

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DEPARTAMENTO
DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS ÁREA DE LITERATURA PORTUGUESA

LEONARDO CHIODA

Do verbo ouro nativo: uma leitura alquímica
da obra de Herberto Helder

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO
2023

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DEPARTAMENTO
DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS ÁREA DE LITERATURA PORTUGUESA

LEONARDO CHIODA

Do verbo ouro nativo:
uma leitura alquímica
da obra de Herberto Helder

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP) para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Paola Poma

SÃO PAULO
2023

EXEMPLAR CORRIGIDO DA TESE
Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Leonardo Chioda

Data da defesa: 16/10/2023

Nome do Prof. (a) orientador (a): Paola Poma

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 25/03/2024



(Assinatura do (a) orientador (a))

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

CC539d Chioda , Leonardo
v Do verbo ouro nativo: uma leitura alquímica da obra de Herberto Helder / Leonardo Chioda ; orientadora Paola Poma - São Paulo, 2023.
129 f.

Tese (Doutorado)- 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 portuguesa. 2. Herberto Helder. 3. Alquimia. I. Poma, Paola, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Aos amigos de ontem, hoje e sempre: Juliana Terra, André Boarini, Camila Bertelli Martins, Henrique Maccagnan, Danielle Zavitoski, Fábio M. Arcara, Karin Magnavita, Marcelo Bueno, Giane Portal, Juliana Bessa, Ana Paula Porfirio, Cel Bentin, Rosane Carneiro, Zenilda dos Santos, Adilson Ramachandra, Melina Beraldo, Renato Janine Ribeiro, Christiane Forcinito, Rafael Spadini, Rose Yoshimoto, Edy de Lucca e Monica Berger.

Aos meus professores da vida inteira, em especial os que endossaram meu amor pela leitura e pela escrita: Maria Isabel Kroncka Morete, Maria Bernadete Bravo, Maria Inês Guiné Pinto Ferreira, Maria Sílvia Mesquita, Suely Zeola, Camile Tesche, Patricia Peterle, Rony Farto Pereira, Sandra Ferreira, Carlos Eduardo Mendes de Moraes, Silvia Maria Azevedo, Alessandra Rondini, Antonio Folquito Verona, Maria Lúcia Outeiro Fernandes, Marlise Vaz Bridi e Annie Gisele Fernandes.

Aos amigos que Herberto Helder me deu: António Fournier (*in memoriam*), Ronaldo Cagiano, Eduardo Quina, Mariana Viana, Gastão Cruz, Maria Lúcia Dal Farra e Yvette Centeno. Ao Pedro Fernandes, pelo convite para organizar a Revista 7faces em homenagem ao poeta. Ao historiador Roberto Castelo Branco, pela gentileza de ter localizado e digitalizado uma das raras entrevistas que Herberto Helder concedeu.

Ao Templo da Lua — em especial Claudiney Prieto, Nadini Lopes, Claudhia Issa e Alexandros Prokopiou — pela magia compartilhada, tanto à distância quanto no Círculo. E pela certeza de que a Arte é uma religião de poesia.

Aos meus tios Jayme e Rosangela, pelos estímulos de escrita, desenho e raciocínio desde a minha primeira infância. A Fabiana Furlanetto, que me ensinou a escrever. A José e Jurema, pelo privilégio absoluto de tê-los como meus pais. A Eduardo e Barbara, pelo ouro chamado Antonio. A Alexey, por ser o meu poema contínuo.

A Paola Poma, pela confiança, pela orientação e pela sintonia desde o primeiro encontro, no Funchal — terra e mar iniciais de Herberto Helder. Às professoras Ana Maria Domingues de Oliveira, pela inspiração desde as primeiras aulas, na UNESP de Assis, pela amizade de sempre e por ter me apresentado Herberto Helder; Mônica Muniz de Souza Simas, cuja paixão pelas literaturas em língua portuguesa sempre me encantou, e agora pela mesma paixão por Veneza; e Ana Cristina Joaquim, que me fascina pela maneira como lê e escreve sobre o poeta: agradeço por todo o apoio e pela disponibilidade para a banca de defesa.

Ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da USP, por toda a estrutura e pelo apoio administrativo à minha pós-graduação. À CAPES, pelo apoio financeiro e pela resistência.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Emblema XXIV, *Atalanta fugiens*. (JONG, 2002, p. 400)

Figura 2: A Fonte, *Rosarium philosophorum*. (EDINGER, 2018, p. 49)

Figura 3: Fixação e Volatilização, *Pequeno livro sobre a Arte* (VOM HOFF, 1990, p. 45)

Figura 4: Emblema IX, *Atalanta fugiens* (JONG, 2002, p. 385)

Figura 5: Senhora Alquimia, *Collectanea Chymica* (DE ROLA, 1988, p. 307)

RESUMO

Esta pesquisa busca explorar as obras poéticas de Herberto Helder sob a perspectiva do simbolismo alquímico, em que suas quatro etapas fundamentais, a saber, *Calcinatio* (Fogo), *Solutio* (Água), *Sublimatio* (Ar) e *Coagulatio* (Terra), estão associadas aos quatro elementos clássicos. A convergência do corpus literário de Herberto Helder com motivos alquímicos é acentuada pela recorrência de terminologias relacionadas ao longo de sua obra. Empregando uma abordagem abrangente que envolve pesquisa bibliográfica, documental e analítica, esta tese investiga minuciosamente a intrincada interação entre a produção literária de Herberto Helder e os conceitos fundamentais da literatura alquímica, particularmente relacionados à transmutação, transformação e metamorfose.

No cerne da Alquimia reside o princípio teórico de transmutar substâncias básicas em ouro, uma fonte profunda de referências simbólicas que se mostram inestimáveis na análise literária. Nesse contexto, torna-se evidente que Herberto Helder, por meio de um processo contínuo de revisão e aprimoramento de seus escritos, metaforicamente emula o *modus operandi* dos antigos alquimistas, que se esforçavam para aperfeiçoar a natureza por meio de seus experimentos laboratoriais.

No âmago da tese está a ideia de que a experiência da morte da mãe desempenha um papel central na escrita do poeta, assemelhando-se ao conceito de *prima materia* na alquimia, que designa qualquer substância cuja natureza inicia o processo alquímico. Posteriormente, este estudo mergulha na análise de poemas, cartas e textos em prosa, contribuindo para um discurso reflexivo em torno do empreendimento poético como uma obra alquímica que passa pelas quatro operações elementares, culminando na busca pela elusiva Pedra Filosofal, símbolo da essência de sua obra escrita.

Palavras-chave: literatura portuguesa, Herberto Helder, alquimia.

ABSTRACT

This research endeavors to explore the poetic works of Herberto Helder through the lens of alchemical symbolism, wherein its four fundamental stages, namely *Calcinatio* (Fire), *Solutio* (Water), *Sublimatio* (Air), and *Coagulatio* (Earth), are associated with the four classical elements. The convergence of Herberto Helder's literary corpus with alchemical motifs is accentuated by the recurrence of related terminologies throughout his oeuvre. Employing a comprehensive approach involving bibliographical, documentary, and analytical research, this thesis meticulously investigates the intricate interplay between Herberto Helder's literary output and the fundamental concepts of alchemical literature, particularly pertaining to transmutation, transformation, and metamorphosis.

At the core of Alchemy lies the theoretical principle of transmuting base substances into gold, a profound source of symbolic references that prove invaluable in literary analysis. In this context, it becomes evident that Herberto Helder, through a perpetual process of revision and refinement of his writings, metaphorically emulates the *modus operandi* of ancient alchemists, who endeavored to perfect nature through their meticulous laboratory experiments.

Central to the thesis is the notion that the experience of the mother's demise serves as the pivotal event that shapes the poet's writing, akin to the concept of *prima materia* in alchemy, which designates any substance whose nature initiates the alchemical process. Subsequently, this study delves into the scrutiny of poems, letters, and prose texts, contributing to a thoughtful discourse surrounding the poetic endeavor as an alchemical work that undergoes the four elemental operations, culminating in the quest for the elusive Philosopher's Stone, emblematic of the essence of his written opus.

Keywords: Portuguese literature, Herberto Helder, alchemy.

SUMÁRIO

Introdução	11
1. Capítulo 1: De um primeiro minuto de entre as mãos e a obra: prolegômenos para uma leitura alquímica de Herberto Helder	15
1.1 <i>O próprio e puro enigma da minha vida: um relance biobibliográfico e a Magnum opus do poeta</i>	15
1.2 <i>Os elementos puros trabalham na fábula do mundo: os quatro componentes da realidade e a gênese da Alquimia</i>	18
1.3 <i>Ao princípio era uma ilha: a transmutação enquanto ofício do poeta</i>	26
2. Capítulo 2: O ouro lírico, sensível, alquímico: a transmutação enquanto ofício do poeta	33
2.1 <i>Trabalhar na transmutação, na transformação, na metamorfose: recorrências alquímicas em Herberto Helder</i>	33
2.2 <i>Tudo se transmite e transforma: o significado das quatro fases principais do trabalho alquímico</i>	43
3. Capítulo 3. A catástrofe central da minha vida: a morte da mãe como prima materia da Magnum opus helderiana	46
4. Capítulo 4. Como os dedos passam fogo à criação inteira: o trabalho de purificação e integração das forças através da Calcinatió	55
5. Capítulo 5. Coisas magnânimas de água — o estágio alquímico da Solutio	65
6. Capítulo 6. Deve ser aéreo e implacável: o modus operandi do poeta sob processo de Sublimatió	76
6.1 <i>Uma golfada de ar que me acorda numa imagem larga: a sutilização da prima materia e a liberdade enquanto lema helderiano</i>	76
6.2 <i>Absorvido em sua própria velocidade: a Sublimatió como propulsora do movimento</i>	78
6.3 <i>Assoprado louvor, de tudo: propagação das figuras femininas e purificação da obra</i>	88
7. Trabalhas na atenção aterrada: o processo da Coagulatió e a estruturação da obra helderiana	98
7.1 <i>porque se fez pedra extrema fechada: o poema contínuo enquanto opus alchymicum de Herberto Helder</i>	98
7.2 <i>E o poema faz-se contra a carne e o tempo: a finitude do poeta e a obra como mãe e último refúgio</i>	103

7.3. <i>Pratiquei a minha arte de roseira: a Pedra Filosofal helderiana</i>	108
8. Conclusão	115
Referências Bibliográficas	121

Eu sou a obra inteira e toda a ciência se oculta em mim.

Aurora Consurgens

e os quatro elementos exaltados participam na crisopeia.

Herberto Helder

Introdução

A relação entre a obra do poeta Herberto Helder e a Alquimia tem sido objeto de análise por pesquisadores ao longo dos anos. Desde o estudo realizado pela pesquisadora brasileira Maria Lúcia Dal Farra em 1986, intitulado *A Alquimia da Linguagem – leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*, o tema tem despertado interesse e se mostrado relevante como chave temática de interpretação e compreensão da produção literária do autor. A associação entre Helder e a arte da transmutação é reforçada pelo léxico do poeta em diversas alusões - por vezes diretas - ao tema da Alquimia e pelo destaque que o próprio Herberto Helder dá a esse conhecimento para compreender certas referências presentes em sua poesia.

Essa associação não se baseia apenas nas imagens alquímicas presentes nos textos de Herberto Helder. Essas imagens são de fato profícuas, a exemplo da serpente, do ouro e do leão vermelho, mas chama sobretudo a atenção a abordagem transformadora que o poeta emprega em relação à sua própria escrita, semelhante à dos antigos alquimistas, cujo objetivo era o de transmutar elementos imperfeitos em ouro. A presente tese tem o objetivo de propor uma associação entre a figura do poeta e a do alquimista como operadores de um trabalho análogo: Helder manipula e transforma seus escritos de maneira constante, jamais permitindo que eles se “fixem” completamente. Esse procedimento, que pode ser visto também na contínua depuração revisionista que o autor faz de sua obra, assemelha-se ao *modus operandi* dos alquimistas, que tentam aperfeiçoar a natureza, considerada imperfeita na literatura alquímica ocidental, por meio de uma série de operações transmutativas que, conforme se verá, são definidas de acordo com as naturezas dos quatro elementos da metafísica aristotélica.

Para a elaboração desta tese, o procedimento utilizado foi a pesquisa qualitativa bibliográfica, ou seja, foi feito um levantamento de obras significativas não apenas de Herberto Helder, como também de obras clássicas sobre Alquimia. Secundariamente, procedemos com pesquisa documental (cartas, notícias de jornal). Trata-se de pesquisa pura (teórica), cuja finalidade é a de avançar as teorias já elaboradas a respeito da relação entre a obra helderiana e a simbologia alquímica. Uma vez considerados os textos, propõe-se nesta tese uma pesquisa exploratória, pois o que se busca é explorar e conhecer um tema ainda pouco estudado. Por fim, no que tange aos aspectos epistemológicos, a presente tese é interpretativista, o que se configura como o mais adequado, uma vez que nosso objeto de estudo é uma obra poética. Diferente da epistemologia positivista, em que se assume que todas as pessoas compreenderão um fenômeno da exata mesma forma, o interpretativismo parte do princípio de que visões diferentes podem ser oferecidas ao mesmo fenômeno (no caso, o poema), de modo que aqui não há a pretensão

de fornecer verdades definitivas sobre a simbologia alquímica presente na obra helderiana, mas, acima de tudo, uma interpretação autoral. Ressalte-se que o próprio entendimento da Alquimia (ao menos no contexto de sua literatura clássica ocidental) é interpretativista, pois não há consenso a respeito dos procedimentos e de sua própria teoria.

O primeiro capítulo aborda a associação entre a obra do poeta Herberto Helder e a Alquimia, relação já feita e explorada por pesquisadores que destacaram a presença de símbolos e imagens alquímicas em seus textos. Ressaltamos, neste primeiro momento, que o próprio autor menciona a importância da Alquimia na compreensão de certas referências em sua poesia e mencionamos os principais trabalhos sobre Herberto Helder que traçam relações com a antiga arte de transmutação dos elementos. Essa transformação da matéria é comparada ao processo criativo do poeta, que constantemente revisa e depura seus escritos. A referência à obra de Dal Farra lança as bases da nossa proposta a respeito do processo criativo de Herberto Helder à luz das quatro etapas principais da Alquimia que se relacionam com os quatro elementos: *Calcinatio* (Fogo), *Solutio* (Água), *Sublimatio* (Ar) e *Coagulatio* (Terra). Ressaltamos, também, a prática de modificar, omitir e suprimir textos em sua obra como evidência desse *modus operandi* alquímico, caracterizado por transformações incessantes.

Se a tese tem como objetivo mostrar quando e como as etapas alquímicas se manifestam na poesia de Helder, é preciso voltar aos seus primórdios biográficos e abordar a relação entre a ilha da Madeira, terra natal do poeta, e sua obra literária, à luz da Alquimia. Além de ser descrita como um espaço mítico de experiências fundamentais para o poeta, a ilha natal do poeta é vista como um centro sagrado e reúne, em si, os quatro elementos. Outra figura central a quem recorreremos ao longo de toda a tese, a mãe também é destacada como um dos temas e símbolos mais importantes e significativos em sua obra. Neste primeiro momento, também expomos a ideia de “obra” relacionada à prática alquímica de transmutação e de como ela é associada ao trabalho do poeta, fazendo referência a obras específicas como *Cobra* e *O Corpo o Luxo a Obra*, em que os elementos alquímicos são profícuos. O último tópico do primeiro capítulo discorre sobre a influência dos filósofos pré-socráticos na teoria dos quatro elementos, a relação entre esses elementos e a Alquimia, assim como a busca dos alquimistas pela transmutação dos elementos e pela criação da Pedra Filosofal — abordagens que contextualizam a Alquimia em termos acadêmicos para a análise literária da obra de Herberto Helder.

O segundo capítulo analisa a presença de elementos alquímicos na obra helderiana, destacando os termos transmutação, transformação e metamorfose como fundamentais em sua poesia, além de explorar a relação simbólica entre cores, ouro, terra, árvore da vida e a busca

do conhecimento e da evolução. Destacamos a importância desses conceitos tanto na literatura sobre Alquimia quanto nos poemas e textos de Helder. O princípio da transformação é explorado em *Teoria das Cores*, um texto-chave para uma leitura alquímica da obra do poeta que também explora as cores relacionadas à *Magnum opus*, sendo o preto (*Nigredo*) o representante do estado impuro e indesejado da matéria; o branco (*Albedo*), simbolizando o estágio de lavagem e purificação da substância; o amarelo (*Citrinitas*), associado ao despertar e à proximidade com o ouro; e o vermelho (*Rubedo*), referindo-se à fase final da transmutação.

Nos debruçamos sobre o texto (*o corpo o luxo a obra*), um dos mais emblemáticos sobre Alquimia já publicados por Herberto Helder, presente em *Photomaton & vox*, que alude ao livro homônimo, publicado em 1977. Nele o autor associa o ouro — um dos objetivos finais do ofício alquímico — à sua própria obra, simbolizando o corpo e o resultado final do que escreve. A relação entre ouro e Terra remonta a uma concepção feminina e matricial desse elemento, conectando os ferreiros e alquimistas que extraem metais para transformá-los, conexão esta corroborada pelas pesquisas do pesquisador romeno Mircea Eliade em *Ferreiros e alquimistas* (1979), obra elucidativa das práticas alquímicas e suas relações com a sabedoria ancestral do Ocidente.

No segundo tópico, discute-se o interesse acadêmico pela Alquimia, especialmente a partir da década de 1920, quando Carl G. Jung elabora uma relação entre os procedimentos alquímicos e o processo denominado “individualização”. A partir de suas obras, a Alquimia, antes desvalorizada, tornou-se objeto de pesquisa acadêmica, especialmente por psicoterapeutas que utilizaram o método de Jung para analisar a simbologia alquímica. Marie-Louise von Franz é destacada como uma das comentadoras de Jung que explorou profundamente a Alquimia como metáfora e Edward F. Edinger também é mencionado por sua contribuição para a interpretação das imagens e para o entendimento das várias etapas da transformação alquímica como *Calcinatio*, *Solutio*, *Sublimatio* e *Coagulatio*, objetos deste estudo.

No capítulo 3 é proposto que a experiência da morte da mãe de Herberto Helder, considerada por ele próprio a catástrofe central de sua vida, é o elemento disparador de sua escrita, correspondendo à *prima materia* — o metal ou elemento considerado problemático, confuso ou obscuro.

No capítulo 4, abordaremos a relação entre a obra de Herberto Helder e os quatro elementos e as quatro etapas da Alquimia, partindo da *Calcinatio*, processo alquímico de queima da matéria e sua consequente redução a cinzas. O Fogo, tomado como princípio que governa e transforma todas as coisas, será lido na obra de Herberto Helder como uma “espécie de força absoluta” (HELDER, 2014, p. 441) aplicada na depuração do que se escreve.

O capítulo 5 destaca a presença do elemento Água e sua relação simbólica com a figura materna. O processo de transformação alquímica, conhecido como *Solutio*, é associado ao retorno ao útero e à restauração dos elementos à sua origem indiferenciada e dissoluta. O poeta funda seu poema como um recipiente ou receptáculo, no qual a morte da mãe se torna fluida e diluída. Sendo a Água um elemento recorrente na obra helderiana, associada ao útero, à nutrição e à criação, o capítulo também destaca o papel da mulher como fonte de tudo o que existe e tudo o que se escreve, assim como a presença do amor filial pela mãe. Analisaremos o ciclo de poemas intitulado *Fonte* à luz da Alquimia, já que o autor destaca a presença da figura materna como símbolo central na obra, relacionando-a à ideia da “fonte” alquímica. A *Fonte* é associada a conceitos como Água, princípio passivo e feminino, mãe nutridora e início do trabalho alquímico.

O capítulo 6 trata da *Sublimatio*, no sentido alquímico e simbólico, na poesia de Herberto Helder. A sublimação é apresentada como etapa de aperfeiçoamento em que a *prima materia*, representada pela dor da perda da mãe, é depurada e transformada em uma forma superior. Destacamos a relação do elemento Ar com o pensamento, a liberdade, o movimento e a comunicação como parte da *Sublimatio* empregada por Herberto Helder quando elabora a ideia de obra.

O capítulo 7 versa, por fim, sobre a *Coagulatio*, etapa alquímica associada ao elemento Terra. Ela consiste, nesta tese, na ideia de criação e de estrutura do que poeta-alquimista escreve ao longo de sua vida e plasma enquanto “obra”, termo analisado juntamente com “casa”, que aludem à ideia de corpo, retorno à mãe e também sobre a consciência da finitude e a relação com a morte presente nos últimos livros do poeta que o fazem considerar a obra como sua última morada, aproximando-se da ideia de imortalidade. O último tópico analisa o termo “pedra” em poemas específicos da obra poética que se relacionam com o objetivo principal da empreitada alquímica que, no caso, é a materialização da Pedra Filosofal helderiana.

Nosso recorte compreende a produção de Herberto Helder — esgotada, suprimida e disponível — publicada em Portugal até *Poemas Completos* (Porto, 2014), tida como a última edição e, portanto, a última supervisão de sua obra feita em vida. Devido à proposta da presente tese, não consideramos os dois volumes póstumos: *Poemas canhotos* (2015) e *Letra aberta* (2016). O único título posterior à sua morte que utilizamos foi *Em minúsculas* (2018), reunião de crônicas e reportagens de Herberto Helder em Angola.

1. de um primeiro minuto de entre as mãos e a obra¹: prolegômenos para uma leitura alquímica de Herberto Helder

1.1 o próprio e puro enigma da minha vida²: a recorrente associação entre a Alquimia e a escrita, a *Magnum opus* do poeta

A associação entre a obra de Herberto Helder e a Alquimia não é inédita, tendo já sido alvo de detalhado escrutínio pela pesquisadora brasileira Maria Lúcia Dal Farra em *A Alquimia da Linguagem – leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder* (1986), e pelo também pesquisador brasileiro Luis Maffei em *Do Mundo de Herberto Helder*³ (2017). É também um dos temas recorrentes em *Herberto Helder – poeta obscuro* (1979) e *A obra ao rubro de Herberto Helder* (2010), livros de ensaios da escritora portuguesa Maria Estela Guedes. A persistência em torno de tal associação se justifica em decorrência da abundância de imagens de inspiração alquímica presentes ao longo de sua produção literária, o que se revela intencional, conforme salienta Dal Farra em ensaio sobre as cartas que trocou com o poeta entre maio de 1973 e abril de 1988:

Leitor contumaz, ele também vai me dando conta da sua constelação intelectual preferida. (...) Recomenda-me, por exemplo, em 1978, que leia "livros de Alquimia, Ciência Hermética em geral. Se puderes, lê Lévi-Strauss, Mircea Eliade e Antropologias em geral. A Alquimia é muito importante para a compreensão de certas referências na minha poesia. A *Cobra* está cheia de alusões alquímicas. Se puderes, lê ainda os Gnósticos", e me indica um pequeno livro do Jacques Lacarrière, publicado pela Gallimard, a esse respeito⁴.

Referida por Herberto Helder, *Cobra* é um título que por si já remete a uma das mais tradicionais imagens da tradição hermética: o *ouroboros*, serpente que engole a si mesma, símbolo do fim convertido em novo início. Mas não são apenas as imagens evocadas pelos textos helderianos, tais quais a serpente, o ouro, o leão vermelho e outros elementos míticos, a

¹ HELDER, in: *Poemas Completos*. Excerto de *O poema (VI)*. Porto: Porto Editora, 2014. p. 41.

² HELDER, in: *Poemas Completos*. Excerto de *As Musas Cegas (III)*. Porto: Porto Editora, 2014. p. 82.

³ Ambas as publicações derivam de suas respectivas teses de doutoramento.

⁴ DAL FARRA, M. L. *Marginália Herbertiana: a "intransponível fobia epistolar"*. Disponível em: <http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2017/03/maria-lucia-dal-farra-marginalia.html>. 11 de março de 2017. Acesso em 16 jul. 2023. Apresentado no Congresso Internacional Herberto Helder, organizado pela Universidade da Madeira e ocorrido no Funchal entre 21, 22 e 23 de novembro de 2016.

justificar uma interpretação alquímica de sua obra. Destaca-se, sobretudo, o *modus operandi* do artista, a inquietação transformadora com a qual o poeta lida com seus escritos, jamais permitindo que eles se “fixem”, mantendo-os abertos a uma espécie de contínua depuração revisionista. Esse procedimento é análogo àquele executado por antigos alquimistas, cujo intento era o de manipular os elementos em busca da *Magnum opus* em seu laboratório, a partir da ideia de que tudo o que lhes chegava às mãos era inacabado ou imperfeito, porém passível de ser melhorado – até alcançar a transmutação final em ouro. O ato de tentar transmutar elementos vis em ouro constituía o principal objetivo dos alquimistas, para os quais o universo é uma realidade passível de constante aperfeiçoamento através de uma série de operações. Segundo Liz Greene⁵ e Howard Sasportas⁶,

Todos os escritos alquímicos enfatizam o fato de a Alquimia aperfeiçoar o que a natureza deixou imperfeito. Em outras palavras, se deixadas por conta própria, a natureza, ou a natureza humana, passa de alguma forma por um estado de conflito e de confusão inerentes; no entanto, o alquimista se via (...) como um transformador do caos natural, um indivíduo que se introduzia e interferia com a criação nobre, contudo imperfeita, de Deus, no intuito de melhorar o derradeiro padrão evolutivo (GREENE & SASPORTAS, 1990, p. 194).

Esse processo de contínua transformação da matéria encontra analogia com o processo criativo de Herberto Helder, conforme destaca Dal Farra:

(...) A partir do exame de suas catorze primeiras manifestações, naquela altura momentaneamente encerradas por *Cobra* (exemplo do livro em suspensão em que toda obra de Herberto Helder se converteria depois), me pareceu que essa escrita brotava, por fim, dum operação alquímica sobre a linguagem, dum processo de depuração e de esvaziamento dos signos que, dissolvendo e coagulando continuamente o poema, conferiam-lhe afeição de algo em término e incontestável. Constelação movente de palavras marcadas (sempre na iminência de serem), figurações pirlampas em incessante reajuste, a obra de Herberto Helder não deixava sequer vislumbrar (nessa então derradeira fase do seu processo) o que se subjazia ao que se cala e tem sentido, pois que se decantara a ponto de apenas iniciar aquilo que a levava a tal mudez – sempre desarrumando-a de novo e de novo, imparável⁷.

⁵ Liz Greene, analista junguiana, astróloga e escritora estadunidense. Obteve seu PhD em História com a tese *The Kabbalah in British Occultism 1860-1940*.

⁶ Howard Sasportas (1948-1992), psicólogo e astrólogo estadunidense.

⁷ DAL FARRA, M. L. *Um Serviço de Poesia: o Ofício e as Servidões de Herberto Helder*. Disponível em: <https://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2017/04/maria-lucia-dal-farra-um-servico-de.html>. 03 de abril de 2017. Acesso em 11 de maio de 2023.

A presente tese pretende oferecer contribuição original ao considerar o pressuposto do *rearranjo incessante*, essa “depuração alquímica da palavra” (DAL FARRA, 1986, p. 19) como recurso de Herberto Helder para erigir a sua obra. Conforme se verá, ao longo das próximas páginas, o processo alquímico se dá através de quatro etapas principais conhecidas na literatura tradicional sobre o tema como *Calciniatio* (calcinação), *Solutio* (dissolução), *Sublimatio* (sublimação) e *Coagulatio* (coagulação). Tais etapas são análogas aos quatro elementos componentes da estrutura cósmica, conforme concebida por Aristóteles⁸ tanto na obra *Metafísica* quanto em *Da Geração e Da Corrupção: Fogo, Água, Ar e Terra*⁹.

(...) alguns chamam de natureza os elementos dos seres naturais. E alguns dizem que esse elemento é o fogo, outros dizem que é a terra, outros dizem que é o ar, outros dizem que é a água e outros dizem que é algo de semelhante; outros dizem que os elementos são mais do que um e outros, por fim, que os elementos são todos esses. (ARISTÓTELES, 2014, p. 199).

Não obstante a química contemporânea, descendente da Alquimia, tenha elucidado a estrutura da matéria como composta por mais de cem elementos constantes na tabela periódica, os quatro elementos da antiguidade clássica permanecem como uma metáfora válida não apenas no âmbito da psicologia junguiana como em trabalhos artísticos, a exemplo da obra de Herberto Helder. Enquanto escritor, ele é o operador de uma poética cíclica, já que em constante movimento, viva de textos revisitados ao longo dos anos de publicação, assim como cíclicas são as etapas transformativas do processo alquímico, cuja sequência não se dá necessariamente de acordo com uma ordem pré-estabelecida. Ou seja: não há, na tradição alquímica, uma sequência de perfectibilidade em que a *Calciniatio* seja superior ou inferior à *Solutio*, por exemplo. Ocorre, isso sim, um processo transformativo incessante em que um elemento se transmuta em outro, uma etapa dá lugar a outra em um movimento não-linear, mas, acima de tudo, cíclico, tal qual a já citada *ouroboros*, serpente que engole a si mesma.

A prática de remanejar, suprimir, ampliar ou omitir certos textos e poemas é recorrente em Herberto Helder. Essa premissa dá abertura para as associações entre a produção literária do autor e a Alquimia, “a arte da transmutação dos metais com vistas à obtenção do ouro” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2020, p. 83), ouro que, conforme propomos, é o conjunto de sua obra — a sua Pedra Filosofal.

⁸ Aristóteles (384 a.C. – 322 d.C.), filósofo grego.

⁹ Na presente tese, os quatro elementos serão escritos com a inicial maiúscula, como forma de diferenci-los do fogo, terra, ar e água comuns.

No apêndice *Poesia Toda de Herberto Helder: para uma estética da modificação*, de seu livro sobre a obra helderiana, Maria de Fátima Marinho afirma que

Herberto Helder é quase incapaz de reeditar uma obra sua sem a reler — sem a transformar. A insatisfação do autor perante um verso pode levá-lo, por vezes, a preferir uma fórmula diferente em cada edição do mesmo poema. É o caso de um verso de *As Musas Cegas III*¹⁰ de *A Colher na Boca*: "Ah! Vede que há lugares onde esperar a primavera"; "Porque há sempre os lugares onde esperar a primavera"; "Vede que há lugares onde esperar a primavera"; "Há lugares onde esperar a primavera" (MARINHO, 1982, p.246).

Por mais simples que possam soar as alterações supracitadas, as revisões e alterações constantes demonstram que a obra de Herberto Helder dificilmente estaria concluída enquanto o poeta fosse vivo, pois, enquanto vivia, as reedições atestavam uma inquietude transformadora que o instigava a reformar versos, eventualmente mover textos inteiros de um título para outro, ou mesmo descartar e omitir escritos específicos, em processo experimental da própria obra ao longo dos anos. Se ora *coagula* um poema, é para apenas em seguida *dissolvê-lo*, a exemplo do ocorrido com o poema *Kodak* (1968), que deixa de figurar em sua *Poesia Toda* após 1996.

Por ser um processo demorado e repleto de estágios para se atingir o propósito que é o *Lapis philosophorum*, a chamada Pedra Filosofal, a metáfora alquímica se aproxima da constatada manipulação da obra escrita, publicada e revisada ao longo da vida do escritor. É objetivo dessa tese demonstrar analiticamente como e quando tais estágios alquímicos se manifestam em determinadas momentos da poética helderiana, de modo a demonstrar a figura do autor como um alquimista.

1.2. Ao princípio era uma ilha¹¹: a origem do poeta e metáforas alquímicas em um relance biobibliográfico

Le Breton, alquimista francês do século XVI, diz que “a verdadeira Química, a Espagíria ou Alquimia, separa a substância pura de cada mistura de tudo que essa tem de impuro ou de estranho”¹². Esse aforisma nos serve para que isolemos, em primeiro lugar, a figura do poeta devido às suas raízes, cujo simbolismo é bastante caro a uma leitura alquímica de sua obra. Herberto Helder Luís Bernardes de Oliveira nasceu no Funchal, ilha da Madeira, em 23 de

¹⁰ Ao contrário do citado pela autora, o verso pertence à última estrofe de "As Musas Cegas II".

¹¹ HELDER, in: *Photomaton & vox*. Excerto de (*ramificações autobiográficas*). Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

¹² LE BRETON, in: *Le chiavi della filosofia spagirica*. Roma: Edizioni Mediterranee, 1983

novembro de 1930. O local de seu nascimento se diferencia de uma simples cidade continental, já que uma ilha é sinônimo de centro de onde provém a vida, isto é, “um mundo em miniatura, uma imagem do cosmo completa e perfeita, pois que apresenta um valor sacral concentrado” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2020, p. 568).

Nesse sentido, a ilha, em específico a Ilha da Madeira, para Herberto Helder, representa o núcleo primordial, “o meu centro, o âmago” (HELDER, 2014, p. 625), o espaço sagrado por definição, que contém e que organiza os quatro elementos básicos da realidade material, inerentes à Alquimia, que serão desenvolvidos posteriormente — o Fogo, a Água, o Ar e a Terra; e que, em uma ilha como a da Madeira, podem ser a grosso modo identificados, respectivamente, pelos registros históricos de atividades vulcânicas e, conforme as descrições do poeta no texto, (*uma ilha em sketches*), alusivo à sua terra natal, pelo calor da incidência solar que gera o “cheiro estreme da maresia e da areia que já aquece”; pela própria água ao redor, “uma delicadíssima e exaltante matéria”, considerada um enigma, que “cai em cordões verticais e vivos, cantando”; pelo vento que “bate nas casas iluminadas por candeias de grossas mechas embebidas em gordura de carneiro”, onde “o ar vai-se tornando leve e penetrante”; e pela terra, a começar pela própria extensão da ilha, com seus “trinta quilómetros quadrados”: uma “terra que pensa em cima dos labirintos da água” (HELDER, 2013, p. 15-19).

O arranjo dessas forças contém as primeiras experiências que servirão como uma espécie de “alimentação mítica” ao poeta: “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 (...)” (HELDER, 2014, p. 625), como o princípio não apenas de biografia como também de sua obra literária.

A ilha helderiana, a “de todos os mitos”, não carrega o estigma da ilha paradisíaca camoniana, a *insula amoena*, o local de descanso e de prazeres concedidos por Vênus aos heróis lusitanos¹³. Ainda que um ilhéu, forjado pelos próprios elementos que acompanham a sua obra, o poeta afirma que “é uma ilha estéril, fechada em cal e areia”. Ele tanto descreve a rotina do lugar quanto declara que “a ilha transacta não é da minha luz”, já que “é uma travessia de registo avulso e instantâneo, uma experiência de imagens precárias” pois seu “fundo de irrealidade” a configura como uma “incontrolável gramática sonhadora” (HELDER, 2013, p. 22). Ainda assim, afirma que

¹³ A Ilha dos Amores compreende os cantos IX e X de *Os Lusíadas*, de Luis Vaz de Camões (c. 1524-1580), poeta português.

(...) fora nela contudo que eu arrecadara os ganhos fundamentais, os primeiros, naquelas imagens, nos acontecimentos por assim 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. (HELDER, 2014, p. 626).

A ilha segue como um sistema de “imagens fundamentais”, como a da infância, da família, da sociedade e da paisagem natural, resultando na fonte das suas primeiras referências que serve de metáfora para a “forja” do próprio poeta-alquimista e também de sua poesia. A ilha da Madeira é o lugar primeiro da sua “alimentação mítica”, reunindo todos os elementos necessários à operação alquímica que acompanham Herberto Helder até “a derradeira estrela”, ou seja, até sua morte física que resultará, necessariamente, na conclusão de sua *Magnum opus*.

Uma das imagens helderianas fundamentais e de grande importância a essa tese é justamente a materna. Aos oito anos de idade morre a sua mãe, fato que marcará profundamente não só sua vida como sua obra. Consequentemente à importância da ilha na vida e na escrita do poeta, o tema da “Fêmea-Mãe” será tratado como um “princípio fulcral” de sua poesia. Não é à toa que a água da ilha é “uma água vasta e nua, uma água maternal”, (HELDER, 2013, p. 13), pois “o alimento mítico emana do centro, do mesmo modo que o alimento biológico emana do sangue materno” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2020, p. 273). A relação entre o local de origem e a mãe também é reforçada pela ideia de que a ilha é um ventre, ou especificamente um útero, símbolos femininos, por excelência, que remetem à totalidade, à fonte e ao início de todas as experiências do filho ou do habitante, o ilhéu.

Para Herberto Helder, esse ventre que é tanto a figura materna quanto sua terra natal, figura como esse “local das transformações, comparado ao laboratório do alquimista” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2020, p. 1022). A partir dessa primeira experiência de morte familiar, pode-se perscrutar o fogo disparador de sua obra, já que a mãe pode ser lida como esse símbolo central de sua escrita, de onde tudo emana e para onde tudo retorna.

