no enigma do sangue e da

luz, é um diálogo rítmico, terrestre, entre crime e inocência. O inferno não é o mal mas a fascinação (114) que entre si exercem a candura e o saber. São figuras antigas, essas, monárquicas, loucas, trono e ceptro resplandecem. Por isso as venero. Os xamãs, os sacerdotes, os profetas. E os do verbo primitivo e furioso, sangue e sopro, a lua nas trevas, os animais solares, os fatais teoremas da dança e do abismo. Dante, Villon, Camões, Shakespeare, Blake, Nietzsche, Sá-Carneiro.

Os outros, aqueles que vejo longe, que estão por aí, que os maus tempos tépidos prometem, passarinhos pelos corredores, levantam à volta uma poalha iridiscente, nem se consegue sequer atribuir-lhes uma vida, são apócrifos.

E então ponho-me atento aos indícios: há um quarto aceso na cidade, a noite cerca esse quarto recôndito na sua luz, cada pequena coisa respira com destino à insónia invisível; presumo de imagens que se cruzam na memória, imagens insondáveis; presumo da crispada exultação com que a insónia vigia o mundo que dorme. Um guerreiro? Na sua cabeça, como no escudo de Aquiles, estão gravados a beleza e o desastre da terra. O destino, o terror, o amor, a solidão, a vingança, a morte, são os temas daquela obscura existência, a sua constelação principal, gelo e púrpura, os dons da realeza. Sou eu quem está no quarto, assim vivo pelo afincado de reinar no deserto entre os poderes e as vozes da inocência e do mal? Felizmente sei contribuir com muita ironia, cada vez mais ironia, para este arroubo sombrio. Decerto, é preciso magnificar a melancolia, a cidadania, a mediania desta estrada que não é a de Damasco: não me cegará o raio; revelações, nenhuma. Mas vejamos: os riscos não serão maiores que os do avaro mimetismo tauromáquico, à la manière de Leiris? São maiores. Dado aquilo a que se chegou no capítulo das tauromaquias, dado também o empenho total em desalojar isto, a poética, da frivolidade anódina dos festins. Irascível. Não com os outros. Irascível com a inocência e o seu crime e com o crime e a sua inocência, ignorando onde um começa o outro ou a ele se junta cúmplice para arrebatá-lo o mundo numa caótica alegria mágica e moral. Deus não olha para isto, Deus, parece, é mesmo esta horrível ausência de não serem nunca olhados os actos, os nossos, e os poderes que eles exprimem.

(115) E eis o que resta: o espectáculo mínimo que vem dos jornais. Faz duas semanas fugiram da penitenciária seis condenados a penas graves. Roubo à mão armada, assassínio. Não amo estes criminosos. Que são eles? Nada. A mediania que não vale, para resgate, um esforço canibal de lirismo. E os irmãos deles, na ordem assassina, os carcereiros e polícias, os sinistros proprietários da lei e do mando, ponho-os na conta do desamor, minha, meu. Nada. Praticam os dois exércitos a sua guerra civil irrisória. Ao escaparem os presos abateram três guardas, “a sangue frio”, como se não fosse frio, sempre, o sangue deles, o espírito de ambos os lados,

aquela evidência mecânica, sem vertigem e memória, sem invectiva nem subtileza. Depois, os enredos da perseguição, “a caça ao homem”, esconderijos, derivações, os segredos subterrâneos. Não é empolgante. Ao fim de uma semana recapturam um, e outro, na casa sitiada, dá um tiro na cabeça, “tiro suspeito”, ensinam os jornais, talvez um tiro da polícia. Porque não? Pertencem todos à mesma tribo de rústicos corruptos, é a mesma violência sem elegância nem pensamento, sem a capacidade de transmutar instintos elementares em impulsos e valores da nobreza. Os guardas foram a enterrar, o suicida hipotético foi a enterrar. Há declarações comoventes na imprensa, a imprensa, ela mesma, é comovente: polícias e assassinos têm direito ao relato afectivo: todos muito amigos de suas famílias, deixam órfãos, coisas assim, pudera, como se a escola do crime não começasse nos pactos e impiedades familiares. Mais uma semana e apanham outros dois. Por denúncia de uma irmã deles. “Torturaram-me, diz ela, que podia eu fazer?, indiquei-lhes o esconderijo.” E até agora os dois restantes continuam por aí. Já se começa a esquecer, bom é que se esqueça, porque estas histórias são apenas um ornamento rebarbativamente cumulativo e fictício da carnificina quotidiana. De uma ponta à outra a história dos dias faz-se em torno de crimes assim, o peso que se julgue terem é o da quantidade, da literalidade, um peso como à superfície, não um precipício: uma espécie de membrana côncava cheia de sangue irracional. E deste modo os dias se tornam irrealis, os crimes são irreconhecíveis como declarações humanas, não existe nem bem nem mal porque não existe profundidade. É forçoso restaurar a conversa íntima e inspirada da inocência com o crime.

(116) Pois o filme da alma não recorre a estes cenários abruptos, o exterior das noites, inóspitas cidades, rápidos acordos, bares, automóveis em fuga, à bout de soufflé, série B, a moral antes da sua genealogia nietzscheana. O filme é uma secreta murmuração e nela participam obliquamente todas as coisas, há a memória de um crime arcaico, maternal, um baptismo no sangue múltiplo daquilo que vive para morrer, e a paixão, o vento das potências que nos extravia, braços abertos, rosto luzindo, um grito contra a parede. Vê como as folhas das árvores palpitam na claridade! Vê como a noite fecha as tuas janelas! É isto. Porque tu és a tua própria tentação. Cada parçela de ti que vais ganhando para uma existência jubilante, vem a tentação sinistra e torna-a – a essa pequena parçela – caótica e insondável; cada eclipse precipita nos fundos antigos o rosto bifronte com que navegas como uma proa para as terras delirantes do benjoim e das serpentes terríveis. Eis o teu quarto, a tua poética, os teus campos à Uccello, a guerra azul e púrpura, bela e opaca, um campo demasiado cheio de ferozes imagens esplendentes. Aí estás sempre à beira da coroa e da morte; a cada turvo rapto da alegria de matar, empolga-te um arroubo celeste; é dentro de ti, na pauta severa, que se inscrevem os tumultos puros e culposos.

