

UNIVERSITY OF NOTTINGHAM
SCHOOL OF LANGUAGES, CULTURES AND AREA STUDIES
MODERN LANGUAGES AND CULTURES
SPANISH, PORTUGUESE AND LATIN AMERICAN STUDIES

Herberto Helder: os gestos do poema

Sara Sofia André da Costa
Student Nr. 4313683

MASTERS BY RESEARCH
Supervised by Rui Miranda and Bernard McGuirk

Nottingham
August 2019

Tudo acaba onde começa.

Herberto Helder

ÍNDICE

BIO-BIBLIOGRAFIA DE HERBERTO HELDER.....	4
INTRODUÇÃO	6
Con-texto(s)	8
Apresentação de um rosto	14
Photomaton & Vox: breve nota	39
O AMADOR É UM MARTELO QUE ESMAGA.....	45
O poema	51
O poeta-poema	73
IMPESSOAL E TRANSMISSÍVEL	84
Tradução ou transgressão: eis a questão	88
Tapeçarias	95
POEMA(S) CONTÍNUO(S)	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS	151
BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA.....	156
BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA	156

BIO-BIBLIOGRAFIA DE HERBERTO HELDER

- 1958 *O Amor em Visita*
- 1961 *A Colher na Boca* **Inclui:** poemas escritos entre 1953 e 1960
O Amor em Visita
- Poemacto*
- 1962 *Lugar*
- 1964 *Electrònicolírica*
- 1967 *Húmus - Poema Montagem*
Ofício Cantante – 1953-1963
Retrato em Movimento
- 1968 *O Bebedor Noturno (versões)*
Apresentação do Rosto
- 1971 *Vocação Animal*
- 1973 *Poesia Toda I – 1953-1966*
Poesia Toda II – 1963-1971 **Inclui:** *Antropofagias* (1971/72)
Lugar
- 1977 *Cobra* **Inclui:** *Cobra*
Poesia Toda *O Corpo o Luxo a Obra* (1978)
6 poemas (*Photomaton & Vox*, 1979)
Flash (1980)
- 1979 *Photomaton & Vox*
- 1980 *Flash*
- 1981 *A Plenos Pulmões*
Poesia Toda – 1953-1980
- 1982 *A Cabeça entre as Mãos*
- 1987 *As Magias*
- 1988 *Última Ciência*
- 1990 *Poesia toda* **Incorpora poemas de:** *A Cabeça entre as Mãos*
As Magias
Última Ciência
Nova secção: *Os Selos*
Oculto: *Retrato em Movimento*
- 1994 *Do Mundo* **Incorpora poemas de:** *Os Selos*
Reescreve e oculta poemas de: *Retrato em Movimento*
- 1996 *Poesia toda* **Inclui:** *Do Mundo*
- 1997 *Oulaf*
Poemas Ameríndios
Doze Nós Numa Corda
- 1998 *Fonte*
- 2001 *Ou o Poema Contínuo – Súmula*
- 2004 *Ou o Poema Contínuo*
- 2008 *A Faca não Corta o Fogo - Súmula & Inédita*
- 2009 *Ofício Cantante - Poesia Completa*
- 2013 *Servidões*
- 2014 *A Morte Sem Mestre*
Poemas Completos
- 2015 *Poemas Canhotos* (Póstumo)

v. s. f. f.

INTRODUÇÃO

*(O poema é a criação do eu, do real.
Ou a confirmação? Ou a transgressão? Ou a refutação?)*
Herberto Helder, *Photomaton & Vox*

Lançando um olhar breve sobre a cronologia bio-bibliográfica de Herberto Helder apresentada nas páginas iniciais deste trabalho, é inevitável a aparição da imagem de um emaranhado de publicações que se cruzam e se diluem entre si, umas vezes por repetição, outras por inclusão de inéditos.

Através do que consideramos ser um movimento concêntrico em três diferentes níveis que se revelam na passagem – subtil, mas categórica – das obras para a obra, da obra para o poema e do poeta para o poema, constatamos o surgimento de uma massa compacta de escrita que se adivinha imune à rígida classificação dos géneros literários. Será neste último nível, do poeta para o poema, como que em derradeiro e sublime acto de criação poética, que se performará uma deliberada mescla entre biografia e bibliografia, esta última como veremos, constituindo-se como escritura,¹ em que o sujeito poético se aproxima cada vez mais do núcleo do poema e, à medida que se dão diferentes fenómenos de diluição autoral através do

¹ Referimo-nos ao conceito de Jacques Derrida, segundo o qual, a escritura resulta de uma cadeia ininterrupta de substituições, escritura como geradora de diferenças e diferenças, sem um único e estável significado. O conceito será melhor clarificado ao longo dos próximos capítulos, articulando-se com outros conceitos como os de *pharmakon*, *différance* e *suplemento*. Cf. Silvano Santiago, *Glossário de Derrida* (Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1976), p. 30-1.

processo escrita, começamos a assistir unicamente à manifestação da matéria poética: “um mundo com rosto de poema”.² Surge, assim, o conceito de uma *autobibliografia*,³ a partir do qual analisaremos o fenómeno de simbiose gradual entre poeta e poema, e a forma como esta ocorre em várias camadas da vivência poética. Uma dessas camadas, e em certa medida bastante relevante a dado momento da nossa argumentação, é a do diálogo que o poeta estabelece com outras escritas, que nos conduz a textos (de) outros (poetas) que, como veremos, se colocam numa posição marginal, pela originalidade dialogante com que parecem investir contra um certo cânone literário. E indo mais além, o interlúdio que se estabelece com ditas obras será recurso para o desenvolvimento de uma linguagem poética bastante particular e de uma conduta poética que se apura, de texto para texto e de década para década, estética e eticamente, revelando-se através da “explícita consonância entre escrever o poema e morrer-renascer como movimento contínuo”, como refere Silvina Rodrigues Lopes, no seu ensaio *A Inocência do Devir*.⁴ É por este motivo que, ao lermos Herberto Helder, estamos, acima de tudo, perante um “[t]exto aliciador, medusante e múltiplo, escrito com e contra todos, aterrador

² Herberto Helder, *Photomaton & Vox* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1995), p. 131.

³ O termo referido por Maria Lúcia Dal Farra em vários momentos de *A Alquimia da Linguagem – Leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder* (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986), e que aqui acolhemos com entusiasmo, constitui-se como o mais próximo dos termos/conceitos que sustentam parte da argumentação desta pesquisa.

⁴ Silvina Rodrigues Lopes, *A Inocência do Devir* (Lisboa: Vendaval, 2003), pp. 22-23.

na sua sedução hipnótica, refratário à paráfrase e à apropriação linguística alheia – ele desautoriza o comentário crítico e expatria de seus domínios qualquer impulso decodificador”, tal como também nos diz Maria Lúcia Dal Farra num ensaio intitulado “Um serviço de poesia: o *Ofício* e as *Servidões* de Herberto Helder”.⁵ Os aspectos acima referidos, que aprofundaremos com mais detalhe ao longo deste trabalho, relacionam-se directamente com o próprio ideário artístico-filosófico cujo desenvolvimento se principia na segunda metade do século XIX. Este contribuiu para o florescimento dos posteriores movimentos de vanguarda do século XX, movimentos aos quais poderemos, ainda que pontualmente, poderemos associar a poética de Helder. Sem nunca se fixar ou afiliar a qualquer um deles, Helder foi bebendo do que mais original dispunha, transformando-os para atingir o absoluto dos seus próprios desígnios, tal como tentamos demonstrar nas secções seguintes.

Con-texto(s)

A poesia de Herberto Helder parece evocar, frequentemente e em diferentes momentos do seu percurso criativo, uma certa história do pensamento e criação literários ocidentais, cuja relevância para o

⁵ Maria Lúcia Dal Farra, ‘Um serviço de poesia: o *Ofício* e as *Servidões* de Herberto Helder’. In *Revista do CESP*, v.34, n.52, (Belo Horizonte, 2014), p. 10.

estudo da poesia de Herberto Helder provém da postura filosófico-literária que o próprio poeta cultivou ao longo de décadas, e que contribui para uma leitura universalista da sua poesia.

Destacamos, primeira e fundamentalmente, Friedrich Nietzsche, Stéphane Mallarmé, Roland Barthes e Jacques Derrida, aqueles a que nos referiremos com maior frequência (mas não só) ao longo da nossa argumentação. Iniciando pela ideia nietzscheana da morte de Deus associada à desconstrução de uma verdade absoluta, observamos como esta se apresenta como fonte para o surgimento de várias correntes de vanguarda que começariam a colocar em causa aquilo que se considerava, à época, como instituições reguladoras da criação artística. Aquela que nos parece mais pertinente, neste caso, é o surgimento do Futurismo Russo, de onde deriva também o ideário dos Formalistas Russos, cujas propostas vão ao encontro de uma parte da nossa própria proposta de leitura. Segundo esta corrente artística, a literatura seria definida na sua prática por uma certa qualidade, uma função específica da linguagem verbal, isto é, uma função poética onde a própria mensagem é o centro.⁶ Deste modo, ao publicarem, em 1912, um manifesto intitulado “Uma Bofetada no Gosto Público”, Vladimir Maiakovski, David Burliuk, Alexander Kruchenykh e Viktor Klebnikov inauguravam o gesto provocativo que tantas vezes terá sido bisado em

⁶ Esta percepção do que poderá ser o acto criativo literário não deixa de ser, como veremos em alguns momentos desta pesquisa, foco central na poesia de Herberto Helder.

posteriores movimentos artísticos ao longo do século XX. Provocativo porque avançava contra a ideia de catarse, através da qual se estabelece uma relação de solidariedade entre a obra e o seu público, seja ela literária ou não, em que o público se vê numa interrelação vivencial de identificação e projecção com determinada criação artística. No caso específico da literatura, esta relação dar-se-ia através do que Roman Ingarden apelida uma *qualidade metafísica* própria da obra literária, “capaz de dar acesso a um universo conhecido apenas por meio da imaginação, que, contudo, preenche lacunas da nossa existência cotidiana” (Ingarden, 1973).⁷ No entanto, o que este movimento futurista propõe é a ideia segundo a qual, pelo contrário, toda a obra de arte deveria causar desconforto, forçando o seu destinatário à reformulação de um mundo que se apresenta como novo, desconhecido e desafiador. Consequentemente, Viktor Chklovsky, num texto intitulado “A arte como procedimento”,⁸ publicado em 1917, reflecte sobre esse efeito de estranhamento que deveria ser inerente a qualquer obra de arte: o conceito de singularização dos objectos. Assim, neste ensaio, Chklovsky aborda a questão da diferença entre a linguagem do quotidiano e a linguagem poética, e recorrendo a exemplos não só de escritores seus

⁷ Regina Zilberman, *Teoria da Literatura I* (Curitiba: IESDE Brasil S.A, 2012), p. 181-2.

⁸ Viktor Chklovski, “A arte como procedimento” in *Teoria da Literatura: os formalistas russos* (Porto Alegre: Globo, 1976), pp. 39-56.

contemporâneos como outros (Tolstoy e Cervantes), defende, a dado momento, que o

objectivo da arte é dar a sensação do objecto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objectos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção.⁹

É, acima de tudo, um procedimento que coloca o destinatário da obra de arte (seja ela literária ou não) numa posição de agente, também ele participante da criação artística. Apesar de não nos referirmos explicitamente a este termo nem a este autor durante a nossa argumentação, a ideia de “estranhamento” proposta por Chklovsky constitui-se como guia para o entendimento das raízes culturais da postura poética que se adivinha em Herberto Helder, ao opor-se à ideia de arte como *mimesis* da realidade e a uma concepção particular de poesia, que teria unicamente como função aquela de “agrupar os objectos” e “explicar o desconhecido pelo conhecido”.¹⁰ Consequentemente, talvez se possa então dizer que os Formalistas Russos sejam herdeiros, igualmente, da concepção poética de Stéphane Mallarmé. Pois é com Mallarmé que surge uma poesia crítica

⁹ Chklovsky, p. 45.

¹⁰ *Ibid*, p. 40.

de si mesma, à medida que, manobrando uma técnica de *hiper-sintaxização* ou *assintaxização* do discurso que satura o poema de significação, o poema se vai transformado em mosaico pictórico-linguístico. A partir deste mecanismo, surge a possibilidade de aparecimento de silêncios dentro da página escrita ou mesmo no interior do próprio discurso, geradores de fusões imagéticas, transfiguradoras do discurso. E, então, o símbolo inaugura-se em vislumbre de sensações-imagens. Numa circularidade divertidamente vertiginosa, o poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de 1897, revela-se ao mundo nas suas diversas máscaras, numa multiplicidade que acima de tudo aspira e pretende conduzir à unidade: na sua quebra vertical-horizontal-diagonal, os versos-palavras entrelaçam-se em invisíveis e hipnotizantes linhas que induzem ao jogo de diferentes leituras. Uma multiplicidade de máscaras onde “tudo morre o seu nome noutro nome”.¹¹ Ou seja, palavras que transformam o poema em acto e o poema sendo imagem de si próprio.

No entanto, e em simultâneo à ruptura em relação à ideia de uma origem universal incontestável e imutável (o Deus morto de Nietzsche), assistimos também a uma re-análise da posição autoral enquanto origem e fundamento da obra. É então que começa a colocar-se em perspectiva a importância inabalável da figura do Autor face à

¹¹ Herberto Helder, *Poemas Completos* (Porto: Porto Editora, 2014), p. 112.

obra, a grande aparição que constitui o seu desaparecimento elocutório, como refere Mallarmé, lado a lado com a aspiração a um certo silêncio regenerador, significante e ruidoso, que propicia o desabrochar dessa “ideia mesma e suave, a ausente de todos os buquês”.¹² a linguagem e tudo aquilo que se esconde por detrás das palavras passam a ser a essência da escrita poética, transformando-se nesse lugar onde assistimos ao eclodir do “perigo da criação do silêncio pela energia das palavras, energia silenciosa que desloca montanhas e faz aparecer pessoas, animais, corolas, sítios negros, e os astros crispados”.¹³ Essa rede invisível que liga o silêncio a “uma palavra total, nova, estranha à língua e como que encantatória”,¹⁴ surge apenas porque ficamos face a face com uma ausência a partir da qual, segundo Jacques Derrida, já não nos resta mais do que o “abandono declarado de toda a referência a um centro, a um sujeito, a uma *referência* privilegiada, a uma origem (...) absoluta”.¹⁵ É o momento em que o autor entra na sua própria morte para que a escrita comece, diz-nos Roland Barthes, em *O Rumor da Língua*.¹⁶

¹² Stéphane Mallarmé, *Divagações* (Florianópolis: Editora da UFSC, 2010), p. 167.

¹³ Helder, 1995, p. 32.

¹⁴ Mallarmé, 2010, p. 256.

¹⁵ Derrida *apud* Santiago, p. 12.

¹⁶ Roland Barthes, *O Rumor da Língua* (São Paulo: Martins Fontes, 2004), p. 57-58.