Antes que o poeta deixe sua ilha, em 1952, tem publicados seus primeiros poemas na antologia *Arquipélago*. Sua personalidade inquieta e mutável, tal qual um alquimista em constante experimentação, pode ser constatada a partir dos diversos empregos com os quais se ocupou:

(...) na Caixa Geral de Depósitos e no Anuário Comercial Português, aqui como angariador de publicidade (1952/1954); foi meteorologista no Serviço Meteorológico Nacional (1954) e delegado de propaganda de produtos farmacêuticos no Instituto Pasteur (1955/58); em bolandas por França, Holanda, Bélgica e Dinamarca (1958/60),

fez-se operário no sector do arrefecimento de lingotes de ferro nas forjas de Clabeck, tornou-se carregador de camiões, ajudante de pasteleiro, empregado de uma cervejaria, cortador de legumes numa potagerie (loja de sopas), empacotador de aparas de papéis, policopista e guia clandestino de marinheiros para as casas de prostitutas (GEORGE, 2015).

O convívio com personalidades literárias foi crucial ao seu envolvimento com o movimento surrealista português. Herberto Helder é “Uma das mais perturbantes personalidades que entre nós passaram pelo surrealismo, com as suas relações herméticas, alquímicas ou mágicas, e também pela poesia experimental (...)” (SARAIVA & LOPES, 2017, p. 1077).

Em *Vida e obra de um poeta*, um dos textos de *Os Passos em Volta* (1963), o autor assegura: “não descuido a minha obra”. Essa sentença inicial do texto, que alude a uma dedicação ininterrupta ao trabalho, pode ser lida como um mote alquímico de Herberto Helder. O narrador, em busca de solidão e conforto pelo bairro des Abesses, em Paris, sabia que “era a obra que, secretamente, se desenvolvia em mim” (HELDER, 2015b, p. 144).

A ideia de obra — a produção, a revisão e a conseqüente reunião de seus escritos — pode ser associada à prática que os ditos alquimistas empregavam na tentativa de transmutar elementos comuns, como o chumbo, em metais nobres, como o ouro: a *opus* é tida como uma tarefa sagrada ou divina que vale o esforço de toda uma vida. Eis uma metáfora central da Alquimia e uma importante chave hermenêutica em Herberto Helder devido ao fato de que o autor sempre trabalhou a própria obra, “no sentido de uma luta extrema, luciferina, medida em relação com o princípio criador a que a religiões chamam deus” (MARTELO, 2016, p. 21). Não à toa, a dita árdua tarefa dos alquimistas é comparável à obra escrita enquanto realidade que o poeta materializa, já que “eu trabalho para este espaço em que ponho a mão a peso/de sangue, o dom de exercer os instrumentos terrestres” (HELDER, 2014, p. 504). Segundo Jacques Sadoul (1976, p.20), os alquimistas, pretendendo imitar a Natureza na sua lenta evolução, procediam a intermináveis operações cuja duração ia de alguns meses a alguns anos. Essas operações tinham o cunho de levar ao ato da perfeição uma ‘matéria’ simbólica que o mundo natural, dizia-se, havia deixado imperfeita, apenas em potência.

Importante frisar a distinção entre o metal ouro, elemento encontrado na natureza, e o ouro que se intentava produzir mediante a Alquimia, sendo esse uma aspirada conseqüência das operações, já que a finalidade da arte hermética era não descobrir esse ouro, mas fabricá-lo, criá-lo. Para se chegar a esse resultado, conforme os alquimistas, seria preciso manipular continuamente a *prima materia*, tida pela literatura esotérica como a substância primordial que

atua como base da obra, por meio de algumas etapas distintas como a calcinação, a dissolução, a sublimação e a coagulação — cada uma associada respectivamente aos quatro elementos: Fogo, Água, Ar e Terra — que serão analisadas nos capítulos posteriores.

Um exemplo importante dessa “manipulação alquímica” da matéria primordial ocorre em 1977, quando um título posteriormente desmembrado da sua recolha poética é lançado pela editora & etc: *Cobra*, em tiragem única de 1200 exemplares, “(...) um caso exemplar de abertura, variação e instabilidade textual” (MARINHO, 1982, p. 173), sobretudo porque o autor chega a fazer emendas à mão ou muda passagens de poemas de um exemplar para outro, havendo assim um livro diferente para os leitores que compraram ou foram presenteados com o volume. Além do léxico próprio da física e da química, *Cobra* recorre ao léxico da astrologia e da Alquimia. “Na retorta poética de Herberto Helder, tudo tende a transformar-se no metal precioso (...) porque a importância do ouro e da sua incessante procura pode prefigurar a pesquisa da linguagem ou a experimentação do poeta” (MARINHO, 1982, p. 182).

Também relevantes para a presente tese são as obras publicadas entre 1978 e 1982, respectivamente, *O Corpo o Luxo a Obra (& etc)*, *Photomaton & Vox*. Esse volume de textos condensa elementos autobiográficos, analogias entre literatura e cinema e notas sobre o ofício de escrever. Como numa operação alquímica continuamente transformativa, esses textos serão revistos e aumentados pelo autor até a quinta edição (2013).

Chama também a atenção *As Magias*, outro livro de poemas traduzidos — que nas próximas edições terá o mesmo subtítulo de *O Bebedor Nocturno: poemas mudados para o português* — e *Última Ciência*, ambos pela Assírio & Alvim. Interessante notar que o último poema de *As Magias*, sem título, é atribuído à figura controversa do Conde de Saint Germain, suposto alquimista existente no século XVIII¹⁴.

Última Ciência, assim como *Cobra*, são repletos de referências à arte hermética, como podemos ver no poema a seguir, que também nos será útil mais adiante:

Que ofício debruçado: polir a jóia extenuante,
multiplicar o mundo face
mais face
Fazer da imagem uma consciência vária.
O fogo dessa pedra cada vez mais
alerta, preciosa, convulsa, funda, abrasadora.
Trabalhas nela até às unhas.
Trabalhas na atenção aterrada, com que louvor
de obra, irrealmente. As estações da noite, os sistemas

¹⁴ O verdadeiro nome desse personagem é desconhecido, assim como sua real filiação. Das diversas lendas associadas a essa figura, destaca-se a de que teria obtido o elixir da juventude ou a Pedra Filosofal, o que explicaria o mito envolvendo a sua imortalidade.

nervosos das avencas do alto,
as plumagens.
E os dias compactos como o leite
guardado nos jarros, ou largos
das sedas estendidas. Passam
unidos todos uns aos outros
nos cotovelos. E lapidas, lapidas. Arrancas-lhe a força
eléctrica. Que a ti mesmo,
nas mãos e na cabeça, no escuro, no levantamento
do ar no sono, te faz desentranhadamente
límpido. O relâmpago
do âmago. Queima-te a vista. E na cegueira fica apenas,
atroz,
o coração da jóia.
(HELDER, 2014, p. 423-424)

Nele, encontramos não apenas elementos próprios do léxico alquímico como “pedra” e “jóia” — ambos associados ao produto final da operação alquímica —, mas também “ofício debruçado”, “trabalhas nela até às unhas” e “lapidas, lapidas”, que são referências tanto ao labor dos alquimistas quanto do também “extenuante” ofício da escrita da poesia. A criação poética pode ser associada com a Alquimia porque, de acordo com Yvette K. Centeno, uma das primeiras leitoras da obra de Herberto Helder,

a Alquimia é a arte que melhor ajuda a decodificar o caminho oculto da criação literária", já que esta última é um "espaço de projecção de conteúdos do inconsciente, espaço em que a imaginação se condensa e se fixa, imaginação que é o 'astro' em torno do qual se organiza o pequeno sistema que é o homem (CENTENO, 1987, p. 7).

A demanda alquímica de transmutação dos vis elementos em ouro, conforme já explicado, compreende quatro estágios associados aos elementos estruturais da realidade segundo a filosofia clássica: o Fogo, a Água, o Ar e a Terra. No poema, é possível notar a aplicação desses elementos. De acordo com Serge Hutin¹⁵ (1992, p. 59), “o fogo dessa pedra” remete diretamente à ideia de vida condensada na pedra e também no poema, já que o Fogo é o “suporte simbólico da luz, do calor, da eletricidade”. Quando o eu-lírico diz “Trabalhas na atenção aterrada”, pode-se dizer que o “ofício debruçado” e o polimento da joia pressupõem absoluta atenção e noção do processo alquímico, já que lapidar é o ato de talhar a pedra e qualquer objeto, ou forma palpável, que se associem ao elemento Terra.

Trabalhar nela, na pedra, “até às unhas”, também pode aludir ao afinco necessário à escrita do próprio ouro, que corresponde ao processo da *Coagulatio*, sobre o qual discutiremos mais adiante. E se *assim como embaixo, também em cima*, de acordo com um

¹⁵ Serge Hutin (França, 1927-1997), escritor e especialista em História da Alquimia.

dos preceitos mais célebres da Tábua de Esmeralda, que analisaremos mais adiante, amplamente difundida entre os alquimistas, oposto à Terra está o Ar, que “é o símbolo do suporte da volatilidade” (HUTIN, 1992, p. 59). No poema, esse elemento está figurado nas “estações da noite”, nos “sistemas nervosos das avencas” que estão no alto, também associado às “plumagens”. Esses símbolos aéreos pertencem à etapa conhecida como *Sublimatio*, sobre a qual discorreremos ao longo da presente tese. O preceito hermético iguala o que existe no plano terrestre ao que há nas alturas, já que ambos são necessários para tornar “perfeito” o corpo que é o objetivo da Alquimia.

Em seguida, ainda que seja um símbolo alquímico complexo e associado à imortalidade (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2020, p. 610), o leite remete ao líquido primordial que é a Água. E sabendo que “todo líquido é uma água” e que então “toda água é um leite” (BACHELARD, 2016, p. 121), o leite também é o líquido que evoca a mãe, a infância e, por vir dela, através de seus seios, a primeira água da criança. Aqui temos, então, um relance da etapa alquímica conhecida como *Solutio*.

“E os dias compactos como o leite/ guardado nos jarros” evoca cenas estáticas do tempo “das sedas estendidas”: memórias de dias que se passam unidos “todos uns aos outros/ nos cotovelos”, imagem que associa os sentimentos de uma época remota que também servem ao escritor à mesa, inclinado sobre o seu ofício. A “força eléctrica” desses elementos, arrancada a fim de tornar límpido o leitor, “desentranhadamente”, serve mais uma vez à ideia de clareamento, de depuração e de pureza da joia ou do poema, lapidado com exaustão até eclodir o “relâmpago”, “símbolo ambivalente que ilumina ou fulmina” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2020, p. 854), que vem do âmago, isto é, do mais profundo do poeta e do material em lapidação.

E essa luz que vaza e queima, associada à etapa alquímica conhecida como *Calcinatio*, é para fulminar a vista para que reste apenas um relance, do “coração da jóia”. Essa impossibilidade de tocar a “jóia” em seu estágio final dá margem para a dificuldade de atingi-la quanto da pressuposta continuidade que o vislumbre fornece. Assim, todo esse processo visa a multiplicação do mundo, de modo multifacetado, que é o próprio “fazer da imagem uma consciência vária”, passível de se associar à pluralidade de sentidos do poema, à própria “jóia” a ser polida exaustivamente.

Herberto Helder, aos quase 80 anos, teve “a vida inteira para fundar um poema”, um poema trabalhado “a fervor e ofício” (HELDER, 2014, p. 612), e deixa explícito que a literatura, no caso a sua própria, leva muito tempo para ser erigida. O poema que leva uma vida inteira para ser fundado — “ou o poema contínuo”, como passa a ser chamada a recolha de sua poesia

a partir de 2004 — sugere que o conteúdo de cada livro lançado faça parte de um único poema. Este poema é

(...) o texto de *Poesia Toda*, várias vezes depurado, expandido, refeito" que se apresenta como um "poema contínuo, sublinhando a constante reescrita" que o assenta como um texto seguido, tal qual um filme: "o fluir ininterrupto das imagens, a rotação vertiginosa da escrita" (MARTELO, 2016, p. 12).

A essa intenção de fundação da obra literária podemos aproximar a ideia de “fundição”. O termo, que remete ao ato de derreter, modelar, unir e solidificar os elementos, é próprio da metalurgia e também está ligado à Alquimia devido à manipulação dos metais e ao esforço de modificar a matéria para obter a Pedra Filosofal, que seria a substância que confere vida eterna e o poder de transformar a tudo em ouro — a recompensa obtida apenas no fim da operação, cuja "composição exata" configura o “segredo supremo da Alquimia prática” (GREER, 2012, p. 478). A busca por essa pedra, o objetivo da *Magnum opus*, seria esse empreendimento demorado e passível de ser assistido pelo operador, assim equiparada à “vida inteira” do escritor.

Em 23 de março de 2015, morre Herberto Helder. Segundo Maria Velho da Costa, ele é “o maior poeta português depois de Luís de Camões”¹⁶, destacando-se entre os escritores da segunda metade do século XX. A precedente investigação biográfica tanto mostra o quanto há de “instável, inquieto e palpitante” (DAL FARRA, 1986, p. 17) na obra de Herberto Helder, como também aponta a supressão, a mudança e mesmo a adição de novos elementos como possibilidades de leitura de sua produção literária como uma constante retificação, já que ao longo de várias edições a sua obra passa a ser modificada, aprimorada e, portanto, nunca descuidada. Para a obtenção da Pedra Filosofal, é necessária a assepsia constante dos elementos — no caso de Herberto Helder, a depuração das palavras — no decorrer do trabalho, que dura a vida inteira do poeta.

A intenção, aqui, é ler determinados aspectos da obra de Herberto Helder que melhor condizem com as quatro etapas principais da Alquimia: *Calciniatio*, *Solutio*, *Sublimatio* e *Coagulatio*. Para tanto, é favorável que nos aprofundemos na teoria a respeito dessas substâncias.

¹⁶ QUEIRÓS, Luís Miguel. *Morreu Herberto Helder, a voz mais fulgurante da poesia portuguesa*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/03/24/culturaipilon/noticia/morreu-herberto-helder-a-voz-mais-fulgurante-da-poesia-portuguesa-1690151>. 24 de março de 2015. Acesso em 20 jul. 2023.

1.3 os elementos puros trabalham na fábula do mundo¹⁷: os quatro componentes da realidade e a gênese da Alquimia

Na tentativa de elucidar o que propõe a teoria dos quatro elementos, é preciso remontar às origens do pensamento filosófico naturalista. Tales de Mileto¹⁸, preocupado em compreender os componentes básicos da matéria da qual o mundo é feito, conclui que todas as coisas são constituídas de um único elemento: a Água.

Além de sustentar que a terra firme emergira da água, considera que nem tudo era líquido, já que em baixas temperaturas a água se torna sólida e, em altas, se torna gás. Anaximandro¹⁹ investiga a origem do universo e da natureza, mas discorda que a água ou qualquer substância isolada seja a fonte de tudo o que existe. Para ele, devido à multiplicidade de relações entre substâncias indetermináveis, o princípio deveria ser algo infinito e também indeterminável. Seu discípulo Anaxímenes²⁰ alega que o princípio gerador de tudo seria infinito, porém definido: o Ar (STRATHERN, 2002, p. 19).

Já Heráclito²¹, que vê tudo num contínuo estado de fluxo, postula que o elemento fundamental a partir do qual a existência se formou era o Fogo, já que “o mundo foi, é agora e sempre será um Fogo eterno, inflamando-se gradativamente e apagando-se gradativamente” (HERÁCLITO *apud* STRATHERN, 2002, p. 20). Empédocles²², por sua vez, é o criador da teoria cosmogônica que viria a influenciar o pensamento ocidental até meados do século XVIII:

(...) Ele foi o primeiro a dizer que os elementos de natureza material são quatro. No entanto, ele não se serve deles como se fossem quatro, mas como se fossem somente dois: de um lado o fogo por conta própria e, do outro, os outros três — terra, ar e água — contrapostos como uma única natureza (ARISTÓTELES, 2014, p. 25, tradução nossa)²³.

Indestrutíveis e passíveis de serem combinados uns com os outros, essas quatro “raízes”, como eram chamadas por Empédocles, produziam as diferenças e características de toda e qualquer estrutura material. Ao agregar e segregar os elementos, o filósofo siciliano conclui

¹⁷ HELDER, in: *Poemas Completos*. Excerto de *Os Selos*. Porto: Porto Editora, 2014. p. 444.

¹⁸ Tales de Mileto (Grécia, c. 624 a.C. – c. 546 a.C.), considerado o primeiro filósofo da tradição grega.

¹⁹ Anaximandro (Grécia, 610 a.C. – 547 a.C.), discípulo de Tales.

²⁰ Anaxímenes (Grécia, 585 a.C. – 528 a.C.), discípulo de Anaximandro.

²¹ Heráclito de Éfeso (Grécia, c.535 a.C. – c. 475 a.C.).

²² Empédocles (Sicília, c. 490 a.C. – c. 430 a.C.), filósofo pré-socrático.

²³ No original italiano, traduzido do grego por Giovanni Reale: (...) *egli fu il primo a dire che gli elementi di natura materiale sono quattro di numero. Peraltro, egli non si serve di questi come se fossero quattro, ma come se fossero solamente due: da un lato, il fuoco per conto proprio e, dall'altro, gli altri tre — terra, aria e acqua — contrapposti come una unica natura.*

que nada de novo pode vir a surgir, já que as mudanças ocorrem na dinâmica entre essas quatro substâncias.

Mais tarde, Aristóteles²⁴ passa a entender os fenômenos da realidade dotados de qualidades, não de propriedades concretas:

A água, com efeito, é úmida e fria, ao passo que a terra é fria e seca, pelo que, ao ser dominado o húmido, resultará terra. Dado que o fogo, por sua vez, é seco e quente, ao passo que a terra é fria e seca, da terra resultará fogo, se o frio for suprimido. Em consequência, resulta claro que a geração dos corpos simples há de ser circular e que, por haver qualidades coincidentes entre aqueles que são consecutivos, esta modalidade de transformação é a mais fácil. (ARISTÓTELES, 2009, p. 135)

O postulado aristotélico determina que o mundo em que habitamos é o *mundo sublunar*, já que está abaixo da Lua, e composto por esses quatro elementos primordiais em constante mutação. Dentre eles, dois são leves: o Fogo e o Ar, que tendem para cima, enquanto Terra e Água são os mais pesados, tendendo para o centro do mundo, pois sempre se dirigem para baixo. O *mundo supralunar* seria o que engloba a Lua e os demais planetas até então descobertos, onde imperariam a ordem, a harmonia e o equilíbrio. É no *mundo sublunar*, pela associação e pela repulsão dos elementos, pelo que se gera e se corrompe, que operam as metamorfoses, uma espécie de jogo de ciclos do mundo natural a partir da permuta entre a qualidade deles, havendo então geração e corrupção recíproca entre os quatro.

O Fogo, como já citado, é quente e seco. Se em lugar do quente, a qualidade predominante passar a ser o frio, haverá a geração da Terra a partir do Fogo. Se a Terra perder o seu atributo seco e o úmido passar a predominar, a Água será obtida. Da Água para o Ar, basta que o frio se torne quente. Assim, de acordo com a teoria aristotélica, há sempre uma ação recíproca entre os elementos, porque “a geração é um processo contínuo, e toda a cadeia de relações naturais obedece a um fluxo constante de mútua interdependência” (BITTAR, 2003, p. 363).

Com a conquista dos persas por parte de Alexandre²⁵, a filosofia, a língua e a sabedoria dos gregos chegam a todas as regiões do seu império. Diz-se que é em Alexandria, a maior e mais importante cidade da época, que floresce a Alquimia, encontro do pensamento grego²⁶ com uma arte egípcia antiga chamada *khemeia*²⁷, cujas origens se perdem no tempo

²⁴ Aristóteles (Grécia, 384 a.C. – 322 a.C.), filósofo.

²⁵ Alexandre, o Grande (Grécia, 356 a.C. – 323 a.C.), rei da Macedônia.

²⁶ Outro termo para designar a Alquimia, usado em língua portuguesa, é o grego “crisopeia”, que pode ser definido como a arte de fabricar o ouro, um dos principais conceitos sustentados pela tradição hermética.

²⁷ A esse conhecimento estava associado o sepultamento dos mortos, justamente por tratar dos processos químicos envolvidos no embalsamamento e no cuidado com os cadáveres, já que uma das peculiaridades da cultura egípcia

(STRATHERN, 2002, p.31). Essas analogias dão fundamento a um corpo de conhecimento metafísico que descreve práticas de aperfeiçoamento espiritual a partir da transmutação de elementos inferiores em ouro. O conhecimento alquímico é atribuído a Thoth, deus egípcio da magia e, segundo Frances A. Yates (1987, p. 61), “inventor da linguagem, das palavras que ligam e desligam”, que acaba sendo identificado pelos gregos com o seu próprio deus Hermes, divindade da comunicação, da magia e da sabedoria.

A partir de então, as práticas da Alquimia tornam-se conhecidas como “arte hermética”, sendo o já citado Hermes Trismegisto o misterioso “patrono divino” (HUTIN, 1992, p. 24) dessa arte. Sobre esta figura enigmática, afirma Yates:

Inspirada em Hermes Trismegisto, desenvolveu-se uma extensa literatura em grego, consagrada à astrologia, às ciências ocultas, às virtudes secretas das plantas e das pedras e à magia simpática, baseada no conhecimento de tais virtudes e interessada também na fabricação de talismãs para atrair o poder das estrelas, etc. Além destes tratados ou receituários para a prática da magia astral, inspirados em Hermes, desenvolveu-se também uma literatura filosófica associada a esse mesmo reverenciado nome. (YATES, 1987, p. 14).

Essas obras, escritas por vários autores desconhecidos ao invés de um sacerdote egípcio onisciente, como viriam a acreditar os renascentistas, são posteriormente reunidas em uma coleção chamada de *Corpus Hermeticum*²⁸.

Quando a tradição filosófica grega encontra a *khemeia*, a Alquimia propriamente tem início. Adotando Fogo, Água, Ar e Terra como os quatro elementos, logo reconhecem que estes não são elementos fixos, mas qualidades, à maneira aristotélica, que podem ser combinadas e recombinadas. Ao se dedicarem aos elementos, os alquimistas descobrem um corpo de conhecimento científico que complementa o dos filósofos. Em vez de se buscar sabedoria espiritual, mesmo com todo o ritualismo místico e o teor ocultista com seus tratados cifrados e incompreensíveis a quem não fosse iniciado, a aspiração central da Alquimia emerge: a busca pelo ouro.

era a relação com a morte e com o mundo dos mortos. A esses saberes foram incluídos descobertas químicas como a fabricação do vidro, da tintura e, sobretudo, a arte da metalurgia. "Foi o encontro com os simbolismos, as mitologias e as técnicas dos mineiros, fundidores e ferreiros que ocasionou, ao que parece, as primeiras operações alquímicas" (ELIADE, 1979, p. 114): os sete metais até então conhecidos — ouro, prata, cobre, ferro, estanho, chumbo e mercúrio — foram associados aos sete planetas — Sol, Lua, Vênus, Marte, Júpiter, Saturno e Mercúrio —, mostrando que a Terra e, portanto, o homem, se relacionava com o cosmo, ou o mundo supralunar de Aristóteles.

²⁸ Também chamada de *Hermética*, é uma série de tratados que reúne fórmulas, diálogos e preceitos alquímicos, sempre associados à autoria de Hermes Trismegisto.

É Zózimo de Panópolis²⁹ quem define a Alquimia como “o estudo da composição das águas, do movimento, do crescimento, da incorporação e da desincorporação, extraindo espíritos de corpos e prendendo espíritos em corpos” (ZÓSIMO *apud* STRATHERN, 2002, p. 35). Embora possa parecer obscura, essa definição descreve o objetivo básico da empreitada alquímica: a transformação da realidade física. A essa noção acrescenta-se que os alquimistas concordam que o mundo, incluindo os minerais, está “vivo”, isto é, possui alma. Além dessa concepção animista, acreditam que todas as coisas vivas partilhem de um mesmo propósito: o desejo ou a necessidade de evoluírem para um estado ou essência superiores, quando o ouro passa a ser considerado a perfeição do reino mineral, a substância capaz de “elevar o homem, que se acha num estado tão lamentavelmente decaído de seu estado original de perfeição” (HUTIN, 1972, p. 47). Para isso, são aprimoradas as técnicas de transformar uma substância em outra. A transmutação, devido aos trabalhos em laboratórios, é capaz de produzir novas ligas, perfumes, medicamentos e sabões, embora o objetivo máximo da Alquimia seja a criação de um catalisador que exerça a transmutação máxima.

Essa substância não necessariamente física é denominada de *Lapis philosophorum*, ou *Pedra Filosofal*. Uma vez obtida, o *Lapis* ou “Pedra” poderia transmutar chumbo em ouro, curar doenças, prolongar a vida por tempo indefinido e levar o operador à iluminação. Mesmo que o alquimista desenvolva outros trabalhos e atinja resultados úteis pela transmutação dos elementos, o foco da sua *Magnum opus*, ou Grande Obra, é a criação da *Lapis*.

De Alexandria, a Alquimia passa aos bizantinos, vigorando entre os árabes, sobretudo pelas contribuições de Geber³⁰. Mesmo tendo empreendido a busca pelo ouro, aborda o problema da transmutação de modo científico: Geber contesta a doutrina aristotélica dos quatro elementos, alegando que os metais são formados por dois elementos: enxofre e mercúrio.

O enxofre (a 'pedra que queima') era caracterizado pelo princípio da combustibilidade. O mercúrio continha o princípio idealizado das propriedades metálicas. Quanto esses dois princípios eram combinados em quantidades diferentes, formavam metais diferentes. Assim o metal inferior chumbo podia ser separado em mercúrio e enxofre, os quais, se recombinaados nas proporções corretas, podiam se tornar ouro" (STRATHERN, 2002, p. 42).

Em sua obra mais importante, a *Summa perfectionis magisterii* ou a *Suma Perfeição*, Geber elenca noções tidas como imprescindíveis para a dedicação aos processos alquímicos: a preparação, a conduta adequada e os impedimentos do adepto. Ao recapitular a súpula, Geber

²⁹ Zózimo de Panópolis, viveu no sul do Egito no final do século III.

³⁰ Djabir ibn-Hayyan (Irã, 721-815), polímata islâmico.

reitera:

Digo que toda a Obra consiste em colher a Pedra — ou seja, a matéria da Pedra — que deve ser já suficientemente conhecida por tudo o que já dissemos, e dar-lhe o primeiro grau de sublimação com um trabalho assíduo, com o fim de lhe tirar toda a impureza que a corrompe. A perfeição, que a sublimação dá a esta Pedra, consiste em torná-la tão fluida que fique elevada à última pureza e fluidez, e se converta em algo volátil e espiritual. Ter-se-á, então, que fixá-la com os processos de fixação (que já descrevi) a fim de que possa resistir ao fogo, por mais violento que seja e permanecer nele sem se evaporar. Este é o segundo grau de preparação, que é preciso dar a esta matéria. Por meio do terceiro grau acaba-se de vez a preparação. Faz-se, sublimando esta Pedra (ou esta matéria) que por este meio passa, de sólida que era, a volátil; logo de volátil a sólida e, estando dissolvida (após nova dissolução que precedeu uma fixação), faz-se outra vez volátil e volta-se a fixá-la, enquanto estiver fluida e transmutar os corpos imperfeitos, dando-lhes a verdadeira perfeição do Sol e da Lua, a toda a prova. Refazendo assim as operações deste terceiro grau, aumenta-se a perfeição da Pedra e multiplica-se a sua virtude transmutadora dos corpos imperfeitos (GEBER *apud* ZALBIDEA et al: 1980: p. 50-51).

Apesar das inúmeras contribuições de Geber à simbologia e à prática da Alquimia em franca expansão filosófica entre os árabes, o interesse geral dos adeptos de Bagdá continuou sendo a busca pelo ouro. Com o fim do Império Árabe, os saberes conquistados são transferidos para a Europa devido a conquistas na Espanha e pelos cruzados. As poucas obras de Aristóteles que sobrevivem são então traduzidas do árabe para o latim. Diversos alquimistas passam a considerar a Alquimia como a única ciência verdadeira da matéria, sustentando que a premissa básica da arte hermética é a capacidade de transmutar metal inferior em ouro.

Perdura por muito tempo a noção de Aristóteles de que o mundo e tudo nele tem um propósito: todas as coisas buscam a perfeição. Além de ciência da matéria e meio de obtenção do ouro, a Alquimia passa então a ser afirmada também como a busca do conhecimento (STRATHERN, 2002, p. 62). Já na Renascença, a influência da *Tábua de Esmeralda* é unânime entre os numerosos adeptos, que se valem do texto atribuído a Hermes Trismegisto como um credo absoluto. Segundo ele,

Deus criou o homem muito mais à sua imagem do que até então se compreendera. Além de ser uma alma racional, o homem era também um criador. Para exercer esse poder divino, porém, tinha primeiro de descobrir os segredos da natureza. Só era possível fazer isso torturando a natureza — sujeitando-a ao fogo, dissolvendo-a com águas fortes e sujeitando-a a outros processos alquímicos como a destilação. O êxito nessas manipulações transformava o homem num deus dotado de vida eterna. Davalhe poder sobre a matéria, riquezas inenarráveis e capacidade de transformar o mundo num paraíso. (STRATHERN, 2002, p. 63)

Com a invenção da imprensa, dá-se a difusão de escritos e tratados sobre Alquimia.

Dentre os mais famosos estão *O Livro das Figuras Hieroglíficas*, do alquimista parisiense Nicolas Flamel³¹, *Atalanta Fugiens*, do filósofo alemão Michael Maier³², e *As Doze Chaves da Filosofia*, atribuídas a Johann Thölde³³ sob o pseudônimo Basilius Valentinus³⁴, lendário monge beneditino. Enquanto Flamel inova a execução do processo alquímico incluindo sua esposa Perenelle³⁵ nos trabalhos laboratoriais, o método de Valentim vem acompanhado de diversas gravuras que expõem a simbologia do processo alquímico, discorre sobre os procedimentos e os cuidados que o adepto deve tomar ao longo da busca da Opus.

Com o suíço Paracelso³⁶, a difusão da Alquimia chega ao seu auge. Personalidade polêmica devido à devassidão, sua história é a de um dos mais dedicados estudiosos sobre o assunto, ainda que se aproxime cada vez mais da medicina do que qualquer outra disciplina. Aceita os quatro elementos aristotélicos e também o desenvolvimento árabe dos três princípios (o enxofre, que propicia a combustão, o mercúrio que dá volatilidade e ainda o sal, que dá solidez), mas nega a teoria acadêmica da saúde corporal da época, que operava segundo a teoria dos “quatro humores” derivada de Hipócrates³⁷: *sangue*, *fleuma*, *cólera (bile amarela)* e *melancolia (bile negra)*. O equilíbrio dessas substâncias no sangue determinaria as qualidades físicas e mentais de uma pessoa, e também o seu temperamento e sua aparência. Os quatro humores estão associados aos quatro elementos: *cólera* (Fogo), *fleuma* (Água), *sangue* (Ar) e *bile negra* (Terra), assim como aos quatro pontos cardeais e às quatro estações. “Desse modo a medicina, a astrologia, a psicologia e Alquimia estavam todas unidas num mundo simbólico ricamente ressonante” (STRATHERN, 2002, p. 75-76).

A Alquimia continua se desenvolvendo durante o período do Renascimento tendo na figura de Hermes Trismegisto o seu “patrono divino” (HUTIN, 1992, p. 24), fazendo divergirem os adeptos e os posteriores estudiosos sobre as práticas herméticas no que diz respeito à obtenção do ouro. Se por um lado havia os operadores que visavam a obtenção deste metal para fins de enriquecimento — chamados pejorativamente de “assopradores” ou

³¹ Nicolas Flamel (França 1330-1418) é um dos mais famosos alquimistas de todos os tempos. De escrivão e vendedor de livros passou a ser um rico filantropo, corroborando a lenda de que conseguiu fabricar ouro e obter a pedra filosofal. Seu nome é frequente em obras literárias sobre magia e Alquimia.

³² Michael Maier (Alemanha 1568-1622), médico e filósofo.

³³ Johannes Toeltius (Alemanha, 1565-1614), alquimista, escritor e editor ao qual se atribui por vezes apenas a edição dos escritos de Basilius Valentinus.

³⁴ Supostamente nascido na Alemanha, em 1394, e citado frequentemente em português: Basílio Valentim.

³⁵ Perenelle Flamel (França 1320-1397), esposa de Nicolas Flamel, que passou a ser conhecida como a primeira “Soror Mystica”, termo utilizado para descrever parceiras na execução da *Magnum opus*.

³⁶ Paracelso (Suíça, 1493-1541) é o pseudônimo de Theophrastus Bombast von Hohenheim, que significaria “maior que Celso”, o famoso médico romano. Físico, astrólogo, alquimista e também médico, polêmico por sua vida errante ainda que dedicada às ciências que estudava e praticava.

³⁷ Hipócrates (Grécia, 460 a.C. – 370 a.C.), considerado o pai da Medicina.

“queimadores de carvão”, por outro estariam os buscadores do ouro invulgar, justamente a Pedra, que seria superior ao ouro metálico e que proveria sabedoria, poder e vida infinita ao seu desencadeador. O próprio Herberto Helder comenta que:

Muito se insistiu no valor metafórico da fabricação do ouro vivo ou alquímico. Seria o símile visível de uma aventura invisível. E decerto se trata de uma cifra, uma metáfora, embora essa metáfora envolva uma literalidade, a noção de poder, resposta tática ao quadro instrumental das ortodoxias. Objectivamente o projecto dos alquimistas era absorver o património cultural sem interditos e a partir dele expandir o conhecimento em todos os espaços. A teoria alquímica poderá corresponder à exigência de entesouramento, síntese e demanda no sentido de penetrar os segredos labirínticos da realidade, aquilo a que Trithemius³⁸ chamaria 'o espírito do mundo' e que era precisamente o baptismo por ele dado à pedra filosofal (HELDER, 2006, p. 160-161).

Com a revolução científica no século XVIII, dá-se o gradativo declínio da Alquimia, que passa a ser considerada uma pseudociência, embora suas práticas, seu léxico e sua simbologia vigorem entre esotéricos e ocultistas, em especial os rosa-cruzes e os maçons.

³⁸ Johannes Trithemius (Alemanha, 1462-1516), monge beneditino, ocultista e mentor de Agrippa e Paracelso.

Capítulo 2. *o ouro lírico, sensível, alquímico*³⁹: a transmutação enquanto ofício do poeta

2.1 *trabalhar na transmutação, na transformação, na metamorfose*⁴⁰: recorrências alquímicas em Herberto Helder

Para uma melhor compreensão do processo alquímico em associação à obra de Herberto Helder, é importante esmiuçar alguns pontos ligados à ideia de transmutação. Esse termo fundamental na literatura sobre a Alquimia também é recorrente nos poemas e textos do poeta português que, conforme veremos, concebe a mudança de estado da palavra escrita — por vezes chamada de transformação e metamorfose, conceitos análogos que tanto fascinam o poeta — como um fenômeno do seu ofício. O princípio da transformação é o tema de “Teoria das cores”, texto basilar para uma leitura alquímica da obra de Herberto Helder:

Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho. Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor vermelha até que principiou a tornar-se negro a partir de dentro, um nó preto atrás da cor encarnada. O nó desenvolvia-se alastrando e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário o pintor assistia surpreendido à chegada do novo peixe.

O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia o que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava. Os elementos do problema constituíam-se na observação dos factos e punham-se por esta ordem: peixe, vermelho, pintor – sendo o vermelho o nexa entre o peixe e o quadro, através do pintor. O preto formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor.

Ao meditar sobre as razões da mudança exactamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efectuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose. Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo. (HELDER, 2015b, p. 21-22)

O pintor, que reproduz em tela o peixe vermelho de um aquário à sua frente, se surpreende por um nó preto que surge no corpo do animal, desvirtuando a verossimilhança da pintura. Por meio do peixe, o artista constata a metamorfose em tudo o que é real e assume a fidelidade a essa transformação, pintando um peixe amarelo e transportando a metamorfose também para o mundo ficcional. A narrativa nos faz pensar que, se o mundo dito “real” não mantém seus elementos imutáveis, tudo é passível de metamorfose, até mesmo o artista e sua

³⁹ HELDER, in: *Poemas Completos*. Excerto de *Última ciência*. Porto: Porto Editora, 2014. p. 438.