Não podes extrapolar a tensão sagrada; nada cá fora, nas figuras simples do profano, tem a palavra do teu ritmo ofegante, da energia e velocidade das tuas vozes, hinos órficos, elogios do votivo sangue derramado e dos sopros translúcidos. São outros os teus crimes, outra a inocência. Outras as tentações só em parcimonioso nome explícitas. És mais forte e doce que o mundo.

*

ANEXO D – HELDER, Herberto. Agradeço a mim próprio não ser um cadáver.... **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, n. 54, 15-28 de março de 1983.

Herberto Helder em carta ao “JL”

“Agradeço a mim próprio não ser um cadáver...”

<p>A propósito (e não só...) dos textos dedicados a Herberto Helder e aos seus 25 anos de poesia que publicámos na nossa última edição, o autor de «A colher na boca» enviou ao director do «JL», para publicação, o seguinte pequeno texto:</p> <p>«Dizem-me que é difícil ser ingrato com quem mostra querer-nos bem. A mim não me custa nada. Houve uma</p>	<p>homenagem no Porto em minha intenção, na qual não fui tido nem achado. Não agradeço. Apareceram artigos, notícias, desenhos de caras. Não agradeço. Agradeço apenas que me deixem quieto. E agradeço-lhe, a si, que publique estas linhas, poucas, que é para mas não agradecerem. Agradeço ainda a mim próprio não ser um cadáver, e isso, que é tudo, não o agradeço a mais ninguém.»</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

*

ANEXO E – HELDER, Herberto. As turvações da inocência [autoentrevista]. **Público**, 4 dez. 1990. pp. 29-32. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2015/03/24/ficheiro/as-turvacoes-da-inocencia-20150324-170603>>

Esta semana, surge "Poesia Toda", de Herberto Helder, a segunda edição na Assírio & Alvim. São quinhentas e setenta e seis páginas, correspondem a vinte e um livros reunidos, e esta é a parte numérica. Do resto, como de tudo o que fica do lado da verdade de um poder secreto, não é praticável falar — ou, como escreve Eduardo Prado Coelho no texto sobre a série de poemas "Os Selos", que não fazia parte da edição anterior, "não é possível compreender de fora — analiticamente. A única compreensão é a dança da própria inteligibilidade que se faz palavra a palavra — corpo a corpo".

Herberto Helder escreveu a entrevista que publicamos para uma revista que depois desapareceu, "Luzes da Galiza". Foi a propósito da outra edição de "Poesia Toda". Sobre este livro, sobre os equívocos do surrealismo e da psicanálise, sobre a terrível catástrofe do sucesso, sobre a solidão planetária de um poema. Sobre as turvações da inocência e a morte da alma.

ENTREVISTA

AS TURVAÇÕES DA INOCÊNCIA

HERBERTO HELDER

De repente há um livro, muitas folhas, poemas, filões de imagens, ritmos, símbolos.

— Sou um autor de folhetos. Um dia alguém perguntou-me: porque não reúne tudo? De facto, porque não? E apareceram livros, esse livro "Poesia Toda". O que me surpreendeu não foi o volume, enfim, não tão grande como isso, contudo para mim próprio de uma espessura inesperada, não foi o volume do volume mas a sua forma coesa, a coesão interna, isso, claro, surpreendeu-me bastante.

— Surpreendeu-o ter alcançado uma forma coesa?

— Escreve-se um poema devido à suspeita de que enquanto o escrevemos algo vai acontecer, uma coisa formidável, algo que nos transformará, que transformará tudo. Como na infância, quando se fica à porta de um quarto obscuro e vazio. Fica-se durante um minuto uma brisa levanta-se nos confins da obscuridade: um redemoinho no ar, uma luz, uma iluminação talvez? Estamos prontos para o assentimento. Outro minuto, cinco, dez, ali, diante do anúncio suspenso e ameaçador: não acontece nada. Poder-se-ia esperar um dia inteiro, dias seguidos. Às vezes pára-se no meio de um jardim ou de um parque ou de uma avenida deserta. São variantes do quarto. Acontece o mesmo, quero dizer: não acontece nada. A suspeita apenas de que nos aguarda uma espécie de graça reticente, um dom reticente. Ou contempla-se um rosto, alguém que se ama, um ser imediato; ou então um rosto desconhecido, defendido. Pensamos: é uma vida nova, uma força nova e profunda, é uma paisagem misteriosa, profunda e nova que se relaciona intimamente conosco: vai revelar-se. E a outra pessoa olha para nós perdida nas perspectivas inquietas da nossa contemplação. E recomeça-se. O mesmo, sempre. Nada. Por isso surpreendeu-me a, digamos, coerência vertical do volume, e o seu comprimento de onda, a estria da música reiterada. Porque os folhetos, cada poema, cada expectativa escrita, não conduziram a qualquer revelação em torno da qual se organizasse um... um sistema... poderei dizer: um sistema? ..., não, não: uma imagem, uma metáfora geral. Seria esta teoria obsessiva de anunciações, de esperas, a mesma anunciação, a mesma espera, a pergunta repetida, seria a recorrência o que dava unidade e vitalidade ao conjunto? O que lhe dava a possível realidade?