Apresentação de um rosto

Herberto Helder publica os seus primeiros poemas ainda na Madeira, em pequenas brochuras de poesia, tais como as colectâneas *Arquipélago* (1952) e *Poemas Bestiais* (1954), a que se seguiu a sua colaboração regular com as revistas *Búzio* (1956), *Folhas de Poesia* e *Graal* (1957), entre outras várias publicações de natureza editorial irregular.¹⁷

Segundo António José Saraiva e Óscar Lopes, na sua *História da Literatura Portuguesa*,¹⁸ o panorama literário dos anos 50 e 60, em Portugal, era fértil em correntes e grupos literários bastante distintos. Se por um lado, se notava ainda a forte presença de um Neo-Realismo onde predominavam as preocupações político-sociais e a primazia do conteúdo em detrimento da forma artística, por outro, as influências de um surrealismo tardio, com o *Grupo Surrealista de Lisboa* e o colectivo *Os Surrealistas* (1949), relembram e retomam o que teria sido iniciado com o grupo de *Orpheu*, no princípio do século XX. Estes, na sua apologia ao automatismo e à valorização das formas ilógicas do conhecimento através da criação de atmosferas de irrealidade e delírio, marcarão quase toda a poesia posterior à década de 50. Ao mesmo tempo, vivia-se um fervor poético e experimentalista originário não

¹⁷ Maria de Fátima Marinho, *Herberto Helder: a obra e o homem* (Lisboa: Arcádia, 1982), pp. 11-7.

¹⁸ António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa* (Porto: Porto Editora, 1979), pp. 1097-1113.

apenas desses dois movimentos surrealistas mas também de colectivos como o da revista *Árvore*, uma tentativa de conciliação entre o neo-realismo e o surrealismo, do qual faziam parte António Ramos Rosa e Egito Gonçalves, entre outros;¹⁹ e do grupo da revista *Távola Redonda*, onde encontramos nomes como os de David Mourão-Ferreira, Ruy Cinatti e Alberto Lacerda, cujas propostas se orientavam para a revalorização do lirismo quinhentista de Camões, de Bernardim Ribeiro e de Sá de Miranda, no seu rigor formal e técnico. Concomitantemente, este últimos acolhiam as influências de autores mais contemporâneos, tais como Rainer Maria Rilke e Pablo Neruda, o que implicava uma prática poética despojada de qualquer preconceito estético ou ideológico. Em simultâneo, fortemente influenciado pelo concretismo e praxismo brasileiros de Haroldo de Campos e de Mário Chamie, respectivamente, o experimentalismo português é também inspirado pelas experiências matemático-combinatórias de Max Bense, um dos teóricos da Poesia Concreta do início do século XX; pelas reflexões de Stéphane Mallarmé sobre a importância do espaço gráfico; pelos

¹⁹ “O estar mergulhado até ao pescoço na história, como diz ainda Tzara que deve estar o poeta, significa que é através das lutas sociais que o homem concreto caminha para o homem total e que este ideal não passará de um vago e cómodo idealismo se não o integrarmos na própria realidade social e no dinamismo das suas contradições.” In António Ramos Rosa et al., *Árvore – Folhas de Poesia* (Lisboa, 1952) pp. 7-8.

estudos acerca da ambiguidade poética de William Empson,²⁰ e pela concepção de *obra aberta* de Umberto Eco.²¹

É neste ambiente literário que, enquanto poeta em formação, Herberto Helder fará breves incursões tanto pelo movimento surrealista como pelo experimentalismo. Assim, participa, em 1959, no número 2 da revista surrealista *Pirâmide*, com aquele que é hoje conhecido como “O Poema – VI”, e na *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*, em 1961, onde colabora com um texto escrito em conjunto com João Rodriques e José Sebag (“O cadáver esquisito e os estudantes”).²² Organiza com António Aragão, em 1964, a revista *Poesia Experimental 1* (1964). Mais tarde, em 1966, sairá um segundo número da mesma revista, *Poesia Experimental 2*, cuja organização está a cargo não apenas de Aragão e Helder, mas também de E. M. Melo e Castro. Deste modo, é notória desde cedo a participação de

²⁰ William Empson publicou *Seven types of Ambiguity*, em 1930, obra em que explica a sua teoria da ambiguidade. Através de uma técnica de *close reading* textual, Empson defende que a ambiguidade é a primeira virtude da poesia, e da qual decorre a sua eficácia enquanto obra literária. Os sete tipos de ambiguidade apresentados na sua análise são: 1) a função multidireccional de um termo ou estrutura gramatical; 2) a fusão de dois ou mais sentidos num só; 3) a paranomásia, que determina que dois sentidos aparentemente desconexos ocorrem simultaneamente; 4) a não concordância de dois ou mais sentidos que se combinam para tornar claro o estado de espírito do autor; 5) a descoberta que o autor faz das suas ideias no acto da escrita, ou quando não tem consciência imediata dessas ideias; 6) a produção de enunciados contraditórios ou irrelevantes que obrigam o leitor a inventar enunciados próprios susceptíveis de serem conflituosos entre si; 7) a contradição completa de um enunciado, os dois valores da ambiguidade, que marcam a divisão na própria mente do autor. Para Empson, a obra literária não se constitui como objecto hermeticamente fechado entre si, mas é antes de tudo uma obra aberta, à qual apenas se tem acesso se tendo em consideração a compreensão dos contextos gerais. Cf. Carlos Ceia, “Ambiguidade” in *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), coord. de Carlos Ceia. Acesso em <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 13-06-2019.

²¹ Como veremos, estas propostas de análise e prática literária terão grande influência na construção da obra de Herberto Helder.

²² Maria Estela Guedes, “Herberto Helder: é e não é um poeta surrealista” in *A Ideia – Revista de Cultura Libertária*, n. 71-72 (Évora, 2013), pp. 79-80.

Helder no meio artístico em que se movimentava (à data, o grupo de tertúlias do Café *Gelo*) sem, no entanto, se fixar numa única corrente e atraindo para a sua poesia tudo aquilo que lhe parecia mais inovador e desafiante. A sua aspiração a uma liberdade poética total é também evidente, desde logo, ao expressar a sua “atitude «anti-surrealista»”²³ num texto escrito com Máximo Lisboa para o *Jornal de Letras e Artes*, a 2 de Maio de 1962:

[Os abaixo assinados]

Recusam a denominação de “surrealistas” que alguma crítica, por desatenção e desocupação, lhes atribuiu ou atribuirá. Aceitam do surrealismo a proposta de uma liberdade tão grande que nela caiba mesmo uma atitude “anti-surrealista”. Aceitam do surrealismo todos os primados que se encontram com a dignidade humana e a Alegria de Viver, garantia (consideram) de uma posição ética fundamental diante da mesma vida. Aceitam do surrealismo – para amor e admiração secreta e pública – os actos, obras e morte de alguns exemplificadores que foram surrealistas, quando isso os identificou com a sua pessoal vocação de homens livres. Recusam, finalmente, o surrealismo onde ele não pode ser isso. Recusam-no como escola, como prisão, como antologia, como Chiado.²⁴

É por isso que, segundo Maria Estela Guedes, a “*collage*, enumeração caótica, liberdade na criação de imagens, humor negro, situações extravagantes e modo insólito de contar, assumpção do sexo

²³ Guedes, 2013, p. 80.

²⁴ Helder, Lisboa *apud* Guedes, 2013, p. 80.

e do erotismo, apologia do amor livre e da própria liberdade” realçam “as suas tendências para um surrealismo temperamental, não-escolar”.²⁵ Adivinhando-se, por um lado, esta espécie de temperamento surrealista na poesia helderiana, será compreensível a sua associação a uma postura ética na construção de uma peculiar visão do mundo. Por outro lado, na senda do experimentalismo português da década de 60, o poeta realiza-se na elaboração de uma estética através da qual a sua ‘apresentação do rosto’ se encontra tão somente vinculada ao tecido de uma obra em ininterrupta construção e a um delírio da língua. Assim, a nossa tese percorre o caminho, de resto indicado pelo próprio poeta, de uma escrita surpreendentemente onírica e metafórica, onde a presença do autor tende a desaparecer para dar lugar ao poema em si mesmo, um poema que por fim acaba por incorporar, simbolicamente, o próprio sujeito lírico. Começando pela instabilidade de uma biografia em incessante jogo de malabarismo com um determinado voyeurismo compulsivo afecto a um certo meio literário, jornalístico e académico, a *autobibliografia* que desse jogo resulta é, também ela, uma expressão de transposição analógica da realidade poética em Herberto Helder para o poema, confundindo “tanto as «leis» quanto a «tradição»”.²⁶ Como consequência do profundo compromisso ético para com uma estética através da qual a

²⁵ Guedes, 2013, p. 81.

²⁶ Dal Farra, 1986, p. 17.

apresentação do rosto / rasto biográfico do autor se encontra imbricada no tecido de uma obra em construção, o que rege este modo de escrita é a conquista de algo que capte e conserve a essência do poético, uma suposta essência tantas vezes enigmática para o próprio poeta. Acima de tudo, o mistério a partir do qual se cria um mundo é, inequivocamente, a linguagem como invenção pois o “poema inventa a natureza, as criaturas, as coisas, as formas, as vozes, a corrente magnética que unifica tudo num símbolo: a existência”, como é expresso em *Photomaton & Vox*.²⁷ Por isso, na poesia de Herberto Helder, o embate com o mundo tem origem na sua “qualidade de enigma jamais decifrado”,²⁸ a partir da qual a experiência de escrita se concebe não apenas como inalienável da identidade do poeta mas é também ela o motivo maior para a dissolução dessa própria existência: o corpo do poeta / mundo vai cedendo lugar ao corpo poético numa inevitável luta do poeta com a própria escrita. A espécie de desobediência que começa a evidenciar-se desde cedo baseia-se na génese da criação como acto transgressor e estranhador onde se desenham as linhas de fuga para essa “aventura [que é] conduzir a realidade até ao enigma, e propor-lhe decifrações problemáticas (enigmáticas)”:²⁹ um novo caminho de escrita, pautado por uma

²⁷ Helder, 1995, p. 144.

²⁸ *Ibid*, p. 145.

²⁹ *Ibidem*.

topografia linguística que desarma a linguagem e a dota da capacidade de surpreender o espaço poético; não só da escrita, mas também da leitura. Passa, por isso, a ser no confronto entre o legível e o ilegível que se cumpre todo o processo de criação do texto poético. O *modus operandi* da poesia de Herberto Helder articula-se, deste modo, com os conceitos derridianianos de *pharmakon*, de *différance*, de *descentramento*, e de *suplementaridade*, conceitos que, ao remeterem inevitavelmente uns para os outros, formam uma cadeia não sinonímica de substituições. O *pharmakon*³⁰ representa esse elemento indecível que nunca poderá ser confinado às tradicionais oposições binárias e interdependente de uma cadeia aberta de *différance*, diferenças, sendo que a ideia de *différance*, por sua vez, assenta na proposição de que o signo linguístico jamais poderá ser limitado na sua significância. Ou seja, a significação resulta apenas das relações que os signos estabelecem entre si, numa cadeia instável e infinita de realização de significado, significado esse que no texto poético jamais poderá encontrar um ponto de origem fixo. É, pois, uma leitura descentrada,

sem referência a um centro, a um sujeito, e não mais privilegiando aspecto algum sob o disfarce da “origem”, a actividade interpretativa,

³⁰ “PHARMAKON – Elemento indecível, que não pode ser apreendido pelas oposições binárias remédio / veneno, bem / mal, dentro / fora, palavra / escritura, constituindo-se na cadeia aberta de *différance*. A palavra *pharmakon* comporta na língua grega diversos significados: filtro, remédio, veneno e ainda operação, gesto (*coup*).” (Santiago 1976: 65)

com base na polissemia do texto artístico, vai permanecer sempre incompleta, ou noutras palavras, nunca pretendendo chegar a esgotar o significado do objecto-texto na sua totalidade.³¹

Por isso mesmo, “leia-se como se quiser, pois ficará sempre errado”,³² inaugurando-se um mundo de ambiguidades e transformações poéticas onde a linguagem assume um papel estruturante. Assistimos, por isso, a um “jogo das substituições no campo da linguagem”³³ em que

[a] ausência de centro e de origem é substituída por um signo flutuante – o suplemento – que se coloca numa determinada estrutura para suprir (*suppléer*) essa ausência e ocupar seu lugar temporariamente.³⁴

Este encontro do poético com um espaço desconhecido, onde poeta, “mundo e língua / [são] um só / desentendimento”,³⁵ assegura o surgimento de uma experiência escritural, em que poeta e poesia se envolvem numa dinâmica aparentemente paradoxal mas que permitirá o encontro com um espaço literário permeável à concretização de todas as possibilidades poéticas. A palavra escrita actuará simultaneamente como antídoto e veneno, implusionando o processo

³¹ Santiago, p. 16.

³² Helder, 1995, p. 162.

³³ Santiago, p. 88.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Helder, 2014, p. 575.

fundador de constante instigação do real e da escrita. Entra assim em jogo o conceito derridaniano de *pharmakon*, isto é, esse elemento perturbador que “entra por arrombamento exactamente naquilo que gostaria de não precisar dele e que, ao mesmo tempo, se deixa romper, violentar, preencher, substituir, completar pelo próprio rasto que no presente aumenta a si próprio e nisso desaparece”.³⁶ Este será o mecanismo que conduz ao aparecimento de uma metamorfose poética interna, através da qual a obra é sujeita a constantes gestos de re-estruturação e de re-escrita, gestos esses desafiadores que contribuem não apenas para a eclosão de uma semiose infinita mas apelam igualmente à intervenção do leitor na discussão do poema. A compreensão do texto como um território de transgressão linguística e poética vai ao encontro da proposta de Barthes do texto literário como forma de escrita infinita e revolucionária através da qual o significado está sujeito a uma ininterrupta metamorfose, resultante de múltiplas escritas.³⁷ Esta é uma concepção que se revela também ela fundamental quanto à análise do *corpus* poético herbertiano, também ele em permanente mutação e meta-reflexão: a escrita como processo de interminabilidade,³⁸ de onde resulta também a dificuldade de nos restringirmos a certas colecções de poemas, uma vez que estamos

³⁶ Jacques Derrida, *A Farmácia de Platão* (São Paulo: Iluminuras, 1997), p. 57.

³⁷ Barthes, 2004, p. 64.

³⁸ Cf. Roberto Bezerra Menezes, *A Interminabilidade e a Comunicabilidade da Escrita: confluências entre Herberto Helder e Maurice Blanchot* (Fortaleza: Universidade Federal do Ceará – Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2012).

perante uma poesia que se constitui como gesto ininterrupto, evolutivo e circular de criação poética, do qual vemos surgir não uma Obra mas um único Poema: o *poema contínuo* onde possa residir o poder máximo da transfiguração, em um tempo, da realidade e do sujeito lírico. No entanto, para que se entenda de que maneira se processam estas transformações dentro da obra poética e do(s) poema(s) propriamente ditos, teremos de seguir os rastros que nos são deixadas pelo acto de escrita em si mesmo.

Com a sua obra de estreia, *O Amor em Visita*, publicada em 1958, assistimos à origem de uma mutação que criará um corpo estranho dentro de uma certa tradição literária e que desencadeará o aparecimento de um “cânone próprio”.³⁹ A natureza de uma escrita que se adivinha estrangeira a si mesma e ao outro, e que transborda não apenas como prática mas também como filosofia de vida, terá o seu primeiro vislumbre com a posterior incorporação desta primeira colecção de textos em *A Colher na Boca* (1961). Este prelúdio para a formação de uma poética que se mantém à margem permitirá a recusa do rosto e a tentativa de captura de um estilo poético através do qual se ensaia a performance da escrita, começando a manifestar-se a partir deste momento um diferente horizonte de expectativas.

³⁹ Natasha F. Felizi, *A Face Antropofágica de Herberto Helder* (Rio de Janeiro: UFRJ/Letras, 2015), p. 10.