⁴⁰ HELDER, in: *Photomaton & Vox*. Excerto de (o corpo o luxo a obra). Lisboa: Assírio & Alvim, 2013. p. 144.

própria obra. Segundo Maria Estela Guedes (1979, p. 76), essa afeição à metamorfose deriva do dinamismo vital do poeta, já que estar vivo é estar em transformação constante. E essa tendência à metamorfose, outro termo para mudança ou mesmo transmutação, reflete-se na escrita, quer através da auto-devoração, quer através da destruição de textos, porque transformar exige a destruição da matéria-prima para então construir o novo.

Se Herberto Helder aponta o vermelho como “o nexa entre o peixe e o quadro através do pintor” (HELDER, 2021. p. 21), é importante colocar em evidência as cores do texto em paralelo às mesmas cores no contexto da Alquimia. Rente à noção das operações de transmutação que analisaremos nos próximos capítulos, está a noção das fases ou estágios da *prima materia*, representados por cores: a primeira diz respeito ao preto, chamada de *Nigredo*, simbolizando o estado impuro, pesado e indesejado da matéria que será lavada e submetida às operações para resultar em uma nova forma. O nó preto que surge no peixe e surpreende o pintor pode fazer alusão à morte com a qual trabalha Herberto Helder em sua obra, já que “o preto forma “a insídia do real”, isto é, isto é, a armadilha da verossimilhança que o poeta tenciona abandonar em nome da obra escrita como espaço vivente, “um espaço verbal onde o mundo acaba, renasce e acaba de novo; onde a morte e a vida e a morte ocorrem sem nunca cessar” para “fazer-se sede de agenciamentos e de metamorfoses — garantir sua existência coruscante” (DAL FARRA, 2014, p. 14).

A metáfora do branqueamento ou da lavagem da matéria nos leva à *Albedo*, estágio representado pela cor branca que adquire a matéria com a qual trabalha o alquimista. Conseqüentemente, ocorre o amarelamento dessa substância, considerado um despertar, já que mais próxima do ouro, que é definido pelo nome de *Citrinitas*. E, por fim, a matéria segue sua transmutação de acordo com o empenho do alquimista até obter uma cor avermelhada, atingindo a fase chamada de *Rubedo*, que diz respeito ao último estágio ou à fase final do trabalho. No texto, ainda que a transformação não siga a ordem convencional da coloração da matéria de acordo com a Alquimia, Herberto Helder assenta a mudança como razão e norma que abrange “tanto o mundo das coisas como o da imaginação”, mostrando-se fiel a ela.

Mas a nota (*o corpo o luxo a obra*), originalmente publicada como posfácio do livro homônimo⁴¹ e posteriormente transposta para *Photomaton & vox* sem alterações, é uma de suas mais diretas e ricas referências de Herberto Helder à Alquimia:

Conforme à ciência arcana, o ouro natural é vivo, desenvolve-se na terra e gera o

⁴¹ HELDER, Herberto. *O corpo o luxo a obra*. Lisboa: & etc, 1978.

próprio ouro. As suas raízes subterrâneas estão animadas da mesma energia que as raízes de uma árvore. Este é o tema da árvore da vida. Quem dela se alimentar irradiará luz, a luz da vida, como o ouro verdadeiro. A transmutação é o fundamento geral e universal do mundo. Alcança as coisas, os animais e o homem com o seu corpo e a sua linguagem. Trabalhar na transmutação, na transformação, na metamorfose, é obra própria nossa. "É verdade, sem falsidade e extremamente real: aquilo que está no alto é igual àquilo que está em baixo, para realizar os milagres de uma coisa. E, como todas as coisas derivam de uma, pelo pensamento de uma, assim todas as coisas nascem desta coisa. (...) O sol é seu pai, a lua é sua mãe, (...) a terra é a sua arma. (...) A sua força e poder são absolutos, quando transformados em terra para receber a força das coisas superiores e inferiores. (...) Toda a obscuridade te abandonará. No interior disto está o poder (...)." Disse Hermes Trismegisto. No âmbito das funções e valores simbólicos, o poema é o corpo da transmutação, a árvore do ouro, vida transformada: a obra. O poema faz-se com o corpo, no corpo, de baixo até cima, sagitariamente. Ou num ininterrupto circuito zodiacal (HELDER: 2013: p. 144-145).

Nesta passagem bastante significativa, o poeta condensa tanto noções da tradição alquímica quanto a constatação de que sua escrita está em constante mudança, em ininterrupto movimento. A ciência arcana⁴² a que o poeta recorre e com a qual se mantém em conformidade é, de fato, o ofício dos alquimistas, que considera a Pedra Filosofal o objetivo da *Magnum opus*.

O metal mais frequente na produção poética de Herberto Helder é o ouro, o elemento químico que serve de metáfora para o corpo e a obra e que está intimamente ligado, segundo o imaginário alquímico, à própria terra. Essa relação entre o ouro e as profundezas terrestres remonta, segundo Eliade, a uma concepção feminina e matricial da terra, isto é, à “assimilação das cavernas e minas ao útero da Terra-Mãe” (ELIADE, 1979, p. 35), aproximando o ofício dos alquimistas ao dos ferreiros, que retiram da terra os metais e as pedras a serem trabalhadas, porque se “o ouro natural é vivo” (HELDER, 2013, p. 144), é porque

(...) tudo que jaz no ‘ventre’ da Terra está vivo, ainda que no estágio de gestação. Em outras palavras, os minerais extraídos das minas são, de certo modo, embriões: crescem lentamente, como se obedecessem a um ritmo temporal diferente daquele da vida dos organismos vegetais e animais — mas nem por isso deixam de crescer, pois ‘amadurecem’ nas trevas telúricas (ELIADE, 1979, p. 35).

Eliade leva em consideração um pensamento arcaico: o de que o trabalho da metalurgia é o de extrair da Terra-Mãe os minerais, chamados de “embriões”, para então transformá-los em metais. Essa medida aceleraria o ritmo geológico que, somente depois de muito tempo,

⁴² O termo “arcano”, do latim *arcanum*, diz respeito ao que encerra segredo, o que é misterioso e enigmático. Pode-se referir, ainda, ao que está oculto e que não pode ser desvendado sem o devido preparo ou iniciação.

converteria os metais em “puros” e “perfeitos”. E assim procederia o alquimista, que intenta dominar esse processo, ao transmutar finalmente em ouro os metais considerados ordinários, copiando então o papel transformativo da natureza.

A árvore é “símbolo da vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu”. Ela “reúne todos os elementos: a água circula com sua seiva, a terra integra-se a seu corpo através das raízes, o ar lhe nutre as folhas, e dela brota o fogo quando se esfregam seus galhos um contra outro” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2020, p. 132), fazendo dela um símbolo que integra os processos análogos ao procedimento alquímico. A referência que Herberto Helder faz à árvore da vida vai mais longe, pois diz respeito ao símbolo bíblico — a árvore situada próximo à Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal, de cujo fruto Adão e Eva provaram por influência da Serpente. Essa mesma árvore da vida, situada no centro do jardim do Éden, é a que serve ao imaginário alquímico, que frequentemente se vale de temas cristãos. O que contribui à nossa análise do texto de Herberto Helder é que, devido à “sua densidade, crescimento, proliferação, geração e regeneração”, a árvore da vida “equivale à imortalidade”; e, por se tratar de uma “imagem verticalizante” que conduz a vida subterrânea até o céu, ela é um símbolo que relaciona os “três mundos”: o inferior, ctônico ou infernal, o central, terrestre ou da manifestação e o superior ou celeste (CIRLOT, 2012, p. 99).

Provar da árvore da vida, “quem dela se alimentar, irradiará luz, a luz da vida, como o ouro verdadeiro”, conforme Herberto Helder, é experimentar a iluminação, a ciência e ordenação de todo e qualquer caos. A luz remete ao conhecimento, ao oposto da treva, de tudo o que é escuro e que, alquimicamente, se relaciona à morte, ainda que a luz seja a contraparte da obscuridade — uma força, aliás, a que o próprio Herberto Helder recorre “para simbolizar os valores complementares ou alternantes de uma evolução” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2020, p. 636-637), evolução esta que alude à contínua transmutação a que poeta se refere nesta nota e ao próprio trabalho do alquimista.

Considerar a premissa alquímica de que há vida em toda matéria — a ideia de que todo elemento presente no universo é vivo e está animado, ou seja, que tem alma — firma, segundo Eliade, a originalidade da Alquimia: “o mundo não só está ‘vivo’ como ‘aberto’: um objeto nunca é simplesmente ele mesmo (como sucede com a consciência moderna), mas é ainda sinal ou receptáculo de algo diferente, de uma realidade que transcende o plano do ser do objeto” (ELIADE, 1979, p. 114), já que em constante transformação.

Se a “transmutação é o fundamento geral e universal do mundo” (HELDER, 2013, p. 144), isso significa que tudo — as coisas, os animais e o homem — é passível de metamorfose, termo análogo à transmutação também caro ao poeta, que não implica necessariamente apenas

alterações de ordem física. A prática alquímica, apesar da associação frequente com a tentativa de transformar metais comuns em ouro, se assenta sobre um princípio mais complexo de cunho metafísico, que é a transmutação do próprio alquimista: “o próprio adepto deve transformar-se em Pedra Filosofal” (ELIADE, 1979, p. 122). Herberto Helder demonstra conhecimento desta metáfora quando escreve que “trabalhar na transmutação, na transformação, na metamorfose, é obra própria nossa” (HELDER, 2013, p. 144), ou seja, de quem escreve e de quem lê. Assim, “o alquimista ocidental, no seu laboratório (...), opera sobre si próprio, sobre a sua vida psicofisiológica tanto quanto sobre a sua experiência moral e espiritual”, devendo ele ter “o espírito livre e harmonizado com a obra”, premissas que não se restringem ao laboratório e a um sentido puramente moral, porque “o alquimista entrega-se por completo à sua obra” (ELIADE, 1979, p.123), sendo transmutado por ela.

Em seguida, Herberto Helder faz referência direta a Hermes Trismegisto⁴³, a quem é atribuída a autoria da *Tábua de Esmeralda*⁴⁴, tida pelos alquimistas como uma súpula do ofício alquímico para a obtenção da Pedra Filosofal. Faz-se importante para a nossa análise nos determos a essa ocorrência, já que o poeta, em vez de simplesmente transcrever, parece ter traduzido — ou mudado para o português — os trechos deste célebre texto hermético⁴⁵.

A Tábua de Esmeralda, vale dizer, surge na primeira metade do século XI no livro árabe *Kitāb sirr al-ḥalīqa*, traduzido para o latim no século XII por Hugo de Santalla⁴⁶ como *Liber de secretis naturae*, (e *Livro dos segredos da criação*, em português), um tratado que explica de modo sistemático as causas da produção de todas as realidades naturais: planetas, minerais e pedras, vegetais, animais e por fim o ser humano. Sua origem e autoria são incertas, ainda que atribuída a Apolônio de Tiana⁴⁷, e se fecha com o breve texto aforístico, difundido no mundo

⁴³ Sob o epíteto de ‘Três Vezes Grande’, Hermes Trismegisto é uma figura lendária pré-clássica, embora considerado pelos alquimistas “como uma personagem humana, um rei antigo, inventor das ciências e do alfabeto, o primeiro sábio” (HUTIN, 1992, p. 24). Devido às obras atribuídas a ele, em especial o *Corpus hermeticum* e o *Asclépio*, Hermes Trismegisto teve especial atenção dos renascentistas italianos a ponto de gozar de uma alta posição espiritual em toda a Europa.

⁴⁴ O mais famoso e mais influente texto atribuído a Hermes Trismegisto. Trata-se de um discurso conciso sobre a execução da Alquimia, explicando em poucas linhas quais são os princípios e os procedimentos necessários para empreender a busca pela Pedra Filosofal.

⁴⁵ Foram cotejados dois livros traduzidos e publicados em Portugal (ZALBIDEA et al, 1980 e SELIGMANN, 1976) e nenhum corresponde à Tábua de Esmeralda transcrita pelo autor, o que nos leva a crer que os trechos citados na nota são de uma versão do próprio Herberto Helder.

⁴⁶ Hugo de Santalla (Tarazona, século XII), tradutor espanhol de obras árabes sobre Alquimia, astrologia e astronomia.

⁴⁷ Apolônio de Tiana (Anatolia, 2-98), filósofo neopitagórico e professor.

latino medieval não apenas pela versão latina de Santalla como também por outras tidas como vulgares, sempre ligadas à tradição alquímica (PEREIRA, 2012, p. 132)⁴⁸.

Mesmo havendo inúmeras versões e traduções — sendo a de Isaac Newton⁴⁹ uma das mais célebres, a Tábua de Esmeralda coloca em paralelo a formação do cosmo e a obra alquímica, incitando o leitor a se considerar triplamente a autenticidade do tratado, conforme se lê no início de todas as traduções, inclusive na versão de Herberto Helder: “é verdade, sem falsidade e extremamente real”. Ainda que seja difícil precisar o grau de empenho do poeta em traduzir ou criar uma versão sua da Tábua de Esmeralda, é notório que possui conhecimento do texto integral que, por motivos de análise, transcrevemos a seguir (tradução nossa):

É verdade, sem mentira, certo e muito verdadeiro.
Aquilo que está embaixo é como o que está em cima,
e aquilo que está em cima é como o que está embaixo,
para realizar os milagres de uma única coisa.
E, assim como todas as coisas foram e provém de uma,
pela mediação de uma, todas as coisas nascem desta coisa única, por adaptação.
O Sol é seu pai, a Lua é sua mãe,
o vento a carregou em seu ventre, a Terra é a sua ama.
Eis aqui o pai de toda perfeição de todo o mundo.
É absoluta a sua força se voltada para a terra.
Separa a terra do fogo, o sutil do denso, suavemente, com alta destreza.
Ele ascende da terra para o céu, e novamente desce à terra,
e recebe a força das coisas superiores e inferiores.
Desse modo, tu terás a glória de todo o mundo
e, assim, toda a obscuridade se afastará de ti.
Essa força está acima de todas as forças.
Por isso ela vence todas as coisas sutis e penetra em tudo o que é sólido.
Assim foi criado o mundo.
Daqui há e virão admiráveis adaptações, das quais a medida
(ou o processo) aqui se encontra.
Por isso sou chamado Hermes Trismegisto,
porque detenho três partes da sabedoria de todo o mundo.
Aquilo que eu disse sobre a operação do Sol está completo e terminado.⁵⁰

Ainda que o poeta cite apenas a suposta autoria de Hermes Trismegisto e não o seu título, a esmeralda detém atributos simbólicos importantes à análise e tem alguma frequência

⁴⁸ Tradução do original em italiano: *La Tabula Smaragdina è stata conosciuta nel mondo latino (...) grazie alla traduzione di Ugo di Santalla (...). La fortuna della Tabula nel Medioevo, chiaramente legata alla tradizione alchemica, ha conosciuto percorsi diversi rispetto a quella di De Secretis.*

⁴⁹ Isaac Newton (Reino Unido, 1643-1727), matemático, físico, astrônomo e teólogo que figura entre os mais influentes cientistas de todos os tempos.

⁵⁰ Tradução da versão inglesa feita por Isaac Newton, entre 1680 e 1690, conservada na Biblioteca do King's College da Universidade de Cambridge. Disponível em: <http://webapp1.dlib.indiana.edu/newton/mss/norm/ALCH00017>. Acesso em 20 de jul. de 2023.

na obra de Herberto Helder. Dentre os poemas mudados para o português de *O Bebedor Nocturno*, com o primeiro poema mexicano do ciclo nautle podemos retomar a associação entre o trabalho do ferreiro e do alquimista, aventada por Mircea Eliade, em relação com a poesia:

Lapido esmeraldas, derreto o ouro: e eis o meu canto.
Engasto esmeraldas: eis o meu canto.
(HELDER, 2015a, p. 59)

Para os astecas, a pedra verde era fonte de poder regenerador, constituindo garantia de fertilidade para quem a portava. Seu simbolismo a tem como “uma expressão da periódica renovação da natureza e, portanto, das forças positivas da terra (...), da vida manifestada e da evolução, opondo-se assim às forças invernais, mortais, involutivas”, considerado um importante mineral “da fertilidade” e, sobretudo, “da imortalidade” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2020, p. 450-451). Sendo assim, o texto é chamado de “tábua” por ser tanto um instrumento quanto um programa ou método para o alquimista alcançar à sua *Magnum opus*, e uma tábua especificamente de esmeralda por ser essa pedra um sinônimo tanto de preciosidade como de perfeição.

Os aforismas desse texto são considerados enigmáticos e densos, ainda que expressem ideias fundamentais da cosmologia hermética e da sua relação com a ideia de transmutação alquímica. Herberto Helder segue com o mais conhecido axioma da Tábua de Esmeralda: “(...) aquilo que está no alto é igual àquilo que está em baixo, para realizar os milagres de uma coisa. E, como todas as coisas derivam de uma, pelo pensamento de uma, assim todas as coisas nascem desta coisa”. Ele afirma a reciprocidade entre os planos superior e inferior da existência, que podem ser lidos como a terra e o céu, o consciente e o inconsciente, a luz e a sombra, o conhecido e o desconhecido, comparando essas realidades e atribuindo iguais valores a elas. Isso se dá porque, segundo a abordagem alquímica, tudo que existe é gerado por uma só fonte, isto é, baseia-se numa “visão cosmológica unitária” (PEREIRA, 2011, p. 83). A partir daí é que o alquimista empreende sua jornada de transformação da matéria, que também é a transformação de si próprio.

O poeta continua com a sua versão do axioma seguinte: “E, como todas as coisas derivam de uma, pelo pensamento de uma, assim todas as coisas nascem desta coisa”, que torna mais clara a origem de tudo a partir da ação intelectual desta força única, que confere forma ao que existe.

A versão helderiana do verso seguinte — “O sol é seu pai, a lua é sua mãe, (...) a terra é a sua arma. (...)” — abre espaço para algumas possibilidades interpretativas. Inicialmente, o sol e a lua enquanto progenitores do alquimista, assegura que o objetivo da empreitada alquímica, além de estar relacionado à dimensão humana, é de ordem terrestre. Quando diz “a terra é a sua arma”⁵¹ — com provável intencionalidade, já que na maioria das traduções da Tábua de Esmeralda o termo recorrente nas versões latinas da Tábua de Esmeralda é “ama” (*nutrix*, em latim)⁵² —, Herberto Helder aponta o plano terrestre, aquilo que é manifesto, como recurso de criação e recriação da matéria que compreende a escrita quando o poeta põe sua própria mão, a “mão estendida como uma arma viva” (HELDER, 2013, p. 80), e considera a escrita como uma “espécie de crime que é escrever uma frase que seja” (Id., 2013, p. 8).

A frase seguinte que Herberto Helder muda para o português é uma afirmação de que as capacidades do alquimista ou do poeta, ambos agentes de transmutação da realidade, são indefectíveis: “A sua força e poder são absolutos, quando transformados em terra para receber a força das coisas superiores e inferiores” (Ibid, 2013, p. 145). A passagem deixa clara a ideia de potência enquanto conjunto de forças das alturas e das profundezas, a qual Herberto Helder se submete e que segue implícita — e, por vezes, explícita — em sua obra:

Entra um astro por mim dentro:
faz-me potência e dança.
Que toda a noite do mundo te torne humana:
obra.
(HELDER, 2014, p. 379)

O chão é a potência astronómica.
(Id., 2014, p. 415)

A prática poética de Herberto Helder, análoga à prática alquímica, exalta a potência de todas as coisas animadas e inertes ao considerar o poema um “organismo superlativo absoluto vivo” (HELDER, 2015, p. 663). Essa potência, segundo Giorgio Agamben num ensaio sobre Alquimia, é “o princípio criativo” que não se esgota na obra em ato, mas continua a viver nela, sendo “o que é essencial na obra (...), por isso o criador pode coincidir com ela, encontrar nela sua única morada” (AGAMBEN, 2018, p. 164): uma obra fruto de consequentes transformações a ponto de o poeta poder encerrar-se em seu poema, “não em língua plana mas em língua plena” (HELDER, 2015, p. 749), reduto de forças inesgotáveis, tal qual a matéria com a qual o

⁵¹ A frase é idêntica tanto no posfácio original *O corpo o luxo a obra*, de 1978, quanto na nota (o corpo o luxo a obra) de todas as edições de *Photomaton & vox*.

⁵² A variante “arma” é encontrada em apenas uma versão da Tábua de Esmeralda traduzida para o português: *História da Magia*, de Kurt Seligmann (Edições 70, 1976).

alquimista trabalha arduamente. E se “o verdadeiro alquimista é quem — na obra e por meio da obra — contempla somente a potência que a produziu”, isso ocorre porque “o que o poeta (...) contempla é a língua, — isto é, não a obra escrita, mas sim a potência da escritura” (AGAMBEN, 2018, p. 165).

Com a noção de obra, o alquimista tem por objetivo dissipar as trevas e atingir uma espécie de iluminação quando alcançar a Pedra Filosofal, ativando a obscuridade como oposição à luminosidade e alusão ao que é desconhecido, incompreensível e mesmo abjeto. Além do crime, presente na obra helderiana com alguma frequência⁵³ e que abordaremos mais adiante, o último trecho da Tábua de Esmeralda escolhido e mudado para o português aventa a importância dessa condição: “Toda a obscuridade te abandonará. No interior disto está o poder” (HELDER, 2013, p. 145), ainda que o poeta, ao contrário do que promete o texto hermético, requisite a obscuridade: “Meu Deus, faz com que eu seja sempre um poeta obscuro” (HELDER, 2015b, p. 163), aludindo a uma condição fechada, hermética, dada ao ofício de transformação da matéria — a língua, as palavras e as imagens — como se fosse ele próprio um dos mistérios da criação, e contemplador da potência daquilo que cria, que é sua própria escrita.

No interior dessa obra, cerrada, é onde permanece esse poder, porque a obscuridade, em Herberto Helder, pode ser sondada pelo “texto aliciador, medusante e múltiplo, escrito com e contra todos, aterrador na sua sedução hipnótica, refratário à paráfrase e à apropriação linguística alheia”, um texto que “desautoriza o comentário crítico e expatria de seus domínios qualquer impulso decodificador” porque coloca o leitor num ponto de espreita de um mistério (poema) constante (contínuo), estando ele à mercê da incompreensão, de modo que “ocupa sempre o lugar de um não estar no interior daquele – fato que testemunha, por outro lado, a irremediável solidão dessa obra” (DAL FARRA, 2014, p. 10).

Ao dizer que “no âmbito das funções e valores simbólicos o poema é o corpo da transmutação” (HELDER, 2013, p. 145), Herberto Helder assenta a imanência da metamorfose sobre tudo o que o seu poema pode abarcar; e quando faz uso das referências herméticas pode-se interpretá-las como diretrizes para entender a prática poética como uma experiência corporal — já que “o poema faz-se com o corpo, no corpo” (HELDER, 2013, p. 145) — envolvendo tanto no que há de mais baixo quanto de mais elevado, experiência essa vivenciada “sagitariamente” — advérbio inusitado que remete a Sagitário⁵⁴, signo astrológico retratado por

⁵³ Sobretudo quando se refere à morte da mãe, em *Apresentação do Rosto* (1968).

⁵⁴ O signo rege os nascidos em geral entre 22 de novembro e 20 de dezembro, a depender do ano. O sagitariano é tipo “em expansão ou em intensidade, que busca os seus próprios limites e aspira ultrapassá-los, sob a pressão de uma espécie de instinto de força e de grandeza” que alimenta a aspiração a uma certa elevação ou dimensão”, que

um centauro munido de arco e flecha e símbolo que “expressa o homem completo: animal, espiritual e digno do divino”, fazendo do homem “um nexo entre o céu e a terra” (CIRLOT, 2012, p. 508).

O caráter ininterrupto, como num “circuito zodiacal”, alude ao já citado *ouroboros*, a serpente que engole a própria cauda, que além de símbolo de um fim convertido em novo início, “contém ao mesmo tempo as ideias de movimento, de continuidade, de autofecundação e, em consequência, de eterno retorno” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2020, p. 1007), marcando assim um trabalho contínuo e autorregulado de transformação.

é procurada “em algum arrebatamento” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2018, 796-797). Herberto Helder, a título de curiosidade, nasceu em 23 de novembro de 1930.

2.2 tudo se transmite e transforma⁵⁵: o significado das quatro fases principais do trabalho alquímico

O interesse acadêmico ocidental pela Alquimia se dá a partir da década de 1920 quando Jung⁵⁶ descobre que o processo alquímico da transmutação espelha o processo psicológico, nomeado por ele de “individuação”⁵⁷. Depois de analisar diversos sonhos próprios semelhantes às imagens enigmáticas dos tratados alquímicos medievais e renascentistas, Jung se dedica, por mais de vinte anos, à tradução e ao estudo dos tratados alquímicos até observar que as experiências de alquimistas guardam analogia metafórica com as suas e com as de seus pacientes. Símbolos presentes em textos alquímicos clássicos emergem em sonhos, fantasias e visões, e é a partir dessa constatação que Jung desenvolve sua teoria dos arquétipos e do inconsciente coletivo.

Por mais obscuras e estranhas que a linguagem e a fantasia da Alquimia possam parecer aos não iniciados, tanto mais imediatas e próximas da vida se tornarão elas quando a pesquisa comparativa de seus símbolos evidenciar o relacionamento que elas têm com os processos no inconsciente. Esses últimos podem consistir de sonhos, fantasias espontâneas e delírios de loucura, mas de outra parte também podem ser procurados nas criações da imaginação poética e na linguagem simbólica das religiões (JUNG, 2018a, p. 15).

Dentre os comentadores de Jung, destaca-se Marie-Louise von Franz⁵⁸, uma de suas alunas, que desenvolve um trabalho profundo sobre a Alquimia como metáfora. À dificuldade atribuída à leitura e mesmo ao entendimento dos escritos alquímicos, von Franz alega que os alquimistas

Acreditavam estar estudando o fenômeno desconhecido da matéria — observavam o que surgia e interpretavam, de algum modo, mas sem qualquer plano específico. Haveria uma parte de alguma matéria estranha, mas, como não sabiam o que era, conjeturavam isto ou aquilo, o que, é claro, era uma projeção inconsciente; mas não existia uma intenção ou tradição definida. Portanto, pode-se dizer que, em Alquimia, as projeções eram feitas de modo sumamente ingênuo e sem programação, e não passavam por qualquer forma de correção (VON FRANZ, 1985, p. 10).

⁵⁵ HELDER, in: *Poemas Completos*. Excerto de *A cabeça entre as mãos*. Porto: Porto Editora, 2014. p. 374.

⁵⁶ Carl Gustav Jung (Suíça, 1875-1961), psiquiatra, psicoterapeuta e fundador da psicologia analítica.

⁵⁷ A individuação seria o objetivo da psique em ascender a um estado de totalidade. Os conceitos de *animus* e *anima* são respectivamente as personificações masculina e feminina que buscam se conjugar. Em tratados alquímicos, é comum a imagem do hermafrodita, que simboliza a fusão dos princípios feminino e masculino. Jung associa essa fusão a um estado de equilíbrio chamado de individuação.

⁵⁸ Marie-Louise von Franz (Alemanha, 1915-1998), psicoterapeuta analítica e escritora, foi a mais ativa colaboradora de Jung e principal continuadora do seu trabalho.

A partir das obras⁵⁹ de Jung sobre o assunto, toda a literatura relacionada à Alquimia, até então desvalorizada e mantida no esquecimento, passa a ser alvo de pesquisas e estudos por parte de acadêmicos. A vasta simbologia ilustrada e descrita desde a Idade Média começa a ser analisada por diversos psicoterapeutas com base no método de Jung. Destaca-se, na presente tese, a contribuição de Edward F. Edinger⁶⁰ que recapitula:

Embora os textos alquímicos sejam complexos, confusos e até mesmo caóticos, o esquema básico da *opus* é deveras simples. É o seguinte: o propósito é criar uma substância transcendente e miraculosa, simbolizada de várias maneiras: como Pedra Filosofal, Elixir da Vida ou remédio universal. O procedimento é, em primeiro lugar, descobrir o material adequado, a chamada *prima materia*, submetendo-a em seguida a uma série de operações que a transformarão na Pedra Filosofal (EDINGER, 1990, p. 29).

Em *A Anatomia da Psique – o simbolismo alquímico na Psicoterapia* (1990), Edinger organiza a imensa galeria de imagens alquímicas e seus respectivos textos ao explicá-las separadamente por operações. Elas merecem atenção porque praticamente todo o conjunto de imagens alquímicas pode ser dividido e analisado por meio delas. Ainda que se valha de sete etapas da transformação — *Calciniatio*, *Solutio*, *Coagulatio*, *Sublimatio*, *Mortificatio*, *Separatio* e *Coniunctio*, mantidas em latim para não serem confundidas com os processos psicológicos como a *sublimação* —, Edinger deixa claro que “não há um número exato de operações alquímicas, e muitas imagens se sobrepõem” (1990, p. 32).

Para operar uma leitura alquímica da obra de Herberto Helder, a presente tese segue o número reduzido de estágios proposto por Liz Greene na conferência *A Alquimia como uma metáfora psicológica*, por estar intrinsecamente associado aos quatro elementos: *Calciniatio*, *Solutio*, *Sublimatio* e *Coagulatio*.

A primeira etapa, chamada de *Calciniatio*, trata do processo de queima. Esse estágio está fundamentado no simbolismo do Fogo, cuja “energia proporcionada (...) é ‘uma espécie de força absoluta’” (HELDER *apud* SILVA, 2004, p. 349). A ideia é que o alquimista aqueça a *prima materia* “até que o líquido se evapore dela, reduzindo-a a cinzas” (GREENE & SASPORTAS, 1990, p. 207). A *Solutio*, ou dissolução, está ligada ao simbolismo da Água:

⁵⁹ Destaque para *Psicologia e Alquimia; Estudos Alquímicos; e Mysterium Coniunctionis*.

⁶⁰ Edward F. Edinger (Estados Unidos 1922-1998), médico psiquiatra, analista junguiano e escritor.

imagens de inundação, batismo, banho e mesmo de naufrágio e afogamento remetem a experiências de transmutação regidas por esta etapa alquímica. Se “A água é dos quatro elementos o mais assíduo em toda a obra deste poeta” (SILVA, 2004, p. 338), a experiência da *Solutio* visa “liberar vida nova, limpa da corrupção e do cinismo do velho”, porque quando “se condensa outra vez, a *prima materia* está livre de impurezas” (GREENE & SASPORTAS, 1990, p. 216).

Já a *Sublimatio* é a fase que “transforma o material em ar por meio de sua elevação e volatilização”, quando uma substância inferior se traduz numa forma superior mediante um movimento ascendente. “Todas as imagens referentes ao movimento para cima — escadas, degraus, elevadores, alpinismo, montanhas, voar, e assim por diante — pertencem ao simbolismo da *Sublimatio*” (EDINGER, 1990, p. 135). O Ar é que vai “proporcionando a respiração da ‘palavra magnífica’” (HELDER *apud* SILVA, 2004, p. 351). E por fim a *Coagulatio*, processo mais pesado por estar ligado ao elemento Terra, “envolve a transformação da substância anteriormente fluida ou gasosa em substância sólida”, como a execução, a realização ou a publicação de uma obra. Sabendo que há, na obra de Herberto Helder, essa “relação fundamental entre o corpo e a terra e entre a palavra e a terra” (SILVA, 2004, p. 345), a *Coagulatio* é a etapa que promove a manifestação concreta das coisas e “também lida com assuntos relativos ao corpo, e com tornar-se consciente de habitar esse corpo” (GREENE & SASPORTAS, 1990, p. 229).

A *Coagulatio* costuma ser equiparada à criação e, devido a isso, todo o simbolismo telúrico é regido por ela: do barro às fezes, dos metais aos ossos, do chão à casa e da encarnação aos recessos da morte (EDINGER, 1990, p. 111).

No próximo capítulo, a presente tese oferecerá, à guisa de interpretações possíveis, uma análise dos poemas e textos de Herberto Helder à luz da *Calcinatio*. Conforme aqui se sustenta e se tentará demonstrar, é o Fogo o elemento disparador do cosmo helderiano.

Capítulo 3. *a catástrofe central da minha vida*⁶¹: a morte da mãe como *prima materia* da *Magnum opus* helderiana

Com a finalidade de abordar distintas passagens de uma obra literária como a de Herberto Helder sob uma perspectiva alquímica, é imprescindível esclarecer o conceito conhecido como *prima matéria*, cuja ideia subjacente é a de uma substância que o alquimista manipula com a finalidade de transformá-la em algo mais elevado. Tal processo transformativo se dá através de quatro estágios principais, sendo a *Calcinatio* ou “queima” um deles.

Definir o que é a *prima materia* em um sentido universal constituiria equívoco, pois, como apontado por especialistas em história da Alquimia, essa substância inicial seria o que o próprio alquimista escolhe (CAVALLI, 2005, p. 40) para ser aprimorada ou mesmo libertada de sua constituição vulgar. Qualquer tentativa de definir uma *prima materia* geral conduz ao dissenso, visto que “certos alquimistas a identificam com mercúrio ou com o chumbo, outros, com a água, o sal, o fogo, etc., outros ainda com a terra, o sangue (...) a mãe, a lua, o dragão, ou com Vênus, o caos, e até com a Pedra Filosofal ou com Deus” (ELIADE, 1979, p. 126). A depender do autor, portanto, a *prima matéria* poderá ser uma coisa, enquanto outro autor a definirá como sendo outra coisa.

Observa-se que alguns dos elementos, imagens e substâncias acima citados se descortinam com recorrência na poesia de Herberto Helder, o que nos leva à ideia da ubiquidade da *prima materia*, que se pressupõe encontrada tanto no fim da operação alquímica quanto no início. Em *Musas Cegas II* (2014, p. 67), por exemplo, Herberto Helder escreve que *a confusão espalha sobre a carne o recôndito peso do ouro*, ou seja, o elemento precioso almejado (ouro) já se encontra no corpo, embora oculto e espalhado pela confusão, termo que encontra sinonímia com a palavra *caos*, que é justamente um dos nomes assumidos pela *prima materia*.

Em um excerto de *O Poema*, identificamos o termo *sangue* como sinônimo de *prima materia*:

Um poema cresce inseguramente
na confusão da carne.
Sobe ainda sem palavras, só ferocidade e gosto,
talvez como sangue
ou sombra de sangue pelos canais do ser. (HELDER, 2014, p. 28)

⁶¹ HELDER, in: Vinte e cinco cartas [dirigidas a Gastão Cruz]. *Relâmpago – Revista de Poesia*. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, n. 36- 37, 2015c. p. 137-195.

Na estrofe acima, a associação entre o poema e o corpo sugere um processo orgânico: o poema é gerado no corpo, desenvolvendo-se tal como as células desse organismo, embora de forma vacilante, imperfeita, insegura. Emerge como um refluxo, uma força involuntária, “sem palavras, só ferocidade e gosto, equiparado ao possível “sangue” ou à sombra dele, aludindo à massa confusa que define o começo da *Magnum opus*.”

Outros poemas tratam igualmente de processos orgânicos transmutativos que evocam o léxico alquímico tradicional. No terceiro poema de *Última Ciência* (HELDER, 2014, p. 427), que analisaremos adiante, lemos que (negrito nosso):

O canteiro cheira à pedra. Da rosa cavada nela cheirá,
por dedos e pensamento,
à obra? Abre uma coroa. A pedra fecha-se
na sua teia de água. Com tantos martelos secos,
com tanta idade louca, com tanta pedra
inteligente, com tanta mão aluada – o canteiro desentranha
outra mão: - A mão do nervo
da pedra, rosa
assustadora:
Que desentranha a prumo forte, em ebriedade
e inclinação de lua. **Enxofre, sal, rosa
potente.** – O canteiro é a sua
rosa, a sua
obra
desabrochada.

Tomemos, inicialmente, a imagem do “canteiro”, que se associa tanto à ideia de um “canteiro de obras” quanto à imagem de um jardim, símbolo frequente na literatura alquímica. “O Jardim dos Filósofos é o receptáculo que contém a matéria da *Magnum opus*, a matriz em que a planta alquímica ou árvore cresce, floresce e frutifica” (ABRAHAM, 2001, p. 83). Quando o eu-lírico diz que “o canteiro cheira à pedra”, faz referência explícita ao objetivo final da empreitada alquímica: a Pedra Filosofal.

Em negrito, ressaltamos o que pode ser interpretado como uma sequência transformativa: do enxofre ao sal; do sal à rosa. O elemento enxofre, que abre a cadência, tem um importante e ambivalente significado na simbologia alquímica. Conforme nos explica o psicoterapeuta junguiano e médico Edward C. Whitmont (1989, p. 87),

Para os alquimistas, o *Sulphur*⁶² representava a dupla natureza da alma. O *Sulphur* tinha uma natureza dupla (*Sulphur duplex*): uma, a branca *Sulphur crudum* e *vulgare*, corpóreo, pesado, vulgar e inimigo do sublime *lapis*, a pedra filosofal; a outra vermelha, forma e espírito, o flamejante e sublime material do próprio *lapis*.