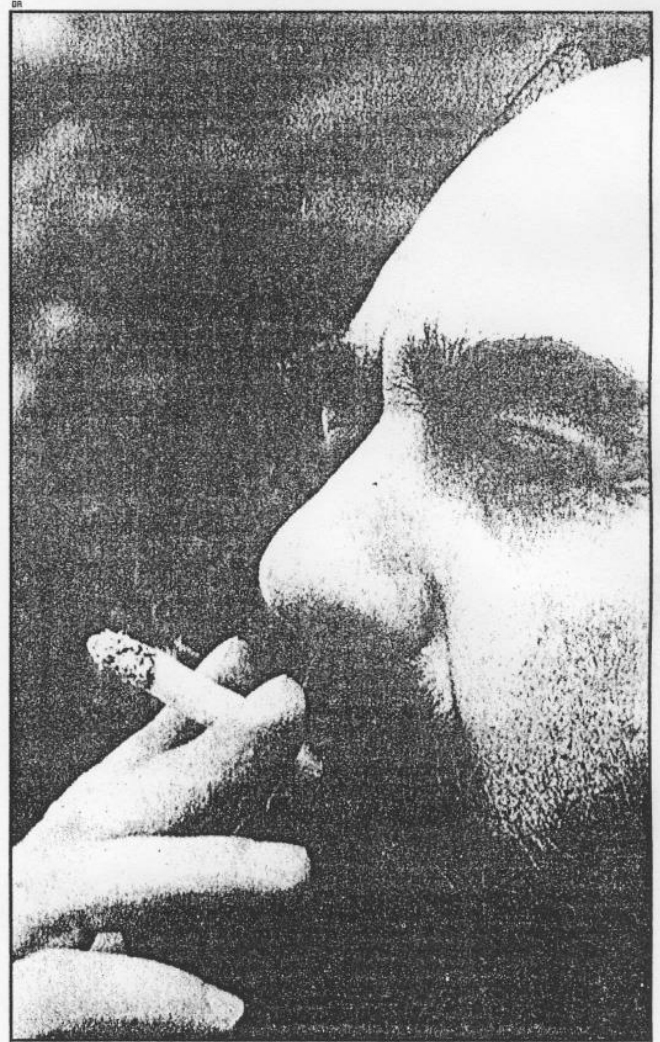
— Qual era a pergunta?

— Não houve nenhuma resposta, nenhuma revelação. Não sei que pergunta era.

— Escreve-se por isso, por uma esperança?

— Chamar-lhe esperança... chamemos-lhe antes... bem, atenção, suspeita, tentação... Escrevi para fornecer uma forma legível e apaziguadora aos momentos na porta do quarto, no parque, na rua vazia, defronte do rosto aparecido. Escrevi para trás numa espécie de engolfamento memorial. Não consegui nada, foi continuar no quarto, no jardim, à frente das caras súbitas. Mas conheço agora a existência de uma pergunta inesgotável que se formula, se assim posso dizer, pela objectivação dos arredores evasivos, das alusões, dos sinais remotos.

— E para que serviu escrever se toda a



contabilidade acaba aí, na mesma pergunta recorrente?

— Não se coloca o tema da utilidade, porque, pergunto: em que âmbito é útil seja o que for? Interessa-me este resultado: o de que em mim, expressando-se em gramática, em pauta, há uma expectativa ardente, uma ardente pergunta sem resposta, uma perplexidade ardente que me concede um centro, um ponto de vista sobre a debandada das coisas, coisas centrífugas para diante, nos dias, no caos dos dias, centrífugas para trás, nos instantes mais densos da memória, átomos fosforescendo no caótico fluxo da memória. E então eu sei: respiro nessa pergunta, respiro na escrita dessa pergunta. Qualquer resposta seria um erro. Como eu próprio sugeri algures: um erro

das musas distraídas.

— Quer dizer?...

— Quero eu dizer que qualquer resposta seria uma arrogância, um erro para os resultados da acção. O conceito célebre, o celeberrimo, de que o poema é um objecto — bom, tornou-se um lugar-comum, já nem sequer se pensa nisso, di-lo toda a gente: os poemas são objectos —, ora esse conceito estabeleceu-se num terreno móvel, movido, sim objectos, mas como paramentos, ornamentos e instrumentos: as máscaras, os tecidos, as peles e tábuas pintadas, os bastões, as plumas, as armas, as pedras mágicas. É prático sempre o uso que deles se faz, uma resposta necessária ao desafio das coisas ou à sua resistência e inércia. No entanto, repare, ou actuamos >>