Em 1978, é publicada a sua primeira tentativa de unificação poética, a edição de *Ofício Cantante – 1953-1963*, que tal como os dois volumes de *Poesia Toda*, se insinua como um projecto inaugural. Em certa medida, estes são projectos paradoxais, uma vez que a tentativa de delimitação do texto, através de gestos de re-escrita e elisão de colecções e poemas, nos conduz ao aparecimento de outras *poesias todas*, processo de fragmentação da obra que se constitui, no entanto, como possibilidade de unidade e completude operática.⁴⁰ Deste modo, as antologias denotam uma tentativa (ou tentativas sucessivas) de concepção de um *corpus* poético orgânico e coeso, que se geram, contudo, por processos de constante e paradoxal transmutação. Através deste movimento instável de decomposição vai-se arquitectando, por meio desses “poucos poemas”, a génese de uma *ars poetica* que, sujeitos à mão demolidora e criadora do autor, “sobreviveram à língua morta” e tanto “atortentam e esmagam” o poeta “com a sua verdade última”.⁴¹ O processo obsessivo do acto de re-escrita, desenvolvido ao longo de cerca de 50 anos de produção poética, permite a construção de um *corpus* sempre em aberto até à morte do poeta. Durante esse período, a sua força criadora,

⁴⁰ *Poesia Toda – 1963-1980* (1981), *Poesia Toda* (1990); *Poesia Toda* (1996), *Ou o Poema Contínuo - Súmula* (2001), *Ou o Poema Contínuo* (2004), *A Faca não Corta o Fogo – Súmula & Inédita* (2008), *Ofício Cantante – Poesia Completa* (2009) e *Poemas Completos* (2014).

⁴¹ Helder, 2014, p. 722.

impulsionada pela reavaliação contínua da matéria poética e por uma progressiva mudança da posição da voz autoral, produz um fenómeno disjuntivo que pretende fundir o nome do poeta à obra poética: *herberto helder ou o poema contínuo* (título de duas das várias antologias organizadas pelo próprio autor).

O contínuo reviver que testemunhamos, movimento cíclico de revivificação (“redivivo”, diz-nos o poeta em *A faca não corta o fogo*),⁴² conduz-nos, então, ao uso do termo ‘poema’, e não ‘poesia’ ou ‘obra poética’, preferência que pautará a nossa leitura de um acto poético que viria a transformar-se no gesto (quase) infinito de re-escrita de uma obra flutuante e em suspensão,⁴³ como um corpo que com o cosmos se transforma e transmuda, de onde surge um único poema.⁴⁴ A partir deste momento, a obra passa a desenvolver-se por meio de transformações internas, estruturais; o texto é seduzido por um tecido metapoético por onde o *corpus* avança no sentido da composição do *poema contínuo*, obrigando o leitor a um também constante reavaliar das suas aproximações ao poema. E, à medida que o autor se retrai, o poema principia a adquirir uma muito especial forma de materialidade: o fenómeno de corporificação do poema resulta inevitavelmente, a

⁴² Helder, 2014, p. 595.

⁴³ Helder *apud* Marinho, p. 173.

⁴⁴ “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. (...) No âmbito das funções e valores simbólicos, o poema é o corpo da transmutação, a árvore do ouro, vida transformada: a obra.” (Helder 1995: 152).

dado momento, na incorporação do próprio sujeito poético pelo poema, originando-se uma área de névoa e indefinição entre um e outro.

A nossa leitura deriva, assim, de uma noção de poema como partitura poética elaborada em torno da rasura de um autor e da multiplicação de leituras, onde sobrevive a clave para uma igualmente múltipla decifração. Inicia-se aqui a “aventura de conduzir a realidade até ao enigma, e propôr-lhe decifrações problemáticas (enigmáticas)”,⁴⁵ através da qual se experiencia um novo caminho escritural, pautado por uma topografia linguística que desarma a linguagem e a dota da capacidade de surpreender o espaço da página em contínua escritura. A tensão gerada entre ausência e multiplicação conduz-nos ao aparecimento de sentidos do qual resulta a criação daquilo a que Helder repetidamente denomina de silêncio. Um silêncio que, através da energia das palavras, desloca montanhas e faz surgir “pessoas, animais, corolas, sítios negros, e os astros crispados”,⁴⁶ numa rede invisível que une o silêncio a “uma palavra total, nova, estranha à língua e como que encantatória”.⁴⁷ Em paralelo, na procura do poema herbertiano, deparamo-nos com “poemas [que] tentam (...) fazer do objecto uma imagem viva da criação poética veiculada por

⁴⁵ Helder, 1995, p. 145.

⁴⁶ *Ibid*, p. 33.

⁴⁷ Mallarmé, 2010, p. 256.

arquipélagos-constelações”⁴⁸ de palavras que transformam o poema em acto, imagem de si mesmo. O poema dentro do poema, discurso dentro do discurso, numa reconciliação entre palavra viva e palavra vivida, por intermédio de uma dinâmica em que o acaso e o arbitrário das palavras actuam sobre a realidade. O sujeito poético existe e enuncia mas a sua matéria é a matéria do poema, da linguagem e da metamorfose, que propiciam o caminho para “a realidade fragmentária” de uma “vida [que absorve] o mundo e o [abandona] depois”, no gesto instável da mão, simultaneamente demolidora e criadora, do poeta. E enquanto ainda figurado no poema, Herberto Helder arquitecta-se num discurso em estilhaçamento: a destruição é o ponto de partida para a emancipação de um espaço de silêncio em que tudo renasce a todo o momento, contaminando e disseminando-se não apenas no interior do poema mas também na sua procura do poema, através de uma escrita deambulatória e constelar, de obsessiva e constante revisitação. É assim que a realidade interna do poeta no poema deriva “compacta e limpa. Gramatical”,⁴⁹ e o poema *in potentia* se transforma em lugar vazio e desabitado, mas simultaneamente num espaço de combate com a realidade e com a linguagem, lugar privilegiado em que os signos buscam pelo seu significado. O silêncio,

⁴⁸ Augusto De Campos, Décio Pignatari e Haroldo De Campos, *Mallarmé* (São Paulo: Perspectiva, 1991), p. 28.

⁴⁹ Helder, 2014, p. 626.

fruto da fragmentação e de um certo tipo de hermetismo, apresenta-se aqui como origem de novos mundos poéticos pois surge, desde o início, como fruto do grande combate que se trava na escrita de Helder: um combate à própria língua / linguagem que pretende “[l]evar a linguagem à carnificina, liquidar-lhe as referências à realidade, acabar com ela – e repor então o silêncio”, segundo *Photomaton & Vox*. Será este silêncio que permitirá todos os mecanismos de transfiguração e transmutação da própria escrita, uma escrita motivada por um processo de criação em que a palavra, puro significante, surge como ineficaz na representação total do seu referente, transportando em si mesma, inevitavelmente, a desapareição da coisa. Por isso, nomear é já confirmar uma ausência, configurar-se como acto de aniquilação, instaurar um silêncio face à coisa uma vez que, em certo confronto paradoxal, a palavra “dá[-nos] o ser, mas ela chega privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada” mas sempre sujeita à “possibilidade dessa destruição”, onde se projecta apenas “uma presença objetiva, impessoal, a do (...) nome, (...) pesando sobre o vazio”.⁵⁰ Neste sentido, também o poeta se “torna ninguém, o lugar vazio e animado onde ressoa o apelo da obra”.⁵¹ Aqui, a sua fala reafirma não apenas a inexistência do que diz, mas também a sua própria inexistência,

⁵⁰ Maurice Blanchot, *A Parte do Fogo* (Rio de Janeiro: Rocco Editores, 2011), pp. 311-2.

⁵¹ Maurice Blanchot, *O Livro Por Vir* (São Paulo: Martins Fontes, 2005), p. 316.

exercendo o “poder de se afastar de si, ser outro que não o seu ser”.⁵² Assim sendo, e consciente deste *nada*, o acto poético não é mais a afirmação do autor mas prefigura a posição de contestação e crítica necessárias ao surgimento da própria escrita, regendo-se pelo gesto intemporal do “poema como melhor crítica a um poema”,⁵³ a inauguração do momento em que “a literatura se torna uma questão”.⁵⁴ Este fenómeno, resultante de mecanismos linguísticos inerentes à própria criação poética, é performedo pelo próprio Herberto Helder enquanto sujeito empírico, ao declarar a sua recusa em ser fotografado ou/e entrevistado, a partir da década de 1960.⁵⁵ A dado momento, desaparecido o poeta da boca de cena do palco literário português, a cada novo livro publicado, mais concretamente as antologias, ao leitor era oferecida a sensação de que ali, sim, na sua poesia, estaria na presença do poeta. Assim, o poema deixa de ser somente forma e contexto para se manifestar como arte poética que se transmuta e que transmuta o próprio poeta. Por isso, pode dizer-se, também que o rumo da poesia herbertiana é traçado no sentido de uma espécie de destruição e de morte. Mas uma morte necessária para que o poeta possa “atingir o interior indizível da linguagem que

⁵² Blanchot, 2011, p. 312.

⁵³ Helder, 2014, p. 603.

⁵⁴ Blanchot, 2011, p. 291.

⁵⁵ Esta postura, manteve-a Herberto Helder até ao final da sua vida, chegando mesmo a recusar, a dado momento, importantes prémios literários, como foi o caso do Prémio Pessoa, em 1994.

descreve o mundo; atingir o âmago da própria realidade nas suas zonas enigmáticas, e por isso (...) não fixadas em formulações conceptuais redutoras da complexidade da realidade”, como nos diz Manuel Frias Martins em *Herberto Helder – Um Silêncio de Bronze*.⁵⁶

O primeiro sinal poético do conflito mortal dá-se, desde logo, dentro da própria língua, ao isolar o poema num espaço ao qual apenas o poeta tenha acesso e “liquidar-lhe as referências”:

Nunca mais quero escrever numa língua voraz,
Porque já sei que não há entendimento,
Quero encontrar uma voz paupérrima,
(...)
Quero criar uma língua tão restrita que só eu saiba,
E falar nela de tudo o que não faz sentido
Nem se pode traduzir no pânico de outras línguas,
E estes livros, estas flores, quem me dera tocá-los numa vertigem
Como quem fabrica uma festa, um teorema, um absurdo,
Ah! Um poema feito sobretudo de fogo forte e silêncio⁵⁷

“[C]riar uma língua tão restrita que só [o poeta] saiba / e falar nela tudo o que não faz sentido / nem se pode traduzir no pânico de outras línguas” é o principal projeto de um *eu* “que deveria ter sido o ponto de partida para a experiência espiritual da modernidade”.⁵⁸ Uma

⁵⁶ Manuel Fria Martins, *Herberto Helder – Um Silêncio de Bronze* (Lisboa: Nova Vega, 2019), pp. 108-9.

⁵⁷ Helder, 2014, p. 659.

⁵⁸ Martins, 2019, p. 132.

modernidade em que se intui a poesia não apenas como uma nova maneira de ser das palavras e das coisas, mas também como “um instrumento, meio e uma justificação de existir” do poeta, cujas nobres tarefas são a “de criticar uma tradição poética, (...) a de criar poemas (palavras-coisas)”.⁵⁹ A constatação de que a linguagem sofre de uma banalização crónica produz em Helder a necessidade de iniciar um jogo⁶⁰ entre o acto de escrita e a natureza arbitrária do signo linguístico, refutando “o ordinário, a ponto de [os poemas] se tornarem *ilegíveis*”.⁶¹ O jogo manifesta-se, a dado momento, através da interrelação simbiótica que Helder estabelece com a escrita de outros autores e outras tradições literárias, à medida que constrói uma obra onde todos os –ismos se apresentam como irrelevantes e onde aquilo que rege a escrita parece não ser mais do que a captação da enigmática essência do poético. É deste mistério que surge, inequivocamente, um mundo rodeado de linguagem, uma linguagem-invenção em potência que instaure novos códigos e pressione o signo ao pondo da desreferencialização dos sentidos. Em simultâneo, não podemos deixar de notar que esta é uma obra que se elabora em contínua e constante re-escrita ininterrupta e obsessiva, o que nos remete igualmente para

⁵⁹ Campos, Pignatari, Campos, p. 26.

⁶⁰ “O jogo remete para a solidão e revela que, cumprido todo o trabalho devastador da ironia, o poema escrito não se destina ao leitor, mas é o destino pessoal na sua narração, no esforço para criar o mundo, fábula última de uma espécie de montagem planetária segundo o medo sagrado e o exorcismo dentro das trevas.” (Helder 1995: 149)

⁶¹ Dal Farra, 1986, p. 190.

a ideia de metamorfose e descristalização poéticas, e cuja linguagem profundamente metafórica apela invariavelmente à intervenção do leitor.

Considerando os aspectos poéticos acima referidos, esta pesquisa será estruturada em três capítulos: “O amador é um martelo que esmaga”, “Impessoal e transmissível” e “Poema(s) Contínuo(s)”.

O primeiro capítulo, “O amador é um martelo que esmaga”, apresenta-se dividido em duas secções. Na primeira, “O poema”, centramo-nos no modo como a escrita é “exercida como caligrafia extrema do mundo, (...) apocalipticamente corporal”:⁶² o gesto do poema, essa contínua reflexão meta-poética intuída nos 12 *Textos de Antropofagias*, publicados em 1973. Esse gesto denuncia um poeta seduzido pela “alimentação mítica” da escrita por meio de “elementos purificados”, de onde nasce um “universo autónomo, irreferenciável, absoluto”,⁶³ anunciando-se já um poderoso “movimento auto-especulativo”.⁶⁴ É a teoria feita prática através da criação de imagens que se vão lentamente tornando reais através do discurso, como quando

⁶² Helder, 1995, p. 10.

⁶³ Helder, 2014, p. 626.

⁶⁴ Ana Lúcia Guerreiro, ‘A “antropofágica festa”. Metáfora para uma ideia de poesia em Herberto Helder’ in *Diacrítica*, n.º 23/3 (Braga: CEHUM – Universidade do Minho, 2009), p. 11.

uma vez se designou mão para que a mão fosse
uma vez o discurso sugeriu a mão para que a mão fosse
uma vez o discurso foi a mão
partia-se sempre de um entusiasmo arbitrário
era esse o «espírito» o «destino» da linguagem
agora estamos a ver as palavras como possibilidades
de respiração digestão dilatação movimentação
experimentamos a pequena possibilidade de um inflexão quente⁶⁵

Através destes *Textos de Antropofagias* conjugados com outros de *A Colher na Boca* e de *Poemacto*, ambas publicações de 1961, observamos como a reordenação do mundo interior do poema proporciona um renascimento do poema enquanto inerentemente orgânico, um poema que “cresce inseguramente / na confusão da carne”,⁶⁶ e a força com que principia a revelar-se como corpo autónomo. Este movimento é levado à apoteose na posterior e crescente simbiose entre poema e poeta, tema que desenvolvemos na segunda secção do capítulo, intitulada “O poeta-poema”. Analisaremos, então, o percurso do surgimento do poema em si mesmo, evidenciando os mecanismos linguísticos que possibilitam tal fenómeno, onde o acto criativo, colocado ao serviço do poema, pressiona e subjuga a própria língua através de uma escrita que “em si mesma [se tece] como símbolo, [urde] ela própria a sua dignidade de

⁶⁵ Helder, 2014, p. 274.