⁶² *Sulphur* é o nome em latim para “enxofre”.

Temos, então, o enxofre como primeiro elemento referido no poema acima: princípio denso e primitivo que em seguida dá lugar ao sal. O sal, conforme anteriormente explanado, é um termo também associado ao conceito de *prima materia*. Podemos interpretar a sucessão dos elementos como um processo progressivo, transmutativo, que se inicia como enxofre, converte-se em sal e, por fim, se torna “rosa potente”. Sobre o sal, Whitmont (1989, p. 97-98, negrito nosso) afirma que

Na linguagem simbólica da Alquimia, o termo “sal” indica qualquer substância sólida ou princípio que tenha se emancipado de uma solução ou união de compostos solúveis ou combustíveis (...) Por outro lado, a tradição bíblica e mitológica fala do *mar*, que é a principal origem do *Natrum muriaticum*⁶³ na forma de solução, como fonte de toda a vida e criação (...) Do ponto de vista psicológico, o simbolismo do *mar* aponta para o princípio maternal do vasto “inconsciente coletivo”, enquanto o “sal” se refere à **atividade da mente consciente. A emergência da personalidade e da mente individualizada liberta-se do abraço maternal do inconsciente coletivo em sua busca de consciência e da liberdade interior.**

No poema analisado, Herberto Helder oferece um esquema da transmutação alquímica, tomando seu elemento primordial ou *prima materia* (enxofre) que, através de um processo libertador da mãe (processo esse simbolizado pelo sal), chega à forma de “rosa potente”, por sua vez um símbolo do objetivo da obra alquímica (ABRAHAM, 2001, p. 173).

Tudo considerado, vemos que imagens da *prima materia* são evocadas em diversos trechos da obra helderiana. Defendemos, na presente tese, a existência de um evento considerado central pelo próprio poeta, evento esse desencadeante do processo transformativo que busca extrair a obra-prima (ou Pedra Filosofal) a partir da matéria bruta. Esse evento é, conforme veremos, a morte da mãe de Herberto Helder. A *prima materia* não é o evento biográfico em si, mas os dolorosos sentimentos que emergem a partir da experiência do poeta quando era apenas uma criança de oito anos de idade. É sobre esses sentimentos, conforme sustentamos, que Herberto Helder se baseia para produzir sua literatura.

É consensual na literatura alquímica ocidental que a *prima materia* tem, apesar do seu valor interno e de sua potencialidade, “aparência exterior desagradável, razão pela qual é desprezada”, e é composta pelos “aspectos mais dolorosos e humilhantes de nós mesmos”, aspectos que devem ser “trazidos à luz e devidamente trabalhados” (EDINGER, 1990, p. 32)

⁶³ *Natrum muriaticum* é o termo em latim para “cloreto de sódio”, ou sal comum.

pelo alquimista. A operação sobre essa *prima materia* pode ser compreendida como uma regressão a um estágio pré-natal, isto é, a um possível *regressus ad uterum*:

Segundo Paracelso, “aquele que quer entrar no Reino de Deus deve primeiramente entrar com o seu corpo em sua mãe e ali morrer”. Ainda segundo Paracelso, o mundo inteiro deve “entrar em sua mãe”, que é a *prima materia*, a massa confusa, o abyssus, para poder alcançar a eternidade (ELIADE, 1979, p. 119).

Seguindo a lógica de Paracelso, é justamente a figura materna que nesta tese associamos à *prima materia*. Se a figuração da mãe é um dos temas mais revisitados pela crítica do texto helderiano, a morte da mãe de Herberto Helder, ocorrida em 1938, é considerada uma das experiências mais densas na vida do poeta. Consequentemente, é o narrador de *Apresentação do Rosto* que deve operar o primeiro estágio alquímico, a *Calcinatio* definida como sendo o “processo de aquecer uma substância em alta temperatura a fim de convertê-la em *calx*, ou pó” (GREER, 2012, p.116). Além da relação com a cal, elemento branco e considerado puro que resulta da queima, esse estágio rege, devido à vastidão simbólica do fogo, todas as imagens e experiências relacionadas ao que é fulgurante, matricial, quente e central. “A arte do fogo e a chave da Alquimia” pressupõem a aprender a “aquecer, excitar, entusiasmar, inflamar, inspirar o material à mão (...), de forma a ativá-la rumo a um estado diferente” (HILLMAN, 2011, p. 34-35).

Purificar ou embranquecer os elementos é também uma das medidas adotadas para compor a Pedra Filosofal, que no presente estudo associamos ao conjunto do *poema contínuo* de Herberto Helder. Ressalte-se que afirmar a perda da figura materna como sendo a *prima materia* da obra helderiana não é mera interpretação, mas constatação derivada de fonte documental. Em carta a Gastão Cruz⁶⁴, de 24 de novembro de 1982, por ocasião do falecimento de Carlos de Oliveira⁶⁵, Herberto Helder comenta que

A morte do Carlos deixou-me uma tal ferida que eu procuro agora não envolver-me demasiado com o que acontece aos amigos ou a pessoas que estimo ou prezo. Neurótico como sou, não aguento para além de um certo ponto. Tudo isso reanima essa grande dor infantil, incurável, que foi **a morte de minha mãe**. Não se trata de sentimentalidade — não sou sentimental —, mas da **catástrofe central da minha vida** (HELDER, 2015c, p. 163, negrito nosso).

⁶⁴ Gastão Cruz (Portugal, 1941), poeta e crítico literário.

⁶⁵ Carlos de Oliveira (Brasil, 1941-1981), escritor.

Nesse excerto fica explícita a gravidade do acontecimento para o escritor durante a sua infância na Ilha da Madeira. É importante considerar que a infância, para Herberto Helder, é uma “imagem transfigurada” do adulto, conforme atesta em “Aprender ou não”, crônica de 1971⁶⁶:

Na medida em que a gente cria uma infância, protege-se das violentações de uma vida demasiado confiada à razão e à acção. Dá à imaginação, por conseguinte, um lugar de moderador. Pode situar-se a gente magicamente no mundo, restabelecer a gratuidade, as funções lúdicas, a criatividade desinteressada, ou apenas interessada em ser pura criatividade (HELDER, 2018, p. 44-45).

A criança, símbolo da inocência, se refere ao “estado embrionário” da existência humana, “em cuja proximidade está a infância”, a fase associada à “simplicidade natural” e à “espontaneidade” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2020, p. 358). E essa inocência, por sua vez, também corresponde à *prima materia* da tradição alquímica, já que “para transformar uma dada substância, era preciso, antes de tudo, reduzi-la ou fazê-la retornar ao seu estado indiferenciado original” (EDINGER, 1990, p. 30), ou seja, escrever sobre aquilo que é intocável mas que está em toda parte, que são algumas das mais fortes memórias da infância, a fim de voltar ao “estado informe da pura potencialidade, para que uma nova forma ou atualidade surja” (Id., 1990, p. 30) na escrita e remodele a ideia de obra, porque “o que importa é libertarmos uma força, inscrita obscuramente em nós, que agirá sobre o mundo. Saímos da doença. Somos maravilhosos” (HELDER, 2018, p. 45).

Associamos a *prima materia* de Herberto Helder à criança traumatizada pela perda materna, trauma esse que será trabalhado ao longo da obra escrita, como um processo alquímico que visa se apropriar de algo denso e primitivo, de modo a oferecer algo nobre e grandioso: o poema contínuo, já que em constante transformação. Tudo parte, portanto, dessa criança traumatizada que é, ela mesma, pura potencialidade: “Eu sorrio e levo pelas mãos essa criança poderosa, / uma visita do sangue cheio de luzes interiores” (HELDER, 2014, p. 43). Definir o papel dessa criança na obra publicada permite compreender o que é, para Herberto Helder a

⁶⁶ Presente no livro *Em minúsculas – crônicas e reportagens de Herberto Helder em Angola*, publicado pela editora Porto em 2018. A investigação, a digitalização, a transcrição, a revisão e a seleção dos textos é de Daniel Oliveira, Diana Pimentel e Raquel Gonçalves.

prima materia: a drástica experiência da morte precoce de sua mãe, que, conforme veremos, é uma experiência também transformada em ficção.

De toda a literatura já editada de Herberto Helder, a referência mais direta à perda materna se encontra em *Apresentação do Rosto*, livro de natureza autobiográfica que pode ser encarado como um dos mais importantes para se apreender certos elementos estruturantes de sua literatura, como a relação, desde a infância — “no fundo da casa, no abismo possível dos oito anos” (HELDER, 1968a, p. 49) — com outras figurações femininas familiares, a exemplo, a avó e as irmãs. “Os ‘oito anos’ são uma idade fulcral, decisiva, para a experiência do horror que se consolida neste livro” (FREITAS, 2001, p. 40). Em determinado momento, o narrador revela que “A mãe é aquela face do enigma, no centro do labirinto, face da catástrofe” (HELDER, 1968a, p. 100).

Em entrevista a Serafim Ferreira para o *Jornal de Notícias*, em 1968, Herberto Helder diz, acerca do livro:

Escrevendo-o, aprendi alguma coisa do que sou. A referência a determinados objetos, situações, movimentos, aparecem como imagem ou metáforas de experiências muito antigas, como elementos da estruturação do meu espírito e, portanto, dos meus actos, da minha vida. Para quem se interesse, "**Apresentação do Rosto**" **poderá constituir a introdução aos meus livros de poesia**. Mas para mim o mais importante é o que este volume significa não em termos de literatura, mas de tentativa na investigação da verdade. Veja: escrevo sobre um acontecimento da infância. Estou muito convencido da minha sinceridade, da verdade que se vai instituindo. Na casa, havia muitas mulheres. Eram admiráveis. Seres belos, misteriosos, profundos, inalcançáveis. De repente, sei que estou a mentir. Eram mulheres vulgares, talvez estúpidas e grosseiras. Em que ficamos? Sei apenas que essas mulheres, e o que entre mim e elas aconteceu, foram extremamente importantes para mim, para o que hoje sou. Mas eu inventei-as. **A infância é uma invenção. (...) [O] meu passado é improvável. Autobiografia é apenas uma hipótese cuja contradição eu não esgoto. (...) Poderia escrever cem autobiografias diferentes. Neste sentido, seriam todas ineficazes, falsas. Porém, todas verdadeiras, porque todas uma invenção sincera** (HELDER, 1968b, p. 17, negrito nosso).

O excerto da entrevista corrobora com o pressuposto de que *Apresentação do Rosto*, apesar de ser uma ficção com elementos autobiográficos, é uma reunião de textos ricos em imagens e metáforas propícios para adentrar a poesia helderiana, e um ponto de partida para a leitura alquímica da sua obra, sempre sob a égide das quatro operações principais. Assim, há consistência na associação da dor causada pela morte da mãe à *prima materia*, base da *Magnum opus*, porque esta substância primordial “sempre tem uma conotação de aparência negativa ou sombria (...) seja qual for a confusão, a crise, o assunto que força o indivíduo a questionar a real

natureza dele ou dela — isso é a *prima materia*, a ferida da vida, o conflito que existe” (GREENE & SASPORTAS, 1990, p. 198).

É Herberto Helder, no papel de poeta/alquimista, quem define o elemento primordial, inicial e central de sua obra, e não é por acaso que seja a perda materna. O termo “mãe” deriva da mesma raiz latina que dá origem à palavra “matéria”: *mater*. A drástica experiência, ocorrida quando o poeta tinha oito anos, tidos como “monstruosos, mesmo com a distância dita transfiguração, ou dor, se quiserem, ou talento” (HELDER, 1968a, p. 44), foi transposta à sua literatura com invulgar densidade em *Apresentação do Rosto*, na descrição do velório materno:

Era uma câmara ardente. Exactamente a câmara ardente daquela mãe que apodreceria, começando devagar a cheirar mal. Bem. Eu andava por ali. Experimentava olhar a morte da mãe de todos os lados possíveis. Primeiro, colocava-me junto aos pés, entre os dois círios cujas **chamas** se dobravam no vento que vinha da porta aberta. Os pés da mãe avançavam contra o meu peito, por altura quase dos ombros. **Via aquele território negro que as chamas vergadas e ondulantes faziam palpitar**. Ao fundo desse território que ondulava, cheio de cristas e crateras sombrias, estavam as neves mortas do rosto, e depois os cabelos. E então eu ia para um dos lados do caixão, e o corpo da mãe atravessava o quarto. Corria, partindo da cabeça, terrivelmente morto. **E era engolido pela áspera luz que irrompia aos pés**, onde a porta rasgava um precipício. Mudava de posição, e a cabeça ficava tão perto de mim que poderia tocá-lo com as minhas mãos de criança inábil. A cara descia pela testa e passava pelos olhos que, debaixo das pálpebras, não se sabia para onde olhariam. E o nariz ocultava a boca. E tudo o mais desaparecia branca e abruptamente no seio negro. Experimentava outros ângulos, de onde era um ombro que crescia, ou o peito, ou era a cabeça despenhando-se sobre mim, ou então era uma perna negra. Às vezes as flores, os círios, às vezes os cabelos, ou as mãos dobradas, ou o rosto desconhecido, ou às vezes o rosto momentaneamente muito conhecido. Que sorria e se deslocava, vivo. O rosto de uma pessoa estranha, invadindo a casa. Entravam e saíam pessoas, e eu andava por ali, apropriando-me da morte, talvez a fim de ficar com ela para sempre. (...) Então saí do quarto e avancei pelos corredores cheios de cotovelos e atravessei portas e salas. Lá fora, o sol e as árvores, mas o tempo terrífico começara, e eu não sabia. (...) E começava a memória, intensa mas **purificada**. Voltava sobre os meus próprios passos. (...) Fiquei parado um momento sob o vento e o sol, no meio da tradição dos meus dias. (...) E já sabia tudo. Era terrível. Dirigi-me então para as mesmas portas e corredores. A câmara ardente estava vazia. (HELDER, 1968a, p. 83-85, negrito nosso).

Observa-se, no excerto acima disposto, a sequência de imagens ígneas (“chamas”, “luz que irrompia”) que nos permite associar a morte da mãe à *Calcinatio*. A começar por “câmara ardente”, além da nítida alusão ao fogo, a “câmara” está carregada de sentido iniciático. Luciano, personagem de *O Asno de Ouro*, de Apuleio⁶⁷, “no decurso de uma sessão de iniciação aos mistérios da deusa Ísis”, profere: “Aproximei-me dos limites da morte, apalpei o umbral

⁶⁷ Lucius Apuleius Madaurensis (Argélia, 124 a.C. – c.170 a.C.), escritor e filósofo latino.

(da morada) de Prosérpina... Cheguei bem perto dos deuses do alto e dos deuses de baixo”, reforçando o recinto como um lugar da experimentação da morte, já que essa câmara “simboliza o local da morte do velho homem e do nascimento do homem novo” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2020, p. 221).

A câmara então se associa ao laboratório do alquimista, também ligado à ideia de forja e, mais especificamente ao forno, um “símbolo da mãe” (CIRLOT, 2012, p. 265). O forno é então o lugar e o instrumento em que o alquimista destrói a obscuridade e restaura a luz do elemento depurado através do fogo. Na “câmara ardente” o poeta confronta essa *prima materia*, que é a mãe morta, ao ponto de obtê-la como um corpo “irrevogável”, isto é, definitivo ou indestrutível, enchendo “a casa com o seu movimento e sua força silenciosa”, onde continuaria a sua “existência truncada, repetindo-se, acabando a meio, voltando ao princípio” (HELDER, 1968a, p. 85).

Empenhado no estágio da *Calcinatio*, esse fogo purgador — “Trabalho no forno até ficar calcinado” (HELDER, 2014, p. 454), o poeta faz com que a *prima materia* se torne branca, reduzida à sua essência: o fogo exalta a mãe “em sua condição eterna ou transpessoal” (EDINGER, 1990, p. 63), já que são restauradas as suas forças e seu funcionamento ininterrupto ao longo da vida e da obra do poeta.

Não sendo necessariamente algo físico, a *prima materia* geralmente se encontra “na crise, nos sonhos desfeitos, nos piores pesadelos, nos desastres — todas essas experiências horríveis que são associadas aos aspectos sombrios da vida” (CAVALLI, 2005, p. 40-41), como, no caso aqui estudado, a perda da mãe: a “catástrofe” que será reiteradamente trabalhada ao longo de toda a obra poética justamente porque é por meio dessa experimentação da morte, não apenas da própria mãe, mas “na sua plenitude”, que Herberto Helder “tem acesso ao conhecimento supremo da vida / da escrita” (NEVES in JACOTO, MAFFEI, 2011, p. 114).

Sabendo que a escrita de Herberto Helder é, sobretudo, “experiência poética enquanto experiência de transmutação” que torna explícita “a consonância entre escrever o poema e morrer-renascer como movimento contínuo” (LOPES, 2019, p. 23), a experiência da morte da mãe enquanto *prima materia* é por ele submetida a essa primeira operação alquímica para reduzi-la ao seu estado puro, indiferenciado, original — já que “as espécies ou formas dos metais não podem ser transmutadas em ouro ou prata antes de serem reduzidas à sua matéria essencial” (FIGULUS in: EDINGER, 1990, p. 30). Assim, se “a descrição da doença e da morte da mãe é (...) extremamente elíptica, talvez por procurar obedecer a uma ‘higiene de sentimentos e acontecimentos’” (FREITAS, 2001, p. 48), a mãe, purificada, adquire certa ascendência sobre o filho e o domina para transmutá-lo em sua própria natureza. Esse trabalho

de transformação é necessário “para devolver ao filho a sua potência, a fim de que ele possa reafirmar-se sobre a mãe e tornar-se mais perfeito que ela. E o filho recupera a sua força e vigor e ganha ascendência e domínio sobre a mãe porque se torna semelhante a ela” (DAL FARRA, 1986, p. 144).

O trauma da perda materna, em Herberto Helder, não é uma simples figura das memórias da infância, mas um agente do seu devir. Se *Apresentação do Rosto* funciona como introdução aos seus livros de poesia, algumas passagens do livro também funcionam como metáfora alquímica da mãe, da morte e do fogo como elementos fundamentais de toda a sua obra.

Ao transmutar a perda materna pela *Calcinatio*, o poeta também transmuta a si mesmo por saber que a função da Alquimia é atualizar e levar à perfeição o material que a natureza deixou imperfeito, em potencial. Após o velório, em *Apresentação do Rosto*, o narrador se encontra também retificado pela onipresença materna e, por seu novo estado de profunda onisciência: “Eu estava parado no meio dessa luz, cheio de terror. (...) Eu andava pela casa, e havia os móveis, roupas, objectos e cheiros. E outra coisa indefinível: a energia, ou o espírito, ou o génio da casa. Um dínamo subjacente” (HELDER, 1968a, p.87). Isso ocorre porque "o corpo calcinado é aquele que passou pelo fogo, um corpo renascido, um corpo sutil, não mais ligado ao que esteve ligado e que, portanto, pode ser inteiramente absorvido pela obra" (HILLMAN, 2011, p. 41).

Sabendo que "Isto luta para ser um texto branco, reconciliado" (HELDER, 1968a, p. 204), a *Magnum opus* helderiana tem por finalidade a incorporação da mãe no filho, já que "tanto quanto ela engendra o 'filho', este a engendra, pois se afirma contra ela, na medida que se torna varão e a possui e a fecunda" (DAL FARRA, 1986, p. 144). A ideia já havia sido proposta por Ruy Belo, em ensaio de 1969, aludindo ao conceito teológico de “maternidade divina” na arte poética de Herberto Helder, em que o filho é ao mesmo tempo o esposo, o pai e o criador da mãe (2002, p. 186). “Por isso eu digo: o ganho seria suplantar o espírito, aparecer no texto virgem, dançando como um rapaz nu e aí implantando o amor — celebrar o casamento com a mãe” (HELDER, 1968a, p. 204), casamento que geraria a "Criança Hermética", ou *Filius philosophorum*, a figura que representa "a união de duas naturezas cujas substâncias não são diferentes", mas que resultam numa criatura que contém "todas as potencialidades de todos os desenvolvimentos e gerações que se encontram no fundo do ser, na multiplicidade de todas as coisas dispersas no espaço e no tempo" (DAL FARRA, 1986, p. 144-145). O texto virgem, branco, reconciliado, é aquele em que o poeta, consciente da força motriz que o moldou e que

o sustenta, reintegra a mãe como parte essencial, purificada pelo fogo, para compor a sua Pedra Filosofal.

Apresentação do Rosto é o título da obra de Herberto Helder que mais demoradamente trabalha a associação entre o ofício de escrever a uma ação transgressora, tal qual a Alquimia por "matar" determinados aspectos de um elemento para descortinar sua real composição ou o valor de sua grandeza oculta. Se consideramos "esta espécie de crime que é escrever uma frase que seja" (HELDER, 2013, p. 8), "Estamos, por assim dizer, no cenário de um crime iminente em que o revólver (simultaneamente apontado ao autor e ao leitor) se chama escrita" (FREITAS, 2001, p. 11).

O crime, esse conceito "quase inexaurível" (FREITAS, 2001, p. 46) que é a escrita para Herberto Helder, passa pelo assassinato, pelo incesto e pela ideia de que escrever é expiar o crime de não ter morrido, relacionado à morte da figura materna: "A cabeça do filho é a morte da mãe" e, também, "A perversa cabeça infantil entra nela como um punhal" (HELDER, 1968a, p. 72). Sendo assim, "um crime, mesmo involuntário, mesmo legítimo, macula o seu autor, e cria a necessidade de uma purificação" (HELDER, 1968a, p. 204), tanto de si quanto da vítima em questão — a própria mãe. Assim como o crime representa a sua literatura, o mesmo ocorre com a ideia de Alquimia: o escritor adota a postura transgressora de escrever para depurar a *prima materia* (a mãe) e, por fim, purificar a si próprio.

Então fica o filho, o órfão, com a verdadeira morte instalada no seu coração de homem, para com essa morte poder gritar: Eu sou o crime, levanto-me com o meu crime, e então sou inocente, e atravesso o mundo para instaurar os novos lugares, o silêncio e as palavras sem culpa" (HELDER, 1968a, p. 100-101).

4. como os dedos passam fogo à criação inteira⁶⁸: o trabalho de purificação e integração das forças através da *Calciniatio*

Definida a *prima materia*, sabemos que "o fogo é o primeiro princípio" a qual ela é submetida, mas é importante mostrar exemplos de que "a obra é governada pelo fogo, dependente do fogo", já que "o fogo altera tudo o que toca: todas as coisas estão sujeitas à sua onipotência transformadora" (HILLMAN, 2011, p. 78-79). Sendo o fogo o rudimento essencial

⁶⁸ HELDER, in: *Poemas Completos*. Excerto de *Elegia Múltipla*. Porto: Porto Editora, 2014, p. 63.

de toda a obra — a alquímica e a helderiana, aqui aproximadas —, faz-se necessário apontar as principais ocorrências desse elemento em Herberto Helder e como elas se relacionam com a *Calcinatio* e com o que virá em seguida.

O narrador passa a se ver como “uma coisa quente destinada a um qualquer futuro” (HELDER, 1968a, p. 89), imbuído de certos poderes que o ajudam a trabalhar a sua própria natureza, ressuscitar determinados mortos, desentranhar memórias e experiências profundas imersas em sua forma terrestre (seu próprio corpo) e depurá-las enquanto infringe e fabrica o próprio ouro — a sua própria escrita.

Em quartos abalados trabalho na massa tremenda
dos poemas.
Que me olham de tão perto que eu ardo.
Um dia hei-de ficar todo límpido,
ou calcinado nervo a nervo.
(HELDER, 2014, p. 354)

Se podemos conceber que os alquimistas “consideravam a sua obra um aperfeiçoamento da Natureza que era consentido, ou até estimulado, por Deus” (ELIADE, 1979, p. 132), tanto o alquimista quanto o poeta alegam que “é preciso constituir um corpo orgânico em que a experiência, disciplinada, se baste, e nela se harmonizem o sujeito e a sua experiência: um cosmos explícito, ‘objectual’ (HELDER, 2013, p. 137-138). E é sobretudo pelo fogo que se dá essa empreitada, tomado pelo alquimista e, antes dele, pelo ferreiro que “organiza o mundo, introduz a cultura e guia os seres humanos até o conhecimento dos mistérios” (ELIADE, 1979, p. 132), porque pelo fogo é que se modifica a natureza e se desencadeia os principais progressos da civilização. Não à toa, Herberto Helder muda para o português um *Canto em honra dos ferreiros* proveniente da Mongólia:

Ó nove brancos ferreiros de algures,
vós a quem se vergam a faúlha que voa,
as ferramentas sonoras,
a firme bigorna de aço,
a lima que range range —
vós, descidos ao mundo baixo,
um molde de prata ao peito,
na mão esquerda as tenazes!
É a magia da forja,
maravilha
de foles poderosos —
ó nove brancos ferreiros de algures montados

em nove cavalos brancos.
O lampejo da chama é soberano!
(HELDER, 2010, p. 66)

As imagens do poema conotam os rápidos movimentos do trabalho com o ferro — a própria magia da forja — e o ritmo dos próprios operadores da fundição. “Os fundidores e ferreiros eram tão ‘senhores do fogo’ quanto os alquimistas — e todos, ao ajudarem a obra da Natureza, precipitavam o ritmo temporal e, no final das contas, substituíam o tempo” (ELIADE, 1979, p. 43). Se o produto de um trabalho se torna atemporal, presume-se que não se submeta ao declínio, ao perecimento e à morte, colocando o ferro, somente trabalhado devido ao domínio do fogo, como um produto imortal, tal como o poema, que “se faz contra a carne e o tempo” (HELDER, 2014, p. 28).

Segue-se outro poema mudado para o português, *Os ferreiros*, de Marie L. de Welch, que assenta a ideia de que o trabalhador se funde no próprio trabalho, tema frequente em Herberto Helder:

Já não terão carne e sangue.
O ferro nos olhos duros, nas mãos potentes o ferro.
Crepita nos corações grandes,
invade as suas entranhas.
a força, o pensamento, a vida toda passam
para o ferro árduo e frio
que não é carne nem sangue.
(HELDER, 2010, p. 67)

O ferro, “árduo e frio”, é tido como algo forte, firme e duradouro, já que não é “carne nem sangue”, ou seja, não é mortal, perecível. Essa ideia considera que o empenho dos ferreiros é fundido junto com o ferro, seu material de trabalho, passando “a vida toda” para esse material através do fogo, que gera esse amálgama. Aqui existe uma alusão clara ao *solve et coagula*, conceito alquímico de dissolver determinadas substâncias e remoldá-las; e neste caso, considerando a força de trabalho de quem os manipulou. Por isso que “tanto para o mineiro arcaico quanto para o alquimista ocidental, a Natureza é uma hierofania; não só está viva, como é também divina, ou, pelo menos, tem uma dimensão divina” (ELIADE, 1979, p. 132-133) pela presença do Fogo — pelo “lampejo da chama” —, que é soberano.

Levando em conta esse caráter divino do Fogo, também acaba sendo necessário considerar o trabalho alquímico como ato iniciático, que pressupõe certos rigores litúrgicos por se tratar de um ofício demiúrgico tal qual a escrita helderiana. E essa iniciação seria “uma vitória

sobre a morte, ou seja, sobre a temporalidade: o iniciado proclamava-se "imortal", porque "havia forjado para si próprio uma existência *post-mortem* que julgava indestrutível" (ELIADE, 1979, p. 140). Se “toda imagem que contém o fogo livre queimando ou afetando substâncias se relaciona com a *Calcinatio*” (EDINGER, 1990, p. 38), assim como obras que remetem ao centro de si ou do âmago ígneo das coisas, a obra de Herberto Helder propicia várias passagens análogas a esse procedimento, embora algumas expressem com maior clareza e riqueza de detalhes certos procedimentos da literatura alquímica, como se houvesse um mandamento próprio em relação ao trabalho — esse ofício debruçado — com as operações que não apenas edificam a sua obra como também transmuta a si próprio:

Trabalha naquilo antigo enquanto o mundo se move
Para o centro de si mesmo,
Como se todos os pontos em que trabalhas fossem o centro do mundo.
(HELDER, 2014, p. 521)

Isso ocorre porque a Alquimia é um âmbito em que “o trabalho sobre si e a produção de uma obra apresentam-se, por excelência, como consubstanciais e indivisíveis” porque a *Magnum opus* “implica que a transformação dos metais ocorre *pari passu* com a transformação do sujeito, e que a busca e a produção da pedra filosofal coincidam com a criação ou recriação espiritual do sujeito que as realiza” (AGAMBEN, 2018, p. 150). É progressiva a descoberta e a definição das próprias forças, mas notável o seu Fogo e sua filiação:

e eu que reluzo no fundo de um universo que desconheço,
e sou um nome apenas,
Constelação do Lobo,
mais saindo desse nome remoto entro logo na mais extraordinária
autoria
(HELDER, 2014, p. 543)

Em vez de pertencer à Constelação do Lobo, o eu-lírico diz ser ele mesmo essa própria constelação, esse nome remoto, parte do seu próprio e “ininterrupto circuito zodiacal” (HELDER, 2013, p. 145), ou seja, o lobo em si, que é também um animal frequente nas ilustrações e descrições de processos da Alquimia. Símbolo da selvageria e fome devoradora,

o lobo é equiparado ao antimônio⁶⁹, tido como “o lobo dos metais”, por “devorar” o ouro para depois resgatá-lo, ou seja, purificá-lo.

Devido à sua aplicação na depuração do ouro fundido — na qual as impurezas são removidas (...), o antimônio também era chamado *balneum regis*, “o banho do Rei” (EDINGER, 1990, p. 39), mas é, antes de tudo, símbolo dos desejos instintivos, tal como o Fogo. Nele “se encontram e se fundem as energias divergentes da luz e da escuridão, da luz e da morte, da destruição e da reconstrução” (MARTIN, 2010, p.274).

No tratado *As Doze Chaves da Filosofia*, Basílio Valentim oferece uma receita de *Calcinatio* tal como se segue⁷⁰:

Toma um feroz lobo cinzento que é encontrado nos vales e montanhas do mundo, nos quais uiva, quase selvagem, de fome. Dá-lhe o corpo do rei e, quando ele o tiver devorado, queima-o totalmente, até torná-lo cinzas, numa grande fogueira. Por este processo, o rei será libertado; e quando isso tiver sido realizado por três vezes, o leão terá suplantado o lobo e nada encontrará nele para devorar. E assim o corpo terá se tornado apropriado para o primeiro estágio do trabalho. (EDINGER, 1990, p.38)

O processo de Basílio Valentim ganha dimensão com o emblema XXIV de *Atalanta Fugiens*, o célebre tratado de Michael Maier, que descreve a prescrição:

⁶⁹ Antimônio, elemento químico semimetálico de cor branca ou prateada, quebradiço e brilhante. Seu nome significa literalmente “inimigo dos monges”, devido a propriedades tóxicas que envenenava clérigos, que também eram alquimistas.

⁷⁰ Edinger cita a passagem da versão de A. E. Waite, publicada em: *The Hermetic Museum*. Londres: Watkins, 1953.



Figura 1

À parte os sacrifícios pelo Fogo e a “eliminação do homem-deus e a transferência de sua alma, ainda em pleno vigor, para um sucessor digno”, nas culturas agrárias e sociedades tribais da Europa para garantir a fertilidade da terra, que dependem “da realização adequada desse sacrifício” (FRAZER, 1982, p. 103), uma pessoa ou um rei imolado pelo Fogo é frequente na Alquimia como óbvia particularidade da *Calcinatio*: a purificação da matéria que, por sua vez, já traz em si o ouro. Tendo em conta o simbolismo do rei e considerando que Herberto Helder empreende sua *Magnum opus* com afinco, conforme se nota em textos ricos em termos químicos (e alquímicos, por conseguinte), nos deparamos com imagens de submissão ao Fogo para o eu-lírico sair transformado. Um exemplo emblemático está em *Do mundo* (1994):

Por isso ele era rei, e alguém
se punha diante da realeza para ter um pensamento, uma palavra
súbdita: dá-me um nome, uma
baforada,
desfere o ceptro contra a minha testa para eu ver
uma constelação maior que onze varas
enche de hélio o espaço reservado à minha glória quando me volto
na escuridão com toda a potência
dos raios, dizia, o torso envolto pelas ramagens
do fogo,
bate-me na testa e que eu seja a minha luz, onze
varas de luz para os braços torcidos,
uma camisa aos rasgões brilhantes por força
da entrada e saída

do ar, porque de ti recebo a soberania e lanço pela boca
petróleo a arder como no circo dos prodígios
fazem os reis terríveis,
por isso também eu tenho o poder e o sítio e o exercício
desta magia: a realeza de uma combustão,
acto, verbo,
e em estado natural os elementos:
madeira, cristal e ouro, e o ar movendo
o poema número a número.
(HELDER, 2014, p. 520-521)

Além de ser, junto com o herói, o santo, o pai e o sábio “o arquétipo da perfeição humana” que “mobiliza todas as energias espirituais para se realizar”, o rei é também concebido como “uma projeção do eu superior, um ideal a realizar” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2020, p. 776) e um equivalente do ouro buscado pelos alquimistas. Por isso o eu-lírico, denominado como “alguém”, ou seja, como matéria ainda indiferenciada, se coloca diante dessa realeza a fim de obter uma espécie de iniciação ou consagração — “um nome, uma baforada” e um golpe de “ceptró contra a minha testa” enquanto partes de um rito de passagem oficiado por uma autoridade.

O intuito do eu-lírico seria conhecer e exaltar suas potencialidades quando, em primeira pessoa, pede para essa figura real encher de gás hélio “o espaço reservado à minha glória”. A partir de então ele se volta para a escuridão “com toda a potência dos raios”, tidos como poderes de uma divindade, de natureza ígnea, que simboliza “uma violenta descarga de energia” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2020, p. 767). Nota-se que a potencialidade dessas forças é própria do eu-lírico, sendo apenas suscitada pela presença do rei.

Em seguida, com “o torso envolto pelas ramagens do fogo” Herberto Helder aciona uma imagem frequente no imaginário alquímico, sobretudo nos procedimentos relacionados à operação do Fogo: o corpo em chamas. E um processo de emulação dessa autoridade ocorre quando pede “bate-me na testa e eu seja a minha luz”, reconhecendo nele a própria figura real “porque de ti recebo a soberania”. E o petróleo — “óleo de pedra”, tanto no latim quanto no grego —, lançado pela boca, é uma das substâncias mais antigas e mais cobiçadas do mundo, o que exalta o valor daquilo que o eu-lírico profere e canta. É altamente inflamável. E, como o ouro, bastante cara. Carrega, também, o sentido ancestral, por ser uma mistura complexa de compostos orgânicos soterrados ao longo de milhões de anos, sugerindo os mortos, a memória e o eco das vozes de quem precedeu o eu-lírico. Assim, coroado pela consciência de sua realeza, ele torna-se rei “a arder como no circo dos prodígios fazem os reis terríveis”.

A alusão a um prodígio, termo etimologicamente relacionado ao que é divino e monstruoso, acende-se uma referência às “Coisas elétricas na Escócia”, em que uma criança de

Aberdeen repentinamente passa a dar choques.

Desejo supor que os dedos estendidos para tão emocionante experiência ficavam queimados. Pois é conveniente imaginar coisas assim deixando suas marcas, irrefutáveis sinais visíveis a ajudar as memórias, sinais da tremenda passagem do prodígio pelo mundo das regras. (HELDER, 2015b, p. 169).

O Fogo, tanto na Alquimia quanto em Herberto Helder, é elemento de purificação e fenômeno de revelação. Faz parte do seu devir mostrar que “assim como a exceção devasta o mundo (...), o prodígio ferve, renova pela surpresa e maravilha da vida, acorda as humanas virtudes da curiosidade e do espanto” (HELDER, 2015b, p. 170). O termo “prodígio”, geralmente associado a crianças e jovens que se destacam por algum talento nato, diz respeito a um fato ou fenômeno que parece transcender as leis da natureza ou a ordem natural das coisas; ou a uma circunstância surpreendente ou maravilhosa⁷¹, como o “gênio eléctrico” escocês, “com a sua violência arrasadora, o fogo sagrado” (Id., 2015b, p. 171). E a esse Fogo tido como sagrado que Herberto Helder chama à razão: a criança é tida pelo narrador tanto por “monstro” quanto por “pequena divindade” com seu “alto dom de queimar as mãos”, e a capacidade inexplicável de gerar, ou canalizar essa energia e de manifestar a sua potência.