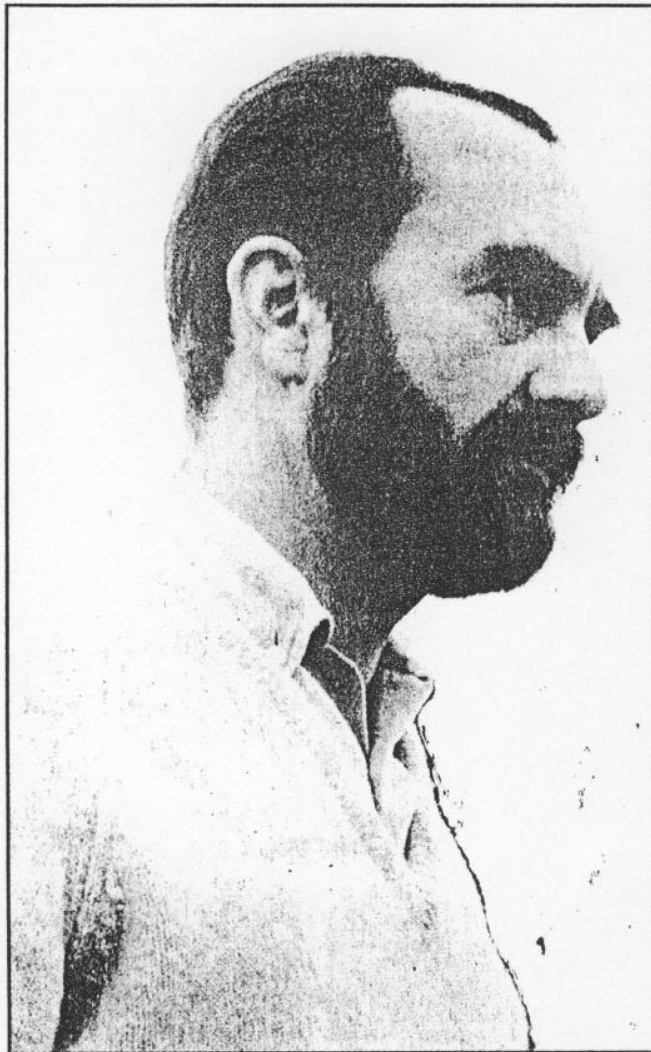
ENTREVISTA

>> nas zonas do quotidiano de onde não foi afugentado o maravilhoso ou existem outras zonas, um quotidiano da maravilha, e então o poema é um objecto carregado de poderes magníficos, terríficos: posto no sítio certo, no instante certo, segundo a regra certa, promove uma desordem e uma ordem que situam o mundo num ponto extremo: o mundo acaba e começa. Aliás não é exactamente um objecto, o poema, mas um utensílio: de fora parece um objecto, tem as suas qualidades tangíveis, não é porém nada para ser visto mas para manejar. Manejamo-lo. Acção, temos aquela ferramenta. A acção é a nossa pergunta à realidade: e a resposta, encontramos-la aí: na repentina desordem luminosa em volta, na ordem da acção respondida por uma espécie de motim, um deslocamento de tudo: o mundo torna-se um facto novo no poema, por virtude do poema — uma realidade nova. Quando apenas se diz que o poema é um objecto, confunde-se, simplifica-se; parece realmente um objecto, sim, mas porque o mundo, pela acção dessa forma cheia de poderes, se encontra nela inscrito: é registo e resultado dos poderes. E temos essa forma: a forma que vemos, ei-la: respira, pulsa, move-se — é o mundo transformado em poder da palavra, em palavra objectiva inventada, em irrealidade objectiva. Se dizemos simplesmente: é um objecto — inserimos no elenco de emblemas que nos rodeia um equivoco melindroso, porque um objecto pode ser útil ou decorativo, e a poesia não o pode ser nunca. É irreal, e vive.

Quando olho para esse livro, vejo que não fabrico ou construí ou aficiei objectos — estas palavras não supõem o mesmo modo de fazer —, vejo que escrevi apenas um poema, um poema em poemas; durante a vida inteira brandi em todas as direcções o mesmo aparelho, a mesma arma furiosa. Fui um inocente, porque só se consegue isso com inocência. E se a inocência é uma condição insubstituível de escândalo, uma transparente e mobilizadora familiaridade com a terra, constitui também um revés: pois há uma altura em que se sabe: as coisas ludibriaram-nos, ludibriámo-nos nas coisas; a inocência deveria ter-nos oferecido uma vida estúpida, um tumulto: o ar em torno proporcionado como pura levitação; ver, tocar; os mais simples actos e factos próximos como instantâneo e completo conhecimento. Era assim, foi assim, mas a dor, as vozes demoníacas, o abismo junto à dança, a noite que se vai insinuando a toda a altura e largura da luz, tudo isso invade a inocência — e então já não sabemos nada, por exemplo: será inocente a nossa inocência? A inocência é um estado clandestino na ditadura do mundo; tem-se de ser astuta, tem de recorrer a todas as torpezas para lutar e escapar; seduz as criaturas, responde à memória com a memória, a sua fala perante o demoníaco entretém-se com a fala demoníaca. E temos assim a inocência envolvida nas turvações da guerra, e é o guerreiro quem alimenta a guerra, é ele que alimenta o outro guerreiro, a sombra. Na verdade a inocência não existe, não existe o demoníaco, senão como partes dinâmicas de um poder, e não exprimo aqui nenhuma ideia moral, política, institucional, mas uma ideia da ordem das coisas, forças e expressões. A magia, esse reino tão complexo de poder, é um casamento natural mas dramático, uma coordenada desavença de níveis da consciência, formulações do desejo, domínios da realidade, debates da pessoa com a realidade. O objecto que eu agito mortíferamente é uma arma ambígua. Como se eu estivesse metido numa espécie de guerra santa: a minha inocência é assassina.

— A sua concepção da poesia assenta portanto na ideia do exercício de um poder.