⁶⁶ *Ibid*, p. 28.

símbolo”.⁶⁷ O poema emerge, então, como experiência em si mesma,⁶⁸ permitindo a transmutação simbólica do corpo do poeta em corpo poético, como poderemos ler em “Retratíssimo ou Narração de um Homem em Maio”, poema de *Lugar* (1962), à medida que, “deitado” apenas “no nome / (...) sobre bocados de estrelas de pensamento”,⁶⁹ o poeta recusa o rosto e deixa o leitor face a face unicamente com o poema. A partir deste momento, e à medida que o autor se retrai, o poema principia a adquirir uma muito especial forma de materialidade: o fenómeno de corporificação do poema resulta inevitavelmente, a dado momento, na incorporação do próprio sujeito poético pelo poema, originando-se uma confusão entre um e outro na sua essência.

Das várias metamorfoses que tanto poeta como poema experimentam resulta, então, a diluição do poeta no poema. É o caminho percorrido entre a gradual transição do poema para o poeta e o emergir de um poema corporificado em poeta-poema de onde surge um texto que se dirige cada vez mais para o anonimato. O foco do segundo capítulo, *Impessoal e transmissível*, será a tentativa de análise dos mecanismos envolvidos no acto poético que proporcina o aparecimento desse lugar puramente habitado pela linguagem. O pequeno texto de *Os Passos em Volta* intitulado “A Teoria das Cores”

⁶⁷ Helder, 1995, p. 56.

⁶⁸ Rosa Maria Martelo, *Em Parte Incerta: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea* (Porto: Campo das Letras, 2004), p. 192.

⁶⁹ Helder, 2014, p. 99.

apresenta-nos uma espécie de arte poética através da qual somos instruídos naquilo que para o poeta é a “lei da metamorfose”. Fundamental para a compreensão da postura poética que notamos na prática tradutora em Herberto Helder, e sobre a qual nos debruçamos na primeira parte deste capítulo, “Tradução ou transgressão: eis a questão”, este pequeno conto poderia facilmente ser referido como um dos muitos exemplos paradigmáticos que esclarecem o *modus operandi* da conduta poética de Helder. Rapidamente reparamos que a atitude do poeta-tradutor e a escolha dos textos a traduzir se afastam, novamente, de tudo aquilo que poderia ser reconhecível no âmbito da tradição literária ocidental. A própria denominação que Helder dá ao conjunto de textos traduzidos, *versões* ou *poemas mudados para português*, parece induzir-nos a pensar que não estamos perante o tradicional acto de tradução mas algo mais parecido com uma *transcrição*, termo proposto por Haroldo de Campos em *A Arte no Horizonte do Provável*, técnica que implica um processo a partir do qual os poemas são reimaginados na língua de chegada, neste caso em português. Assim, verificamos que a combinação entre este acto transcriador e a escolha de um *corpus* a traduzir afastado da tradição literária ocidental e das línguas de raiz latina (como o são os poemas ameríndios e dos esquimós, para dar apenas dois exemplos) se configura, por um lado, como alibi perfeito para uma nova investida de

transgressão linguística por parte do poeta. Por outro lado, revela-se, uma vez mais, como forma de afastamento de uma ideia de origem, dado que o que surge dessa transcrição é já um outro texto, gerado pela *différance*, essa ininterrupta e sempre incompleta cadeia de transferências de significação. Na segunda secção deste capítulo, “Tapeçarias”, debruçamo-nos sobre o texto que expõe de forma exemplar o modo como, a partir da aplicação das leis da metamorfose testadas nas *versões*, o poema passa a ser engendrado: *A Máquina de Emaranhar Paisagens*, escrito em 1963. Neste texto, Herberto Helder parece dar-nos as coordenadas para o traçar de um certo caminho poético que exigirá inequivocamente uma resposta livre e inventiva não apenas de quem escreve, mas também de quem lê. O texto, que funde e desarruma outros textos, provenientes da Bíblia, de François Villon, de Dante, de Camões e de um Autor, é o mote através do qual nos propomos reflectir sobre o *modus operandi* através do qual Helder elabora um trabalho poético *sui generis*: cria-se um “mundo com rosto de poema”.⁷⁰ Aqui, a escritura herbertiana, cujos gestos poéticos de recorte e montagem tornam possível o aparecimento de um texto multidimensional e metatextual, intensifica a arte de recriação poética e permite ao texto revelar-se com uma intensa carga de anonimato. Propomos, pois, percorrer o texto evidenciando os

⁷⁰ Helder, 1995, p. 138.

mecanismos que revelam o modo como se cumpre o desaparecimento dos vários fragmentos na sua integridade. Estes, inicialmente identificados, vão sendo recombinaados, ao ponto da indeterminação da sua origem, de onde surgirá um texto autónomo. Neste processo, dar-se-á início a uma espécie de dissolução da figura autoral e tudo passa a existir como linguagem ao mesmo tempo que a certa altura já não será o ‘autor’ a falar, mas sim um impessoal ‘alguém’. Quem fala neste poema, afinal?

O terceiro capítulo, intitulado “Poema(s) Contínuo(s)”, é dedicado a questões como a da despersonalização ou espelhamento autoral no poema em correlação com os conceitos de unicidade e multiplicidade. Tais indagações debruçam-se sobre os mecanismos que possibilitam a (re)criação da matéria poética, que se manifesta, novamente, como efeito do discurso em potência. Parece-nos inevitável a referência a Fernando Pessoa, poeta canónico que de forma tão singular (e plural) encenou e se encenou através da escrita. Tentaremos, então, mostrar que é através da performance da escrita – que em Pessoa e Helder aparenta realizar-se em pólos opostos quando, na realidade, se manifesta de forma complementar – que se constrói, progressivamente, ao invés de um sujeito poético, uma forte identidade textual. Este processo será aqui abordado segundo a topologia de Jacques Lacan, que se alia a uma tradição segundo a qual

o sujeito é engendrado como um lugar vazio de onde emerge a linguagem. Em Pessoa, através da teoria do fingimento implícita no processo heteronímico. Visível em Helder pela prática de uma “«escrita circular», naquele âmbito em que se concebe a volta ao ponto de partida”⁷¹, denotando a procura de uma solução que o poeta adivinha de antemão não ser possível “por nunca se poder provar a hipótese da coisa escrita”, uma vez que o material da escrita é simultaneamente

fechado [m]as também aberto. Fechado sobre si, pois o máximo e o melhor seria experimentar, dentro do mesmo espaço, uma nova maneira de considerar os mesmo acontecimentos. Aberto, porque as possibilidades dessa consideração se mostravam praticamente sem número.⁷²

Dentro e fora, poema uno e poema plural em aparente relação inconciliável e paradoxal, será a partir desta incessante mutabilidade da matéria poética que se configurará a escrita como processo de escritura, único ponto possível de génese. Por isso, defendemos tal como Rosa Maria Martelo, que o “poema emerge de um momento fenomenológico, no qual não se situa mimeticamente face à experiência porque constitui a própria experiência”.⁷³ Deste modo, a atitude escritural de constantes meta-reflexão e implicação teóricas no

⁷¹ Helder, 1995, p. 69.

⁷² *Ibid*, p. 69.

⁷³ Martelo, 2004, p. 192.

e do poema em si mesmo, a que o leitor é exposto em ambos os autores, resulta numa *ars poetica* em que “a teoria pretende ser a prática da poesia e a prática a sua teoria”, como também resumiu tão claramente Maria Lúcia Dal Farra.⁷⁴ Esta atitude podemos observá-la, em potência, em *Photomaton & Vox*, uma obra que “dramatiza, na instrumentalidade das suas anti-regras, as fronteiras entre realizações textuais de sinal convencionalmente diferente” e que “subverte (...) o conjunto de convenções que a leitura foi introduzindo [à literatura] ao longo do tempo”.⁷⁵ A sua leitura concebe-se como principal chave para a revelação da poesia de Herberto Helder, sendo por isso aquela à qual nos reportamos recorrentemente para justificar a nossa leitura do processo criador herbertiano.

Photomaton & Vox: breve nota

Photomaton & Vox, publicado, numa primeira versão, em 1979, é a obra de Herberto Helder que mais espanto causa a quem dela se aproxime, espanto esse resultante da natureza híbrida que emana do texto: um misto de texto poético e texto crítico-teórico, cuja trama contribui para a explicação particular do seu *modus operandi* poético. Despertos para a poesia provençal dos séculos XIV e XV, não podemos

⁷⁴ Dal Farra, 1986, p. 228.

⁷⁵ Martins, 2019, p. 106.

deixar de notar como o livro que nos é oferecido absorve algumas características presentes na poesia deste período. Sem que Helder estabeleça nenhuma relação de influência explícita, esta proximidade inesperada tem a sua raiz na correspondência que, tanto a nível inter-textual como a nível intra-textual, os poetas franceses da época estabeleciam com as suas obra, permitindo, segundo Catherine Attwood num estudo intitulado *Dynamic dichotomy: the poetic 'I' in fourteenth- and fifteenth-century French lyric poetry*, “the self-perpetuating and self-expanding figura of the poet as at once master and disciple”.⁷⁶

Attwood começa por referir-se ao facto de que, para poetas como Christine de Pizan, Guillaume de Machaut e Eustache Deschamps, as qualidades de um poeta não se resumem apenas à criatividade, mas igualmente à capacidade de inspirar esse mesmo espírito criativo nos outros.⁷⁷ No caso dos primeiros *trouvères*, o leitor é convidado a identificar a figura do poeta como aquele cujas experiências determinam a forma e o conteúdo do seu próprio texto, uma espécie de poesia confessional. No entanto, a atitude dos poetas medievais franceses é a de uma figura que se apresenta como detendo um poder criador do qual resulta um acto poético cujo objecto e foco

⁷⁶ Catherine Attwood, *Dynamic Dichotomy: The poetic 'I' in fourteenth and fifteenth-century French lyric poetry* (Amsterdam - Atlanta: Faux Titre, 1998), p. 14.

⁷⁷ *Ibidem*.

é unicamente o acto de escrita em si mesmo. Em simultâneo, a estudiosa observa como nas obras dos poetas deste período se intercalam, frequentemente, poemas líricos e/ou epístolas em prosa, uma ‘écriture hermaphrodite’, em que , na maior parte dos casos, o poeta justifica as circunstâncias e os motivos da sua composição, uma prática que revela a dominante preocupação literária com o processo de escrita, gerando uma *ars poetica* ao mesmo tempo que guiam o leitor quanto ao que esperar dentro e para lá do próprio texto.⁷⁸ Para além da consciência auto-reflexiva da obra, verificamos que os *trouvères* tinham como prática recorrente também uma apreciação retrospectiva dos seus textos. Assim, estes poetas, ao iniciarem a separação da natureza e das funções da poesia das questões morais e históricas de um sujeito empírico, focando-se apenas no papel da linguagem dentro do sistema universal da expressão de significado, contribuíram também, inevitavelmente, para a distinção entre o texto, o seu significado e o poeta enquanto agente criador. Daqui resulta não apenas a emancipação do texto como uma entidade própria e independente do seu autor histórico, mas igualmente o desenvolvimento de uma nova concepção de um *eu* poético, que será determinante para as subseqüentes gerações de poetas,⁷⁹ concepção com a qual Helder se comunica.

⁷⁸ Attwood, pp. 15-6.

⁷⁹ *Ibid*, pp. 58-65.

Em *Photomaton & Vox*, percebemos que o texto resulta num tratado poético perfeito que ilumina o entendimento da poesia herbertiana uma vez que, à medida que se avança numa primeira leitura, o autor nos fornece não apenas pistas para o que aparenta ser uma autobiografia mas também as coordenadas que regem o seu *modus operandi* poético. Esta obra revela-se, assim, como projecto auto-reflexivo onde observamos transição frequente entre o modo lírico (ou lírico-narrativo) e o texto teórico através do qual nos chegamos às mais variadas formas de reflexão sobre a prática poética de Herberto Helder. Assim, podemos ler referências e citações de outros autores e outros textos; citações da sua própria obra; aforismos; manifestos e comentários, muitas vezes contra a ordem literária instituída, à qual se dirige invariavelmente de forma jocosa. “[U]m caos sem finalidade”, como refere Frias Martins, que se vai esbatendo à medida que

os vários modos discursivos se articulam, quer segundo leis artísticas rigorosas, quer quando considerados individualmente, no quadro das regras convencionais que delimitam a especificidade de cada modo de escrita e, em alguns casos, de cada género literário.⁸⁰

Ou seja, estamos perante textos que contribuem para iluminar a visão da poesia em Helder como, inevitavelmente, forma de escrita

⁸⁰ Martins, 2019, p. 105.

fatalmente indissociável da própria prática poética, e onde o autor revela já a sua tendência para o disfarce, pois deixa de ser possível seguir o rasto que liga a escrita àquele que escreve, na medida em que o próprio sujeito escrevente confessa que

[a] biografia é uma hipótese cuja contradição não [esgota]. E quando uma criatura não atinge as garantias da sua criação, não encontra provas da sua existência. Poderia escrever cem relatos diversos. Neste sentido seriam todos falsos. Mas seriam todos verdadeiros por serem todos uma invenção viva.⁸¹

Aquilo a que aqui assistimos, na realidade, segundo Diana Pimentel,⁸² é ao fenómeno de transformação do sujeito poético em autor quando, em relato que poderia sugerir uma autobiografia, o *eu* que fala descobre “a escrita – a escrita exercida como caligrafia extrema do mundo, um texto apocalipticamente corporal”.⁸³ Contudo, mais do que este processo de transformação, os textos apresentados neste livro, na sua forma híbrida, mostram-nos como, a certo ponto, também já pouco importa seguir os vestígios da pessoa empírica por detrás das palavras ou até se esta pessoa fala a verdade, pois ela é “o actor e o espectador cúmplice de uma vida perturbada, dramática e

⁸¹ Helder, 1995, p. 70.

⁸² “Apesar do uso da primeira pessoa, sujeito de escrita não pode ser aqui sobreposto à realidade do autor, sobretudo na medida em que o que neste texto se dá a ler é, “numa metamorfose exasperada” (Helder 1995: 12), a figura do sujeito a transformar-se em *figura* de autor, sujeito de e *da* escrita (...).” (Pimentel 2018: 6)

⁸³ Helder, 1995, p. 10.

irónica”,⁸⁴ tal como o seu próprio livro: um texto caótico, híbrido, antimimético (porque, apesar de tudo, toda “[a] experiência é uma invenção”⁸⁵), do qual emerge uma linguagem que se afasta da verdade transcendental até atingir, também aqui, a “concretude de um corpo”.⁸⁶

Deste modo, *Photomaton & Vox*, a obra que escolhemos como orientadora para as nossas leituras, anuncia-se também ele como paradigma, cujos textos, tão díspares na sua natureza, se comunicam e comunicam com o leitor. Ainda que sem com ele celebrar com o leitor pacto algum que possibilite uma leitura orientada,⁸⁷ servem, no entanto, para o conduzir através dessa multiplicidade de vozes ao âmago da labiríntica escrita herbertiana. Entrelaçando, assim, *Photomaton & Vox* ao longo da nossa argumentação, mimetizamos o próprio método do poeta, um método através do qual os textos explicativos de Helder se concebem como principal fundamento que sustenta igualmente as nossas leituras do texto herbetiano.

⁸⁴ Helder, 1995, p. 10.

⁸⁵ *Ibid*, p. 70.

⁸⁶ Gustavo Silveira Ribeiro, “Os paradoxos da escrita autobiográfica em *Photomaton & Vox*, de Herberto Helder” in *Revista Interdisciplinar*, ano IV, v. 8, Jan./Jun., 2009, p. 179.