Ao fascínio de Herberto Helder por mãos que se queimam, fogueiras e luzes abrasadoras, soma-se às pessoas sujeitas ao fogo, que tem campo em uma crônica de 1972:

Começou tudo no Vietname, provavelmente em Hué, ou talvez em Saigão, depois de ciciadas combinações a respeito de planos temerários, coisas espectaculares, implacáveis, soberbas. (...) Sob as cabeças rapadas, debaixo de túnicas fulgurantes, vagarosas às brisas, cor de açafraão — os monges amadureciam a sua estratégia aparentemente louca. Tempos depois — aqui e ali — nos lugares centrais das cidades sul-vietnamitas, jovens religiosos espalhavam gasolina pelo seu próprio corpo, sentavam-se na posição sagrada de lótus, e lançavam-se fogo. A multidão olhava com um respeito impressionado as tochas humanas. Esta sabiamente oblíqua estratégia oriental, a audaz diplomacia do terrível — atingia em cheio o espírito da multidão, como a luz atinge uma película sensível. Era uma nova espécie de terrorismo, movido por forças espirituais difíceis para nós — racionalistas do Ocidente — e cuja agressividade apresentava uma certa inovação: era centrípeta, autodestrutiva. Nisso residia a sua força exemplar. (HELDER, 2018, p. 165)

Após esse preâmbulo, o autor relata que surgiram “fogueiras humanas, evidentemente isoladas, descontínuas” em Nova Iorque, Tóquio, Londres, Madrid e, para o espanto da

⁷¹ PRODÍGIO. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/prodigio/>. Acesso em 18 mai. 2023.

população africana, em Angola. A crônica segue com o caso de Francisco Pereira, relojoeiro de Luanda, que às vésperas de seguir para Lisboa e lá iniciar um tratamento psiquiátrico, dirige-se para o Largo Serpa Pinto, despe-se e rega-se de gasolina.

Ninguém estava a perceber coisa alguma. Não era para perceber. Só perceberam, a seguir, que Francisco Pereira se incendiara de repente. A solicitude acorreu, apagou, transportou. O homem deu entrada no Banco do Hospital de S. Paulo. Estava em chaga, talvez não escapasse. Meteram-no logo na caixa de escapar. Escapará? Escapará a quê? À morte. Que morte? (HELDER, 2018, p. 167-168)

A questão no final do excerto ressalta o fascínio que o cronista nutre pelo fogo e exige uma reflexão a respeito do que se consome pelo fogo. Em termos alquímicos, a ideia de morte pelas chamas promove a ideia não só de purificação como também de unificação com o sagrado — não só exemplos de imolação como de iluminação — por mais chocantes e destoantes que sejam, já que os contextos são diferentes. E para coroar as recorrências do corpo em chamas na obra de Herberto Helder, citemos um caso semelhante presente em "(o humor em quotidiano negro)":

Um actor transformou-se em tocha viva diante do público, depois de muitas injúrias à civilização ocidental. Tendo começado por dizer que iria impregnar-se com perfumes do Líbano, o actor verteu sobre si próprio o conteúdo inflamável de uma garrafa e acendeu um fósforo. Vinda do meio das chamas, a sua voz proclamava a superioridade do Oriente sobre o Ocidente, enquanto a assistência aplaudia com entusiasmo. (HELDER, 2013, p. 87-88)

Ainda que o excerto acima faça parte de uma coletânea de curtos relatos marcados sobretudo pela ironia, em *Photomaton & vox*, em *Alquimia*, todas as fontes e formas de Fogo têm sua utilidade e importância. Alguns teóricos fazem distinção entre o fogo artificial — desencadeado por meio de um fósforo, por exemplo — e o fogo celeste, aquele que começa por um raio ou que em forma de luz, que é tido como “espírito ígneo” e “uma vívida imagem da Divindade” (PERNETY, 1973, p. 103). Em Herberto Helder, como vimos, essa distinção não altera a importância do fenômeno do Fogo, tido por ele como um assombro, um enigma, um perigo e, também como uma salvação, um processo necessário para o ato de transmutação da sua Pedra Filosofal.

Deito coisas vivas e mortas no espírito da obra.
Minha vida extasia-se como uma câmara de tochas.
(HELDER, 2014, p. 110)

E esse “actor”, ele próprio um alquimista, transmuta-se quando submete ao Fogo “coisas vivas e mortas” a fim de obter domínio sobre elas. Submeter a *prima materia* ao fogo é um exercício contínuo e necessário:

(...) a imagem de uma pessoa com a mão gloriosa nas chamas
não pára de gritar mas não tira a mão do fogo
compreende-se? Como se compreende!
é uma espécie de força absoluta.
(HELDER, 2014, p. 441)

Por meio dessa “força absoluta”, Herberto Helder assume o poder, o espaço e ofício da sua escrita essa “magia” que é o próprio trabalho alquímico — a realeza de uma combustão. (2014, p. 521). Esse verso, aliás, pode ser lido como o talento conquistado de poder criar e de manipular o Fogo que queima sem destruir quem o porta — a força tão procurada pelos alquimistas e só alcançada por meio da obra escrita em constante revisão e revisitação. Assim, com os elementos reluzindo “em estado natural”, em uma leitura alquímica de Herberto Helder, o Fogo é o “elemento que atua no centro de toda coisa” e se caracteriza como fator de unificação, como “aspecto totalizador que corresponde à ambiguidade das explicações que vão alternadamente da vida à substância, numa interminável reciprocidade” (BACHELARD, 2012, p. 92-93) dentro da obra, sem distinção. Tanto que “madeira, cristal e ouro”, expostos a altas temperaturas, são exemplos do que foi revelado, depurado e integrado às forças do eu-lírico em vez de destruído pelas chamas:

Quando alguém escreve, arde o papel por onde
passa a imagem.
(HELDER, 2014, p. 404)

E por esse canal calcinado sai
um ruído rítmico, uma fremente
desarrumação do ar, o verbo sibilante,
vento:
som onde começa tudo — o som.

Completamente vivo.
(Id., 2014, p. 352)

Enquanto “mediador entre formas em desaparecimento e formas em criação” com suas

características não contrárias e sim complementares” (CIRLOT, 2012, p. 258), sustenta-se que o Fogo, numa leitura alquímica da obra de Herberto Helder, “acentua todas as forças e procura o absoluto tanto na vida quanto na morte” (BACHELARD, 2012, p. 118).

O Fogo pode ser lido como uma “espécie de força absoluta” (HELDER, 2014, p. 441): um elemento de ligação em vez de separação ou simples destruição, que “eleva e ao mesmo tempo unifica, não transcendendo, mas criando na imanência o sentido do sagrado” (SILVA, 2004, p. 349). Essa ideia é corroborada pela visão de Hillman de que “esse impulso ascendente arquetípico do fogo dá à Alquimia sua visão espiritual, traduzindo suas imagens e insights em mensagens para o caminho para cima” (HILLMAN, 2010, p. 81). É o mesmo autor quem considera a *poiesis*, isto é, a produção de imagens, a atividade primária da alma.

Assim, na Alquimia, as próprias imagens seriam o “princípio definitivo” propiciados pelo Fogo. E são as imagens ligadas ao Fogo, também em Herberto Helder, “os rudimentos essenciais de toda a obra” (Id., 2010, p. 82).

(...) Porque tudo se calcina: sono e imagem,
dávias verdadeiras, as palavras,
as pessoas.
Essa dádiva infernal fechada na metáfora.
(HELDER, 2014, p. 435)

5. coisas magnânimas de água⁷² — as figuras femininas como agentes da *Solutio*

Assim que processada a *prima materia* pelo Fogo — isto é, a lembrança da morte da mãe através da operação da *Calcinatio*, uma leitura alquímica da obra de Herberto Helder nos permite dizer que o poeta passa a “fundar” o seu poema como uma espécie de recipiente ou receptáculo, já que, ao final de sua vida, a obra é que permanecerá.

Solutio, ou dissolução, é o nome dado à operação alquímica associada ao simbolismo do elemento Água. Conforme Edinger (1990, p. 67), para o alquimista, essa etapa da obra

⁷² HELDER, in: *Poemas Completos*. Excerto de *A colher na boca*. Porto: Porto Editora, 2014, p. 17.

simboliza um processo de restauração de elementos diferenciados e distintos à sua origem indiferenciada e dissoluta, uma vez que a Água e a *Solutio* representam um retorno ao útero. As imagens de inundação, batismo, banho e mesmo de naufrágio e afogamento remetem a experiências de transmutação regidas por essa etapa alquímica.

Cabe ressaltar que, no que tange à simbologia dos elementos na obra helderiana, não há uma proporção equilibrada. “A água”, sabemos, “é dos quatro elementos o mais assíduo em toda a obra deste poeta” (SILVA, 2004, p. 338). De acordo com Juliet Perkins (2007, p. 8), o fato de ser um ilhéu confere a Herberto Helder a noção de que a água une em vez de dividir. Sendo assim, a experiência da *Solutio* visa “liberar vida nova, limpa da corrupção e do cinismo do velho”, porque quando “se condensa outra vez, a *prima materia* está livre de impurezas” (GREENE & SASPORTAS, 1990, p. 216).

Conforme temos visto, essa transição do biográfico para o literário é confirmada pelo próprio poeta quando afirma que “cada coisa que me acontece está destinada em mim a ser transportada para o plano da criação” (HELDER, 1965, p. 5). Assim, quando se inicia a *Solutio*, o trauma da perda da figura materna é “dissolvido” e submetido a uma contínua associação à Água, primeiramente, e aos símbolos relacionados a esse elemento, de modo que a *prima materia*, a morte da mãe, passe a se tornar fluída e mais presente, como parte de uma mistura bem diluída, conforme os poemas que analisaremos neste capítulo.

Ainda que “Fonte”, título evidentemente aquático, ciclo de seis poemas relacionados à figura materna, incluído em *A colher na boca*, seja o principal exemplo sobre o qual nos debruçaremos, não apenas a mãe é associada ao elemento Água, mas o princípio feminino em suas outras facetas também o é. Na terceira estrofe do poema, Herberto Helder lança as bases de um de seus *topoi*, que é a associação intrínseca entre o feminino e a pequena morte, isto é, o orgasmo, evento ligado a aspectos aquáticos: sêmen, suor, lágrima e sangue, símbolo de vitalidade, um dos mais frequentes em toda a sua obra:

Em cada mulher existe uma morte silenciosa.
E enquanto o dorso imagina, sob os dedos,
os bordões da melodia,
a morte sobe pelos dedos, navega o sangue,
desfaz-se em embriaguez dentro do coração faminto.
(HELDER, 2014, p. 20)

Há, portanto, mais do que uma ideia de morte associada ao feminino, na obra helderiana. Se por um lado temos o trauma da morte factual da mãe, por outro temos também a ideia de

pequena morte, termo utilizado desde o século XIX para se referir às sensações orgásticas. Conforme Georges Bataille (1987, p. 155), a diferença entre a morte factual e a “pequena morte” jaz no fato de que a segunda, a despeito de representar descontrolo e desejo de se dissolver no ente amado, carrega em si a pulsão de vida. A morte no sentido de perda da autonomia orgástica é experimentada como confirmação da existência.

No excerto acima citado, a mulher-amante é a propiciadora da experiência de “pequena morte”, através da qual fluidos (sangue) se manifestam. Ao contrário do encerramento do desejo, característico da morte factual, a “pequena morte” anuncia a intensificação do desejo: embriaguez e fome. Nesse excerto, já se desenha o processo da *Solutio*, que é a diluição de determinada substância em sua própria vida, isto é, da força da mulher e do seu devir de transmutação implicado na escrita de Herberto Helder. O poema, “dominado pelo imaginário da natureza, da fecundidade e da nutrição (em que) o feminino tem o poder de criar todas as coisas a partir de seus próprios recursos”⁷³ (PERKINS, 1991, p. 12), ressalta o papel da mulher enquanto poder absoluto da vida e da morte, a iniciadora e a companheira da Grande Obra que empreende o alquimista:

— Oh cabra no vento e na urze, mulher nua sob
as mãos, mulher de ventre escarlate onde o sal põe o espírito,
mulher de pés no branco, transportadora
da morte e da alegria.
(HELDER, 2014, p. 20)

O termo “cabra”, em português de Portugal, costuma ser utilizado como referência a mulheres extremamente sexualizadas. Embora o uso do termo costume ser pejorativo, no excerto acima essa “mulher nua” é exaltada. A morte à qual o poeta se refere não é a factual, fonte de dor e sofrimento, mas a experiência de dissolução orgástica, que é também razão de alegria: o processo relacionado ao sexo, o conceito de “casamento alquímico” em que ocorre a dissolução e a coagulação da substância.

Nota-se que o sal, um dos sinônimos de *prima materia*, símbolo de tristeza, dor, sofrimento e labuta, mas também de potencialidade vital (presente nas lágrimas, no suor e no sêmen), se faz presente no poema, fecundando (pondo o espírito) o *ventre escarlate* da mulher, tido aqui como receptáculo capaz de acolher as potencialidades desse sal. O indivíduo, graças ao poder feminino, perde sua identidade temporariamente para, em seguida, recuperá-la em

⁷³ Tradução nossa para o original em inglês: “dominated by the imagery of nature, of fecundity and of nourishment” em que “the feminine has the power to create all things from her own resources”.

júbilo.

Assim, Herberto Helder tem como soberana a força da mulher enquanto fonte de onde vem tudo o que existe e tudo o que se escreve:

(...) não há vindima ou água
em que não estivesses pousando o silêncio criador.
Digo: olha, é o mar e a ilha dos mitos
originais.
Tu dás-me a tua mesa, descerras na vastidão da terra
a carne transcendente. E em ti
principiam o mar e o mundo.
(HELDER, 2014, p. 23)

Os símbolos dessa "água inicial" merecem estudo: além da "ilha dos mitos originais" fazer alusão à própria Ilha da Madeira, também um símbolo materno, já que, sendo ventre e infância do poeta, a mãe é tomada, de um lado, "como parceira do ritual das transmutações e, de outro, como iniciadora", pois "ela representa, sobretudo, a possibilidade de um contínuo *regressus ad uterum*, a de redução das substâncias a um estado pré-cosmogónico para a efectiva formação do seu cosmos" (DAL FARRA, 1982, p. 147), isto é, do seu poema contínuo. E, justamente, "considerava-se a água como útero e a *Solutio* como um retorno ao útero para fins de renascimento" (EDINGER, 1990, p. 68), no caso, da mulher-mãe enquanto tema fulcral e força onipresente na obra escrita. Por isso, é importante considerar que

Essa água materna não apenas contém, mas também nutre e transforma, uma vez que todo ser vivo estrutura e preserva sua existência com a água, ou leite da terra. Uma vez que a conexão simbólica da água com o seio — e também com o útero — é possível e natural (...), a água da terra pode se apresentar como o leite do corpo da terra, pois as fêmeas que, entre os animais, produzem leite, principalmente a vaca e a cabra, como símbolos principais do processo de nutrir, são consideradas entidades cósmicas, tanto acima como sobre a terra (NEUMANN, 2021, p. 60).

A *Solutio* se caracteriza como uma operação de integração de uma forma a partir do seu desaparecimento e do seu ressurgimento, desta vez em uma forma regenerada. Assim, as imagens da morte da mãe, tal qual vimos na *Calcinatio*, passam a ser reformuladas a partir de um assentamento da figura feminina na obra enquanto *creatrix*, uma espécie de divindade criadora de tudo o que pode ser escrito.

Plantas, bichos, águas cresceram como religião
sobre a vida — e eu nisso demorei
meu frágil instante. Porém,
teu silêncio de fogo e leite repõe a força
maternal, e tudo circula entre teu sopro
e seu amor. As coisas nascem de ti
como as luas nascem dos campos fecundos,
os instantes começam da tua oferenda
como as guitarras tiram seu início da música nocturna.
(HELDER, 2014, p. 22)

Os referenciais terrestres, como os “campos fecundos” e sobretudo os líquidos — mar, sangue, leite —, presentes no poema, nos levam a perceber que o eu-lírico atesta a onipresença do seu amor filial pela mãe, visto que “é o primeiro princípio ativo da projeção das imagens, é a força propulsora da imaginação, força inesgotável que se apossa de todas as imagens para colocá-las na perspectiva humana mais segura: enxertar-se nas primeiras forças amantes” (BACHELARD, 2016, p. 120).

Fonte é a série de seis poemas que com maior frequência retrata a relevância do tema materno na obra de Herberto Helder, pois “representa o mais pessoal e emocional aspecto de todo o seu trabalho e evidencia extremamente uma profunda consciência do amor da mãe”⁷⁴ (PERKINS, 1991, p. 20). A começar pelo título, a fonte é tanto uma imagem quanto um tema prolífico na literatura alquímica.

Assim como a ilha, conforme vimos, a fonte é o centro e a origem da vida interior e “sua significação (água em movimento) simboliza a força vital do homem e de todas as substâncias” (CIRLOT, 2012, p. 261), e “não é apenas o fluir da vida, mas também o seu calor, isto é, o seu ardor, o segredo da paixão, cujos sinônimos têm sempre as características do fogo” (JUNG, 1991, p. 133), corroborando o fato de que a matéria transformada na operação anterior, *Calcinatio*, está preservada no atual estágio.

⁷⁴ Tradução nossa para o original em inglês: "its represents the most personal and emotional aspect of any of his work and evidences an extremely profound awareness of love for the mother."

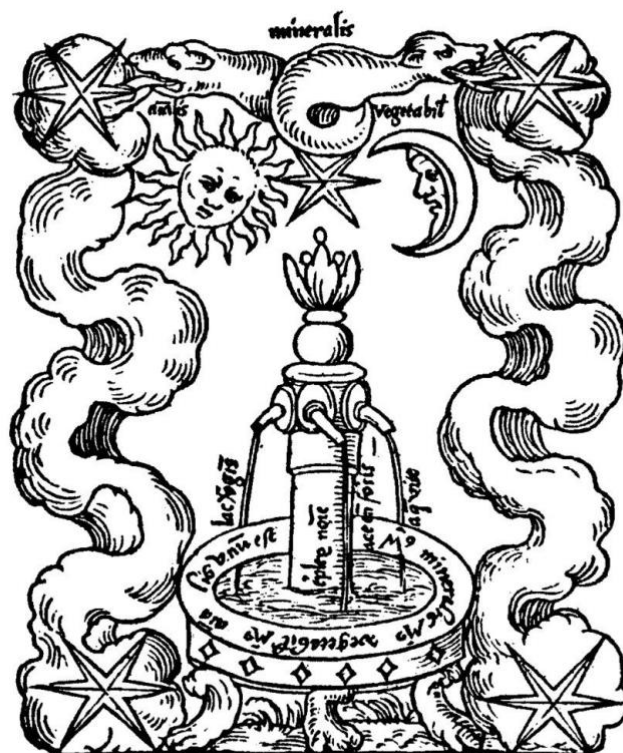


Figura 2

Em termos alquímicos, a “Fonte” de Herberto Helder tem algo a nos dizer.⁷⁵ A primeira ilustração da série de gravuras do *Rosarium philosophorum*, ou Rosário dos filósofos, um dos tratados alquímicos do século XVI mais difundidos e discutidos, é justamente uma fonte — “a fonte mercuriana, a *prima materia* que é o início do trabalho. Essa gravura anuncia que toda a *opus* está sob o domínio de Mercurius na forma da água” (GREENE & SASPORTAS, 1990, p. 217), assim como a obra de Herberto Helder. Esse “Mercurius” a que Greene e Sasportas se referem “é mais frequentemente descrito como água⁷⁶, água divina, nossa água, água que não molha as mãos, aqua ardens, aqua vitae, aqua permanens”⁷⁷ (ABRAHAM, 2001, p. 125), e é, assim, “a própria matéria, o princípio passivo, feminino” (HUTIN, 1992, p. 58): associações que levam à mãe.

⁷⁵ O ciclo de poemas “Fonte” é objeto de análise de dois estudos importantes: *No reino das mães: notas sobre a poética de Herberto Helder* (LEAL, 2008) e *Herberto Helder e o sorriso louco das mães*, de Paola Poma, apresentado no Congresso Internacional Herberto Helder, organizado pela Universidade da Madeira e ocorrido no Funchal entre 21, 22 e 23 de novembro de 2016.

⁷⁶ Vale ressaltar que o elemento químico mercúrio, apesar de ser um metal, é líquido à temperatura ambiente.

⁷⁷ Tradução nossa para o original em inglês: “is most frequently described as a water (divine water, our water, water that does not wet the hands, aqua ardens, aqua vitae, aqua permanens”.

Ela é a fonte. Eu posso saber que é
a grande fonte
em que todos pensaram. Quando no campo
se procurava o trevo, ou em silêncio
se esperava a noite,
ou se ouvia algures na paz da terra
o urdir do tempo —
cada um pensava na fonte. Era um manar
secreto e pacífico.
Uma coisa milagrosa que acontecia
ocultamente.
(HELDER, 2014, p. 45)

Assim Herberto Helder abre o primeiro poema do ciclo, definindo a mãe como a grande agente nutridora da família, ligada aos elementos ao redor (campo, trevo) e assumidamente um “manar secreto e pacífico”, a “coisa milagrosa que acontecia ocultamente”. Essas descrições remetem à fonte, necessariamente, e a termos frequentes da Alquimia, como “secreto” e “oculto”. Isso se dá porque a fonte, ainda segundo Jung, “surge na parte inferior, razão pela qual só é encontrada embaixo. Este embaixo é a história natural do homem, de sua ligação causal com o mundo dos instintos (...), sem esta ligação, nem o Lápiz nem o si-mesmo poderão cumprir-se” (1991, p. 133).

O “manar secreto e pacífico” também diz respeito à abundância do que é produzido, voltando à importância da água e, conseqüentemente, do leite, como elementos maternos primordiais — e indispensáveis tanto ao poeta quanto ao alquimista. Não à toa, em seguida Herberto Helder associa a mãe-fonte à teta e ao odre, assentando “a grandeza e a totalidade da mulher enquanto mãe”⁷⁸ (PERKINS, 1991, p. 20).

O segundo poema de “Fonte” descerra a simbiose inquebrável entre mãe e filho por meios aquáticos, mas denotando o quanto a mãe acaba sendo uma criação do filho e doadora de todos os seus poderes:

As mães são as mais altas coisas
que os filhos criam, porque se deslocam
na combustão dos filhos, porque
os filhos estão como invasores dentes-de-leão
no terreno das mães.
(...)
E os filhos mergulham em escafandros no interior
de muitas águas,
e trazem as mães como polvos embrulhados nas mãos
e na agudeza de toda a sua vida.
(...)
E através da mãe o filho pensa
que nenhuma morte é possível e as águas

⁷⁸ Tradução nossa para o original em inglês: “the greatness and totality of the woman-as-mother”.

estão ligadas entre si,
por meio da mão dele que toca a cara louca
da mãe que toca a mão pressentida do filho.
(HELDER, 2014, p. 48)

As referências à Água ao longo do poema, assim como o mergulho do filho nas “muitas águas”, é o próprio estágio da *Solutio* em operação, pois “simboliza um retorno ao estado que precedeu a forma, uma total regeneração, um novo nascimento, porque imersão significa uma dissolução de formas, uma reintegração à condição informe que precede a existência” (EDINGER, 1990, p. 78). Nesta leitura alquímica, o eu-lírico mergulha nas águas maternas como se operasse uma espécie de batismo para, então, emergir tomado pelos seus poderes e pela própria mãe, totalmente integrada ao filho. Assim, “a função da mãe é ensinar o segredo da vida e passar o amor que vai negar qualquer divisão ou morte”⁷⁹ (PERKINS, 1991, p. 22).

Um dos efeitos esperados da *Solutio* é o consequente e notável apagamento da forma anterior da substância sob transmutação — a morte da mãe em si, no caso. Por isso que, no terceiro poema de “Fonte”, são frequentes as queixas — as memórias — do eu-lírico a respeito da perda da figura materna, sempre associadas ao elemento Água:

Ó mãe violada pela noite, deposta, disposta
agora entre águas e silêncios.
Nada te acorda — nem as folhas dos ulmos,
nem os rios, nem os girassóis,
nem a paisagem arrebatada.
— Espero do tempo novo todos os milagres,
menos tu.
(...)
Espero cobrir-te novamente de júbilo, ó coroa do canto.
Mas tu estarás mais branca com a boca selada
pelas pedras lisas.
E sei que terei o amor e o pão e a água
e o sangue e as palavras e os frutos.
Mas tu, ó rosa fria,
ó odre das vinhas antigas e limpas?
(HELDER, 2014, p. 49)

Ao mesmo tempo em que há uma espécie de resignação frente à morte da mãe, sabendo que nada a acordará e esperando “todos os milagres” exceto sua presença física, o eu-lírico reconhece que os dons maternos — “amor, pão, sangue, palavras, frutos e a própria água” — o

⁷⁹ Tradução nossa para o original em inglês: “the function of the mother is to teach the secret of life and to pass on the love that will deny division or death”.

acompanharão daqui por diante, pois “a carne da mãe é agora a carne do poeta; ela dá vida a ele e vive nele através de suas palavras”⁸⁰ (PERKINS, 1991, p. 23).

No poema, nota-se a relação entre a figura da mãe e imagens líquidas (água, leite):

Rente ao tempo que nos cobria
de previsão e silêncio,
arrefecem os sentidos sobre o teu rosto selado.
Pequena e imensa coisa no alto das águas,
no fundo de sementes desmemoriadas — mãe
engolfada no leite renascente,
para ti se elevam os lábios tocados pelo sumo
incompleto, o sono da própria
incontida primavera.
(HELDER, 2014, p. 53-54)

Essa estrofe demonstra que a *Solutio* está ocorrendo, já que há o resfriamento da lembrança da figura materna — “arrefecem os sentidos sobre o teu rosto selado” — e a diluição da sua identidade. Essa mãe, “pequena e imensa coisa”, ou seja, a matéria mais uma vez indiferenciada, está no “alto das águas, no fundo de sementes desmemoriadas”, que estão em promessa de eclodir, mas ainda em preparação. A “mãe/ engolfada no leite renascente” é, pois, a mulher imersa em substância passível de uma nova vida, aquela que deu existência e que continua atuando como devir do eu-lírico e do alquimista.

Nota-se o “sumo incompleto” que se apresenta, isto é, o processo ainda sem conclusão dessa *Solutio*, cujo propósito “é liberar vida nova, limpa da corrupção e do cinismo do velho” (GREENE & SASPORTAS, 1990, p. 216), uma espécie de ressurreição.

Mais adiante, no sexto poema de “Fonte”, a postura resignada do eu-lírico percebe a figura materna com menos nitidez, já que a *Solutio* está em andamento e um de seus vários efeitos é justamente a diluição da imagem, uma visão mais turva de determinada lembrança: “Não posso levantar-te dos retratos antigos/ onde procuro afogar-me como uma criança nocturna” (HELDER, 2014, p. 55). O afogamento é um dos temas mais frequentes dessa operação alquímica, frequentemente representado em gravuras por um rei se afogando em um lago ou no mar enquanto o alquimista lhe dá as costas. O rei simboliza, neste contexto, a substância básica que precisa de regeneração e transformação, enquanto o alquimista, ciente de

⁸⁰ Tradução nossa para o original em inglês: “the mother’s flesh is now the son’s poetry; she gives him life and she lives in him through his words”.

que a figura da realeza está em apuros, representa a participação consciente no processo por parte do buscador da pedra filosofal.

Assim, a *Solutio* “contém sentimentos de desamparo, impotência e dependência. Trata-se de um estágio infantil, no qual o bebê ainda não se separou da mãe. Para usar o jargão tradicional, a mãe ainda não é um objeto internalizado” (GREENE & SASPORTAS, 1990, p. 220), ainda que seja este o objetivo. E é escrevendo que essa internalização, que podemos chamar de dissolução e reformulação, em termos alquímicos pode ser aceita e de fato ocorrer na obra:

Tu desapareceste. É um erro
das musas distraídas. Não há guindaste que te levante
do coração das águas. (HELDER, 2014, p. 56)

A sugerida resignação em relação ao desaparecimento da figura materna — submersa nas águas — se dá ao mesmo tempo em que o eu-lírico a assume como fonte primordial, pois “em uma nostálgica encenação de sua fantasia, ela pode ser recuperada, ou restaurada, de modo que atue como sua musa”⁸¹ (PERKINS, 1991, p.26). A partir dessa nova designação e ocupação da mãe é que o filho empreende essa separação por meio da *Solutio*, pois “se ocorrer uma transformação, a forma antiga não perde seu atrativo: quem se separa da mãe, anseia pela volta à mesma. Essa nostalgia pode transformar-se em paixão arrasadora (...). Neste caso, a mãe aparece de um lado como a meta máxima” (JUNG, 1986, p.226) da obra, justamente porque “a imagem da mãe morta acarreta uma ruptura na ordenação do mundo” (LEAL, 2008, p.136), sendo necessário buscá-la, lembrá-la e recriá-la constantemente para que haja sentido ao mundo e suporte à perda.

E se a *Solutio* enquanto operação de dissolução também diz respeito a uma tentativa de redenção da *prima materia*, o poema se fecha com uma sugestão e um clamor do eu-lírico para que a mãe, como força restituída, o salve:

Depois talvez pudesses vir com o rosto um pouco coberto de poeira,
e os olhos delicados de mulher restituída,
e os pés brilhando sobre os caminhos do meu silêncio exaltado
— talvez
pudesses salvar-me como uma palavra pode
salvar um pensamento.

⁸¹ Tradução nossa para o original em inglês: “in the nostalgic free play of his fantasy she can be recovered, or restored, in order to act as his muse”.

(HELDER, 2014, p. 56-57)

Esse anseio, ainda que desencantado, ocorre porque “a mãe não só é a *prima materia* da poesia de Herberto Helder como ela também toma o lugar da palavra como redentora”⁸² (PERKINS, 1991, p. 27), aquela que “salva” o filho, que o regenera por meio da palavra. E é propriamente a salvação um dos objetivos próprios da *Solutio*, e “aquilo que não merece salvação é dissolvido e derretido a fim de ser recomposto em novas formas de vida” (EDINGER, 1990, p. 99).

Por fim, se nesta etapa “o símbolo materno não mais se refere retroativamente ao começo, mas ao inconsciente como a matriz criadora do futuro” (JUNG, 1986, p. 293), a *Solutio* de Herberto Helder é a dissolução do corpo da mãe, a sua morte física, para consolidá-la espiritualmente, como um estoque inexaurível de forças, para dar forma à sua própria *Magnum opus*. “Há exaustão, desilusão e resignação esperando no final da *Solutio*. Mas alguma coisa terá mudado” (GREENE & SASPORTAS, 1990, p. 222), porque

A mãe é aquela face do enigma, no centro do labirinto, face da catástrofe, luz horrível que se recolhe como um ramo de flores venenosas.

Resta ao filho caminhar lentamente com a sua festa negra: o segredo que não se revela, o amor maldito, incesto, canto da sua glória tenebrosa.

E quanto todos se meteram pelos anos dentro, caíram de podres, desapareceram, e os lugares foram esquecidos, e os tempos, e os antigos modos de trair e mentir e criar um enigma — então fica o filho, o órfão, com a verdadeira morte instalada no seu coração de homem, para com essa morte poder gritar:

Eu sou o crime, levanto-me com o meu crime, e então sou inocente, e atravesso o mundo para insultar os novos lugares, o silêncio e as palavras sem culpa. (HELDER, 1968a, p. 100).

A imagem da mãe morta, enquanto *prima materia* submetida à *Calcinatio* e logo após submetida à *Solutio* resulta, então, no reconhecimento, do eu-lírico, de que “a infância órfã cria a maternidade, de maneira que, como metáfora guardiã e reserva simbólica, essa imagem inesgotável circula permanentemente” (DAL FARRA, 1992, p. 317). A figura materna, lembrança recorrente e inacabável na obra de Herberto Helder, é diluída e, portanto, devidamente integrada à obra enquanto força motriz:

⁸² Tradução nossa para o original em inglês: "not only is the mother the *prima materia* of Herberto Helder's poetry, she also takes the place of the word as redeemer".

E morres e ressuscitas e transmudas-te
em matéria
radial de escrita.
(HELDER, 2014, p. 408).

6. "Deve ser aéreo e implacável"⁸³: o *modus operandi* do poeta sob processo de *Sublimatio*

6.1. As nuvens, aviões, mercúrio⁸⁴: a definição de *Sublimatio* e sua aplicação poética

O termo “sublimação” é contemporaneamente associado à química e se refere à mudança direta do estado sólido para o gasoso, sem passagem intermediária pelo estado líquido⁸⁵. Na linguagem alquímica, a *Sublimatio* é uma etapa associada ao elemento Ar: “um processo de elevação por intermédio do qual uma substância inferior se traduz numa forma superior mediante um movimento ascendente” (EDINGER, 1990, p.135).

O simbolismo da *Sublimatio* em Herberto Helder é identificado pelas imagens relativas ao Ar, ao vento, escadas, degraus, montanhas, colinas e, principalmente, por imagens de movimentos, tais quais os atos de voar, flutuar, ascender e circular, que resultam em altura, rapidez e na tentativa de abrangência do espaço. O Ar também está associado à ideia de ubiquidade, pois conecta terra e céu, tal qual dita o axioma alquímico da Tábua de Esmeralda, traduzida pelo próprio poeta (2013, p. 144): “aquilo que está no alto é igual àquilo que está em baixo, para realizar os milagres de uma coisa”. Além desses símbolos e imagens, tudo o que se desloca no espaço-tempo, sob a égide da velocidade, e o que se propaga pelo ar, como brisa e vento, como aroma, luz e som, também são associados a essa etapa alquímica.

Segundo Maria Lúcia Lepecki (1979, p. 190), a ideia da verticalidade, recorrente na obra helderiana em verbos como “subir” ou “erguer”, por exemplo, remete à ideia de purificação, ascense conseguida pelo canto, isto é, como verbo organizado em discurso, que vai se identificar com o corpo do poeta. Essa dinâmica pode ser percebida nas seguintes estrofes do primeiro poema de *Poemacto* (1962):

Imagino o meu corpo, uma colina.

⁸³ HELDER, in: *Poemas Completos*. Excerto de *Lugar*. Porto: Porto Editora, 2014, p. 139.

⁸⁴ HELDER, in: *Poemas Completos*. Excerto de *A Máquina Lírica*. Porto: Porto Editora, 2014, p. 192.

⁸⁵ A exemplo do que ocorre com a naftalina, substância de propriedades pesticidas, assim como no caso do gelo seco, em que a água sólida se torna vapor sem passar pelo estado líquido.

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 essa espessa nata cantante.
Uma que canta flecha.
Imagino a minha voz total da morte.
Porque tudo canta e cantar é enorme.

Imagino a delicadeza. A subtileza.
O toque quase aéreo, quase
aereamente brutal.
Ser tocado pelas vozes como ser ferido
pelos dedos, pelos rudes cravos
da planície.
Ser acordado, acordado.
Porque cantar é um subterrâneo.
Depois é um pátio.
Imagino que as vozes são escadas.
Vozes para atingir o canto.
O canto é o meu corpo purificado.
(HELDER, 2014, p. 107)

O corpo imaginado como uma colina alude à grandeza e à clarividência desse “actor”, que vê e percebe tudo o que há e o que ocorre ao redor, já que uma colina é tida como símbolo “do que emergiu do caos antes de qualquer coisa, quando o vento soprou, tempestuoso, por sobre as águas”, levando em conta que ela “marca o começo de uma emergência e da diferenciação”, e “seus contornos suaves se harmonizam com um aspecto do sagrado que está na medida do homem” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2020, p. 318).

Essa diferenciação assumida pelo eu-lírico se percebe na condição ascensional do corpo, um “objecto cantante”, enquanto “escada de estrela”, isto é, algo que pretende chegar ou atingir os céus com sua voz, com seu canto. Ele também imagina “uma colina com vozes”, ou seja, que canta para todas as direções, abrangendo todos os possíveis públicos. Ressalte-se que o ato de cantar só é possível graças à existência do elemento Ar, pois é através dele que o som se propaga de forma inteligível aos ouvidos humanos. E a flecha, que é, assim como a escada, símbolo dos intercâmbios entre o céu e a terra, é útil ao eu-lírico por representar, também segundo Chevalier & Gheerbrant, (2020, p. 497), a ultrapassagem de condições normais, já que é uma liberação imaginária da distância e da gravidade, uma antecipação mental da conquista de um bem ainda fora de alcance.

“Vozes para atingir um canto” faz referência tanto às inspirações literárias, aos poetas anteriores ou contemporâneos, quanto aos mortos. O eco dessas vozes está, de certo modo, no canto do “actor”. Ser despertado duplamente — “acordado, acordado” — diz respeito ao oposto

do sono, isto é, à consciência: o eu-lírico repete o adjetivo a fim de destacar seu grau de vigilância, então redobrado, em relação à performance de sua voz. Alude à posição sentada ou em pé, diferente de deitada, frequentemente associada ao ato de dormir, ao descanso, ao repouso. O ator está em cena, e se “cantar é um subterrâneo”, ou seja, um ato profundo, obscuro, entranhado, “depois é um pátio”, o recinto descoberto, no plano térreo, que intermedeia o acesso às alturas, quando “as vozes são escadas”, sendo essas um símbolo de ascensão, de hierarquia e de movimento, levando o canto a possíveis planos superiores.