— O poder de decompor a palavra do mundo, quero dizer: a realidade, embora não saibamos do que se trata, isto: poder e realidade. Não é completamente inteligível: só percebemos no e com o acto de efectivar esse poder sobre essa realidade, no acto de escrita, no acto de soberania, no acto de brandir o objecto furioso que somos em palavra, em aliança demoníaca e inocente, no meio da malha de imagens em que tudo se apresenta. Mas este poder, que é um poder mágico, comporta riscos: muitas vezes vira-se o feitiço contra o feitiço — uns enlouquecem, outros suicidam-se, há também aqueles que ficam misteriosamente mudos ou estêreos, e aqueles ainda que se põem às



voltas a falar, o pior, os mortos sonoros: atiram poeira para cima, estes, seriam mais bonitos crucificados. Ora é preciso intoxicar-se com a paixão do perigo, desenvolver-se a gente dentro dessa paixão: porque o ouro e a prata se escodem em recessos de floresta, fundos de mina, terras depois da água. A paixão é a moral da poesia: arrisquem a cabeça se querem entender; arrisquem o corpo, a sua medida, se pretendem descobrir o centro do corpo; e sim, arrisquem sobretudo o nome pessoal para ouvirem o nome de baptismo como o coroado nome da terra. De sorte que esse tal poder é o da própria paixão: ninguém consegue aventurar-se na poesia colecionando objectos — estatuas, estatuetas, jóias, devem ser jóias vivas, olhos de leões maternas, insuportáveis coisas que nos contemplam, morre-se de ser assim contemplado. E então é necessária uma nobreza indizível, por exemplo: fixar de frente os olhos maternos, leoninos, e os nossos olhos ficam calcinados — o episódio, conheciam-no antigos: dizia-se que os deuses cegavam quem os olhasse. Refiro-me a essa nobreza: como se deixássemos de ser nós mesmos, uma espécie de impassibilidade enquanto se vai ficando cego na floresta das leões.

— Não é um pouco enfático, isso?

— É muito enfático para um espírito moderno. Não sou moderno, eu. A ênfase sublinha por um lado o carácter extremo da poesia e por outro a sua natureza extremamente dúbia de prática destruidora e criadora, e o segredo jubilatório dessa duplicidade; sublinha também, escandalosa-

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

— Não se propôs o surrealismo recuperar certos princípios implícitos nessa ênfase...?

— O surrealismo foi um equívoco, uma soma de equívocos. Breton, que principiara pelas reverências parisienses a Valéry, cai de repente em Viena, põe-se a devorar o dr. Freud. Valéry representa aquilo mesmo que pode servir de insulto contra qualquer pessoa: você é um intelectual francês! Quanto à psicanálise, eis a doutrina por excelência corruptora da sacralidade: o modo pior de fazer perguntas; são perguntas destinadas a obter respostas. Encontramo-nos no círculo fechado da modernidade. Em Freud vê-se logo o

mitólogo impuro, o criador de ficções apriorísticas. Estava destinado a fazer escola. Vê-se nele também o tortuoso burguês austríaco do começo do século, e ainda por cima judeu, um burguês judeu em conflito com o moralismo judaico. Estava destinado a envenenar tudo. O tipo de intelectual exemplarmente, implacavelmente, sinistramente pronto para conceber um sistema familiar à global degradação moderna. Breton devorou-o. Quando falaram a D. H. Lawrence do "complexo de Édipo" — que, arranje-se outro nome, é algo muito mais extenso e profundo, mais complexo, e sobretudo mais exaltante, e fundamentalmente religioso — ele tapou os ouvidos: era uma profanação! Poderia ter protestado: não corrompam a sacralidade das grandes alianças humanas, não destruam a terra, não tragam pobreza à terra! Pois engoliu aquilo tudo, o outro, Breton. Talvez se pensasse que estava empaturrado. Não estava. Foi a Marx, que ao tempo parecia mais opíparo que hoje, e devorou-o também. Agora tínhamos o materialismo dialéctico, a luta de classes, a mais-valia; tínhamos a exultação economicista. Enquanto se praticava a retórica do amor e da liberdade. Deitaram-se ainda na sopa de legumes umas especiarias leves: o cadáver esquisito, a escrita automática (técnica para ajudar a eclosão do inconsciente freudiano, dizia-se), os delírios simulados, o acaso objectivo, etc., especiarias leves, truques. Fronta a servir, a sopa. Breton era um sargento rancheiro, um sargento irracional e pe-rempatório. Ou comiam daquilo, todos, ou levavam nas trombas; era a tropa. Bem, prestou alguns serviços involuntários. Artaud apoiou-se na disciplina do regimento para desertar num salto louco; algumas referências surrealistas foram úteis, à distância, para Michaux. Tudo enriquece a originalidade dos espíritos originais. Artaud e Michaux agarraram em duas ou três colheradas da mixórdia e foram-se com elas, prepararam o seu festim mirífico: não há nada nas iguarias deles que saiba a rancho. Alguns mais, em longe, em fala estrangeira. Tão longe! Eram outras sopas, outros festins. Também as houve intragáveis, longe, mas não se comeu tanto das sopas obrigatórias. E, meu Deus, isso passou-se há tanto tempo! Acabou.

Sente-se um tremor secreto na palavra, desde a origem, desde as invocações e imprecações dos feitiços, dos xamãs, dos hierofantes; esse tremor desaparece de súbito e um dia reaparece; sempre assim ao longo da história da palavra; deve-se ao surrealismo, numa época sem tremor, ter dito que ele existia: alguns surrealistas, não muitos, nunca são muitos, tinham os pés colocados sobre a linha sísmica que atravessa a terra, e vê-se que tremiam dos pés à cabeça, a sua palavra tremia na boca furiosamente enfática.

— Infiro que para si a prosa, a escrita horizontal, não possui esse carácter revulsivo, mágico, religioso.