⁸⁷ Ribeiro, p. 177; Menezes, p. 168.

O AMADOR É UM MARTELO QUE ESMAGA

*O amador é um martelo que esmaga.
Que transforma a coisa amada.*
Herberto Helder, *A Colher na Boca*

A atitude poética que encontramos em Herberto Helder é indissociável da uma concepção de escrita como duplo pessoal, “o outro eu, (...) expectantemente alternativo” que “se apronta para a resposta à pergunta que é todo o escrito, toda a personagem em acto que a escrita também é”.¹

Este *modus operandi* escritural manifesta-se acima de tudo pela elaboração de um percurso criativo que possibilitará a reafirmação de “uma ou duas artes poéticas”² e propiciará a formação de uma obra plural que se dirige para o lugar do texto como conceito uno e irrepetível. A consistente atitude indagadora e contestatária dos mecanismos de escrita de uma *persona* em acto será o principal instrumento transformador da obra e do texto, mecanismos de escrita que revelar-se-ão não apenas a nível do texto (por meio de sucessivos deslocamentos de sentido e desdobramentos de percepções, pois o uso das palavras dirige-se para a desorientação) mas também na forma como a obra e o autor se diluem um no outro dando origem a um novo objecto discursivo e a uma singular subjectividade poética. Isto é, o acto

¹ Helder, 1995, p. 24.

² Herberto Helder, *Poemas Canhotos* (Porto, Porto Editora: 2015), p. 18.

de escrita elabora-se em escritura; e em escritura estabelece-se um diálogo entre o lugar que o autor deixa vazio, uma vez que não se tratará já da obra mas do discurso, e o próprio texto, surgindo assim uma espécie de escrita de si que performa o próprio sujeito lírico.³

Partindo da proposição de Roland Barthes segundo a qual todo o texto é plural,⁴ é na tensão entre as concepções de obra e de texto que reside a chave para a compreensão da expressão organicamente poética da escrita herbertiana. Segundo Barthes, “a obra vê-se” e “o texto demonstra-se”. Quer isto dizer que se a obra se constitui como objecto confinado à sua materialidade, “fragmento de substância”, o texto, pelo contrário, é uma travessia, “mantém-se na linguagem: ele só existe tomado num discurso”.⁵ Ao assumir-se a linguagem como matriz, isto é, ponto de origem do texto, eleva-se o acto de escrita a uma “impessoalidade prévia (...) em que só a linguagem age, performa”.⁶ O texto pode, assim, ser lido sem a existência empírica do seu autor, que se transforma num “autor de papel” de onde,

³ “O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constitui, um “corpo” (*quicquid lectione collectum est, stilus redigat in corpus*). E, neste corpo, há que entendê-lo não como um corpo de doutrina, mas sim – de acordo com a metáfora tantas vezes evocada da digestão – como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida “em força e em sangue” (*in vires, in sanguinem*). Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de acção racional.” In Michel Foucault, *O que é um autor?* (Lisboa: Passagens, 1992), p. 143.

⁴ Barthes, 2004, p. 70.

⁵ *Ibid*, p. 67.

⁶ *Ibid*, p. 59.

consequentemente, o “*eu* que escreve o texto nunca é mais do que um *eu* de papel”, que se vai construindo à medida que a escritura se dá.⁷

No mesmo sentido, Jacques Derrida observa o acto de escrita como a única forma de geração de sentido e a escrita como sendo o lugar onde são deixados os rastros de um *ente* em constante representação, ou seja, onde se assiste a um processo ininterrupto de remissões sem uma origem determinada mas sempre com um destino: “a vinda de uma escritura após a outra: *post-scriptum*”.⁸ De novo, a escrita (e consequentemente o escritor) sem nenhuma origem que não seja a que se produz através da escritura:

O sentido deve esperar ser dito ou escrito para se habitar a si próprio e tornar-se naquilo que a diferer de si é: o sentido. (...) Num fragmento do livro que projectava consagra à *Origem da verdade*, Merleau-Ponty escrevia: “A comunicação em literatura não é simples apelo do escritor a significações que fizessem parte de um *a priori* do espírito humano: muito pelo contrário, suscita-as nele por afração ou por uma espécie de ação oblíqua. No escritor, o pensamento não dirige a linguagem do lado de fora: o escritor é ele próprio como um novo idioma que se constrói.”⁹

Ideia que, de resto, também Barthes reafirma no início do ensaio *A Morte do Autor*:

⁷ Barthes, 2004, pp. 71-2.

⁸ Jacques Derrida, *Salvo o Nome* (São Paulo: Papyrus Editora, 1995), p. 44.

⁹ *Ibid*, p. 24.

Jamais será possível saber [quem fala], pela simples razão que a escritura é a destruição de toda a voz, de toda a origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem perder-se toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve.¹⁰

Deste modo, a obra remete-nos para um autor, dotado de um certo grau de autoridade, realizado através da concretização da obra como sujeito/objecto histórico. No entanto, em Helder esta figura espelha-se no texto como metáfora, confundindo-se com o poema, dentro do qual se desenvolvem, poeta e poema, como “um *organismo* que cresce por expansão vital”.¹¹ Esta imagem, que como veremos será também fundamental para a compreensão da poesia de Herberto Helder, no seu jogo de disseminação metonímica de ambivalência de significantes em movimento contínuo, gera-se através de um texto que se encontra a si mesmo enquanto estrutura “sem fim nem centro”, onde apenas poderá “ser ele mesmo (...) na sua diferença”¹² e na sua natureza trágica de objecto em constante mutação materializada nas recorrentes *Poesias Todas* e no derradeiro *Poemas Completos*. Face a esta capacidade do texto para a constituição de um corpo textual feito

¹⁰ Barthes, 2004, p. 57.

¹¹ *Ibid*, p. 72.

¹² *Ibid*, p. 70.

de “palavras de múltiplo sentido (...) de escrituras múltiplas”¹³, serão os conceitos derridianianos de *pharmakon* e de *différance* aqueles que guiarão a nossa leitura dos gestos poéticos de um Herberto Helder em acto de escritura, onde o nome e a obra se diluem, permitindo que no texto sobressaia o discurso e a linguagem ao mesmo tempo que o autor retorna como provocação, na forma de *jogo* que brinca com a noção de sujeito real.¹⁴ Pois como nos diz Helder,

Um autor está entregue a si mesmo, corre os seus (e apenas os seus) riscos. O fim da aventura criadora é sempre a derrota irrevogável, secreta. Mas é forçoso criar. Para morrer nisso e disso. Os outros podem acompanhar com atenção a nossa morte. Obrigado por acompanharem a minha morte.¹⁵

Em simultâneo, com *Ofício Cantante – 1953-1963*, assistimos à delineação de uma linhagem poética interna que se comunica de forma consciente e confirma o aparecimento de elementos de confronto e subversão do texto literário desde as primeiras publicações herbertianas. De um modo que aparenta ser paradoxal, esta ruptura é fundada na indagação do texto poético como um contínuo orgânico, mas em constante re-estruturação e re-escrita. No decorrer da

¹³ Barthes, 2004, p. 64.

¹⁴ Cf. Diana Klinger, *Escritas de si, Escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2007), pp. 43-44.

¹⁵ Helder, 1995, p. 70.

construção desta poética, a escrita elabora-se como o gatilho que propicia um *modus operandi* escritural de constante autoreflexão e implicação teórica no e do poema em si mesmo, sobrevivendo aos ininterruptos desafios que o poeta impõe à sua escrita e ao seu leitor. Estamos, segundo Maria Lúcia Dal Farra, perante uma poética em que “a teoria pretende ser a prática da poesia e a prática a sua teoria”,¹⁶ através da qual o acto poético se manifesta em convulsão. A disrupção interna da obra e a simultânea erosão lexical e sintáctica dentro do poema revelam-se como numa espécie de movimento espasmódico, de natureza ao mesmo tempo exódica e extrínseca.

Num primeiro momento, os vestígios do que poderá ser considerada uma espécie de devastação da obra são evidentes desde logo em *A Colher na Boca* (1961), obra inicial que contém poemas escritos entre 1953 e 1960, assim como os poemas de *O Amor em Visita*, publicado em 1958. De modo a que se esclareça que esta evolução, que vai da(s) obra(s) para a(s) poesia(s) toda(s), é estabelecida gradualmente, será necessária a leitura de alguns do poemas que constam dessas primeiras obras. Parece notório que *Antropofagias*, de 1973, constitui um ponto de viragem na escritura de Herberto Helder. O despertar da primeira pulsão criativa de disrupção da língua (encarada como “pura e simplesmente fascista”¹⁷) é

¹⁶ Dal Farra, 1986, p. 228.

¹⁷ Roland Barthes, *Lição* (Lisboa, Edições 70: 1997), p. 16.

determinante para o traçar de um caminho performativo através do qual se delinea o aparecimento de um corpo estranho aos movimentos da época, quer por distanciamento, no caso do Neorrealismo, quer por hibridismo, no caso do Surrealismo e do Experimentalismo.¹⁸ No entanto, ainda antes, assistimos a um primeiro momento: será no eterno retorno à coisa amada¹⁹ como num regressar ao local do crime, que a “bic cristal”²⁰ avança sobre o papel e o poeta observa e circunda o próprio corpo, preparando-se para a formação de um lugar de emancipação poética.

O poema

Começemos por “Tríptico”, incluído em *A Colher na Boca*. No primeiro poema desta colecção é esboçada uma primeira tentativa de intervenção do poeta face ao cânone estabelecido, iniciando um diálogo intertextual explícito com o soneto camoniano *Transforma-se o amador na coisa amada*. Este poema, e este primeiro verso em particular, será o elemento provocador para a manifestação de um espaço (aquele da criação poética) apresentado ao leitor desde logo

¹⁸ “Os senhores não entendem nada de destruições. Temos de aturar todo o aborrecimento de uma velha modernidade: Fernandos Pessoa, surrealismos, a política com metonímias, a filosofia rítmica, as religiosidades heréticas, as pequenas tradições de certas Liberdades. Acabou-se.” (Helder 1995: 123)

¹⁹ Helder, 2014, p. 13.

²⁰ *Ibid*, p. 607.

como lugar de confronto. É interessante notar que Herberto Helder escolhe retomar um dos poemas que, no conjunto da lírica camoniana, ostentam uma inclinação para a conceptualização, uma vez que o seu ideário é o de um neoplatonismo onde o desejo da “cousa amada” aspira a e encontra a tranquilidade na imaginação. Mais do que isso, “o amor é (...) um método para o conhecimento e uma forma de aperfeiçoamento também intelectual”.²¹ Vejamos o poema:

Transforma-se o amador na cousa amada,
por virtude do muito imaginar;
não tenho, logo, mais que desejar,
pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minha alma transformada,
que mais deseja o corpo de alcançar?
Em si somente pode descansar,
pois consigo tal alma está ligada.

Mas esta linda e pura semidéia,
que, como um acidente em seu sujeito,
assim como a alma minha se conforma,

está no pensamento como idéia:
[e] o vivo e puro amor de que sou feito,
como a matéria simples busca a forma.

²¹ Maria Vitalina Leal de Matos, *Introdução à poesia de Luís Vaz de Camões* (Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992), p. 55.

De certa forma, este amor contemplativo é aqui compreendido como a única forma de atingir a pureza e o repouso, em busca de uma interioridade transformadora que renuncia aos sentidos e anula o desejo: o poeta “não tem mais que desejar” uma vez que tem em si “a parte desejada”. Não se satisfaz mais naquilo que “mais deseja o corpo alcançar”, mas atinge um estado de êxtase, onde a elevação espiritual e o apaziguamento determinam o acto de escrita.

Em Helder, o poema é conduzido no sentido de uma leitura meta-reflexiva onde poeta e poesia (amador e coisa amada) se envolvem num jogo amoroso através do qual um atua sobre o outro. Na prática do seu *ofício cantante*, o poeta/amador transforma-se simultaneamente em “noite extintora” e “vento” que “entra por todas as janelas abertas”, batendo e esmagando a coisa amada, transformando-a e transformando-se no “silêncio do mundo / e do amor”. Num corropio de urgência, “corre pelas formas adentro”, martelando e batendo na coisa amada, à medida que o amor surge renovado, pleno de um “espírito imortal”, criando e criando-se carne. Poeta e escrita, ambos na procura de uma “noite extintora” de onde o poema possa emergir, sobrevivente de “todas as coisas mortas”. O texto camoniano não é mais do que o pretexto para a morte e renascimento do poema, operação textual típica em Helder:

Transforma-se o amador na coisa amada com seu
feroz sorriso, os dentes,
as mãos que relampejam no escuro. Traz ruído
e silêncio. Traz o barulho das ondas frias
e das ardentes pedras que tem dentro de si.
E cobre esse ruído rudimentar com o assombrado
silêncio da sua última vida.
O amador transforma-se de instante para instante,
e sente-se o espírito imortal do amor
criando a carne em extremas atmosferas, acima
de todas as coisas mortas.

Transforma-se o amador. Corre pelas formas dentro.
E a coisa amada é uma baía estanque.
É o espaço de um castiçal,
a coluna vertebral e o espírito
das mulheres sentadas.
Transforma-se em noite extintora.
Porque o amador é tudo, e a coisa amada
é uma cortina
onde o vento do amador bate no alto da janela
aberta. O amador entra
por todas as janelas abertas. Ele bate, bate, bate.
O amador é um martelo que esmaga.
Que transforma a coisa amada.²²

Este amor, em Helder, é o motivo para o nascimento do poema
novo através do qual o mundo se vai transfigurar no “ruído áspero”

²² Helder, 2014, pp. 13-4.

desse mesmo amor, à medida que “o silêncio do amador e da amada alimentam / o imprevisto silêncio do mundo”:

Ele entra pelos ouvidos, e depois a mulher
que escuta
fica com aquele grito para sempre na cabeça
a arder como o primeiro dia do verão. Ela ouve
e vai-se transformando, enquanto dorme, naquele grito
do amador.
Depois acorda, e vai, e dá-se ao amador,
Dá-lhe o grito dele.
E o amador e a coisa amada são um único grito
anterior de amor.

E gritam e batem. Ele bate-lhe com o seu espírito
de amador. E ela é batida, e bate-lhe
com o seu espírito de amada.
Então o mundo transforma-se neste ruído áspero
do amor. Enquanto em cima
o silêncio do amador e da amada alimentam
o imprevisto silêncio do mundo
e do amor.²³

O silêncio de que se fala antevê, no final do poema, o veemente domínio do poeta face ao processo criativo: “o amador é um martelo que esmaga” e é também aquele que, através deste acto de violência, permite o início da metamorfose de “dois corpos – poeta e linguagem

²³ Helder, 2014, p. 14.

– em um terceiro – o poético”.²⁴ A transferência metonímica entre amador/poeta, coisa amada/poesia e amor/escrita permite a Herberto Helder, por um lado, uma interação com outras líricas (neste caso a camoniana) e, por outro, sustenta o procedimento obsessivamente metalinguístico e metapoético que invariavelmente encontramos ao longo da sua obra. De novo, percebe-se que o que está em jogo é uma forma de violência sobre a escrita enquanto efeito de uma atitude de escrita através da qual se inaugura o privilégio do gesto gradual de destruição e emancipação da poesia enquanto lugar de transfiguração e metamorfose da obra, do poema e do poeta enquanto autor, esse momento em que “amador e coisa amada são um único grito”. Em paralelo, “[o] poema torna-se as coisas que nomeia, funde-se com o seu objecto e, simultaneamente, as coisas são transfiguradas”.²⁵

Seguindo o rumo da transfiguração, em “O Poema I”²⁶ de *A Colher na Boca* revela-se como poema-manifesto e pórtico para o entendimento de uma certa concepção de criação poética. À semelhança do que já se antevê no poema anterior, Herberto Helder apresenta-nos um espaço de escrita em que o surgimento do poema se apresenta como processo inerentemente orgânico e corporal.