O canto do eu-lírico enquanto “corpo purificado” alude ao que Bachelard (2009, p. 87) chama de “poesia pura”, cujas imagens devem ultrapassar as leis da representação, justamente porque o objeto poético absorve ao mesmo tempo todo o sujeito (“actor”) e o objeto (“canto”), sugerindo a possibilidade de transcendência através do poema. A ideia de ser o corpo purificado do canto, ainda segundo Bachelard (2009, p. 42), em vez de sugerir um ingênuo antropomorfismo, tanto alça o eu-lírico às forças do cosmos quanto o devolve às forças elementares e profundas da terra.

6.2. absorvido em sua própria velocidade⁸⁶: a *Sublimatio* como propulsora do movimento

É importante considerar o pensamento como a principal correspondência do elemento Ar em relação às faculdades humanas, de acordo com a literatura esotérica ocidental, influenciada por noções platônicas e pitagóricas, por exemplo, de que os quatro elementos se caracterizam por modelos básicos de experiência do homem em relação ao meio, em que também “a terra representa a sensação, a água representa o sentimento e o fogo representa a intuição” (TUAN, 1983, p. 121).

Podemos então argumentar que, na poesia de Herberto Helder, “o pensamento corresponde a um novo fio — a liberdade, que prende, já não ao corpo materno, mas ao centro inatingível do mundo, ou do universo” (LOPES, 2020, p. 15). Ou seja, em poemas onde a *Sublimatio* é percebida, observa-se o desprendimento da perda materna como tema helderiano. O autor, ainda que inevitavelmente ligado ao assunto recorrente inicial, passa a se concentrar em novos temas e imagens. É uma ideia de liberdade a que Herberto Helder defenderá e que nos permite considerar a escrita — a obra, portanto — como um processo não mais meramente descritivo de uma dor sentida, mas como um ofício criativo, já que “o poema inventa a natureza,

⁸⁶ HELDER, in: *Poemas Completos*. Excerto de *Cinco canções lacunares*. Porto: Porto Editora, 2014, p. 252.

as criaturas, as coisas, as formas, as vozes, a corrente magnética unificando tudo num símbolo: a existência” (HELDER, 2013, p.137). O poeta assume um papel demiúrgico no sentido platônico, isto é, o de criador de novas realidades.

Se comparado com os outros três elementos, o Ar tem a peculiaridade, segundo Bachelard (2009, p. 15), de ser o único no qual o movimento supera a substância. Afinal, sendo invisível e inodoro, percebemos esse elemento quando passa por nós na forma de vento ou quando funciona como veículo para a transmissão do som. O principal meio de criação de imagens é justamente o movimento, pois, conforme Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 115), é o próprio Ar essa via de comunicação entre a terra e o céu.

Ainda em *Poemacto*, o eu-lírico realiza exatamente essa comunicação, conduzindo as coisas terrenas às alturas consideradas divinas e, ao ousar confrontar Deus, retira-o da posição de entidade inatingível. A figura tradicional, bíblica, descrita no livro do Êxodo (capítulo 30, versículo 20) como um Deus cuja face não pode ser mirada, é desafiada pelo poeta, que sorri *contra* Sua face. Em seguida, ao ornamentar Deus “com simplicidades silvestres”, o eu-lírico ratifica a proposição panteística de Spinoza⁸⁷ (2008, p. 62-75): *Deus sive natura*, que iguala a divindade à natureza. Por fim, o eu-lírico desafia a figura aristotélica de Deus como *primum mobile*, motor primeiro e imutável, visto que “subtrai Deus de Deus” e “dá velocidade”, ou seja, imprime movimento “aos lugares aéreos”. O Ar, aqui, aparece como clara alegoria de uma força capaz de movimentar até o que em tese seria estanque.

Sorri assim o actor contra a face de Deus.
Ornamenta Deus com simplicidades silvestres.
O actor que subtrai Deus de Deus,
e dá velocidade aos lugares aéreos.
(2014, p.115)

Herberto Helder prossegue e nos oferece outra imagem aérea, o “actor” como uma astronave, veículo que traduz o processo de elevação acima do plano terrestre e que permite transpor a figura supostamente inatingível - conforme a concepção monoteística – de Deus. Ao executar esse caminho tradicionalmente proibido, o “actor” exerce seu poder de movimento: “embrulha e desvela”, ou seja, *entende* e, assim, faz valer a função do pensamento atribuída ao elemento Ar.

Porque o actor é uma astronave que atravessa

⁸⁷ Baruch de Spinoza (1632-1677), filósofo judeu que se dedicava a experimentos de alquimia.

a distância de Deus.
Embrulha. Desvela.
(2014, p. 115)

O Ar, vale ressaltar, é o veículo através do qual os sons se propagam. Sem esse elemento, nenhuma palavra poderia ser dita nem ouvida. O processo de *Sublimatio*, em que coisas sólidas se convertem diretamente em coisas aéreas, se revela na seguinte passagem, onde a terra (sólido) se converte em palavra (Ar) pelas ações do “actor” que, por fim, *levita* – termo claramente aéreo e sugestivo da ideia de liberdade.

O actor diz uma palavra inaudível.
Reduz a humidade e o calor da terra
à confusão dessa palavra.
Recita o livro. Amplifica o livro.
O actor acende o livro.
Levita pelos campos como a dura água do dia.
(2014, p. 115)

Imagens de *Sublimatio* se repetem no trecho a seguir, em que a matéria (corpo, ou Terra) se volatiliza em música – uma imagem de Ar:

Assim o actor levanta o corpo,
enche o corpo com melodia.
Corpo que treme de melodia.
(2014, p. 116)

Observa-se, no poema, a presença da palavra “melodia” em duas passagens específicas: “Assim o actor levanta o corpo, enche o corpo com melodia” e “Corpo que treme de melodia”. Pode-se fazer uma associação da palavra “melodia” com o elemento Ar na tradição alquímica, a fim de oferecer uma interpretação poética e conceitualmente rica, já que o elemento Ar é associado à mente, à comunicação e à expressão criativa. Como veículo que carrega o som e a música, o elemento Ar desempenha um papel fundamental na transmissão e na manifestação dessas formas artísticas.

Desse modo, a melodia, enquanto expressão musical, transcende a mera linguagem verbal e se conecta diretamente às emoções e ao âmago espiritual do “actor”. E a figura do ator é equiparada a uma “astronave que atravessa a distância de Deus”, conferindo-lhe uma

conotação de transcendência e poder. Ao enaltecer a capacidade do ator de “encher o corpo com melodia”, o poema sugere que esse artista é capaz de elevar sua performance, transcendendo-a, e conectando-se de forma profunda com o público, tanto por meio da expressão vocal quanto corporal.

A imagem do “corpo que treme de melodia” pode ser interpretada como uma representação poética da ressonância emocional e do impacto que essa performance do ator pode gerar no espectador. Assim como o elemento Ar é invisível, mas tangível por meio do som, a melodia trazida pelo ator é imaterial, porém capaz de evocar sensações e emoções naqueles que a experienciam. Essa associação simbólica entre a melodia e o elemento Ar na tradição alquímica enfatiza a dimensão espiritual e inspiradora da arte do ator, realçando sua capacidade de transcender a realidade e envolver o público em uma experiência sensorial e emocionalmente rica.

A partir dos conceitos apresentados da *Sublimatio* e do simbolismo do Ar, pode-se aproximar a escrita helderiana a um percurso de criação de imagens, de experimentação da palavra que se configura uma espécie de “desarrumação do silêncio” (HELDER, 2014, p. 267), já que é pelo Ar, também, que o som dessas imagens reverbera.

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.
(HELDER, 2014, p. 113)

Não é à toa que o que se promove a partir dessa etapa alquímica é o próprio movimento, conceito bastante frequente e caro a Herberto Helder. À medida que o autor escreve e reescreve,

(...) o movimento torna-se sensível em cada poema e no seu conjunto, produzindo a vários níveis uma continuidade concretizada em deslocamentos, irradiações e ligações que desenham linhas e estabelecem planos. São várias as operações que se efetuam no mundo através de uma aptidão para o interpretar. (LOPES, 2019, p. 7)

Na obra de Herberto Helder, o movimento é um conceito central que pode ser explorado em várias dimensões. Uma delas é o ritmo, que pode ser entendido como uma forma aprimorada de movimento que se manifesta em cadências e padrões específicos. O ritmo traz consigo uma lógica sofisticada que vai além do simples deslocamento físico ou temporal. O ritmo é uma expressão do movimento que se manifesta em padrões regulares e recorrentes, criando uma

sensação de fluidez e harmonia. É encontrado em diferentes aspectos da vida, como na música, na dança, na poesia e até mesmo nas interações sociais. O autor, ao explorar a ideia de ritmo, busca capturar essa lógica sofisticada e aprofundar-se nas cadências que ultrapassam a intangibilidade das abstrações. Essas cadências ritmadas podem ser entendidas como expressão do movimento em sua forma mais refinada, já que possuem estrutura e sequência que transcendem o fluxo do tempo ou do espaço.

A noção de ritmo também pode estar relacionada à capacidade do autor de criar uma sinergia entre os elementos de sua obra, como o uso cuidadoso da linguagem, a seleção precisa de palavras, a construção de frases e parágrafos, e a disposição estratégica dos eventos narrativos. Por meio da *Sublimatio*, pode-se dizer que existe uma tentativa de sofisticação da criação de imagens, uma cadência cuidadosamente elaborada que transcende as abstrações e se manifesta de forma tangível na própria obra, como, por exemplo:

A poesia não é feita de sentimentos e pensamentos mas de energia e do sentido dos seus ritmos. A energia é a essência do mundo e os ritmos em que se manifesta constituem as formas do mundo.
Assim:
a forma é o ritmo;
o ritmo é a manifestação da energia.
(HELDER, 2013, p. 137)

O excerto acima é de (*imagem*), um dos textos reunidos em *Photomaton & vox* que ajudam a compreender a poesia enquanto experiência, ou “a aquisição de uma imagem do mundo”. É a partir da operação associada ao Ar, que envolve a compreensão e aplicação do movimento e do ritmo, conseqüentemente, que se torna possível “constituir um corpo orgânico em que a experiência, disciplinada, se baste, e nela se harmonizem o sujeito e a sua experiência: um cosmos explícito, ‘objectual’” (HELDER, 2013, p. 138), que é seu poema contínuo.

Por isso que no texto seguinte, em “(memória, montagem)” o autor se vale das qualidades relacionadas a movimento, som, espaço, tempo e imagem, promovidas pela *Sublimatio*, para esmiuçar os componentes do poema — versos, pontuação, adjetivos e substantivos — enquanto objetos e assentar uma ideia de poesia enquanto esforço para criar o mundo, “fábula última de uma espécie de montagem planetária” (HELDER, 2013, p. 142): um filme, um quadro ou, conforme um dos termos cunhados por Herberto Helder e também título de um de seus livros, um “retrato em movimento”.

O corte das linhas (não as designemos por versos), as correspondências fonéticas, os ecos e mesmo as repetições vocabulares, equivalendo às disposições de volumes numa pintura, não só os sós motores do ritmo.

Nem o são apenas as distorções, inversões e deslocações da apresentação iconográfica; as descontinuidades criando precipícios entre fortes massas de representações; as sobrecargas súbitas, como se um íman fizesse afluir a certo instante vocal o rumor de um cortejo de homens e animais, enquanto o inquebrantável veio do tempo escorre subterraneamente; e depois o vazio, onde desemboca uma espécie de luz completa que afoga a imagem pronunciada numa grande cintilação unida, única, como uma sua própria cegueira.

Pensa-se ainda que os substantivos não são palavras, mas objectos distribuídos; e os adjetivos, por exemplo: as qualidades e circunstâncias da colocação dos objectos no espaço. E são até por vezes poderosos substantivos, eles mesmos — objectos rompendo pela sua pressão as membranas morfológicas: são substantivos inventados por circulações imprevistas, por pesos novos.

Tudo isso instiga à percepção do ritmo. É um quadro.

A pintura tem um movimento potencial. Seria possível pôr um quadro a mover-se? Eu sei que a pintura anda de um lado para o outro; o segredo da sua trajectória refere-se à nossa intensidade mágica, ao que chamamos o milagre ou a maravilha orgânica do mundo.

O cinema extrai da pintura a acção latente de deslocação, de percurso. Tome-se um poema: não há diferença. (HELDER, 2013, p. 142-143)

Assim se tem o conceito de ritmo para Herberto Helder, considerando suas manifestações além dos aspectos linguísticos, envolvendo elementos visuais, estruturais e espaciais. O autor enfatiza a importância da composição visual na construção do ritmo, relacionando-a temas próprios das artes plásticas e destaca, também, as descontinuidades, sobrecargas, vazios e intensidades luminosas como componentes que contribuem para a criação de ritmo. O autor também estabelece uma conexão entre pintura, poesia e cinema, explorando a possibilidade de movimento presente nessas expressões artísticas como equiparáveis. Além da noção de ritmo, de montagem e de “ver sempre o poema como uma paisagem” (HELDER, 2013, p. 133), a *Sublimatio* empreendida por Herberto Helder confere outros conceitos ligados ao elemento Ar que acabam sendo intrínsecos à sua *Magnum opus*: a reescrita, a suspensão e a liberdade, todos eles associados à reordenação das palavras (objetos) no espaço e no tempo que remetem ao objetivo alquímico da transmutação.

A reescrita, deste ponto de vista, não é entendida como um puro e simples movimento de retorno ao já escrito, mas implica, sim, pensar a escrita como um gesto que é de retorno e simultaneamente de distanciamento: a escrita pensada como movimento (...), que em Helder toma um sentido literal, é tanto um movimento de retorno ao escrito quanto é, também, uma materialização do gesto que a escrita contém originariamente, como movimento essencial à escrita em si. (MIRANDA, 2020, p. 145)

Esse retorno é explícito em *Os passos em volta*, livro constituído por vinte e três contos, em que “cada texto possui o seu natural movimento interior” e que marca o sentido de circulação, próprio da atual etapa alquímica:

“trata-se de 'escrita circular', naquele âmbito em que se concebe a volta ao ponto de partida. (...) O texto é fechado. Mas também aberto. Fechado sobre si, pois o máximo e o melhor seria experimentar, dentro do mesmo espaço, uma nova maneira de considerar os mesmos acontecimentos. Aberto, porque as possibilidades dessa consideração se mostravam praticamente sem número”. (HELDER, 2013, p. 66)

A prática helderiana de suprimir versos, poemas ou livros inteiros do conjunto da obra, sempre de forma intencional por parte do poeta, pode ser notada, segundo Nuno Júdice (2015, p. 32), como uma afinação da linguagem que encontra, em cada livro novo ou revisto, um passo a mais na busca de uma “pureza”, havendo a conotação alquímica de depuração da poesia e do estilo, de tudo o que os “enegrece”.

Pode-se dizer que, à luz da *Sublimatio*, ocorre uma suspensão de certos textos — deixando-os no alto ou “flutuando” —, até que sejam reorganizados e reaproveitados, quando não suprimidos. Um dos casos explícitos de supressão e reordenação é o de *Cobra*, de 1977, conforme vimos, “um livro que vai se dividindo em outros ‘livros’ até à exclusão de uma de suas partes”, pelo fato de que, de seus mil e duzentos exemplares, duzentos foram “distribuídos não comercialmente, entre os quais muitos foram reescritos a caneta — versos eliminados, variantes possíveis — pelo autor” (MIRANDA, 2020, p. 199), criando, assim, um livro diferente a cada exemplar.

Em carta de 1977 a Eduardo Prado Coelho, Herberto Helder diz que:

As versões têm variado de destinatário para destinatário, não atendendo a qualquer conjunto de peculiaridades dos destinatários, mas porque o livro, em si mesmo, digamos, flutua. É um livro em suspensão. Talvez só essa suspensão seja citável. Não é excitante que um livro não se cristalize, não seja ‘definitivo’?
(HELDER, 1978, p. 46)

Se um livro não se cristaliza, não se torna “definitivo”, tem-se, portanto, a noção de indefinição e de movimentação do corpo escrito, que permanece em circulação. E justamente

“a Alquimia gosta de imaginar o seu ‘opus’ como uma *circulação*, como destilação circular ou como ouroboros, como a serpente que morde a própria cauda” (JUNG, 1982, p. 251), que “tem o significado moral da vivificação de todas as forças luminosas e obscuras da natureza humana, arrastando com elas todos os pares de opostos psicológicos, quaisquer que sejam” (JUNG, 2018, p. 32).

Tanto o ato de suprimir o verso quanto o de extirpar um poema, à luz da *Sublimatio*, podem ser associados a moer ou martelar, técnicas “destinadas a produzir uma atenuação do material” (EDINGER, 1992, p. 142), isto é, um esforço de aprimoramento do poema em nome da definição de quem se é e do que se escreve, porque “o homem tem necessidade de dizer a si mesmo (...) aquilo que ele quer tornar-se; tem necessidade de provar e de cantar para si mesmo o seu próprio devir. Tal é a função voluntária da poesia” (BACHELARD, 2009, p. 251). Sendo assim:

O poema dói-me, faz-me.
(...)
Eu acordo e grito, bato com os martelos
dos dias da minha morte
a matéria secreta de que é feito o poema.
(HELDER, 2014, p.43)

O movimento, circulatório ou “urobórico” visa a unificação do que está ao redor, tanto abaixo quanto acima, o que nos remete à Tábua de Esmeralda. Por isso que em *Cobra*, justamente na parte homônima suprimida, Herberto Helder apresenta imagens de partes do corpo humano relacionadas às alturas e às profundezas do mundo como que fundidas, unificadas:

Eu iria até ao centro onde flutua a constelação
da dança, com as labaredas
a mergulhar
em baixo. Ou à frente, os relâmpagos do corpo culminando.
Toco-lhe as campânulas quando os balcões
se debruçam na atmosfera,
e as colinas irradiam com os astros
cravados, e desorientam
os olhos. A minha idade escapa-se de um lado
para o outro, sob os dedos, como um nervo
fulgurante.
(HELDER, 1981, p. 540)

Com a idade que escapa, fulgurante, temos a ideia não só de movimento e de circulação como também a de liberdade, presentes em imagens de difícil nomeação ou classificação, porque “para exprimir o inefável, o evasivo, o aéreo, todo escritor tem necessidade de desenvolver temas de riquezas íntimas, riquezas que têm o peso das certezas íntimas” (BACHELARD, 2009, p. 274), firmando a perspectiva da expansão e a da intimidade no mesmo poema ou verso.

Os efeitos da operação alquímica do Ar em Herberto Helder ganham nitidez quando a palavra, seja escrita, falada ou então traduzida, é alvo de associações relacionadas a esse elemento. Exemplo é a “vida acrobática e centrífuga de um poliglota”, no texto (*o bebedor nocturno*), em que discorre sobre o “ininterrupto movimento de deslocações, transmutações, permutas e exaltantes caçadas de equivalências” (HELDER, 2013, p. 68), que deve ser o cotidiano de quem verte um poema para outro idioma.

Vale ressaltar que quando o autor se refere ao “poliglota” que caminha rumo à dispersão e à descentralização do que “escreve”, existindo em “estado de Babel” (Id., 2013, p.68), é inevitável lembrar da imagem de uma torre, um dos mais caros símbolos da *Sublimatio*, uma vez que se trata de uma construção que atinge alturas elevadas.

Na prática da tradução, definida por Herberto Helder como “poemas mudados para o português”⁸⁸, o autor se acerca apenas de uma regra (de ouro): a liberdade. Esse lema, “bizarramente pessoal”, assenta-se numa prática guiada pela vontade e pelo deleite, portanto, de criar formas que circulam e se metamorfoseiam no leitor e a partir do leitor:

O meu prazer é assim: deambulatório, ao acaso, por súbito amor, projectivo. (...) O meu labor consiste em fazer com que eu próprio ajuste cada vez mais ao meu gosto pessoal o clima geral do poema já português: a temperatura da imagem, a velocidade do ritmo, a saturação atmosférica do vocábulo, a pressão do adjectivo sobre o substantivo”. (Ibid., 2013, p. 69)

Quando pede “desenvoltamente” ao leitor que leia esses poemas “o mais livremente que puder” (2013, p. 68), ainda que tal solicitação possa ser entendida como um chamado desprezioso em relação às palavras, o autor intenta uma redenção que o liberta de convenções, expectativas e regras fixas em nome da pluralidade dos sentidos.

Considera-se que “velocidade do ritmo, saturação atmosférica do vocábulo e pressão do adjectivo sobre o substantivo apontam directamente para o tema fundamental desta poesia: o

⁸⁸ Conforme o subtítulo de seus livros de traduções como *Ouolof*, *O bebedor nocturno* e *As magias*.

processo vital” (LEPECKI, 1979, p. 180), ou seja, a ação do elemento Ar enquanto propiciador da energia dentro da obra e do caráter orgânico, vivo, do poema.

Em suma, a partir da *Sublimatio* é que Herberto Helder alcança o poema enquanto experiência dimensional, já que criado e assentado no espaço e no tempo, sabendo que “nada pode ser mais complexo do que um poema”, esse “organismo superlativo absoluto vivo”, constituído por “movimentos milagrosos de míseras vogais e consoantes” (HELDER, 2014, p. 663): essa espécie de “iluminação da palavra” em que, conforme Lopes (2019, p. 30), “imagem e pensamento implicam-se mutuamente”.

A partir não apenas das imagens, como também das várias noções de composição do poema, tais quais liberdade, ritmo, energia, tempo e espaço, Herberto Helder diz que “a pontuação é uma caixa de velocidades” (HELDER, 2013, p. 143), aproximando-se desses valores e condições do reino simbólico do Ar para a sofisticação do seu corpo de palavras. Na escrita, a pontuação é o elemento responsável por transmitir a estrutura e o significado de uma frase ou texto e a caixa de velocidades, termo próprio da mecânica automobilística, se encarrega da potência gerada pelo motor às rodas, permitindo que o veículo se movimente. Assim, se a caixa de velocidades é que permite ao motorista controlar a velocidade do veículo, a pontuação permite ao escritor controlar o ritmo, a ênfase e a clareza da sua mensagem.

Além disso, a caixa de velocidades oferece diferentes opções de marcha, permitindo que o motorista ajuste a potência do deslocamento do veículo de acordo com a sua necessidade. Assim, a pontuação enquanto caixa de velocidades alude aos diferentes sinais gráficos como vírgulas, pontos finais, ponto e vírgula, por exemplo, que permitem ao escritor ajustar o ritmo e o fluxo do texto, bem como indicar pausas, separar ideias e estabelecer relações entre os elementos do seu discurso.

À luz da *Sublimatio*, portanto, sustentamos que Herberto Helder concebe e explana sua posição de aprimoramento constante do movimento, na escrita, como meio de “tornar viva a experiência de que é o apuramento e a intensificação” (2013, p. 137) do que escreve, atinge tanto as alturas quanto os recessos mais baixos nas imagens poéticas.

6.3. *Assoprado louvor, de tudo*⁸⁹: propagação das figuras femininas e purificação da obra

A *Sublimatio*, como as demais etapas alquímicas, é um processo de aperfeiçoamento em que as substâncias são depuradas para se tentar atingir a *Magnum opus*. Entretanto, diferente do que ocorre nos outros procedimentos, em que a *prima materia* é “lavada” (*Solutio*) ou “queimada” (*Calcinatio*) – e em ambos os casos as imagens e sentimentos são pungentes e dolorosos –, na *Sublimatio* podemos encontrar imagens mais leves e dinâmicas, evocativas de movimento e, principalmente, de superação.

Levando em conta que a morte da mãe é definida pelo próprio poeta como “grande dor infantil, incurável” e, portanto, sua “catástrofe central”⁹⁰, partimos desse evento como sendo a *prima materia* a ser depurada e, no caso, sublimada. Conforme Greene e Sasportas (1990, p. 231), o movimento da *Sublimatio* parte de uma frustração rumo à sua transformação, de modo a extrair significado e sentido para a vida do indivíduo. No poema “A bicicleta pela lua dentro – mãe, mãe –”, de *A Máquina Lírica* (1963), é possível vislumbrar tentativas de *Sublimatio*. O texto é profícuo em imagens de Ar: além da bicicleta, objeto que evoca a ideia de movimento; temos “árvores que crescem nos satélites”, ou seja, no céu; temos “nuvens, aviões, mercúrio”, sendo os dois primeiros explicitamente aéreos e o último um símbolo astrológico do elemento Ar⁹¹. O termo “mercúrio”, cabe ressaltar, tem significado duplo: é tanto o planeta, como na passagem “mercúrio (ouvi dizer) está cheio de neve”, quanto elemento alquímico, como em “O mercúrio crescendo com toda a força em volta da terra”. Está concomitantemente no céu e na terra, evocando a ubiquidade própria do elemento Ar.

Outro elemento alquímico repetitivo no poema é o enxofre, uma das imagens mais potentes associadas à *prima materia* que é, sem dúvida, os sentimentos e relações envolvendo a figura da mãe. Nas três passagens onde “enxofre” aparece, encontramos essa confirmação. Na primeira delas, tal confirmação é sutil: “Mãe – é teu enxofre do mês de novembro” (mês de nascimento do poeta); a segunda passagem é explícita: “Enxofre – mãe – era o teu nome”; a terceira e última passagem é simbólica: “e na lua floresce o enxofre”, sendo a lua um símbolo astrológico clássico da maternidade. A correlação entre mãe e enxofre é nitidamente alquímica e evoca a ideia de *ferida incurável*:

⁸⁹ HELDER, in: *Poemas Completos*. Excerto de *Do mundo*. Porto: Porto Editora, 2014, p. 517.

⁹⁰ HELDER, in: Vinte e cinco cartas [dirigidas a Gastão Cruz]. *Relâmpago – Revista de Poesia*. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, n. 36- 37, 2015c. p. 163.

⁹¹ O planeta Mercúrio é o regente do signo de Gêmeos (primeiro signo da triplicidade aérea no zodíaco).

Além disso, o *Sulphur* foi alegorizado como a *medicina*, bem como o *medicus*, o médico que recebe um ferimento incurável. Isto é uma alusão aos mitos ubíquos do Divino Curador (...) que sofre ele próprio do mal que ele cura. Na mitologia, o deus manda a doença, é a própria doença, é doente, (...) é o medicamento, e cura a doença. Em outras palavras, o *Sulphur* incorporava o princípio da doença universal e o potencial de sua cura (...) (WHITMONT, 1989, p. 87).

Todavia, a despeito de “A bicicleta pela lua dentro – mãe, mãe” apresentar imagens aéreas em seus primeiros versos, o que se revela nele é uma tentativa de *Sublimatio*, em que a bicicleta, objeto em tese representativo de avanço tecnológico, como meio de transporte, ainda ecoa as imagens da infância: “Avança, memória, com a tua bicicleta”.

As combinações surpreendentes e insólitas de *A máquina lírica*, segundo Maria de Fátima Marinho (1982, p. 94), que exigem esforço e atenção do leitor, abrem espaço para outro recurso associado ao elemento Ar, que é a ambiguidade, já que evoca o caráter incerto das direções dos ventos e massas de ar. No poema, nota-se a bicicleta que, em vez de progredir rumo a uma superação, parece ser usada como veículo de lembranças insuperáveis. Além disso, o que parecia se inclinar às alturas (satélites) está, na verdade, caindo (neve):

(...) Mãe – se morreste, porque fazes
tanta força com os pés contra o teu nome,
no meu colo?
Eu ia lembrar-me: os satélites todos
resplendentes na praça. Era a neve.
(HELDER, 2014, p. 194)

O poema, vale ressaltar, pertence a uma fase em que apetecia ao poeta experimentar jogos de palavras. Trata-se de um dos últimos poemas em que Herberto Helder se refere diretamente à mãe, em segunda pessoa. Em textos posteriores, ainda que termos tais quais “materno” e “mães” surjam, não há mais uma evocação direta do eu-lírico à sua mãe. Ainda assim, o elemento Ar se mantém como respiração desses poemas, e embora pareçam tentativas frustradas de *Sublimatio*, ela ocorre na medida em que o poeta propaga as imagens femininas, nutrizas da obra.

O poema seguinte, “A menstruação quando na cidade passava”, toma as imagens áreas como força motriz:

A menstruação quando na cidade passava
o ar. As raparigas respirando,
comendo figos — e a menstruação quando na cidade
corria o tempo pelo ar.
Eram cravos na neve. As raparigas
riam, gritavam — e as figueiras soprando de dentro
os figos, com seus pulmões de esponja
branca. E as raparigas
comiam cravos pelo ar.
E elas riam na neve e gritavam: era
o tempo da menstruação.
(2014, p. 196)

Já na primeira estrofe, nota-se o Ar como elemento disseminador da menstruação, imagem que marca o início da puberdade e o processo de amadurecimento feminino. Os termos “respirando”, “corria”, “riam”, “gritavam”, “soprando” e “pulmões” aludem à *Sublimatio*, fazendo com que o poema, construído à maneira de uma lembrança, tenha movimento em relação a esse possível passado o “tempo da menstruação” que o eu-lírico evoca.

As figurações do elemento Ar, frequentes em toda a obra de Herberto Helder, ganham destaque no livro *Do mundo* (1994), em que é assumida e organizada a consciência do eu-lírico de que é preciso esclarecer-se como ser movente para que a matéria poética sintetize o devir e o ser do poeta.

Em um dos primeiros poemas, uma imagem feminina fala em primeira pessoa:

Pus-me a saber: estou branca sobre uma arte
fluxa e refluxa:
a lua nasce da roupa fria, sai-me a cabeça
das zonas da limalha,
dos buracos fortes da água.
Diz ela. Reluzo como um carneiro,
pêlo aos anéis no mármore vivo, ou redemoinando a estrela.
Tranço ramas de sal e de enxofre.
(2014, p. 486)

Ainda que a ambiguidade esteja ativa, não identificando se se trata de uma mulher ou de uma criança, por exemplo, como nas estrofes seguintes, os versos ressaltam o estado purificado de um corpo, tornado branco, em “uma arte fluxa e refluxa”, ou seja, a obra, o poema, que respira, convulsiona, aludindo ao retorno involuntário, no sentido fisiológico, do conteúdo

do estômago para o esôfago. O uso adjetivado dos termos "fluxa e refluxa" faz do poema, rico de sentidos, tanto um percurso contínuo, fluído, quanto uma retomada do que já foi escrito, dito e cantado, ou seja, que refluí, involuntariamente, já que emula o aparelho respiratório e o próprio movimento do ar.

Os versos seguintes sugerem uma imagem noturna, em que a figura surge e se mostra, saindo a lua de suas roupas e a cabeça da limalha, partículas metálicas resultantes da fricção da lima, ferramenta usada por ferreiros e marceneiros para alisar ou polir, contribuindo para o aperfeiçoamento do material. Esse detalhe aventa a natureza aprimorada dessa figura possivelmente feminina — uma figura trabalhada com empenho pelo eu-lírico e que, ainda assim, vem “dos buracos fortes da água”, ou seja, é natural e, portanto, incontida. O ato de reluzir, de brilhar “como um carneiro”, remete à definição de Chevalier & Gheerbrant (2020, p. 239-240), que associa o animal à força genesíaca que desperta o homem e o mundo e que assegura a recondução do ciclo vital, quer na primavera da vida, quer na primavera sazonal.

Além de ser chamado propriamente de "enxofre filosofal, segundo Pernety (1972, p. 66), o carneiro remete a Ámon, divindade egípcia do ar e da fecundidade, depois reconduzido sob o nome de Júpiter-Ámon e representado com uma cabeça de carneiro, da mesma forma que o grego Kriophoros, divindade mercurial que, carregando um carneiro às costas, era venerada na Beócia por ter afastado uma doença contagiosa que se alastrou com rapidez, dizimando um grande número de animais. Kriophoros é um dos vários epítetos de Hermes, deus que rege, dentre tantas coisas, as estradas, as viagens, a comunicação, a linguagem e a própria Alquimia.

O “pêlo aos anéis no mármore vivo” sugere tanto a pelagem clara e encaracolada de um carneiro grande, robusto e resistente, feito mármore, quanto a própria Pedra Filosofal, ou seja, o poema, lembrando que o próprio Herberto Helder considera que “o poema é um animal” (2013, p. 138). E quando designa “ou redemoinhando a estrela”, sugere que essa figura reluzente movimentava os astros, ou seja, alcança, afeta e confere movimento ao que há de mais alto e inatingível. Não à toa, ela trança “ramas de sal e enxofre”, unifica os elementos que confluem para o trabalho alquímico do poeta.

Mais adiante, outro poema menciona a pulsação da luz enquanto sinal vital do poema, por sua vez considerado “zona espasmódica”, havendo “ar revolvido em redor da pedraria atijada” (2014, p. 489). A presença da pedra, além de nos encaminhar para a *Coagulatio*, etapa alquímica ligada ao elemento Terra e aos símbolos telúricos, mostra que o processo de transmutação da *Sublimatio* corresponde a esse avivamento das imagens, uma oxigenação do que aparentemente é inerte, a pedra, e que agora se atija, já que conferido fluidez, leveza e movimento às substâncias trabalhadas:

E aparece a criança;
mostra o braço: a água iluminada no ar, o braço
ceifando a água
— tudo tão do perigo da leveza, tão dos elementos
meteorológicos, instáveis,
que só agora a escrita o fixa e fecha
dentro das massas maternais ligadas
no profundo das trevas.
(2014, p. 490-491)

Abrir o poema com a criança que “aparece” alude ao já citado *Filius philosophorum*, a criança divina da *Magnum opus*, mostrando-se e movimentando o braço na água que, por sua vez, se ilumina pelo ar. A criança, também associada ao elemento Ar pela ideia de leveza, é, conforme Silvina Rodrigues Lopes (2019, p. 77), uma forma das memórias da infância que traz às palavras o sopro necessário para varrer hábitos e sentimentos, deixando-as expostas ao exterior, livres de quaisquer recordações decantadas. A imagem então sugere um corte na obscuridade aquática, sempre relacionada ao desconhecido, aos estados inóspitos do inconsciente e, também, ao que é sem fundo, sem luz e ainda assim latente nas profundezas do eu-lírico. O oposto agora se acende com o “perigo da leveza”, já que o poema é marcado pela instabilidade, tal como os elementos meteorológicos, naturalmente relacionados regidos pelo elemento Ar.

E então esse perigo se fixa e se encerra “dentro das massas maternais”, como se o poeta conferisse vida e, portanto, movimento, ao “profundo das trevas”, que antes se mantinha estagnado. Observamos esse perigo da leveza, a partir do livro *Do mundo*, coincidindo com poemas mais curtos que se apresentam, como se respirassem, já que organizados de modo mais compacto que nos volumes anteriores da obra poética. Ainda que a potência das imagens permaneça inalterada, a forma assumida por Herberto Helder agora aparenta maior simplicidade, outra característica — e outro objetivo — da *Sublimatio*.

Se antes mencionamos a arte (também alquímica) dos ferreiros, agora nos voltamos à prática da marcenaria sugerida por Herberto Helder, sendo a madeira não só sinônimo como também derivação do termo latino *materia*. No poema a seguir, o imperativo do eu-lírico sustenta uma espécie de encantamento relacionado ao elemento Ar, isto é, uma ideia de preceito que suscita a vida do que é marcado pela imobilidade:

Folheie as mãos nas plainas enquanto desusa a gramática da madeira,
obscura
memória: a seiva atravessa-a.
Que a mão lhe seja oblíqua.
Aplaina as tábuas baixas e sonolentas — torne-as
ágeis.
Leveza, oh faça-a como a do ar que entra nelas.
Por súbita vontade a oficina se ilude: que,
de inspiração,
o marceneiro transtorne o artesanato do mundo.
(...)
Como entra o ar na gramática!
Que Deus apareça.
(2014, p. 507-508)

Folhear as mãos nas plainas “enquanto desusa a gramática da madeira” sugere que o leitor, o marceneiro ou o próprio eu-lírico submeta suas mãos nas plainas, ou seja, tornar mais leve o próprio membro que escreve, tornando-o oblíquo, sem compromisso com a retidão, mas sim com uma direção inclinada, ainda possa ser considerada torta. A ideia é que “o marceneiro transtorne o artesanato do mundo”, por inspiração, insuflando leveza na arte de aplinar as tábuas, tornando-as ágeis, a partir do Ar que então entra nelas.