— Não existe prosa. A menos que se refiram os escritos, em prosa ou verso, que pretendem ensinar. Não há nada a ensinar embora haja tudo a aprender. Aquilo que se aprende vem do nosso próprio ensino, vem da pergunta; vão-se aprendendo, pelas esperas, pela imobilidade às portas, pela invisibilidade dos rostos depois de vistos tão prometedoramente, pela emenda sucessiva, pela insónia sucessiva dos olhos e das figurações, sempre, vão-se aprendendo sempre as maneiras da pergunta. Uma pergunta em perguntas, um poema em poemas, uma rebarbativa constelação de objectos ofuscantes. Aprende-se que a pergunta se desloca com a luz inerente; ilumina-se a si mesma, a pergunta constelar; ensina a si mesma, ao longo de si mesma, os estilos de ser dotada dessa luz para fora e para dentro. Leio romances desde que perceba que não estão a responder. Alguns são extraordinárias máquinas interrogativas: "Ulisses", "Filhos e Amantes", "O Doutor Fausto", "O Processo", "A Morte de Virgílio", "O Som e a Fúria", "Debaixo do Vulcão", "A Obra ao Negro", "Lolita", "Diário do Ladrão", todos os romances de Céline como se fossem um só, alguns outros, antes, agora. Os romances de Agustina Bessa-Luis, porventura os menos amados, são entre nós as quase únicas máquinas vivas de perguntar. Existem romances imperdoáveis, quase todos os romances contemporâneos são imperdoáveis. Como é imperdoável a maioria dos poemas portu-

gueses deste século. A bem dizer não há nada. Preciso ir lá atrás, vou às Canções camoneanas, a Babel e Sião, a esse poema lírico, espiritual, secreto chamado Os Lusíadas, tão soberano que se confunde com a mais nobre pergunta. Basta-me para o tempo inteiro em palavra portuguesa.

— **Nunca pensou escrever um romance?**

— Sou um autor de folhetos, acho que interrogativos, e sobretudo um muito interrogativo leitor de perguntas. Mais nada.

— **Basta para uma vida?**

— Nem sei se basta para uma verdadeira morte. Nada é suficiente para se morrer. Ou é suficiente cruzar os olhos com os de uma leoa materna. Ou brandir esse pequeno objecto eléctrico, embora seja tão pequeno e a noite por todos os lados do quarto pareça interminável. Conheci um homem, um psiquiatra descontente — são raros, os psiquiatras descontentes, conheço-os muito contentes a ganhar para enlouquecer as pessoas, rende tanto como a política, trata-se de política, a sinistra política dos tratamentos —, vivia numa ilha, este, descontente, adorava falar de estrelas, constelações, sabia tudo, mas era, digamos, estelarmente irredutível: estava contra a ordem celeste. Mandou substituir o tecto do quarto de dormir por uma abobada com um sistema electrónico de corpos celestes, deslocados, todos, relativamente à estrutura natural, autónomos entre si. Ali era a lua nas suas fases e as Ursas e o Cruzeiro do Sul e a estrela Arcturus: um sistema de teclas permitia acender aquilo que se desejasse. O que vigorava era um céu dele, era ele. Talvez pudesse morrer. De facto morreu mas não sei de que maneira interior morreu. Nunca se sabe aquilo que basta. Talvez baste um poema, uma coisa mínima, viva, nossa, uma coisa sub-reptícia para empunhar diante do implacável acordo das formas exteriores. Também pode ser que nada baste. E nesse caso tanto faz escrever um romance ou cem poemas ou apenas um poema, ou ler ou emendar o céu astronómico ou manter-se parado no meio de um jardim húmido e silencioso, à noite. Até pode suceder que a morte não seja bastante. E isto sim é interrogativo.

— **Os outros estão envolvidos na pergunta?**

— Depende do sítio de onde se faz a pergunta. Há quem diga: não escrevo para os outros, ou: o interlocutor é inalocizável. Os críticos respondem quase sempre à pergunta que não está ali para qualquer resposta. Conhece aquelas engenhosas "canções de eco" em que o poeta, supostamente num lugar ecoante, um vale rodeado por montanhas, algo assim, profere a palavra, e logo o eco a devolve ou expande? É a confirmação de fora. Claro, trata-se de um artifício formal, pois o poema confirma-se a si mesmo, em si mesmo. O facto de não ser uma voz alheia, de outro, mas enfiar "a voz da natureza", a voz dos vales e montanhas, sugere que a participação não pertence aos homens, que se não estabeleceu uma troca humana. E deste modo a natureza, cercando e confirmando o poema, conluindo-se com ele, torna-o como que centrado em si, monstruosamente solitário.

Todos os poemas são canções de eco, procuram ser confirmados. De que sítio se lança a voz, que género de confirmação se pretende? A confirmação, sempre, do poema a si mesmo e em si mesmo. Mas que recursos se utilizam para obter essa confirmação? A forma é o conteúdo, sabe-se, o estratagemas do eco representa a atitude total do autor perante sentidos do seu poema, os sentidos do poema no mundo, a vida pessoal na vida. Há quem se ponha no centro de câmaras ecoantes: e os ecos chegam de todos os lados: as respostas caóticas, o êxito, o erro, a morte da alma.

Num poema escrito após o clamor elogioso a "Under the Volcano", Malcolm Lowry diz que o sucesso é uma catástrofe terrível, pior que o incêndio da nossa casa; chama-lhe danação; diz que devora a casa da alma; ele, o glorificado, teria preferido soçobrar na noite. "Fundir-me, só, para sempre, na obscuridade, na noite".

A glória é como uma terrível catástrofe, pior que a casa incendiada; enquanto/ se abate a trave-mestra, o fragor/da destruição repercutir-se cada vez mais depressa/ e tu contempas tudo aquilo, inane/testemunha da danação./ Como uma bebedeira a glória devora/ a casa da alma, revela que trabalhaste /para coisa pouca: para ela

— /ah, queria que esse beijo traiçoeiro nunca tivesse /molhado a minha face: queria /fundir-me, só, para sempre, na obscuridade, na noite.