²⁴ Andréia Monteiro Gil, “A (des)escritura de Herberto Helder: poética corruptora do real e da linguagem” in *Revista Ângulo – Especial Literatura Portuguesa*, Abr. / Set. 2011, n. 125/26, pp. 117-120. Acesso a 05/12/2017 em <<https://slidex.tips/download/a-desescritura-de-herberto-helder-poetica-corruptora-do-real-e-da-linguagem>>.

²⁵ Martins, 2019, p. 65.

²⁶ Helder, 2014, p. 28.

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

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

E o poema cresce tomando tudo em seu regaço.

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

— E o poema faz-se contra a carne e o tempo.²⁷

²⁷ Helder, 2014, p. 28.

Na tentativa de delineação de uma poesia que parece emergir de uma metodologia sem método, o acto de escrita atrai de novo o poeta e as palavras para um mundo de sensualidade a partir do qual o poema se concebe não como objecto manipulável mas como “*poema-carne*”,²⁸ entidade vibrante que, indestrutível, se vai fazendo “contra a carne e o tempo”, procurando legitimação na “força sustida das coisas” e na “redonda e livre harmonia do mundo”. A aparência caótica e visceral do surgimento desta nova entidade que cresce quase como que sem interferência directa do poeta, é transmitida através da ausência de um sujeito poético explícito. É simplesmente o poema que nasce, inadvertidamente “inseguramente / na confusão da carne”, “ainda sem palavras, só ferocidade e gosto”, numa espécie de perplexidade sensual. Aqui, o acto de escrita assume-se como relação erótica entre o poeta e as palavras através da qual se pressente a “esplêndida violência” da “hora teatral da posse”. Da posse do poeta pelo poema? Da posse do poema pelo poeta? Da posse do poema pelas palavras? “[O] instrumento perplexo ignora [ainda] / a espinha do mistério”, enquanto o poema continua invadindo “as casas deitadas nas noites” e “cresce tomando tudo em seu regaço”, esse regaço de onde deriva o prazer erótico dos “corpos genuínos e inalteráveis” na “grande paz exterior das coisas” e que simultaneamente é lugar de concepção.

²⁸ Marinho, p. 34.

Do simultâneo gesto subversivo da criação poética e do emergir da matéria do poema como processo corporal e orgânico surge, então essa “compacta, limpa [e] gramatical” materialidade da linguagem que nos conduzirá à metamorfose de uma “realidade fragmentária”.²⁹ Na reconciliação entre palavra viva e palavra vivida, inicia-se na verdade um jogo constante de modificação e manipulação semântica, e subversões morfosintáticas actuates sobre o real. Sendo assim, surge um novo universo de escrita, composto de signos que se opõem às “heranças opressivas do discurso e da verdade que determinam os paradigmas de representação da nossa cultura”.³⁰ Accionado este mecanismo que desmonta e fragmenta os sentidos³¹ é, então, fundado um novo processo, regido pelo princípio combinatório como base linguística da criação poética, tal como explica o poeta no posfácio de *Eletrònicolírica* (1964).³²

No encalço deste mecanismo, em “As musas cegas”,³³ são palavras como “mulher”, “casa”, “gato”, “pedra” e “peixe” que possibilitam a intuição de uma espécie de atmosfera surrealista através da qual o poema se constitui no seio de um ambiente propício à confusão da realidade esperada. O início do poema IV anuncia-nos de

²⁹ Helder, 2014, p. 626.

³⁰ Sílvia Castro (dir.), *História da Literatura Brasileira*, v. 3 (Sintra: Publicações Alfa, 1999), p. 378.

³¹ “Helder desmonta a figura para, em seguida, reorganizá-la, tal como nas operações herméticas se decompõe o «corpo» para, conhecendo-o, redistribuí-lo.” (Dal Farra 1986: 185).

³² Herberto Helder, *Eletrònicolírica* (Lisboa, Guimarães Editores: 1964), pp. 49-50.

³³ Helder, 2014, pp. 84-5.

imediatos que a realidade de que se trata acontece num tempo e num espaço abstractos, onde signo, significante e objecto se mesclam numa relação de hibridismo físico entre si e no interior do espaço de que os rodeia. A criação de uma nova constelação de entidades por meio de associações inesperadas permite a transformação do real e o nascimento de inovadoras correlações semióticas que desafiam as ideias de “mulher, casa e gato” e forçam os limites da leitura:

Mulher, casa e gato.

Uma pedra na cabeça da mulher; e na cabeça
da casa, uma luz violenta.

Anda um peixe comprido pela cabeça do gato.

A mulher senta-se no tempo e a melancolia
pensa-a, enquanto

o gato imagina a elevada casa.

Eternamente a mulher da mão passa a mão
pelo gato abstracto,

e a casa e o homem que eu vou ser
são o minuto a minuto mais concretos.

A pedra cai na cabeça do gato e o peixe

gira e pára no sorriso

da mulher da luz. Dentro da casa,

o movimento obscuro destas coisas que não encontram
palavras.³⁴

³⁴ Helder, 2014, pp. 84-5.

Se a princípio, a mulher parece surgir como elemento diáfano que se “senta no tempo”, “a melancolia [pensando-se]”, e o próprio gato imagina e é imaginado, no apogeu da abstração, de repente, o sujeito poético tropeça e cai na mulher. Neste deslocamento do sujeito para o interior do objecto, a palavra começa gradualmente a constituir-se como elemento autónomo: o poeta cai na mulher, “o gato / adormece na palavra, e a mulher toma / a palavra do gato no regaço”, aqui de novo esse regaço já mencionado n’ “O Poema I”:

Eu próprio caio na mulher, o gato
adormece na palavra, e a mulher toma
a palavra do gato no regaço.
Eu olho, e a mulher é a palavra.

Palavra abstracta que arrefeceu no gato
e agora aquece na carne
concreta da mulher.³⁵

Palavra que “agora aquece na carne / concreta da mulher”, palavra e objecto reciprocamente encarnados um no outro através do “movimento obscuro” e silencioso da pedra, do gato, do peixe em que a mulher é lentamente transformada em poema, numa arquitectura da experiência poética em que tocar o signo significa tocar a mulher e vice-versa, evidenciando a sua natureza soberbamente física:

Se toco (e é apaixonante)

³⁵ Helder, 2014, p. 85.

a mulher, toco a pedra. Toco o gato e a pedra.
Toco a luz, ou a casa, ou o peixe, ou a palavra. (...)

Deito-me e amo a mulher. E amo
o amor na mulher. E na palavra, o amor.
Amo, com o amor do amor,
não só a palavra mas
cada coisa que invade cada coisa
que invade a palavra.³⁶

A “palavra abstracta” que vive já no corpo da mulher encerra em si mesma “o seu gato, pedra, peixe, luz e casa”: mulher-palavra em estado de gestação múltipla de signos. E mais do que ser-palavra, a mulher é energia-palavra, despoletando uma força erótica, motivo fundamental para a compreensão da concepção poética em Herberto Helder. Abstracto e concreto diluem-se um no outro, alimentam-se eternamente, minuto a minuto, e a travessia textual destas palavras é efectuada ao longo de um tempo sem presente e sem futuro: as palavras são agora e elaboram-se no constante desígnio da reordenação tanto dos sentidos (semióticos e somáticos) como dos referentes para a criação do “enigma”:

Amo, como o amor do amor,
não só a palavra mas
cada coisa que invade cada coisa

³⁶ Helder, 2014, p. 85.

que invade a palavra.
E penso que sou total no minuto
em que a mulher eternamente
passa a mão da mulher no gato
dentro da casa.

Num mundo tão concreto³⁷

Em simultâneo, o inesperado da combinação semântica, em que as associações inquietantes (“A mulher senta-se no tempo e a melancolia / pensa-a”; “Palavra abstracta que arrefeceu no gato”; “o peixe corre cheio / de originalidade por dentro da palavra”), e os deslocamentos e transferências vocabulares (“Eu próprio caio na mulher, o gato / adormece na palavra, e a mulher toma / a palavra do gato no regaço. / Eu olho, e a mulher é a palavra.”) são técnicas privilegiadas, proporciona não apenas a abertura a um espaço de semiose contínua e autónoma, como também permite a exaltação de um universo particularmente onírico, criando imagens que no momento da leitura produzem um efeito de oscilação entre o *punctum* e o *studium* barthesiano. A escrita que fere pelo atípico e invulgar (*punctum*), mas que atinge onde é mais necessário, a imaginação e emoção (*studium*).³⁸ Desta forma, o texto, enquanto escritura, “configura a estrutura do enigma” e “não se deixa apreender senão na

³⁷ Helder, 2014, p. 85.

³⁸ Cf. Roland Barthes, *A Câmara Clara* (Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984), pp. 44-9.

cadeia de seus significantes, uma vez que seu sentido se dá sempre em deformação (condensação, deslocamento e sobredeterminação)".³⁹ O poema surge então como lugar de concepção de uma "poética que se quer equivocada",⁴⁰ subvertendo e invertendo imagens e disseminando-se em processos de modificação que pretendem conduzir o poema a uma universal e unificada harmonia entre a escrita e o mundo. Um espaço poético onde tudo é possível emerge deste *crescendo* de liberdade com que as palavras vão tomando tudo em seu regaço, à medida que o poema escrito "com o próprio corpo" parece tocar, segundo Maria Estela Guedes, "a vida na própria raiz", numa dinâmica escritural em que "as forças criadoras do mundo – a energia erótica – representam, são, a verdade poética".⁴¹

Prosseguindo com aquilo que poderemos considerar um programa escritural, pode, deste modo, concluir-se que mesmo antes da publicação de *Ofício Cantante*,⁴² em 1967, já o poeta se debatia com o poema e com a linguagem, destruindo-lhe os alicerces e colocando-os numa posição de fragilidade, condição necessária para o ressurgir da originalidade da voz poética. É ainda em busca desta voz que surge o conjunto de textos intitulado *Antropofagias*, poemas escritos entre 1971 e 1972, inserido no segundo volume de *Poesia Toda*, de 1973.

³⁹ Barthes, 1984, p. 28.

⁴⁰ Dal Farra, 1986, p. 192.

⁴¹ Maria Estela Guedes, *Herberto Helder: poeta obscuro* (Lisboa: Moraes Editores, 1979), p. 19.

⁴² Contém *O Amor em Visita* e *A Colher na Boca* (com algumas alterações), *Poemacto*, *Lugar*, *A Máquina Lírica* e *A Máquina de Emaranhar Paisagens*.

Antropofagias constitui-se como novo elemento na transformação da obra, do texto e do sujeito poético, e os 12 *Textos* que a compõem seduzem o poeta pela “alimentação mítica” da escrita, servindo-se de “elementos purificados” de onde nasce um “universo autónomo, irreferenciável, absoluto”.⁴³ Estes “textos”, que “não são «poemas»” por “pretenderem ser outra coisa”, são compreendidos como o lugar privilegiado para o “suicídio, a nível da linguagem”, lugar esse onde se celebra um “canibalismo dançante”, sem “legislação” mas que “tem o seu ritual”. “São textos de crítica, claro.”⁴⁴

Leia-se o “Texto 1”:

Todo o discurso é apenas o símbolo de uma inflexão
da voz
a insinuação de um gesto uma temperatura
à sua extraordinária desordem preside um pensamento
melhor diria «um esforço» não coordenador (de modo algum)
mas de «moldagem» perguntavam «estão a criar moldes?»
não senhores para isso teria de preexistir um «modelo»
uma ideia organizada um cânone
queremos sugerir coisas como «imagem de respiração»
«imagem de digestão»
«imagem de dilatação»
«imagem de movimentação»
«com as palavras?» perguntavam eles e devo dizer que era
uma pergunta perigosa um alarme colocando para sempre

⁴³ Helder, 2014, p. 626.

⁴⁴ Helder, 1995, pp. 134-5.

algo como o confessado amor das palavras
no centro
não tentamos criar abóboras com a palavra «abóboras»
não é um sentido propiciatório da linguagem
introduzimos furtivamente planos que ocasionais
ocupações («des-sintonizar» aberto o caminho
para antigas explicações «discursos de discursos de discursos» etc.)
fixemos essa ideia de «planos»
podemos admiti-los como «uma espécie de casas»
ou «uma espécie de campos»
e então evidente para serem habitados percorridos gastos
será que se pretende ainda identificar «linguagem» e «vida»?
uma vez se designou mão para que a mão fosse
uma vez o discurso sugeriu a mão para que a mão fosse
uma vez o discurso foi a mão⁴⁵

É, de novo, a teoria feita prática através da criação de imagens que se vão lentamente tornando reais através do discurso, como quando “se designou mão para que a mão fosse” e o “discurso sugeriu a mão para que a mão fosse” e, finalmente, o próprio “discurso foi a mão”. O poema explica-se através da ausência de “um sentido propiciatório da linguagem”, pois as palavras constituem-se em si mesmas como ausências, e constrói-se como “«plano »”, “mapa”, “uma espécie de «lugar interno»”,⁴⁶ agindo uma vez mais sobre o leitor como que em rota de alucinação, “«des-sintonizando»” o poema do real. Ao mesmo

⁴⁵ Helder, 2014, pp. 273-4.

⁴⁶ Cf. Helder, 2014, p. 279.

tempo que parodia a linguagem do crítico literário, parodia a própria linguagem, negando-se a “identificar «linguagem» e «vida»”, num “entusiasmo arbitrário” por essas palavras que “estão lançadas por aí fora a piscar o olho a ter inteligência / por todos os lados”:

partia-se sempre de um entusiasmo arbitrário
era esse o «espírito» o «destino» da linguagem
agora estamos a ver as palavras como possibilidades
de respiração digestão dilatação movimentação
experimentamos a pequena possibilidade de uma inflexão quente
«elas estão andando por si próprias!» exclama alguém
estão a falar a andar umas com as outras
a falar umas com as outras
estão lançadas por aí fora a piscar o olho a ter inteligência
para todos os lados
sugerindo obliquamente que se reportam
a um novo universo ao qual é possível assistir
«ver»
como se vê o que comporta uma certa inflexão
de voz
é uma espécie de cinema das palavras
ou uma forma de vida assustadoramente infantil
se calhar vão destruir-nos sob o título
«os autómatos invadem» mas invadem o quê?⁴⁷

O poema é ordenado em torno de uma noção de escrita como jogo arbitrário, em que as palavras sugerindo e sugerindo-se

⁴⁷ Helder, 2014, p. 274.

intercambialmente num “novo universo”, criam todas as possibilidades, “andando por si próprias (...) / a falar umas com as outras / (...) lançadas por aí fora a piscar o olho a ter inteligência / para todos os lados”, numa “espécie de cinema das palavras”. Mas mais do que tudo denotam

uma aguda consciência dos limites da linguagem na sua natureza funcional e, conseqüentemente, a necessidade de instaurar a transgressão gramatical para poder explorar aquela multiplicidade de relações entre as palavras que, de algum modo, representam a experiência do sujeito enquanto ser e do sujeito enquanto poeta e, por isso, deslumbrado com a matéria (as palavras) que lhe cabe esculpir e, desse modo, dar liberdade⁴⁸

O *Texto 4* volta a ser paradigmático no que diz respeito ao renascimento do poema pelo conflito entre aquilo de que se fala e aquele que fala, transformando-se, desta vez, em antagonismo. A linguagem metafórica, invocadora de uma nova e estranha realidade, cria “uma espécie de «lugar interno» e um novo corpo entra conflito no interior da própria língua e do discurso. Dos “«desvios» ortográficos” e das “antopofagias gramaticais” entrecruzam-se e extraviam-se mensagens, ou seja, incorre-se numa forma de crime a

⁴⁸ Martins, 2019, p. 69.

partir do qual “tudo é outra coisa (...) *l’un dans l’autre*”,⁴⁹ e desde onde começa a formar-se o carácter autobiográfico⁵⁰ desta *ars poetica*.