Assim, por “súbita verdade”, a oficina se engana com a postura do artesão. O final do poema, quando a gramática é oxigenada, isto é, quando é estimulada e vivificada pela *Sublimatio*, a divindade pode ser convocada: “que Deus apareça” se assemelha a um comando próprio de uma invocação mágica, como se fosse solicitado, por meio desse sopro dentro da obra, a presença de imagem de uma figura transcendente. Em dois poemas presentes em *O bebedor nocturno*, temos um recurso encantatório semelhante. O primeiro é proferido pela personagem Sulamite, do *Cântico dos Cânticos*:

Levanta-te, vento norte; corre, vento-sul.
Batei no meu jardim, e que os aromas se espalhem.
Entre o meu amado no seu jardim e prove
seus frutos pesados.
(2015a, p. 38)

O segundo, em declarado tom invocatório, está entre os *Cinco Poemas Esquimós*:

Espírito do ar, vem,
vem depressa.
O invocador te chama.

Vem, e purifica esta terra.
Espírito do ar, vem,
vem depressa.
(2015a, p.166)

O caráter mágico do vento e, portanto, do elemento Ar, é tema antigo relacionado não apenas à alma ou a espíritos, mas também à inspiração propriamente divina, inclusive associada à própria criação poética: algo que, segundo Anita Seppilli (1971, p. 186), não nasce necessariamente no espírito individual do homem, mas manifesta-se como sopro ou espírito que vem de fora e age, dando corpo e vida às palavras.

O trabalho das imagens aéreas que propõe a consciência do poema enquanto organismo vivo e movente atinge o ápice no seguinte poema:

Folha a folha como se constrói um pássaro
e entre si o ar e a árvore
se iluminam.
O pássaro canta, alguém escuta, as coisas juntam-se
em desequilíbrio
no grande buraco luminoso para cima.
E o canto continua tudo entre árvore e ar
com a luz desarrumada folha a folha.
E cada coisa regressa de si mesma.
No papel onde se levanta o mundo numa baforada desde as unhas
ao braço e à cara e à boca no som apenas
de pedaços de palavras,
a assimetria dos dedos nos vocabulários que faíscam,
uma soletração pouca.
O canto inteiro escrito arterialmente perto,
coluna de sangue e ar,
canto pequeno.
(2014, p. 516)

O verso inicial do poema sugere a ambígua imagem de uma árvore e de um livro, já ambos os símbolos, de “folha a folha” compostos, engendram um pássaro, uma das principais imagens da *Sublimatio* e agente do voo, símbolo da liberdade, da alma e do intermédio entre

terra e céu. Não faltam pássaros no imaginário alquímico — do corvo à águia e do pelicano à fênix, cada espécie representa diferentes aspectos do ofício da transmutação que se associa à leveza, ao divino, à imortalidade e, portanto, à movimentação e à transitoriedade da matéria.

A árvore, conforme já analisamos, é símbolo da vida “em perpétua evolução e em ascensão para o céu”, evocando as referências de verticalidade e representando os três níveis do cosmo: “o subterrâneo, através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterra; a superfície da terra, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2020, p. 132).

E o poema segue, inclusive, aludindo à verticalidade do canto, ainda que “em desequilíbrio”, fundindo árvore, a pessoa que escuta e a luz, com o elemento Ar presidindo a imagem, até a noção de que “cada coisa regressa de si mesma”, sugerindo que a geração independente da matéria que reengendra-se, refaz-se continuamente. E é o papel, elemento derivado da “árvore” e a própria substância do “livro”, o lugar em que “se levanta o mundo numa baforada”, sugerindo o sopro criador e o que ele “pode invocar de trabalho com o lume, de afirmação do pneuma, de elemento vital unindo os seres, de factor criativo primordial” (MAGALHÃES, p. 134-135).

O verso que demarca “uma soletração pouca” é importante por se referir à pouca necessidade de um método e, também, à recusa de uma leitura vagarosa, letra por letra, do poema. A agilidade se instala, então, na obra. E além de ser um “canto inteiro escrito arterialmente perto” que sugere a destreza por parte do leitor, já que permeado de elementos aéreos, ele se assume como parte intrínseca do seu cantor. *O Pequeno Livro sobre a Arte*, manuscrito alquímico alemão datado de 1549 e atribuído ao nome de Caspar Hartung vom Hoff, nos oferece um esquema da *Sublimatio* atingida: a obra, como uma mulher nua, em contato com os planos inferiores e superiores, próxima a uma árvore e aos pássaros, símbolo que sobem aos céus e descem à terra. E os termos grafados marcam a própria dinâmica do trabalho do alquimista: “fixa”, no sentido de plasmar a obra escrita, e “volatile” em relação à leveza e ao movimento — dinâmica essa relativa ao “ar entrando e saindo pela palavra magnífica (HELDER, 2014, p. 523).



Figura 3

O eu-lírico, diante das transmutações empreendidas até aqui, reconhece que está consciente do seu ofício e das forças conferidas pela *Sublimatio*:

(...)
por isso também eu tenho o poder e o sítio e o exercício
desta magia: a realeza de uma combustão,
acto, verbo,
e em estado natural os elementos:
madeira, cristal e ouro, e o ar movendo
o poema número a número
(2014, p. 521)

A escrita é equiparada à magia que, por sua vez, é associada a uma combustão — a reação química própria do fogo e da *Calcinatio*, mas só possível pela presença do elemento Ar. Ainda que enumere seus poderes, é importante salientar que a *Magnum opus* não está completa. Consideremos que “a destilação alquímica (assim como a sublimação) decorre da dupla imaginação material da terra e do ar”, e para obter a pureza pela *Sublimatio*, um alquimista não se confiará apenas a um poder aéreo. “Parecer-lhe-á necessário provocar uma força terrestre

para que as impurezas terrestres sejam mantidas na direção da terra. A descensão assim ativada favorecerá a ascensão” (BACHELARD, 2009, p. 271-272).

É por essa razão que, no poema em seguida, o eu-lírico demonstra a consciência de si enquanto ser dinâmico, aquele que se encontra no final da *Sublimatio* e que sabe que “nada mais pode deter o movimento turbilhonante” de imagens porque, ainda de acordo com Bachelard (2009, p. 233), o movimento reinventa o eu-lírico, o ar turbilhonante cria suas estrelas, o grito produz imagens, o grito gera a sua palavra, o seu pensamento. E pela cólera, forjada pela ideia de finitude do poeta e do alquimista, a obra passa a ser empreendida como uma provocação, porque essa cólera refunda o poeta como um ser dinâmico, ainda que mortal, mas plenamente habilitado para continuar sua obra:

O olhar é um pensamento.
Tudo assalta tudo, e eu sou a imagem de tudo.
O dia roda o dorso e mostra as queimaduras,
A luz cambaleia,
A beleza é ameaçadora.
— Não posso escrever mais alto.
Transmitem-se, interiores, as formas.
(2014, p. 522)

Não poder “escrever mais alto”, não por ser incapaz, mas porque “a beleza” das alturas, da grandeza a que se chega, é “ameaçadora”, já que tudo o que se olha é um pensamento, ou seja, uma imagem poderosa em que “tudo assalta tudo” e provém dele. E as formas criadas vão se transmitindo na obra, passíveis de rearranjo incessante.

Assim, consciente de sua potência, o poeta, aquele que cria com a mão oblíqua, “declina” na direção da terra, encaminhando-se para o trabalho sobre o que se tem construído até então, apelando para uma espécie de contenção, sem que o espaço à volta se expanda, por exemplo, mas um lugar que, independentemente de sua extensão, esteja à serviço do seu canto. É nesse espaço terrestre que se deve dar a “canção biorrítmica”: com o elemento Ar assumindo dinâmicas frequentemente negativas associadas ao corpo físico, como o sangue na garganta, o sufoco e a rouquidão, que remetem à exaustação do corpo físico e à debilitação da voz e da respiração, decorrentes de uma doença ou próprias de uma idade avançada — elementos que nos levam, portanto, ao reino da *Coagulatio*.

Não peço que o espaço à minha volta se engrandeça,
peço
que a força do sangue na garganta
não a cerre toda: e eu sobre uma canção
biorrímica
onde se encurve o ar — curta canção
gutural, obscura, rouca:
o sangue coalha numa posta
púrpura, sufoca o movimento da música,
mas peço
que a escassa estria ainda se ouça.
(2014, p. 526)

7. Trabalhas na atenção aterrada⁹²: o processo da *Coagulatio* e a estruturação da obra helderiana

7.1. porque se fez pedra extrema fechada⁹³: o poema contínuo enquanto *opus alchymicum* de Herberto Helder

O último processo alquímico ao qual podemos submeter a obra de Herberto Helder é chamado de *Coagulatio*, que está relacionado ao elemento Terra. Essa etapa se refere à fixação ou solidificação da matéria antes calcinada, dissolvida e sublimada. Por ser um estágio alquímico relacionado ao caráter palpável da substância transmutada, a *Coagulatio* rege os símbolos terrestres e telúricos como o barro, os ossos, o chão, as fezes, o húmus, a pedra e o ouro, por exemplo, e as imagens poéticas relativas ao que é corpóreo, sensível e concreto.

Vale ressaltar que há uma inevitável realização da *Coagulatio* na morte física, situação em que o sangue se coagula, o corpo enrijece e não há mais um agente – no caso, o autor – capaz de realizar transformações no que quer que seja. A obra, enfim, se condensa, isto é, coagula. Há, contudo, uma aproximação com a *Coagulatio* ainda durante a vida de Herberto Helder, sobremaneira em sua velhice, quando ele passa a demonstrar a dolorosa consciência de sua finitude: “a morte no gerúndio” (2014, p. 693).

Para melhor entendermos a etapa da *Coagulatio* ainda durante a vida de Herberto Helder, uma das movimentações que mais nos interessa é a maneira como ele organiza, condensa e apura sua obra, revisitando-a enquanto é editada, já que, segundo Edinger (1990, p.

⁹² HELDER, in: *Poemas Completos*. Excerto de *Última ciência*. Porto: Porto Editora, 2014. p. 423.

⁹³ HELDER, in: *Poemas Completos*. Excerto de *Lugar*. Porto: Porto Editora, 2014. p. 181.

101), costuma-se equiparar a *Coagulatio* com a criação, com o “tornar-se Terra”, isto é, materializar-se, concretizar-se numa forma localizada particular.

O fato de Helder submeter sua obra literária a revisões e transformações enquanto esteve vivo, conforme o aviso que abre a primeira edição de *A morte sem mestre*, vale, portanto, para todos os seus títulos: “Tudo quanto neste livro possa parecer accidental é de fato intencional”⁹⁴. Esse artifício da intencionalidade a respeito do que e da maneira como está escrito é um dos aspectos da *Coagulatio*, na medida em que o autor também expressa, no texto, seu espanto e inconformidade com a decadência física, porém fazendo do poema sua “última morada”. Segundo Edinger,

a identificação do corpo e da carne com a morte deve-se ao fato de que tudo aquilo que nasce no plano espaço-temporal deve submeter-se às limitações dessa existência, que incluem um fim, a morte. Esse é o preço do ser real. Uma vez plenamente coagulado ou encarnado, o conteúdo torna-se sem vida, sem maiores possibilidades de crescimento. (1990, p. 113)

Uma leitura alquímica dessa revisão constante considera que a vigilância autoral de Herberto Helder não se estabelece como capricho pessoal ou protocolo editorial, mas plena consciência de que a obra carece de movimento e, portanto, de constante transformação, já que o poema publicado, em que o eu-lírico intenciona fechar-se, é o espaço físico em que o autor permanecerá depois de sua própria morte.

Assim, a *Coagulatio* em Herberto Helder pode se apresentar como a consciência da obra enquanto carne (isto é, o corpo, um dos temas principais em toda a produção do poeta), onde os versos se desenvolvem — “um poema cresce inseguramente/ na confusão da carne” (HELDER, 2014, p. 28) e, mais adiante, enquanto ouro, um dos objetivos da Alquimia. Ainda que o eu-lírico de *A faca não corta o fogo*, escrito aos 78 anos de idade, demonstre essa vontade de potência libidinal ao dizer que “também eu queria escrever um poema maior que o mundo, / escrevê-lo com o mais verbal e primeiro de mim mesmo, / o mais irrefutável” (2014, p. 587-566), por outro lado, o eu-lírico de *O corpo o luxo a obra* (1977), escrito aos 47, já sabia que “Toda a obra. Dói” (2014, p. 323), pois o trabalho do poeta para empreendê-la de tal modo que tenha valor (ouro) é um trabalho sobre si próprio (corpo) — considerando a passagem do tempo, a idade, as limitações e a iminência do seu fim —, conduzindo à ideia de que a obra é viva e permanece após a morte de quem a materializa.

⁹⁴ A nota foi suprimida da abertura do referido livro em *Poemas Completos*.

A obra, no sentido concreto e coloquial da palavra, nos leva a outro símbolo frequente e importante na escrita de Herberto Helder e inerente à *Coagulatio*: a casa. Desde “Prefácio”⁹⁵ até *Servidões* (2013), a casa funciona como metáfora para o poema e, também, para a obra alquímica em si. Ela representa o *vas rotundum*, o vaso que dá lugar ao nascimento da Pedra Filosofal. Segundo Abraham (1998, p.104),

(...) o alquimista é aconselhado a construir a casa perfeita para o opus de acordo com as proporções do quadrado e círculo místicos, princípio. O quadrado simboliza os quatro elementos cujas qualidades opostas - quente, seco, frio e úmido - devem ser harmonizadas e convertidas, durante a operação, na substância espiritual perfeita, o quinto elemento ou quintessência, simbolizado pelo círculo ou esfera”⁹⁶.

A casa enquanto imagem alquímica da perfeição leva à ideia de lugar limpo, depurado e, portanto, absoluto, remetendo ao final de um dos poemas da última fase poética de Herberto Helder, marcada pelo desencanto e, ainda assim, pela necessidade da escrita: “¿oh será que um poema entre todos pode ser absoluto? /: escrevê-lo, e ele ser a nossa morte na perfeição de poucas linhas” (HELDER, 2014, p. 660).

Em *Prefácio*, o eu-lírico abre e então inaugura o poema (que será dito contínuo) considerando-o tanto lugar quanto objeto, com sugestão e argumento relativos ao universo da *Coagulatio*:

Falemos de casas, do sagaz exercício de um poder
tão firme e silencioso como só houve
no tempo mais antigo.
Estes são os arquitectos, aqueles que vão morrer,
sorrindo com ironia e doçura no fundo
de um alto segredo que os restitui à lama.
De doces mãos irreprimíveis.

— Sobre os meses, sonhando nas últimas chuvas,
as casas encontram seu inocente jeito de durar contra
a boca subtil rodeada em cima pela treva das palavras.
(HELDER, 2014, p. 9)

⁹⁵ Poema que abre os escritos de 1953 a 1960 reunidos em *A colher na boca*.

⁹⁶ Tradução nossa do original em inglês: “The alchemist is advised to construct the perfect house for the opus in accordance with the proportions of the mystic square and circle, principle. the square symbolizes the four elements whose opposing qualities - hot, dry, cold and moist - must be harmonized and converted during operation into the perfect spiritual substance, the fifth element or quintessence, symbolized by the circle or sphere”.

Falar de casas enquanto “sagaz exercício” desse “poder tão firme e silencioso” remontando a tempos antigos, é falar da ideia de habitação enquanto poesia, que resiste ao tempo, e também da poesia enquanto morada ancestral do homem, em que os arquitetos, “aqueles que vão morrer”, são os poetas, restituídos à lama, ainda que com “um alto segredo”: o de imaginar, arquitetar e construir casas, isto é, de ler e escrever poemas. As próprias casas — os poemas — sonham, já que vivas, e permanecem, resistem às intempéries (as “últimas chuvas”) e duram mais do que quem as visitam, contra aqueles que as leem, com “a boca subtil rodeada em cima pela treva das palavras”.

Servidões e *A morte sem mestre*, os dois títulos que encerram *Poemas Completos* — e que portanto concluem a obra estabelecida em vida por Herberto Helder —, são marcados por uma espécie de rebaixamento da linguagem poética quando o eu-lírico declara que “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” (HELDER, 2014, p. 659), não podendo escrever “mais alto” como nos títulos anteriores, um dos pontos que marcaram a sua *Sublimatio*. Ainda assim, em *Servidões*, Herberto Helder retoma a casa em dois poemas seguidos que possibilitam, mais uma vez, sua associação com a poesia:

e eis súbito ouço num transporte público:
as luzes todas acesas e ninguém dentro da casa:
sete ou nove metros de labaredas,
e nem um grito, um sussurro, uma palavra:
só a casa ocupada pela grandeza da estrela,
a grandeza primeira
(2014, p. 642)

Ainda que marcado por uma circunstância corriqueira — um trecho percorrido em transporte público —, a situação ouvida pelo eu-lírico possibilita a imagem de uma casa iluminada, ocupada apenas “pela grandeza da estrela”, isto é, pela luz ou ainda pelo Fogo, símbolos da vida e do movimento intrínseco da obra alquímica, que está no início (“a grandeza primeira”) e perdura. Pode-se ler como o próprio poeta questiona o silêncio dessa obra, que é a casa — e também sua própria obra —, ainda que marcada pela luz, pela estrela que refulge e brilha: o ouro. A associação com o metal valioso buscado pelos alquimistas se esclarece no poema seguinte:

as luzes todas apagadas
— e se alguém está no escuro e súbito reluz lá dentro,
alguém fremente?
(2014, p. 643)

Ainda que a casa iluminada seja símbolo de segurança e farol da tranquilidade sonhada, segundo Bachelard (1990, p. 88), quando o eu-lírico supõe uma casa apagada, ele alude a uma morada abandonada — ou, ainda, a uma obra concluída, fechada — em que alguém dentro dela é que reluz e se ilumina, ou seja, respira, persevera e confere claridade e movimento ao ambiente. Alguém “freme” é alguém que se agita, vibra e faz barulho, mantendo ainda o sentido figurado do termo latino *fremere*: uma pessoa apaixonada, vibrante, provida de emoção ou de cólera. Pode-se ler, em termos alquímicos, que o eu-lírico imagina a sua obra, mesmo que na escuridão (da dúvida ou do medo do fracasso ou da morte) possuidora de vida, que “súbito reluz lá dentro”, desejando “que um punhado de ouro fulgure no escuro do mundo, / agora, antes que as palavras desapareçam, / que a palavra firmada brilhe” (HELDER, 2014, p. 662), isto é, que tem consciência do ouro que nela se encontra e também do seu valor intrínseco.

O poema, ainda que desencantado, é habitação. E as casas, em Herberto Helder, sendo imagens de *Coagulatio*, remetem à ilha natal, à morada da infância e ao próprio poema enquanto símbolos e movimentos de *volta à mãe* (BACHELARD, 1990, p. 93). Pode-se considerar, portanto, que o eu-lírico as edifica e as visita como um retorno à figura materna então transmutada, que “circula permanentemente” (DAL FARRA, 1992, p.317) enquanto “matéria ordenada” (HELDER, 2014, p.372), nutrindo a obra.

No tratado alemão *Atalanta fugiens*, o nono emblema alquímico mostra um alquimista em idade avançada, devidamente fechado em uma casa, comendo o fruto da árvore que cresce dentro dela para voltar a ser jovem. A alegoria, de cunho hermético, diz respeito ao processo de rejuvenescimento a partir da ingestão do fruto dourado que a árvore da própria casa produz, restituindo vigor ao alquimista. A imagem nos serve como alusão à obra que alimenta o poeta e na qual ele pretende encerrar-se, mantendo-se “redivivo” (HELDER, 2014, p. 595).



Figura 4

7.2. *E o poema faz-se contra a carne e o tempo*⁹⁷: a finitude do poeta e a obra como mãe e último refúgio

Um dos artifícios helderianos que pode ser associado à *Coagulatio* é o de fundir o nome próprio com um título de livro: *Herberto Helder ou O Poema Contínuo* — aplicado para a edição de 2004 de sua poesia completa—, fundindo, intencionalmente, autor e obra.

Rosa Maria Martelo (2016, p. 12) considera o título *Ou o poema contínuo*, depois de *Herberto Helder*, como uma experiência de dessubjetivação, em que fica indistinto tanto o sujeito Herberto Helder quanto o seu objeto escrito e publicado, tendo então “um nome que mais aponta uma filiação do que reivindica a paternidade da escrita”, por sugerir que “a transmutação, a obra, representa, portanto, (...) a irrelevância da identidade biográfica, inclusive no que ela tem de função (de identificação) autoral extrínseca à obra”. Há, então, o esvaziamento do homem para se suplantar o escritor como elemento poético, o operário dentro da obra, tornando indissociável o autor, seu nome, e sua escrita, sua mãe.

⁹⁷ HELDER, in: *Poemas Completos*. Excerto de *O poema (I)*. Porto: Porto Editora, 2014. p. 28.

Esse movimento nos leva a considerar, conforme Martelo sugere e analisa, que existe uma ambição por parte de Herberto Helder de *ser* poema, de estar dentro dele não como uma forma de projeção biográfica, mas como aspiração à “vida verdadeira” que diz ter de inventar, em “(os diálogos)” de *Photomaton & vox* (2013, p. 32), e que justifica um dos argumentos iniciais de “Vida e obra de um poeta”, de *Os passos em volta*: “sou sólido, tenho (ou sou) uma obra” (2015b, p. 143). Tanto que nesse trânsito do nome do poeta para se tornar parte da obra, conforme Manuel Gusmão (2010, p.364), a individualidade do autor não se dissolve na trama do texto, antes se transforma num modo de singularização de sua escrita, tornando inseparáveis criatura e criador.

A ideia de “obra”, por si só frequente na produção literária de Herberto Helder, é marcada pela noção de inseparabilidade em alguns momentos específicos. O primeiro deles é o texto que abre a seção do poeta na exposição coletiva *Visopoemas*, de 1965, da qual o autor participou e que depois passa a integrar o conjunto de textos intitulado (*o humor em quotidiano negro*), de *Photomaton & vox*, desde sua primeira edição, em 1979, com algumas modificações:

Numa importante fábrica de papel registou-se um invulgar desastre no trabalho: um operário caiu num misturador e ficou literalmente transformado em pasta de papel. Só se deu conta do acidente quando os filtros da pasta entupiram. Nessa altura, já só restavam no misturador uma das mãos da vítima, uma rótula, uma madeixa de cabelo e tiras de pele. O corpo achava-se integrado nas folhas de papel que continuavam, entretanto, a sair da prensa.

*(Dos jornais e para servir de epígrafe a um poema chamado “O homem que se faz papel”, que o Autor talvez um dia escreva).*⁹⁸

O incidente, de caráter bizarro, descreve a fusão literal do operário — aquele que produz a obra — com o papel, que no caso é o veículo (físico) do autor, a prova material de sua escrita, e, portanto, a coagulação do texto. Herberto Helder faz alusão à mistura, ou então fusão, do ser humano com a sua produção, mais especificamente do escritor com o seu produto, onde o criador se torna indistinto de sua criação.

O texto original de 1965, transcrito acima integralmente, destaca-se pela nota explicativa sobre um possível poema que um dia o “Autor” possa escrever — legenda suprimida nas versões de *Photomaton & vox*. É ela que estabelece, segundo Martelo (2016, p. 14), um

⁹⁸ In: <https://po-ex.net/exposicoes/exposicoes-colectivas/visopoemas/>. Acesso em 07 jul. 2023.

“fortíssimo parentesco” entre a micronarrativa e um poema de *A faca não corta o fogo*, (2008), sobre a morte do artista Luis Jiménez⁹⁹, em 2006:

*um dos módulos da peça caiu e esmagou-o contra um suporte
de aço do atelier*

(...)

e então ele, o escultor norte-americano Luis Jiménez, morreu
esmagado pela sua obra:
o jornal diz que durante dez anos trabalhou na mesma peça,
um cavalo com dez metros de altura raptado ao caos, ligado
pelo sangue sombrio,
diz a notícia que ele amava as grandes dimensões das imagens,
amava a fibra de vidro o ferro o aço e amava
a energia das formas rápidas a inoxidável radiação das formas,
eu penso que ele meteu os dedos de cada mão até ambos os braços desaparecerem
no mundo,
já a luz se fazia da madura matéria do mundo,
já dez anos em dez metros de beleza arterial arrancada trémula
— tu que és tão leve,
que tocas com as unhas, que danças,
que sopras,
e colhes o orvalho e recolhes as chamas cortadas,
e abraças,
e boca a boca respiras até ao fundo de ti próprio,
tu que morres quando respiras,
que aprendes dedo a dedo a escrever o teu nome entre os dedos
— morreu esmagado pela sua obra
(HELDER, 2014, p. 608-609)

O poema não apenas relata o trágico acidente do artista, como assume a criação, um dos objetivos da *Coagulatio*, como soberana em relação ao criador: a obra que esmaga o escultor alude ao peso do que se imagina e se cria, eliminando (ou incorporando) aquele que a idealizou. A metalinguagem fica nítida quando, depois que o eu-lírico fala dos “dez anos em dez metros de beleza arterial arrancada trémula”, em clara alusão ao acidente do escultor, ele se dirige a si próprio, como em uma reflexão — de que a insignificância do corpo (“tu que és tão leve”), o árduo trabalho (“e boca a boca respiras até ao fundo de ti próprio”) e conclui com uma

⁹⁹ Luis Alfonso Jiménez Jr. (Estados Unidos, 1940-2006), escultor e artista gráfico. A referida obra, que no acidente comprometeu uma artéria da perna do artista e causando sua morte, é intitulada *Blue Mustang* e está exposta na entrada do aeroporto de Denver, no Texas. O grande cavalo azul de olhos vermelhos simbolizaria o espírito selvagem do antigo Oeste americano, mas desde que instalada no aeroporto, em 2008, a escultura é considerada diabólica devido à tragédia do artista, e desde então chamada de “Blucifer” pela população local. In: https://www.slate.com/blogs/atlas_obscura/2014/03/17/the_blue_mustang_is_part_of_several_conspiracy_theories_centered_on_denver.html Acesso em 07 jul. 2023.

identificação com a situação do escultor, assim como de conformismo com sua própria trajetória: “— morreu esmagado pela sua obra”.

Se falamos do poema que se faz contra a carne e o tempo, falamos do caráter imperecível daquilo que se escreve, logo, do que resiste ao apodrecimento e à morte. Uma vez que o labor alquímico visa a obtenção do ouro ou da Pedra Filosofal, com a *prima materia* devidamente transformada a ponto de se tornar valiosa e incorruptível, a obra é que faz o artista — o sustenta, o comporta e, assim, o torna incólume em relação à sua própria morte.

Se antes a morte era aplicada como transmutação dentro do poema, torna-se visível, tanto em *Servidões* quanto em *A Morte sem Mestre*, a dificuldade do poeta em confrontar o envelhecimento e a finitude. Gastão Cruz, em matéria de Luis Miguel Queirós (2015), para o jornal Público, na ocasião da morte de Herberto Helder, considera que o poeta, em seus últimos livros, “vai por caminhos de linguagem diferentes dos anteriores, mais metafóricos, mas continua a ter uma linguagem fulgurante, só que com mais referências ao concreto”, poesia “de uma grande força verbal” e que “mantinha uma ligação profunda com o que sempre foi a poesia dele, uma poesia de um poema único”. Além disso, afirma que recebeu de Herberto Helder um exemplar de *Poemas Completos* com uma dedicatória: “Aqui vão os meus restos mortais”¹⁰⁰. A dedicatória, de teor fúnebre e, em tom irônico, evidencia tanto a noção de que o conjunto da obra é de fato seu último trabalho realizado em vida quanto também seu próprio corpo físico. Temos, então, a realização da *Coagulatio*, etapa alquímica marcada pelo peso físico, pelo cansaço e pela iminência da morte.

Assim, a consciência da finitude, para Herberto Helder, não impede o poeta-alquimista de continuar a sua obra, considerados peso, tamanho e custo do que foi escrito, — “a vida inteira para fundar um poema” (HELDER, 2014, p. 611) —, colocando o leitor diante de seu último artifício: “o esvaziamento de um nome no mundo” que o leva “à sua hipertrofia na obra — que afinal o devolve ao mundo” (MARTELO, 2016, p. 13). Essa movimentação carrega a noção de imortalidade comum à literatura alquímica, cujo objetivo derradeiro das operações é criar essa substância “transcendente e miraculosa”, confirme Edinger, simbolizada como Pedra Filosofal, Elixir da Vida ou remédio universal (1990, p. 29) que levaria o operário ao sucesso material ou, ainda, à vida eterna.

A ideia de eternidade pode ser notada em um dos últimos poemas de *A morte sem mestre*:

¹⁰⁰ QUEIRÓS, Luís Miguel. *Morreu Herberto Helder, a voz mais fulgurante da poesia portuguesa*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/03/24/culturaipsilon/noticia/morreu-herberto-helder-a-voz-mais-fulgurante-da-poesia-portuguesa-1690151>. 24 de março de 2015. Acesso em 19 de jul. 2023.

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
(HELDER, 2014, p. 750)

Os versos sustentam uma leitura alquímica na medida em que tanto o canavial assírio quanto os lisboetas estão sob o princípio da correspondência, análogo ao axioma da Tábua de Esmeralda — “tanto acima quanto embaixo” ou, também, tanto longe quanto perto —, e estremeecem da mesma forma, conforme pensa o eu-lírico, “igualmente”, atestando o poema como obra funcional e atemporal, como uma espécie de fórmula mágica ou tratado de transmutação.

Destaca-se, além do caráter imperecível e infalível do mesmo poema, a consideração do eu-lírico de que somente o Fogo poderia um dia extingui-lo, mais precisamente “quando o fogo devorar a terra inteira”, isto é, um tempo figurado, de caráter apocalíptico, sem data específica. O Fogo, aqui, faz referência tanto à destruição sumária da obra quanto, e sobretudo, à ideia de purificação, de acordo com a *Calcinatio*, que nos leva, por fim, ao retorno simbolizado pela serpente que morde a própria cauda: o movimento urobórico que conduziria o poeta a uma nova empreitada em seu laboratório.

E sabendo que “nada pode ser mais complexo que um poema”, esse “organismo superlativo absoluto vivo” (HELDER, 2014, p. 663), é nele em que o eu-lírico

queria fechar-se inteiro num poema
lavrado em língua ao mesmo tempo plana e plena
poema enfim onde coubessem os dez dedos
desde a roca ao fuso
para lá dentro ficar escrito direito e esquerdo
quero eu dizer: todo
vivo moribundo morto
a sombra dos elementos por cima
(HELDER, 2014, p. 730)

Ainda que os versos funcionem como desejo fúnebre, como se o espaço poético se estruturasse como uma espécie de câmara mortuária, sob a luz da *Coagulatio*, percebe-se uma tática específica: a de transcender a matéria, já que compreenderia os estados do poeta, “escrito direito e esquerdo”, e também “lavrado” de forma clara, legível e inteligível, “em língua ao mesmo tempo plana e plena”, que se associa à ideia da terra branca, na Alquimia, que corresponde à pureza da forma. E se “é na morte de um poeta que se principia a ver que o mundo é eterno”, segundo o próprio Herberto Helder (2015b, p. 147), estando fechado, com “a sombra dos elementos por cima”, o eu-lírico se refere ao objetivo final da empreitada alquímica, fundando sua Pedra Filosofal.

7.3. *Pratiquei a minha arte de roseira*¹⁰¹: a Pedra Filosofal helderiana

Para a devida conclusão de uma etapa alquímica complexa e abrangente como a *Coagulatio*, é necessário considerar a referência direta a outro elemento de concretude também frequente na obra de Herberto Helder: a pedra. Segundo Yvette Centeno (1991, p. 67), operado o trabalho sobre os quatro elementos, chega-se àquilo que os alquimistas denominam 'a grande Pedra do mundo', de onde decorre o êxito, pois a quádrupla conjunção é a mais perfeita de todas — a da totalidade universal. A pedra tanto simboliza um dos aspectos mais primitivos da matéria física quanto o mais sofisticado da criação humana, à luz da Alquimia, presente desde o início da produção poética do autor e com fortes alusões à arte da transmutação, como em *O amor em visita*:

Estás profundamente na pedra e a pedra em mim, ó urna
salina, imagem fechada em sua força e pungência.
E o que se perde de ti, como espírito de música estiolado
em torno das violas, a morte que não beijo,
a erva incendiada que se derrama na íntima noite
— o que se perde de ti, minha voz o renova
num estilo de prata viva.
(2014, p. 24)

Se o eu-lírico se dirige a uma figura feminina, também se refere à consciência do que é palpável, forte e concentrado, e que não perece, sendo que o que se perde, o que desgasta dessa

¹⁰¹HELDER, in: *Poemas Completos*. Excerto de *Última ciência*. Porto: Porto Editora, 2014. p. 438.

pedra é recobrado pela voz, ou seja, pela escrita transfigurada em canto, que a renova "num estilo de prata viva" — em algo melhor e mais puro do que antes. Temos aqui o ato de lapidar, tal qual um ourives trabalha a pedra, ou minério, imagem fechada que é, portanto, o poema.

A respeito da pedra, a tradição alquímica possui uma inscrição de cunho didático, intitulada “VITRIOL”, abreviação de um imperativo em latim que condensa seu propósito: *Visita Interiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem*, cuja tradução seria “visita as partes interiores da terra e, pela retificação, encontrarás a pedra oculta”. Essa “pedra oculta” também é chamada de "medicina universal", conforme vimos e que “pode ser descrita como uma pedra, como um pó ou mesmo como uma tintura, dividida em duas formas, como o ouro e a prata e o vermelho e o branco, cuja essência é sempre a mesma e sua natureza não se compreende exceto pela experiência” (CROWLEY, 2010, p. 104). Além disso, ainda segundo Crowley (2010, p. 104), as iniciais do lema alquímico não representam os sulfatos de hidrogênio, ferro ou cobre, como se poderia supor pelo uso moderno, mas sim uma combinação equilibrada dos três princípios alquímicos: Enxofre, Mercúrio e Sal.

O conselho encerrado no termo “VITRIOL” ganha dimensão em um dos poemas de Herberto Helder de maior teor alquímico, no centro de *Última ciência*:

Que ofício debruçado: polir a jóia extenuante,
multiplicar o mundo face
mais face.
Fazer da imagem uma consciência vária.
O fogo dessa pedra cada vez mais
alerta, preciosa, convulsa, funda, abrasadora.
Trabalhas nela até às unhas.
Trabalhas na atenção aterrada, com que louvor
de obra, irrealmente.
(...)
E lapidas, lapidas. Arrancas-lhe a força
eléctrica. Que a ti mesmo,
nas mãos e na cabeça, no escuro, no levantamento
do ar no sono, te faz desentranhadamente
límpido. O relâmpago
do âmago. Queima-te a vista. E na cegueira fica apenas,
atroz,
o coração da jóia.
(2014, p. 424)

Esse “ofício debruçado”, que já associamos à escrita, remete ao trabalho de polimento e de lapidação da pedra que expande as faces e também os sentidos e as possibilidades do mundo, fazendo da imagem poética "uma consciência vária", tal qual um cristal multifacetado.

Um trabalho que demanda afincos “até às unhas”, com atenção “aterrada”, isto é, voltada ao solo, de onde tudo brota e para onde tudo retorna, de modo fiel à obra, no sentido religioso, como se a louvasse “irrealmente”, ou seja, além dos limites da materialidade, transcendendo o real para atingir o objetivo, a iluminação, o coroamento de todo labor.

Assim, se “o encontro do ouro alquímico é a metáfora desta iluminação a que se chega por trabalhosos, negros (l'oeuvre au noir) e tortuosos caminhos” (HELDER, 2015c, p. 152), o “VITRIOL” de Herberto Helder orienta a lapidar a pedra com afincos, trabalhando “desentranhadamente” até fazer-se límpido diante do “coração da jóia” a ponto de arrancar dela força elétrica, isto é, vida, vibração, luz, fogo e, portanto, poder, ainda que “o relâmpago do âmago”, o brilho do ouro, queime a vista do operário.