E começa então a entrever-se que a voz se não dirige propriamente a alguém mas procura constituir-se numa ordem da alma: propõe enigmas, formula um voto redentor. Porque alguém escuta dentro do poema que fala e essa instância, que pode ou não prolongar-se para o exterior, é salva pela voz como a voz é salva pelo íntimo ouvido que a recebe. É enfático, isto, sim; não é moderno nem racional nem sartreano, ou melhor mesmo que sartreano; nada tem a ver com os "testemunhos do tempo"; pertence aos prodígios da alma, aos seus desastres e regenerações. Quanto ao mundo, o poema espera tudo dele menos o equívoco, embora seja o equívoco aquilo que se encontra mais à mão do mundo.

— **O poema está então centrado em si mesmo, monstruosamente solitário?**

— Não tem pressa, pode bem esperar que o arranquem da sua solidão, possui forças expansivas bastantes, façam-no sair dali. Mas os levam-no inteiro com o centro no centro e armado à volta como um corpo vivo ou não levam nada, nem um fragmento. E o que muitas vezes se faz é contrabandear bocados: leva-se a parte errada dele na parte errada de nós para qualquer parte errada: filosofia, moral, política, psicanálise, linguística, simbologia, literatura. Onde estão o corpo e a vida dele e a sua integridade? Onde, a solidão para escutar a solidão daquela voz? Porque é obrigatório dizê-lo: pouca gente tem ouvidos puros. Ou mãos limpas. Ler um poema é poder fazê-lo, refazê-lo: eis o espelho, o mágico objecto do reconhecimento, o objecto activo de criação do rosto. O eco visual se quanto a rostos fosse apenas tê-los fora e ver. Porque o mostrado e o visto são a totalidade daquilo que se mostra e vê — o nome: a revelação.

— **Não é um destino assegurado.**

— Só é seguro que a pergunta, a procura, o poema reincidente, cristalizam numa grande massa translúcida, um bloco de quartzo. Talvez seja tranquilizador quando olhado de frente, ali, no chão, do tamanho da casa: parece nascer ininterruptamente. A luz vem de dentro, funda e aguda e aguda luz terrestre. Excretou-se de nós, a massa cristalina, fundimo-nos nela, carne da nossa carne, casa da nossa casa. E na hora do apocalipse biográfico, quando as águas envolveram a história, a vida, a obra da obra, veremos tudo: morremos daquilo, levados para o abismo pelo irrevocável peso extraído, um peso maior que os trabalhos e os dias. E quem sabe se não veremos então, através do cristal regular, limpidamente, a enfim aplacada confusão do mundo? Isto é uma pergunta, agora. Alimentamo-nos dela, também nos alimentamos dela. Aquilo que fazemos, oh sim, é isso que nos faz e desfaz, a vida que fazemos, a nossa vida em pergunta telepática. Morremos dela. ■

P O E S I A T O D A , " O S S E L O S "

A NÃO-SEPARABILIDADE



EDUARDO PRADO COELHO

(Sobre a série de poemas
"Os Selos", 1989)

Poderá o leitor ser sensível à exuberância gestual ou à exaltação cromática das palavras, mas é provável que experimente alguma perplexidade em relação ao que essas palavras "querem dizer". Em primeiro lugar, porque aparentemente não "querem".

Nenhum esforço, nenhum arco tenso de expressividade. Tudo acontece antes do sujeito — como fogo, respiração, incêndio. A serenidade absoluta de um "eu digo" ou um "eu vejo" deriva do facto de o "eu" se inscrever num percurso de dicção ou visão que o precede e o excede. Trata-se de colocar o corpo no ângulo exacto da corrente de ar. Trata-se de colocar a voz no fio de luz que lhe concede as >>

A ESTREIA DE UMA NOVA ROMANCISTA.



Um romance diferente, onde as contradições humanas se desenham.

A história terna, límpida e solidária de uma advogada que trata de um divórcio comprometedor, apoia um amigo com reputação desconfortável, falha todas as tentativas de ajudar os outros, supera a morte de um ente querido, procura um companheiro, e acaba por descobrir que a felicidade não é, afinal, um sonho justo.

JÁ À VENDA NAS LIVRARIAS

PRESENTE DE NATAL DA CONTEXTO

P O E S I A T O D A , " O S S E L O S "

>> modulações douradas. Mas nada disto exclui um prodigioso trabalho. Nenhuma facilidade de inspiração, antes o zelo absoluto de sobreviver pela respiração última. "Enche-se por si mesmo, / um copo: visão e mistério e idioma / imaculado".

Reparem: "afinal a substância / de alguém que pôs a mão no fogo é igual à substância do fogo / enquanto grita". Reparem: "Deus está em tudo? perguntou a criança, Deus / é o cubo de açúcar que se dissolve todo no leite todo, / bebe-se". Toda a poesia de Herberto Helder parece enunciar o que a física quântica designa como o princípio da não-separabilidade. O que aqui ocorre não tem a ver com a cena que se desenrola entre dois ímãs que se sustentam na sua atracção recíproca. Porque, neste caso, quanto maior é a distância que os separa no espaço, menor é a força que os mantém ligados. "Com os sistemas quânticos a situação é qualitativamente diferente, porque, se dois deles interagem e depois se separam, a função de onda do sistema que eles formam não deixa de permanecer inseparável tanto a grande distância como a fraca distância". Isto escreve Bernard d'Espagnat em "Un Atome de Sagesse". Para acrescentar, páginas adiante: "dou o nome de Deus à realidade 'em si' ou 'intrínseca' ou 'independente': isto é, a essa Substância cuja existência é necessário admitir se queremos explicar as aparências e os seus retornos". Ou, se preferirem: Deus é o cubo de açúcar. Lançado no leite, Deus dissolve-se nele. Mas todos os elementos desse açúcar se mantêm regidos pela mesma função de onda. Por isso, seja o que for que aconteça numa partícula dissolvida desse açúcar, sabemos que um tal acontecer se repercute em qualquer outra partícula desse açúcar — dessa divina docura ou violência.