Eu podia abrir um mapa: «o corpo» com relevos crepitantes
e depressões e veias hidrogáficas e tudo o mais
morosas linhas e gravações um pouco obscuras
quando «ler» se fendia nalguma parte um buraco
que chegava repentinamente de dentro
(...)
esse era então uma espécie de «lugar interno»
áspera geologia alcalina e varrida e crua
exposta assim à leitura que se esqueceu do seu «medo»
o corpo com todas as «incursões» caligráficas
«referências» florais «desvios» ortográficos da família dos carnívoros
«antropofagias» gramaticais e «pègadas»
ainda ferventes
ou minas com o frio a bater e o barulho escorrendo

«um mapa» onde se lia completamente o sangue e suas franjas
de ouro o irado desregramento da «traça
primeira» e o apuramento do mel com a labareda
inclusa o corpo na prancheta
para a lisura sentada onde se risca a posição mortal
«um papel» apenas a branca tensão do néon
(...)
ele apenas agora «composição» forte e atada de elementos
(...)
corpo que se faltava em tempo «fotografia»
de um «estudo» para sempre

⁴⁹ Dal Farra, 1986, p. 174.

⁵⁰ *Ibid*, p. 230.

como lhe bastava ser possível tão-só uma certa
temperatura
grutas aberturas minerais palpitações no subsolo
tremores
anfractuosidades esponjas onde pulsavam canais dolorosos
e a arfante matéria irrompendo nos écrans⁵¹

Estirado na “prancheta” e regendo-se por leis muito próprias, este corpo poético vagueia sem “«medo»” pelos intermináveis “«desvios ortográficos»” e “«antropofagias» gramaticais” que geram uma brancura de onde emerge um sempre iminente acesso a qualquer coisa por vir mas à qual não nos será negado acesso: apenas a “posição mortal / um papel”, de onde então nascem todas as possibilidades, uma “arfante matéria irrompendo nos écrans”.⁵² Mas desta transição entre corpos, do corpo do poeta ao corpo poético, falaremos a seguir.

Fundamental é também entender que, nestes *Textos*, a recorrente utilização de aspas, segundo Dal Farra, parece não ter outras funções que não da “conturbação da leitura”⁵³ e a pontuação inexistente (apenas se mantém o travessão, os parêntesis, a interrogativa e a exclamativa) não produz mais do que um favorecer da ruptura frásica⁵⁴ e uma indagação de sentidos dentro do próprio

⁵¹ Helder, 2014, p.279.

⁵² Cf. Rosa Maria Martelo, *O Cinema da Poesia* (Lisboa: Sistema Solar – Documenta, 2012), pp. 198-224.

⁵³ Dal Farra, 1986, p. 227.

⁵⁴ *Ibid*, p. 229.

poema, na medida em que acentuam ainda mais a diferença e a distância entre a palavra e o seu referente. Ao mesmo tempo, revestem o poema de um grafismo visual que evidenciam o “árduo trabalho de subtrair à linguagem todas as vinculações culturais” possíveis,⁵⁵ num claro convite não apenas à re-escrita como também à re-leitura. Neste sentido, o leitor (e ainda mais o leitor-crítico) é subtil e ironicamente interpelado. O autor, ao retrair-se num sujeito poético que apenas se comunica no interior do espaço poético, deixa o leitor sozinho com o poema e com uma nova entidade poética que ambigualmente se forma por diluição na linguagem e no poema.

Perante esta poesia profundamente intransitiva, tudo se passa dentro do poema, sendo que o principal objectivo deixa de ser a simples significação. Poema em que “o poeta não transcreve o mundo, mas é o rival do mundo”.⁵⁶ A meta-poética e a meta-reflexão constituem-se como lugar privilegiado através da qual a “*energia da escrita*”, segundo o ensaísta Frias Martins, “conduz o poeta ao prazer de [se] contemplar nos limites do poema, da obra, e não mais [n]o horizonte da sua comunhão com os outros”.⁵⁷ A ambição de dizer o mundo e o “deslumbramento das palavras como realidades alheias a qualquer estrutura fixa de sentido”⁵⁸ levam a entidade poética ao

⁵⁵ Dal Farra, 1986, p. 227.

⁵⁶ Helder, 1995, p. 146.

⁵⁷ Manuel F. Martins, *Herberto Helder: um silêncio de bronze* (Lisboa: Livros Horizonte, 1983), p. 42.

⁵⁸ *Ibid.*

encontro de “um novo universo” onde “tudo [serão] «inteligências» para o «equivoco»”⁵⁹ e onde o próprio mundo é um “grande texto enigmático”.⁶⁰ Aqui, aperfeiçoa-se a disposição para a transgressão e para o conflito através dessa espécie de crime que se comete a cada novo poema, único meio para “o erro [que] está no coração do acerto”.⁶¹ Será este novo universo o espaço de eleição para a criação de “uma língua dentro da própria língua”⁶² através da qual o poema se esclareça a si mesmo e, nesse esclarecimento, torne “viva a experiência de que é o apuramento e a intensificação”.⁶³

Acima de tudo, o poema apresenta-se simultaneamente como criação e como resultado inacabado de movimentos cíclicos e disruptivos entre si, emergindo da contínua transferência de signos que comunicam entre si. Este movimentos denotam um processo de natureza dupla (interna e externa) de onde sobressai a ideia de poema como organismo em constante evolução. Poeta e poema encontram-se aqui, ainda que embrionariamente, entrelaçados por uma relação directa e metonímica através da qual o próprio poema é dotado de uma fisicalidade e organicidade prosopopeica. Por fim, falar de “herberto helder” é também enunciar o lugar de onde continuamente renasce um

⁵⁹ Helder, 2014, p. 292.

⁶⁰ Helder, 1995, p. 137.

⁶¹ *Ibid*, p. 135.

⁶² Helder, 2014, p. 572.

⁶³ Helder, 1995, p. 144.

poema contínuo, que se transforma de dentro para fora,⁶⁴ abrindo caminho para a concepção de um único corpo poético onde “tudo [serão] «inteligências» para o «equivoco»”.⁶⁵

O poeta-poema

Come, bebe, engole a minha letra, porta-a,
transforma-a em ti como lei de uma escrita
em que o teu corpo se tornou: *a escrita em si*.
Jacques Derrida, *Cosa è la poesia?*⁶⁶

Tal como o lemos, o primeiro dos sete poemas que constituem a colecção intitulada “O Poema” (1961) apresenta-se como ponto de entrada para a concepção de um método criativo que se configura simultaneamente orgânico e corporal: a manifestação do poema cumpre-se “inseguramente / na confusão da carne”, ainda sem palavras, em que o cenário da sua génese, o mundo, é invadido e possuído pelo próprio poema. Coincidentemente, desembaraça-se de uma certa gramática e dá corpo às palavras, “enfrentando a perturbada imagem da nossa imagem, assim olhados pelas coisas que olhamos”.⁶⁷ Percebemos, na perspectiva genealógica de uma primeira fase da obra, a procura de um estilo, esse “modo subtil de transferir a confusão e

⁶⁴ “3. Ver sempre o poema como uma paisagem. Esta paisagem é dinâmica, (...) move-se por dentro e por fora, encaminha-se do dia para a noite, vai de estação para estação, respira e é vulnerável.” (Helder 1995: 140).

⁶⁵ Helder, 1995, p. 292.

⁶⁶ Jacques Derrida, *Cosa è la Poesia?* (Coimbra: Angelus Novus, Editora, 2003), p. 7.

⁶⁷ Helder, 2014, p. 623.

violência da vida para o plano mental de uma significação”.⁶⁸ Desta forma, o poema, potenciado pelos gestos de mutabilidade não apenas do real mas também da figura autoral, deixa de ser metáfora para se materializar em poema-objecto, uma entidade orgânica que se expande e se circunscreve através de tensões internas entre os poemas/a obra e o poema/o poema contínuo. No percurso dessa trajectória subversiva, e numa espécie de canibalismo que se revela e que se manifesta através de diversas atitudes e em diferentes momentos da criação poética, o próprio poeta torna-se também ele vulnerável à metamorfose:

Quer dizer: podemos devorar a nossa biografia, podemos ser antropófagos, canibais do coração pessoal. Aquilo que se escreva conservará cegamente um tremor central, esse calafrio de ter olhado alguma vez o nosso rosto filmado no abismo do mundo.⁶⁹

Imagine-se, então, um autor. Imagine-se um volume a ele dedicado e a necessidade de palavras que justifiquem nele a ausência de “qualquer representação do [seu] rosto”, ou melhor, a ausência de “cadernos extra-textos” e onde é “expressamente proibid[a] a ilustração do volume com fotografias da sua pessoa”:

⁶⁸ Herberto Helder, *Os Passos em Volta* (Lisboa, Assírio & Alvim: 2013), p. 7.

⁶⁹ Herberto Helder, *Photomaton & Vox* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1979), p. 33.

NOTA

O presente volume não insere na capa qualquer representação do rosto da personalidade nele abordada, nem inclui quaisquer cadernos extra-textos, contrariamente ao grafismo habitual da colecção. Esta anomalia, inteiramente alheia à nossa vontade, deve-se ao facto do poeta Herberto Helder ter expressamente proibido a ilustração do volume com fotografias da sua pessoa.

A Editora Arcádia⁷⁰

Um autor, somente palavras e ferocidade,⁷¹ a trabalhar na invenção “[d]a natureza, [d]as criaturas, [d]as coisas, [d]as formas, [d]as vozes” através de uma “corrente magnética que unifica tudo num símbolo”, enfim, “a existência”.⁷² Do intensificar da resistência à mobilidade das interpretações através da “devoração do mundo pelo sujeito”, como nos diz Ana Lúcia Guerreiro, emerge um “poeta escrevente [que] é devorado pelo texto, passando a existir apenas naquele «corpo literal»”.⁷³

Este é o momento da transmutação do corpo do poeta em corpo poético, o momento em que se inicia a aventura da recusa do próprio rosto e se deixa o leitor face a face com o poema. O lugar da identidade como somatório de diferenças é habitado por uma “presença [que] só é presença porque ocupou o lugar da sua própria

⁷⁰ Marinho, p. 9.

⁷¹ Helder, 2014, p. 28.

⁷² Helder, 1995, p. 144.

⁷³ Guerreiro, p. 10.

ausência”,⁷⁴ espaço agora habitado pelo poema. Este corpo, escritura fixada como identidade “estimada a significar o mais temível da diferença”, como nos diz Derrida, escreve e escreve-se à medida que nos revela “[o desejo] de uma fala expelindo seu outro e seu duplo e trabalhando para reduzir a diferença”,⁷⁵ “fazendo-se necessário que um intervalo o separe daquilo que não é para que ele seja ele próprio”.⁷⁶ O jogo da *différance* através do qual se originam tanto identidades como diferenças entre signos e corpos⁷⁷ é um devir que se apresenta como rasto e permite “todas as oposições ulteriores entre a *physis* e o seu outro”.⁷⁸

A rejeição de uma unidade subjectiva que funde e justifique a obra atrai o leitor para um espaço literário que abriga uma “poesia sem perdão ou esquecimento. / A idade da poesia”, onde, se quer fechar

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

⁷⁴ Fernando Pinto da Silva, *Da Literatura, do Corpo e do Corpo da Literatura: Derrida, Deleuze e Monstros no Renascimento* (Covilhã: LusoSofia Press, 2009), p. 392.

⁷⁵ Jacques Derrida, *Gramatologia* (São Paulo: Perspectiva, 2013), p. 69.

⁷⁶ Derrida *apud* Santiago, p. 24.

⁷⁷ Silva, p. 389.

⁷⁸ Derrida, 2013, p. 58.

a sombra dos elementos por cima⁷⁹

Em “Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio”,⁸⁰
este agora poeta-poema apresenta-se em prática subjectiva que se
comunica unicamente ao nível do discurso:

Retratoblíquo sentado.
Retratimensamente de/lado, no/acto
conceptual de/ver quantos vivos quantos
dando folhas sobre os mortos de topázio.
Mãosagora, veloz rosto, visão pura.
Esquerdo ao/lado, fogo
junto à cabeça. E mais fogo à/direita por/detrás
da mão estreita pegando no ar
como num livro. Julgo ser eu.
Eu às/portas do sono, oh nem se
me empolgo numa ilusão
sombria.
Eu oh nem se
me entro para um sonho extenuante.
Sono empurrado de inspiração
terrena.

Retratobliquamente livre e martelado
em sua leveza.
Com algum espinho meio/visível perto
da cabeça. Como se a cabeça
fosse uma rosa venenosa, ou coisa

⁷⁹ Helder, 2014, p. 730.

⁸⁰ *Ibid*, pp. 179-182.

inclinada e dolorosa. Para ser defendida
ou ferida no/acto
da exaltação. Retrato frio. Num grau
de ausência, num degrau de alucinação.
Frio nas fronteiras do concreto, e ardente
perto perto,
Por/cima , nuvens de cinza revoltada,
Em/baixo, fruta aberta,
Fundos de paisagem veemente e incompleta.⁸¹

O “retratoblíquo” que nos é proposto num superlativo –íssimo é o de um homem que se encontra “no/acto / conceptual” da criação poética, um fazer poético edificado através do material purificador de um “fogo” ao mesmo tempo violento e disseminador, de onde um poema emerge por entre “mortos de topázio”. O homem-poeta, em crescente hesitação quanto à sua identidade (“Julgo ser eu”, diz-nos a certa altura), começa gradualmente a abstrair-se da sua imagem e, “às/portas do sono”, transforma-se, no final do poema, no próprio poema.

O processo de escritura surge por um mecanismo iminentemente visionário e essa “visão pura” transformada em “alucinação”⁸² projeta-se na aparição do poema como que em transe. A cabeça do poeta, como “rosa venenosa”, possibilita o emergir de um

⁸¹ Helder, 2014, pp. 179-80.

⁸² Helder, 1995, p. 22.

“retratobliquamente livre e martelado” e contribui para o progressivo desaparecimento do poeta. Pois à medida que o poema cresce, metamorfoseando tudo aquilo em que toca, faz desvanecer o retrato inicial do homem “num grau / de ausência, num degrau de alucinação”, num crescendo de ambiguidades criadas entre aquele escreve e o que é escrito. À medida que o próprio colarinho passa a ser “vago”, toda “a figura” deste homem “que se levanta, na arquitectura / da cadeira” é circundada por um “delírio vingativo e transacto”, “pura concepção” em que, subitamente, o poema passa a ser o “centro” deste retrato. O poema volta-se para si mesmo, como a “lâmpada faz com que se veja a própria lâmpada. E também à volta”:⁸³

Imaginativa, a roupa; e as pregas, precipitadas.