E o poema, que exige postura debruçada e aterrada, evoca a rosa, outro símbolo análogo à pedra, também frequente na poética helderiana, e que na literatura alquímica sugere a perfeição da *Magnum opus*. Ela está presente em outro poema de *Última ciência* que nos serve como extensão ou reescrita do anterior analisado:

O canteiro cheira à pedra. Da rosa cavada nele cheirá,
por dedos e pensamento,
à obra? Abre uma coroa. A pedra fecha-se
na sua teia de água. Com tantos martelos secos,
com tanta idade louca, com tanta pedra
inteligente, com tanta mão aluada — o canteiro desentranha
outra mão: — A mão do nervo
da pedra, rosa
assustadora:
Que desentranha a prumo forte, em ebriedade
e inclinação de lua. Enxofre, sal, rosa
potente. — O canteiro é a sua
rosa, a sua
obra
desabrochada.
(2014, p. 427)

O canteiro faz alusão tanto a um jardim — “um dos atributos do feminino (CENTENO, 1991, p. 71), imagem do elemento Terra e da própria *Coagulatio* — quanto ao canteiro de obra, onde ocorre a edificação de um imóvel. É na pedra desse canteiro que se cava a rosa, a própria obra, que se abre como “uma coroa” e se fecha “em sua teia de água”, remetendo à profundidade de uma escavação a ponto de abrir um poço artesiano, por exemplo e desentranhar vida, “a prumo forte”, isto é, de modo constante e resignado. E desse ofício, também “debruçado”, é que se descobre enxofre e sal combinados em uma “rosa potente”, ligando esse canteiro, essa

rosa/obra desabrochada, ao já comentado "Jardim dos Filósofos" da literatura alquímica: o receptáculo, segundo Abraham (2001, p. 83), ou a matriz em que a Árvore da Vida nasce, cresce, floresce e dá frutos. E a obra/rosa desabrochada simboliza, por sua vez, a obtenção da sabedoria ou, então, de um grande conhecimento a respeito do trabalho alquímico e, portanto, do trabalho poético. Observa-se, sobretudo, a cadência: “enxofre sal rosa potente”, sequência que explicita a transformação da *prima materia* (representada pelo enxofre e pelo sal, sobre os quais falamos nos capítulos anteriores) no ouro filosofal (aqui representado pela rosa, aludindo aos símbolos do princípio fulcral da fêmea-mãe). O movimento vitalício alcançado por Herberto Helder corresponde, então, a uma das máximas do alquimista Huginus à Barma¹⁰² citada por René Alleau¹⁰³ (1953, p. 197): “na Obra, a fêmea dissolve o macho e o macho coagula a fêmea”. O poema assentado enquanto experiência do mundo, experiência “em estado de actualidade sensível” (HELDER, 2013, p. 135).

Ainda que nos últimos livros de *Poemas Completos* o eu-lírico transpareça desencanto diante da vida e estremecimento diante da morte, a fase final da obra, em termos alquímicos, considera o homem real ou realizado pela própria obra — uma postura, segundo Patrick Paul (2016, p. 185), que corresponde ao poder sobre sua própria corporalidade, uma capacidade propiciada pela casa, pela árvore, pela rosa e pela pedra — com a capacidade de reencontrar seu poder de organização espiritual, isto é, que transcende o plano físico e mortal e corresponde, segundo o próprio Herberto Helder, ao “domínio dos poderes, os alheios e os próprios” (2015c, p. 172).

Com essa noção de domínio dos poderes que o poeta adquire, chegamos, também, a uma transmutação derradeira da figura materna:

Esta é a mãe central com os dedos luzindo,
sentada branca sob a cúpula da cabeça truculenta, enquanto
as ressacas do sangue cantam nas cavernas;
(...)
é centralmente toda a mãe com uma cara magnificada
expelida pelas noites,
sussurrando;
matriz mater madre e madrepérola
e pedra matricial minada pelos meandros da própria
água
fina em sua agulharia de veias e artérias
(...)
paisagem que eu crio fora com meu
movimento,

¹⁰² De origem desconhecida, sabe-se que é o autor de um tratado clássico de Alquimia: *Saturnia Regna in aurea saecula conversa*, publicado em Paris em 1657.

¹⁰³ René Alleau (França, 1917-2013), escritor, engenheiro e historiador especialista em temas esotéricos, em especial a Simbologia e a Alquimia.

ou beleza acerba de um rosto já sem fronteiras,
a fenda na fronte apresentada ao lume implacável
de cada estrela;
(...)
toda essa árvore de púrpura dos precipícios do mundo
até o centro onde pulsam vivos os frutos
como pessoas,
como caras,
limpidamente
como
copos abruptos a transbordar de álcool.
(HELDER, 2014, p. 313-314)

Sendo “central”, essa mãe, com os “dedos luzindo”, é a mãe purificada, já que todos os componentes ligados a ela foram submetidos à *Calcinatio*, à *Solutio*, pela *Sublimatio* e pela *Coagulatio*, resultando na mãe branca, isto é, devidamente depurada. Ela se encontra sentada, de certo modo velado, já que “sob a cúpula da cabeça truculenta”, que sugere um rosto agressivo, até mesmo selvagem, embora oculto por uma cúpula, remetendo à ideia de um véu, manto ou auréola. A descrição nos aproxima de uma imagem divinizada, onipotente e dominante. Tanto que seu sangue canta, ou seja, mantém tudo vivo e latente na obra.

Em seguida, o eu-lírico descreve a figura como se documentasse uma visão fantástica — ou, ainda, como se o alquimista vislumbrasse a conclusão da sua *Magnum opus*: “é centralmente toda a mãe com uma cara magnificada”, ou seja, engrandecida, ampliada e exaltada ao extremo. Toda a mãe, situada centralmente, pode ser lida como o ponto principal, o exato meio do labirinto a que se chega pelo ofício alquímico, até que de fato chegamos a esse objeto, que é a “matriz mater madre e madre pérola / e pedra matricial minada pelos meandros da própria água”. A pedra, sendo matricial, nos coloca diante dessa força absoluta circulante e permanente que é a mãe, que conecta e vivifica tudo “com usa agulharia de veias e artérias”.

O longo poema segue descrevendo e cantando essa visão magnânima da mãe central, isto é, a Pedra Filosofal, até que o corpo dela se configure como “paisagem que eu crio fora com meu / movimento, / ou beleza acerta de um rosto já sem fronteiras”. Esse verso tenta dar alguma dimensão ao tamanho incalculável dessa figura que o eu-lírico cria com seu próprio movimento — seu corpo, sua vida, sua escrita. E se é uma paisagem criada fora, ou seja, para além do eu-lírico, essa mãe central goza de total autonomia e de plenos poderes sob seu criador e sobre o que é criado, com a “beleza acerba de um rosto já sem fronteiras”. Se é sem fronteiras, é de fato incalculável esse rosto, ainda mais com a “fenda na fronte” que alude a um abismo (assim como é embaixo) e a um buraco negro (assim também é acima), já que diante do “lume implacável / de cada estrela” que testemunha a grandeza da pedra matricial.

Por fim, o eu-lírico a descreve como “árvore de púrpura dos precipícios do mundo”, ou seja, espécie única de árvore jamais encontrada, inatingível, mas que se encaminha “até o centro onde pulsam os frutos vivos” acessível pelo eu-lírico, esse alquimista que aprende a evocá-la em seu ofício. Cor frequente e importante nas artes herméticas, para Chevalier e Gheerbrant a púrpura é *a cor do segredo*, porque através dela se realiza o mistério da reencarnação e sobretudo da transformação. E sendo um segredo a localidade dessa árvore, eu-lírico, em *Última ciência*, sabe onde encontra-la: “Guardo no meu segredo aquele segredo / central, / inseparável” (HELDER, 2014, p.413), ou seja, a mãe, a árvore, a pedra no mais profundo e no centro de si próprio.

Mas faz menção, também, à tintura púrpura que corresponde ao elixir e à pedra em si, que pode transformar tudo em ouro, restaurar a saúde física e conferir plena consciência divina ao ser humano. O mais importante é que, segundo Abraham (2001, p. 160), na Alquimia a púrpura só é atingida quando o adepto alcança o domínio sobre si e, também, sobre os elementos — tanto aqueles trazidos ao ofício para serem transmutados quanto os quatro elementos que fundamentam as operações alquímicas que temos analisado.

Sendo uma árvore de cor púrpura, o eu-lírico descreve a mãe como a mais perfeita das suas criações. E os “frutos vivos”, pulsantes como pessoas, caras e copos “limpidamente” a “transbordar de álcool” assenta uma árvore como geradora de uma obra devidamente purificada, já que o álcool, segundo Pernety (1972, p. 41), é o nome dado a todas as substâncias extraídas por destilação ou dos corpos de animais, vegetais ou minerais, a parte mais sutil dos elementos, que corresponde ao sumo da Pedra Filosofal ou ao puro elixir universal. Essa noção, portanto, nos leva à compreensão de que esses frutos, as imagens que a obra vai sugerir e rearranjar ininterruptamente, carregam em si o poder da pedra matricial, dando a noção de que tudo segue interligado, como em um verso significativo de *o corpo o luxo a obra*: “E toda a fruta está soldada à potência / da sua árvore¹⁰⁴” (HELDER, 2014, p. 327).

Além do poema anterior, uma importante reflexão que nos dirige para uma conclusão da *Coagulatio*, isto é, da busca pela fixação da matéria transformada, é oferecida por Herberto Helder no texto que viria a figurar como uma autoentrevista, quando reflete e conclui, a respeito do empreendimento da obra:

¹⁰⁴ Além de símbolo alquímico, a púrpura está associada à planta urzela (*Rocella tinctoria*), devido ao seu pigmento roxo utilizado em tinturaria, que a Ilha da Madeira exportava, no século XVIII. Esse fato faz com que a paisagem poética, com a “árvore de púrpura” representando a mãe, sugira um movimento urobórico, já que se refere às origens de Herberto Helder.
Disponível em: <https://ifcn.madeira.gov.pt/areas-protegidas/ilhas-selvagens/historial.html>

(...) a procura, o poema reincidente, cristalizam uma grande massa translúcida, um bloco de quartzo. Talvez seja tranquilizador quando olhado defronte, ali, no chão, do tamanho da casa: parece nascer ininterruptamente. A luz vem de dentro, funda e aguda luz terrestre. Excretou-se de nós, a massa cristalina, fundimo-nos nela, carne de nossa carne, casa da nossa casa. E na hora do apocalipse biográfico, quando as águas envolverem 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, a enfim aplacada confusão do mundo? Isto é uma pergunta, agora. Alimentando-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. (1990, p. 31)

O trecho, que conclui essa espécie de arte poética, segundo o próprio autor em carta a Maria Lúcia Dal Farra (2015, p. 125), além de aludir claramente à ideia de pedra, "um bloco de quartzo" do "tamanho da casa", faz menção à circularidade de sua existência: uma obra que parece nascer ininterruptamente, ou seja, revitalizando-se pelo cuidado do seu criador e, também, pela intervenção do seu leitor, aquele que frequenta essa casa. E, tal como na casa do poema de *Servidões*, a luz dessa pedra "vem de dentro", uma "funda e aguda luz terrestre" aludindo ao próprio corpo que, por sua vez, é a própria carne do poeta. Pedra essa de "superfície transparente onde afinal se anula a distinção entre interior e exterior", que materializa o conceito da Tábua de Esmeralda que já abordamos: o que está embaixo é como o que está em cima e o que está em cima é como o que está embaixo, assim como "o que está por dentro anuncia, denuncia, prenuncia, pronuncia o que está fora. E ao contrário" (HELDER, 2013, p. 135-136).

Quando fala do "apocalipse biográfico", em referência à morte física do poeta ou obreiro, Herberto Helder faz menção ao peso dessa obra, "maior que os trabalhos e os dias", remetendo não apenas ao esforço de uma vida, isto é, do tempo, como também ao título de uma das obras de Hesíodo — justamente o épico que narra a origem, a organização, os deveres e os limites da condição humana.

A pergunta sobre a confusão do mundo poder ser aplacada através desse "cristal regular" é que se transforma em alimento, ou seja, persevera como estímulo para a própria criação. E em seguida, concluindo a autoentrevista, o autor oferece uma resposta ou uma solução: "aquilo que fazemos, oh sim, é isso que nos faz e desfaz", apontando para a escrita como artesanía criadora da existência. E o fazer e o desfazer tanto aludem ao ofício de pavimentar e de visitar o poema contínuo, que requer esforço, quanto ao caráter metamórfico dessa matéria — esse corpo, essa casa, "esse ouro da obra, o lugar onde cicatrizam as aparentes desuniões" (MAGALHÃES, 1981, p. 126).

Uma vez que "a pedra, objeto da busca dos alquimistas, está presente desde o início e durante todo o desenrolar dos trabalhos da Grande Obra, cujo segredo consiste em fazê-la passar da potência ao ato" (ROGER, 1988, p. 21), Herberto Helder submete as substâncias — da lembrança da morte da mãe até o enfrentamento das limitações da velhice — aos quatro estágios alquímicos, o que resulta em um processo transmutativo ininterrupto, através do qual ele constata sua própria finitude, ainda que o poema, e portanto ele próprio, transfigurado, seja o elemento principal, completo e atuante de sua própria *Magnum opus*:

Sabia-se agora
como havia razão no oculto
movimento da fantasia, como essa força
chegava de nada e era força no próprio e puro enigma
da minha vida. Porque a obra era então —
mais que o mundo e as fontes e os leitos
dos poderes —
eu, um homem disposto sobre si
como a luz se dispõe sobre a luz
e as palavras são em si mesmas dispostas
no renovo das palavras.
(HELDER, 2014, p. 82-83)

8. Conclusão

Esta tese partiu de uma constatação inicial e de um questionamento. A constatação diz respeito à abundância de imagens alquímicas presentes na obra de Herberto Helder, o que nos conduz às perguntas fundantes da presente pesquisa: teria essa obra seguido um percurso relacionado às etapas transformativas da Alquimia? Teria o autor transformado sua *prima materia* em ouro filosofal?

Em relação à primeira pergunta, pode-se afirmar que ficam evidenciadas, conforme lemos a poesia helderiana, as imagens recorrentes que remetem ao Fogo, à Água, ao Ar e à Terra, imagens essas que permitem uma interpretação capaz de incorporar os significados dessas etapas. Há um percurso transformativo incessante e inquieto que configura e reconfigura a própria obra, até um ponto em que ela se assenta em decorrência do envelhecimento e morte física do autor. Todavia, a despeito do léxico alquímico utilizado ao longo da obra, em que vários dos livros demonstram declarado teor hermético, não há evidência de que Herberto Helder tenha empreendido uma incorporação intencional das quatro etapas transformativas

capazes de conduzir a *prima materia* a se tornar a *Magnum opus*. Ainda que não haja evidência de intencionalidade, o que se observa ao longo de toda a obra é uma intercalação não-linear, sem evidente ordenação, de uma etapa alquímica para outra.

Isso nos leva a uma importante consideração no que concerne à definição de “evolução”. Há pelo menos dois sentidos para esse termo. O primeiro, de uso coloquial, considera “evolução” como sinônimo de “melhoramento”, ou seja, parte-se de um elemento, qualquer que seja, que poderá ser aprimorado até sua desejada e intencional perfeição. Nesse sentido, “evolução” assume uma teleologia, isto é, uma finalidade em que as transformações são desencadeadas por uma vontade racional. Este é o procedimento ambicionado pelos alquimistas: imprimir ordenação às transmutações, insuflar intencionalidade às mudanças, partir de uma matéria inicial impura e grosseira de modo a obter um resultado final conhecido como “Pedra Filosofal”.

Porém, “evolução” é também um termo utilizado pelas Ciências Naturais para definir processos transformativos não-teleológicos, que designam mudanças de estado sem julgamentos de valor. Diz-se, por exemplo, que “um paciente evoluiu para óbito”; pode-se dizer que “uma semente evoluiu para uma planta”. Em ambos os casos, identifica-se um processo evolutivo transformativo desvinculado do conceito de melhoramento, ou seja, o devir pelo devir. Podemos, então, questionar: em qual dos dois sentidos do termo “evolução” a obra de Herberto Helder se encaixa?

A conclusão a que se chega é que ambos os sentidos se evidenciam. Afinal, em diversos momentos o autor demonstra ambição de melhoramento, a exemplo de quando começa o conto “Vida e obra de um poeta”, de *Os passos em volta*, com o que podemos chamar de seu mote alquímico: “não descuido a minha obra” (2015b, p. 143). Em outros momentos, contudo, ao refletir sobre a poesia em (*imagem*), de *Photomaton & vox*, ele afirma que, “em certo sentido prezável, nunca há evolução” (2013, p. 137), assumindo, portanto, um percurso não-teleológico, em que as coisas se transformam, mas não necessariamente rumo a uma finalidade perfectível. Assim, então, se explicaria a coerência dessa obra, que é “a coerência da energia”, isto é, marcada pela força em ação ou pelo trabalho, no sentido etimológico do termo “energia”.

É importante salientar que a obra a que se chega por tortuosos caminhos é escrita e descrita não por apenas um Herberto Helder uniforme, mas por um autor que, assim como a obra, transforma-se com o passar do tempo, o que justifica tais contradições. Contradições, aliás, esperadas quando abordamos quaisquer demiurgos das Letras. Autores passam por fases, e se há um Herberto Helder alquimista que ambiciosamente encontra o ouro filosofal, há também um Herberto Helder consciente da impossibilidade de alcançar a perfeição. Cindido entre um

personagem ambicioso e outro dolorosamente ciente das próprias limitações, está o poeta, cuja obra se coagula e não pode mais ser transformada apenas porque o autor morreu.

Somos, então, remetidos à segunda questão: terá Herberto Helder atingido a Pedra Filosofal? Mesmo não havendo a todo momento uma busca declarada pela perfeição, é fato que o poeta submete sua obra a constantes depurações que só se interrompem pela inevitabilidade da morte física. Afirmamos, então, que Herberto Helder atinge a Pedra Filosofal, somente concluída devido à sua morte: o conjunto da obra que ilustra sucessivas tentativas de registrar o caos e, por vezes, de organizá-lo em cosmo, tal qual os alquimistas. Na literatura alquímica, a Pedra Filosofal é um prodígio capaz de realizar dois milagres: conceder a vida eterna e transformar tudo o que toca em ouro. Quanto à eternidade da vida, é evidente que Herberto Helder a atingiu mesmo após a finitude de seu corpo, tendo se tornado um nome inesquecível da História portuguesa, estudado e celebrado em todo o mundo. No que tange ao segundo atributo da Pedra Filosofal, podemos dizer que há, sim, correspondência com a obra helderiana “coagulada”: os livros se esgotam, tudo o que é publicado vende, muitas vezes a preços exorbitantes justificados pela profunda admiração dos leitores que se veem transformados ao serem tocados por tais livros.

Por isso podemos afirmar que “a transmutação em ouro, em obra, talvez tão-só em poemas, é assim o resultado de múltiplas purificações” (MAGALHÃES, 1999, p. 141), culminando em *um* cosmos explícito e objectual, sem a intenção de ser o único ou o melhor, mas expressão clara — a “massa translúcida” — da vida do poeta.

Considerando a obra erigida e fechada em vida como a Pedra Filosofal de Herberto Helder, faz-se necessário recorrer brevemente a um dos poemas mais curtos do livro *Do mundo*, do qual extraímos o verso aplicado ao título da presente tese e que se mostra relevante a essa conclusão. Além de funcionar como uma espécie de axioma alquímico de Herberto Helder, ele ressalta a indistinção entre poema e poeta e a imagem do ouro como objetivo máximo do trabalho:

Em recessos, com picareta e pá, sem máscara, trabalha
na especialidade
do ouro:
e um corpo de astronomia,
trajevado, violento, refractário, doendo, arrancado ao chão,
ilumina-se de si mesmo
— obreiro e obra são uma só forma instantânea
do verbo ouro nativo.
(2014, p. 505)

Trabalhar “em recessos” diz respeito às profundezas do eu-lírico trazidos à tona, devidamente trabalhados: a memória, a infância e, em específico, a lembrança da perda materna que é, para Herberto Helder, a dor incurável, porém passível de ser trabalhada pela escrita, conforme propusemos. A “especialidade do ouro”, isto é, seu valor, a riqueza da obra, demanda o ato de cavar, quebrar e perfurar, “com picareta e pá”, e também “sem máscara”, ou seja, sem quaisquer medidas de proteção ou mesmo disfarces, exigindo assim o verdadeiro empenho e a integridade do alquimista. Daí é que pode haver a iluminação intrínseca, ainda que “doendo”, do que reluz do chão e de como ele, o poeta, se percebe diante do seu poema: “obreiro e obra”, inseparáveis, como partes do mesmo ouro “nativo”, ou seja, ligado às próprias origens: *ouroboros*, a imagem do eterno retorno da serpente que engole a si mesma.

O caráter “nativo” desse ouro, aventado pelo poeta é precioso porque remete, naturalmente, à ilha da Madeira e à “fêmea-mãe”, principal agente do seu devir. Ela corresponde à figura feminina do tratado alquímico *Aurora consurgens*, amplamente estudado por Jung e comentado por von Franz, que diz: “eu sou a mediadora dos elementos, harmonizando-os entre si: o que é quente, eu refresco; o que é seco, eu umedeço; o que é duro eu amoleço e vice-versa. Eu sou o fim e meu amado é o princípio” (JUNG, 2017, p. 141).

Isso nos encoraja a ressaltar o caráter circular da obra helderiana, em que a empreitada alquímica de buscar o ouro, ou o elixir da vida eterna, se configura como fato. A obra se organiza como esse cosmos possível, que reluz por si só e que jamais se fecha como um corpo de sentidos predeterminados ou em uma proposta única de significações, já que esse extrato vital do poeta é plasmado como obra literária, ou seja, é ampliada infinitamente pela potência das imagens poéticas passíveis de variadas interpretações – sendo as aqui apresentadas apenas algumas dentre muitas outras possíveis, cabe ressaltar.

É imprescindível citar um trecho da entrevista concedida em 1965, em que Herberto Helder compara seu ofício ao de um marceneiro:

Escrevo como uma espécie de operário que trabalhasse por conta própria (...) uma espécie de marceneiro que faz uma cadeira. Uma cadeira especial, mas de certo modo uma cadeira também para as pessoas se sentarem. A cadeira, além de um objecto em que a pessoa se sinta, é um objecto que está na sala e, além disso, é uma criação em si própria; além do valor utilitário, tem um valor em si mesmo. A obra de arte é também um objecto de consumo, além de um objecto em si e (como a cadeira), é uma forma de conhecimento do mundo, uma forma de estar no mundo. Para o marceneiro,

se ele é profundamente marceneiro, é uma forma de estar no mundo. Como o poeta.
(1965, p. 5)

Consideremos, portanto, que a obra é essa maneira de estar no mundo: não uma forma de corrigir a natureza externa à maneira do imaginário alquímico, mas de organizar a própria experiência de se estar no mundo, levando em conta sobretudo que “o fim da aventura criadora é sempre a derrota irrevogável, secreta. Mas é forçoso criar. Para morrer nisso e disso” (HELDER, 2013, p. 67), ou seja, obrando esse ofício, sempre debruçado, por meio do artifício da invenção e, portanto, da transmutação.



Figura 5 – Representação da *Magnum opus* no tratado *Collectanea chymica*¹⁰⁵

¹⁰⁵ Obra de Christopher Love Morley e Theodorus Muykens (1693). A figura feminina da gravura é lida como a personificação dos quatro elementos por meio de seus respectivos símbolos: seus cabelos representam o Fogo, seu hálito e voz remetem ao Ar e, de seus seios, jorram a Água da vida e o leite, que nutrem a Terra. Seus olhos são o Sol e a Lua, ou Mercúrio e Enxofre, os princípios do ofício. O rei também representa o Enxofre, seu esposo, enquanto o filósofo aponta para o embate entre os princípios alquímicos dentro do vaso. Com os pés alados, em referência a Hermes, a ela segura os animais fixos e voláteis: a águia, que simboliza o ar e a volatilização, e o camaleão, associado ao caos pelos alquimistas, alude às mudanças de cores da *prima materia* ao longo dos estágios e à própria metamorfose que caracteriza a Alquimia. A imagem pode ser lida, portanto, como a *pedra matricial* helderiana.

REFERÊNCIAS

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato - ensaios sobre criação, escrita, arte e livros.**

Tradução: Andrea Santurbano; Patricia Peterle. 1^a ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

ALLEAU, René. **Aspects de L'Alchimie Traditionnelle.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1953.

ARISTÓTELES. **Sobre a geração e a corrupção.** Obras completas. Coordenação de António Pedro Mesquita. Tradução: Francisco Chorão. Lisboa: Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2009.

ARISTÓTELES. **Metafísica.** Tradução: Giovanni Reale. 12^a edição. Milão: Bompiani, 2014.

BACHELARD, Gaston. **A Terra e os devaneios do repouso.** Tradução: Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.^[1]_[SEP]

_____. **O Ar e os sonhos.** Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **A psicanálise do fogo.** Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria.** Trad: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

BELO, Ruy. Poesia e arte poética em Herberto Helder. In: **Na senda da poesia.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

BITTAR, Eduardo C. B. **Curso de filosofia aristotélica – leitura e interpretação do pensamento aristotélico.** São Paulo: Manole, 2003.

CENTENO, Y. K. **Literatura e alquimia.** Lisboa: Editorial Presença, 1987.

_____. **A arte de jardinar – do símbolo no texto literário.** Lisboa: Editorial Presença, 1991.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos.** Tradução: Vera da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa; Angela Melim; Lúcia Melim. 34^a ed. Rio de Janeiro: José

Olympio, 2020.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. Tradução: Rubens Eduardo Ferreira Frias. 4^a edição. São Paulo: Centauro, 2012.

CROWLEY, Aleister. **The Book of Thoth**. São Francisco: Red Wheel / Weiser, 2010.^[1]^[SEP]

DAL FARRA, Maria Lúcia. **A alquimia da linguagem – leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder**. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1986.^[1]^[SEP]

DE ROLA, Stanislas Klossowski. **The Golden Game – alchemical engravings of the Seventeenth Century**. Londres: Thames and Hudson, 1988.^[1]^[SEP]

EDINGER, Edward F. **Anatomia da Psique – O Simbolismo Alquímico na Psicoterapia**. Tradução: Adail Ubirajara Sobral; Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Pensamento, 1990.

_____. **O mistério da Coniunctio – Imagem Alquímica da Individuação**. Tradução: Luciano Colella. São Paulo: Paulus, 2018.

ELIADE, Mircea. **Ferreiros e alquimistas**. Tradução: Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

FUMAGALLI, Marcello. **Dizionario di alchimia e di chimica farmaceutica antiquaria**. Roma: Edizioni Mediterranee, 2000.

FRAZER, Sir James George. **O Ramo de Ouro**. Tradução: Waltersir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

FREITAS, Manuel de. **Uma espécie de crime: apresentação do rosto de Herberto Helder**. Lisboa: & etc, 2001.

GUEDES, Maria Estela. **Herberto Helder – poeta obscuro**. Lisboa: Moraes, 1979.

GUSMÃO, Manuel. Leiam Herberto Helder, *Ou o Poema Contínuo*. In: **Tatuagem e palimpsesto**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.^[1]^[SEP] GREENE, Liz & SASPORTAS, Howard. **A dinâmica do inconsciente**. Vol. 2. Tradução: Zilda Hutchinson Schild. São Paulo: Pensamento, 1990.

GREER, John Michael. **Dicionário Enciclopédico do Pensamento Esotérico Ocidental**.

Tradução: Marcello Borges. São Paulo: Pensamento, 2012.

HELLER, Herberto. **Apresentação do Rosto**. Lisboa: Ulisseia, 1968.

_____. **Poesia Toda**. Lisboa: Plátano, 1973.

_____. **As Magias – poemas mudados para o português**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

_____. **Photomaton & Vox**. 5^a edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

_____. **Poemas Completos**. 1^a edição. Porto: Porto Editora, 2014.

_____. **O Bebedor Nocturno – poemas mudados para o português**. 1ª edição. Porto: Porto Editora, 2015a.

_____. **Os Passos em Volta**. 12^a edição. Porto: Porto Editora, 2015b.

_____. **Em minúsculas – crônicas e reportagens de Herberto Helder em Angola**. Investigação, digitalização, transcrição, revisão e seleção de Daniel Oliveira, Diana Pimentel, Raquel Gonçalves. 1ª edição. Porto: Porto Editora, 2018.

HILLMAN, James. **Psicologia Alquímica**. Tradução: Gustavo Barcellos. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

HUTIN, Serge. **A História da Alquimia – da ciência arcaica à filosofia oculta**. Tradução: Charles Marie Antoine Bouéry. Rio de Janeiro: Edições MM, 1972.

_____. **A Alquimia**. Tradução: Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Moraes, 1992. ^[L]_[SEP]

JONG, H. M. E. de. **Michael Maier's Atalanta Fugiens - sources of an Alchemical Book of Emblems**. Newburyport: Ibis Press/Nicholas-Hays, 2002.

JÚDICE, Nuno. Um ofício de energia. In: DUMAS, Catherine; RODRIGUES, Daniel; SANTOS, Ilda Mendes dos (Org.). Herberto Helder - **Se eu quisesse enlouquecia**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015, p. 140-149.

JUNG, Carl Gustav. **AION – Estudos sobre o simbolismo do si-mesmo**. Tradução: Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, O. S. B. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.

_____. **Símbolos da transformação**. Tradução: Eva Stern. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

_____. **Mysterium Coniunctionis III**. Tradução: Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.

_____. **Psicologia e alquimia**. Tradução: Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2018a.

_____. **Estudos alquímicos**. Tradução: Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva; Maria Luiza Appy. Rio de Janeiro: Vozes, 2018b.

LEAL, Izabela. **No reino das mães: notas sobre a poética de Herberto Helder**. Cadernos de Letras da UFF, n.34, p. 127-138, 2008.

LEPECKI, Maria Lúcia. Herberto Helder: ofício de dizer. In: **Meridianos do texto**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1979, p. 177-191.

LOPES, Silvina Rodrigues. **A inocência do devir: ensaio a partir da obra de Herberto Helder**. Lisboa: Língua Morta, 2019.

MAFFEI, Luis. **Do mundo de Herberto Helder**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2017.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. O Corpo O Luxo A Obra. In: **Os dois crepúsculos – sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas**. Lisboa: Edições A Regra do Jogo, 1981, p. 123-128.

_____. Do mundo – a dualidade e os mistérios. In: **Rima pobre – poesia portuguesa de agora**. Lisboa: Presença, 1999, p. 126-145.

MARINHO, Maria de Fátima. **Herberto Helder - a obra e o homem**. Lisboa: Arcádia, 1982.

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

MARTIN, Kathleen. **O livro dos símbolos – reflexões sobre imagens arquetípicas**. Colônia: Taschen. 2010.

NEUMANN, Erich. **A grande mãe**. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix, 2021.

- NEVES, Mathilde Ferreira. *Herberto Helder, o suicidado da escrita*. In: JACOTO, Lilian;
- MAFFEI, Luis (org.). **Soldado aos laços das constelações – Herberto Helder**. São Paulo: Lumme Editor, 2011, p. 111-126.
- PAUL, Patrick. **Meditações sobre O Tratado da Pedra Filosofal de Lamspring**. Vol.1. Tradução: Marly Segreto. São Paulo: Polar, 2014
- PEREIRA, Micaela (org.). **Arcana sapienza: l'alchimia dalle origini a Jung**. Roma: Carocci Editore, 2011.
- _____. **Alchimia: i testi della tradizione occidentale**. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 2012.
- PERKINS, Juliet. **The feminine in the poetry of Herberto Helder**. Londres: Tamesis Books, 1991.
- _____. Madeira: **The Poetry of Herberto Helder**. NUI Maynooth papers in. Spanish, Portuguese and Latin American studies. Maynooth: National University of Ireland, fevereiro de 2007.
- PERNETY, Antoine-Joseph. **Dictionnaire Mytho-Hermétique**. Bibliotheca Hermetica. Paris: E. P. Denoël, 1971.
- _____. **An Alchemical Treatise on the Great Art**. Nova York: Samuel Weiser, 1973.
- ROGER, Bernard. **Descobrimo a alquimia**. Tradução: Newton Roberval Eichenberg. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.
- SADOUL, Jacques. **O ouro dos alquimistas**. Tradução: Maria Teresa Poças. Lisboa: Edições 70, 1976.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. 17^a edição. Porto: Porto Editora, 2017.
- SELIGMANN, Kurt. **História da Magia**. Tradução: Joaquim Lourenço Duarte Peixoto. Lisboa: Edições 70, 1976.
- SEPPILLI, Anita. **Poesia e magia**. Torino: Einaudi, 1971.

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.

SPINOZA, Baruch de. **Ética**. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

STRATHERN, Paul. **O sonho de Mendeleiev – a verdadeira história da Química**. Tradução: Maria Luiza X. De A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

TUAN, Yi-Fu. Espaço e lugar: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983. 126

VOM HOFF, Caspart Hartung. **O pequeno livro sobre a Arte – pequeno tratado de Alquimia do séc. XVI**. Tradução: Cristina Diamantino. Lisboa: Edições 70, 1990.

VON FRANZ, Marie-Louise. **Alquimia – Introdução ao Simbolismo e à Psicologia**. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1985.

WHITMONT, Edward. **Psique e substância**. Tradução: Maria Léa Schwarcz; Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus Editorial, 1989.

YATES, Frances A. **Giordano Bruno e a tradição hermética**. Tradução: Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Cultrix, 1987.

ZALBIDEA, Victor; PANIAGUA, Victoria; DE CERRO, Elena Fernandez; DEL AMO, Casto (org.) **Alquimia e ocultismo – textos de Hermes, Zóximo, Geber, Bacon, Flamel, B. Valentim, A. Vilanova, R. Lúlio, Helvécio, Agrippa, Paracelso, Barbault et al**. Coleção Esfinge. Tradução: Maria Teresa Carrilho. Lisboa: Edições 70, 1980.

Sítios eletrônicos

Arquivo digital da PO.EX.

Disponível em: <<https://po-ex.net/exposicoes/exposicoes-colectivas/visopoemas/>>.

Acesso em 23 de julho de 2023.

DAL FARRA, Maria Lúcia. DAL FARRA, M. L. **Marginália Herbertiana: a “intransponível fobia epistolar”**. Disponível em:

<<http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2017/03/maria-lucia-dal-farra->

marginalia.html>. 11 de março de 2017. Acesso em 16 julho de 2023.

GEORGE, João Pedro. Herberto Helder: sociologia de um génio. **Observador**, 8 de abril de 2015. Disponível em <<https://observador.pt/especiais/herberto-helder-sociologia-de-um-genio/>>. Acesso em 20 jul. 2023.

QUEIRÓS, Luís Miguel. **Morreu Herberto Helder, a voz mais fulgurante da poesia portuguesa.**

Disponível em: <<https://www.publico.pt/2015/03/24/culturaipsilon/noticia/morreu-herberto-helder-a-voz-mais-fulgurante-da-poesia-portuguesa-1690151>>.

Acesso em 23 de julho de 2023.

MORTON, Ella. **Blucifer, the murderous Mustang of Denver Airport.** 17 de março de 2014.

Disponível em:

<https://www.slate.com/blogs/atlas_obscura/2014/03/17/the_blue_mustang_is_part_of_several_conspiracy_theories_centered_on_denver.html>. Acesso em 23 de julho de 2023.

NEWTON, Isaac. *The Chemistry of Isaac Newton.*

Disponível em: <<http://webapp1.dlib.indiana.edu/newton/mss/norm/ALCH00017>>.

Acesso em 20 de julho de 2023.

Jornais e revistas^[1]_{SEP}

CARDOSO, Adelino. “O poeta (Herberto Helder) visto à lupa da pergunta inesperada”. **Diário Popular**. Lisboa, 25 nov. 1965, p.4-5.

DAL FARRA, Maria Lúcia. “Recensão crítica a Juliet Perkins, *The Feminine in the Poetry of Herberto Helder*”, in **Colóquio Letras**, n.125-126, Lisboa: Fundação Calouste-Gulbenkian, julho-dezembro, 1992. p. 316-317.

_____. “Um serviço de poesia: o *Ofício* e as *Servidões* de Herberto Helder”. **Revista do CESP**, Belo Horizonte, vol.34, n.52, 2014, p.9-27.

_____. “Um devaneio brasileiro”. **Relâmpago – Revista de Poesia**. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, n. 36-37, 2015. p. 119-135.

FERREIRA, Serafim. “Herberto Helder depõe ‘Os jovens escritores vão sabendo que as regras são sempre pessoais’ - Entrevista cedida a Serafim Ferreira”. **Jornal de Notícias**. Lisboa, 13 de jun. 1968, p.17-18.

HELLER, Herberto. “A poesia vitaliza a vida - carta de Herberto Helder a Eduardo Prado Coelho”. **Abril**, n.1, fevereiro, 1978, p.46.

_____. “As Turvações da Inocência”. Público, Lisboa, 4 de dezembro de 1990, pp. 29-31.

_____. “O nome coroado”. **Telhados de Vidro**. Lisboa: Averno, n. 6, 2006. pp.155-1167.

_____. “Cesariny sombra de almagre”, A Phala, n. 1 — De S. Jerónimo a Cesariny. Lisboa, 2007, p. 55-58.

_____. “Vinte e cinco cartas de Herberto Helder [dirigidas a Gastão Cruz]”. **Relâmpago – Revista de Poesia**. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, n. 36- 37, 2015c. p. 137-195.