O mesmo nas palavras, claro. Toda a tradição nos diz que podemos aproximá-las se persistirem entre elas nexos de semelhança que fundamentam a roda das metáforas. Isto é, se funcionarem como ímãs. Em Herberto Helder, as palavras dispersas funcionam como sistemas quânticos: quaisquer palavras que se "desentranhem" do mesmo caos inicial sustentam entre si relações que ultrapassam a gramática estabilizada das analogias. O que o texto institui é essa função de onda que as torna definitivamente não separáveis.

Mas há mais: do divino açúcar dissolvido no leite, poderíamos dizer, simplificando o caso, que fica, no sabor quente da bebida, num ponto a partícula A e noutra a partícula B. Mas isto é fácil. No processo (sagrado) da dissolução, as partículas são indiscerníveis: em qualquer ponto, elas são A e B, e assim por diante. São partículas que se não particularizam. Sem identidade, não individualizáveis, anteriores à geometria das partes. Strawson, no seu livro "Individuals", procura em certo ponto imaginar uma linguagem sem particulares, além da relação sujeito-predicado. Encontra um exemplo: "chove". E pergunta: "quem chove?". Diríamos: "enche-se por si mesmo, um copo" (observe-se como aqui a vírgula é precisa, quebrando a sintaxe). Strawson conclui que uma tal linguagem é insuportável. O discurso poético de Herberto Helder suporta a inseparabilidade desta linguagem. Nem A nem B. Apenas movimentos de onda, fluxos, inflexões, disparos em todas as direcções. E a paisagem como um acumular de estampidos.

De início, o "caos unânime". Porque "Deus era potência, Deus era unidade rítmica". O que a linguagem produz é

uma activação desse caos. Donde vem esta força absoluta? Da memória animal, leopardos e leões, da "frase africana", dos "nós de carne" que encaroçam o corpo. Pouco a pouco, tocados pelo saber estrangulado das palavras (das imagens, dos sons, dos gestos da dança), formam-se lugares de pregnância viva. Ou, se preferirem, anjos. Mas "ninguém pinta os anjos mas uma força, as formas dessa força / por exemplo: sopram os átomos, / acende-se o cabelo, mãos fásicas: cada / coisa que tocam essa / coisa fásica".

Compreender o discurso poético de Herberto Helder tem a dificuldade primeira de nos impor o salto para o interior desta rede de espantamentos e batidas que é a circulação activa de módulos de linguagem. Não é possível compreender de fora — analiticamente. Mas, quando se vai por dentro, a única compreensão é a dança da própria inteligibilidade que se faz palavra a palavra — corpo a corpo.

Contudo, é possível apreender alguns fragmentos mais densos desta sintaxe alucinada. Estudar, por exemplo, os processos de precipitação, quando o medo faz subir o coração / e o chifre pelo coração dentro", a "mão, e a veia até à garganta". "Depois a corrente aumenta depois o coração aumenta / depois cada objecto aumenta abrasado: é um coração / apenas que / quando se toca os perigos de morte".

Estudar, por exemplo, os momentos em que a pulsação dos órgãos faz que eles transpirem para a superfície do corpo, na areia húmida da pele e dos vestidos: são os "vestidos pulmonares", a sua "volta anatómica das cores", quando ela, a portadora dos sinais do amor, "avança / tocada pelo bafo dos vestidos", anunciação de "primaveras ampliadas" se "os vestidos transbordam de vento".

Estudar ainda os movimentos reversíveis, quando é a floresta que é chamada para junto do fogo, quando é o fogo que grita na queimadura da mão, quando "a imagem devora quem a agarra".

Estudar as torções do corpo quando um membro desgarrado se arroga um direito de soberania e impõe a sua própria provisória ordem: "assistir ao braço que torcendo / laçasse o corpo todo num umbigo incandescente".

Ou estudar as fórmulas de amorosas concentrações de energia. Então "começa a ferver a luz como uma / coroação, a realeza / do poema animal — leopardo e leão". Agora "morre-se de ver a pintura, respira-se / cara a cara, à porta o leopardo entoa o poema da criação. / Um anel, flora e pessoas, somos nós, um anel, uma obra. / Mão na mão por aí começamos a fundir-nos / bloco vagaroso desde a raiz / bloco de ouro". "Porque do ouro extraído às cavernas apuro um fio / fecho-te o rosto no fio puro. / Com uma trama pode urdir-se a máscara / moldar o tronco de duas pessoas numa estrela única / podem-se fazer com ouro do abismo / os membros que tem uma estrela para andar até à porta. Um nó de dois / laçado à mão, abrasadora". E nesse momento que o emaranhado mundo se suspende, estarecido, e se formam as figuras redentoras da circularidade: as rodas voltadas para cima, as rosáceas, os rostos, os planetas girando com a noite universal no meio, as coroas de diamantes, as luvas de ouro ("Rosto que Deus, / à volta dissolvido, deixe arrancar-se a luva que desabrocha / do caos unânime") — tão caldeado o canto que nos transmuda em mundo / áureo". ■

"Poesia Toda", Herberto Helder
Assirio & Alvim
576 pgs., 3750\$00