Que cheiraria a suor um/pouco,

e a tabaco. Por/cima

do colarinho vago o caloroso

sorriso de ironia é quasexacto. Boquim-

pura contínua - mente/regenerada

pelo amor e, pelo amor, tornada

soturna e abrupta.

Morte ao/meio como alta

alta desarmonia, Que os poderes oh confundia.

Ou talvez toda a força se movimente

para o centro do retrato,

⁸³ Helder, 1995, p. 143.

‘E a morte se urda do próprio modo como
a carne alimenta o silêncio compacto
no/meio do retrato.
Talvez este ser se abisme em seu núcleo
central. E toda a figura se levante, na arquitectura
da cadeira, por virtude desse nó
ou núcleo trágico. Assim como uma pura
concepção em/torno de um delírio
vingativo e transacto.⁸⁴

Um novo ser, abismado em seu núcleo central, surge em
simbiose com o poema e, como nota Frias Martins, “[a]ssumido o
sujeito como estrutura nuclear absorvente e refletora da experiência,
o que ela passa a enfrentar já não é mais a experiência em si, mas a
linguagem como elemento transmissor dos efeitos que a experiência
teve no sujeito”.⁸⁵

A espécie de morte, anunciada desde o início, desperta
definitivamente no momento em que o poema começa a ganhar vida
como “absoluto real”⁸⁶ e somos apresentados à violenta e criminosa
transmutação do “espírito de um homem que foi assassinado”.⁸⁷ Será
finalmente este homem que, rodeado pelo silêncio, se vê transfigurado
pelo próprio processo criativo, revelando-se agora apenas “nas coisas
miúdas transpostas”, “comparadas” e “justapostas”:

⁸⁴ Helder, 2014, p. 180.

⁸⁵ Martins, 2019, p. 67.

⁸⁶ Helder, 1995, p. 142.

⁸⁷ Helder, 2014, p. 181.

Qualquer coisa no retrato ressalta
do espírito de um homem que foi assassinado.
Há um punhal implícito.
Sangue desdobrado. A cadeira é alta e existe dentro do fogo.
O sexo suposto está masculino. O livro
entrepasto à vida e à visão
é um livro feroz e ao mesmo tempo destruído
pela beleza.
Este homem não fala, porque se fez pedra extrema
fechada.
Sua idade ouve-se a si/mesma, infiltrada
até ao terror.

Não tem amor senão do amor.
É um homem devastado pelo pensamento da alegria.
Deus vive nele um tempo obscuro
de esquecimento. Este homem mora
nas coisas miúdas transpostas,
comparadas, alvitadas, justapostas.
Vive em/arco.
Pensa em/espírito de fogueira.
Tem toda a mão queimada até ao silêncio
atroz. Rodearam-lhe a voz.
Contudo, seu ser é destinado à alegria verdadeira.

Se adormecesse, deveria ser acordado,
Ou deveria recostar-se na cadeira,ca — ir
em sua/própria fantasia
calma. Não há nele vida celeste,
nem malícia de alma
Há uma assimetria insondável, um destino ou

desatino casto e demorado.
Por isso é que está de/lado.
Existe, ao/centro, uma força assombrosa.
Nele tudo ousa.

Vai morrer imensamente (ass)assinado.

1961-62.⁸⁸

Ei-lo, este “retratíssimo”, para além do *photomaton*, revelando-nos poema e poeta diluindo-se um no outro, num “misto de assassinio e assinatura”:⁸⁹ “(ass)assinado”. E, como aponta Rosa Maria Martelo em *Os Nomes da Obra*, “para sobreviver a essa morte, aquele que escreve far-se-á objecto de uma transmutação, transformando-se em poema, em linguagem, em matéria verbal”.⁹⁰ O momento em que se executa o jogo derrideano é aquele em que o poeta, dissolvido no poema, será ele próprio o *rastro*, o *grama*, operário engolido pela máquina lírica, “esmagado pela sua obra”,⁹¹ transformando-a, por ela transformando-se e transformado.

Não nos encontramos pois apenas diante do mallarmeano desaparecimento elocutório do poeta, que cede iniciativa às palavras.⁹²

⁸⁸ Helder, 2014, pp. 181-182.

⁸⁹ Martelo, 2004, p. 166.

⁹⁰ Rosa Maria Martelo, *Os Nomes da Obra* (Lisboa: Documenta, 2016), p. 17.

⁹¹ Helder, 2014, p. 609.

⁹² “L’oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s’allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l’ancien soufflé lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.” In Stéphane Mallarmé, *Oeuvres Complètes* (Paris: Gallimard, 1945), p. 366.

Acima de tudo, somos confrontados com a revelação de um processo limite através do qual se adivinha um gesto poético que deriva dessa “extática e sagrada loucura” da qual emerge a ainda desconhecida “palavra vingativa e pura”. Possivelmente, aquela que “a inspiração dos povos deixasse/virgem de sentido”, talvez “o nome de um instrumento antigo, um nome ligado/à morte, e nessa sagrada loucura a sua vida estremeceria e cada coisa tomaria o seu próprio nome e espírito”. E será em busca de uma certa “voz universal”⁹³ que este poeta-poema surge, fazendo-se também ele “contra a carne e contra o tempo”, crescendo no interior de um espaço onde se entrecruzam e extraviam mensagens e de onde brota, como já nos dissera no início o próprio Herberto Helder, essa capacidade de “[devorarmos] a nossa biografia, sermos antropófagos, canibais do coração pessoal”.⁹⁴

⁹³ Helder, 2014, pp. 31-3.

⁹⁴ Helder, 1979, p. 33.

IMPESSOAL E TRANSMISSÍVEL

Ao longo do capítulo anterior pudemos observar como a voz do poeta vai desaparecendo para dar lugar a uma voz poética que existe unicamente ao nível do discurso, à medida que o próprio poema se forma como entidade autónoma. No entanto, como veremos, o jogo dinâmico que se estabelece ao longo do trabalho poético de Herberto Helder entre autor(es), obra(s), sujeito poético e poema cria um “mundo com rosto de poema”¹ que constitui o único lugar onde apenas o poeta *in persona* passa a existir.

Este processo irá desenvolver-se em vários níveis que se complementam mas que parecem ser independentes entre si. Por um lado, o poeta enquanto sujeito poético expressa o desejo de ser confundido com o tecido poético como “um operário que caiu num misturador e ficou literalmente transformado em pasta para papel.” Assiste-se a uma simbiose onde o corpo do poeta e o corpo do poema passam a ser já indissociáveis, “corpo (...) integrado nas folhas de papel que entretanto continuam a sair das prensas”,² processo que podemos adivinhar em alguns textos de *A Colher na Boca*, *Poemacto* e *Lugar*. Por outro lado, essa atitude literária manifesta-se numa fase mais experimental e ousada, em que a ironia é muitas vezes a melhor aliada

¹ Helder, 1995, p. 138.

² *Ibid*, pp. 90-1.

do poeta, através de movimentos da metamorfose poética em que a figura autoral se retrai, ou retrai a própria autoria, favorecendo unicamente o acto de criação poética. Para melhor entendermos o que significam para Herberto Helder estes movimentos de metamorfose, devemos ter em consideração o texto-chave de *Os Passos em Volta*, “A Teoria das Cores”. Nesta pequena narrativa, é-nos descrito o fenómeno de mutação de objectos. A transformação a que se alude, de natureza biológica e estética, parece confirmar o entendimento segundo o qual “grande parte da metaforização herbertiana [como assentando] na realidade concreta da existencia de forças energéticas percorrendo todos os objectos, e não só aqueles vulgarmente considerados vivos”:³

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 ao aparecimento do novo peixe.⁴

O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava. Os elementos do problema constituíam-se na observação dos factos e punham-se por esta ordem: peixe, vermelho, pintor – sendo o vermelho o nexó entre o

³ Guedes, 1979, p. 79.

⁴ Passagem que lembra: “Um poema cresce inseguramente / na confusão da carne. / Sobe ainda sem palavras, só ferocidade / e gosto, / talvez como sangue / ou sombra de sangue pelos canais do ser. / Fora existe o mundo.” (Helder 2014: 28)

peixe e o quadro através do pintor. O pintor 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.⁵

Aqui, o peixe-poema transforma-se a partir de dentro, “cresce inseguramente / na confusão da carne”, enquanto fora, no mundo, a lei da metamorfose que liga realidade e imaginação, revela ao sujeito da escritura o único modo de se ser fiel, a metamorfose através do qual o vermelho se transformou lenta e autonomamente em preto, de onde por sua vez surge, pela mão do sujeito criador, outra coisa: um peixe amarelo. O processo metafórico da máquina lírica, transformador e ininterrupto, anuncia um novo procedimento poético.

O texto herberteano, múltiplo, diverso e aberto, reflecte esse mesmo processo observável nas variadas publicações de poemas traduzidos para português por Herberto Helder, as quais, sintomaticamente, denomina de *versões* ou, mais tarde, de *poemas mudados para português*.⁶ Estes textos publicados sob o nome de *O*

⁵ Helder, 2013, pp. 21-2.

⁶ *O Bebedor Nocturno (versões)* (1968), *As Magias* (1986), *Oulof*, *Poemas Ameríndios*, *Doze Nós Numa Corda* (1997).

Bebedor Nocturno (versões) (1968), *As Magias – poemas mudados para português* (1986), *Ouolof – poemas mudados para português*, *Poemas Ameríndios – poemas mudados para português* e *Doze Nós Numa Corda – poemas mudados para português* (1997) resultam das mais diversas realidades culturais, e autores: haikus, poemas dos esquimós, dos peles-vermelhas, do Antigo Egipto, dos índios da América Central e do Sul; de Henri Michaux, de Emílio Villa, de Jean Cocteau, de Marina Tsvetaieva e de Malcolm Lowry.⁷ A escolha destes autores e destes textos começa por sugerir uma espécie de comunhão estético-literária: ora são textos que não se inserem na comum tradição literária europeia, ora são autores cuja realidade poética se apresenta como marginal ou nómada, duas características que podemos indiscutivelmente associar ao autor que, a partir da publicação de *As Magias*, passa a ser o mais referido/citado por Herberto Helder: Henri Michaux.⁸ Intercaladamente, os trabalhos *Húmus* e *A Máquina de Emaranhar Paisagens* constituem, em si mesmos, uma espécie de teia de “citações”. No entanto, se a princípio o intertexto se constitui, neste textos, como ponto de partida e matéria-prima para a criação poética

⁷ Cf. Guedes, 1979, p. 44-58.

⁸ “(...) Michaux é o poeta mais traduzido por Helder e, no que diz respeito às afinidades entre ambos, apontaremos, sem maiores dificuldades, a importância concedida às viagens e aos processos metamórficos, bem como a investigação sobre a linguagem, que terminará por conduzi-los, necessariamente, a um estranhamento da própria língua.” In Izabela Leal, *Doze Nós num Poema: Herberto Helder e as Vozes Comunicantes*, Tese de Doutorado em Letras Vernáculas (Rio de Janeiro: UFRJ, 2008), p. 92.

É importante notar como será também em *As Magias* que Herberto Helder muda para o português um primeiro poema de Henri Michaux, “Iniji”.

herbertiana, este não será mais do que um pretexto para o poeta caminhar em direcção a uma cada vez maior transgressão e singularidade que o coloca em diálogo directo com as mais diversas tradições e culturas e o faz repensar a sua própria poética.

Tradução ou transgressão: eis a questão

*O erro fundamental do tradutor é fixar-se no estágio em que,
por acaso, se encontra sua língua, em lugar de submetê-la
ao impulso violento que vem da língua estrangeira.*

Rudolf Pannwitz *apud* Haroldo de Campos⁹

No processo tradutor de Herberto Helder, a marginalidade e o nomadismo dos textos de origem são duas das características que mais exaltam e motivam a prática de uma metodologia de reinvenção poética projectada como uma nova forma de jogo literário. Antes de mais, é necessário reparar que a tradução, em Helder, parte de uma atitude leitora exacerbada através da qual este poeta “*joga com o Texto*” e “*joga o jogo de representar o Texto*”.¹⁰ Deste modo, ao nos referirmos a Herberto Helder enquanto tradutor, queremos acima de tudo explicitar a forma como a prática de tradução para o poeta se insere no conjunto da obra, de novo, como uma reflexão sobre a própria linguagem e um pretexto para repensar e reenquadrar a

⁹ Haroldo de Campos, “A Poética da Tradução” in *A Arte no Horizonte do Provável* (São Paulo: Perspectiva, 1969), p. 99.

¹⁰ Barthes, 2004, p. 73.

linguagem/as línguas no seio da sua própria produção poética. Ao longo deste processo, deparamo-nos com uma prática muito particular de entrega e criação de sentidos de um idioma para outro, no sentido de uma hipotética mas impossível harmonia entre as línguas. O poeta adota desde cedo a atitude de um “poliglota”, cuja “vida acrobática e centrífuga” se desenrola em “ininterrupto movimento de deslocações, transmutações e exaltantes caçadas de equivalências sob o signo da afinidade”.¹¹ Num processo simultâneo de afastamento da origem e de tentativa de recuperação da mesma, este “tradutor bastante especial”¹² vê-se enredado numa teia de referências que tentam remeter umas para as outras sem, no entanto, chegar à plenitude. Ao conceito de origem como fonte de significação e centro, opõe-se esta transferência constante de objectos-palavras entre si que possibilita, na verdade, uma forma de exteriorização que, seguindo Derrida, “[c]omporta também uma significação ativa de ‘força produtiva, positiva, geradora’ (espaçamento como *différance*)”¹³ através do qual é necessário um descentramento da significação pré-existente, de onde deriva um excesso de significação. É pelo *jogo* que se estabelece entre os seus vários elementos no interior da sua estrutura, e apenas dentro dele, que se fundamenta e justifica o discurso. Este conceito de

¹¹ Helder, 1995, p. 71.

¹² Luis Maffei, *Do Mundo de Herberto Helder*. Tese de Doutorado em Língua Portuguesa, Faculdade de Letras (Rio de Janeiro: UFRJ, 2007), p. 40.

¹³ Santiago, p. 33.

jogo propõe, assim, o aleatório e a polissemia, essa “organização de linhas vividas em «iminência»” em que o “acerto é o próprio / «jogo»”:

o jogo apenas acerta consigo mesmo e este acerto é o próprio

«jogo»

nele ressaltam só qualidades de acção força delicadeza

envolvimento em si mesmo

e o prazer de maquinar o universo numa restrita

organização de linhas vividas em «iminência»¹⁴

Helder compreende, desde cedo, que o jogo a que se propõe situa-se, mais uma vez, no campo da *différance*, essa infinita e ininterrupta (incompleta) cadeia de transferências que leva à disseminação e “marca os seus efeitos naquilo a que [Derrida chama] o texto em geral, num texto que não se fica pelo reduto do livro (...) e que nunca se deixa dominar por um referente no sentido clássico, por um sentido transcendental que regulasse todo o seu movimento”.¹⁵ Por isso mesmo, os textos passam de ser *versões* para serem *poemas mudados para português*, substituição que, segundo Izabela Leal,¹⁶ apenas reforça o carácter de transmutação e transfiguração dos próprios textos, em que

¹⁴ Helder, 2014, p. 284.

¹⁵ Jacques Derrida, *Posições. Semiologia e Materialismo* (Lisboa: Plátano Editora, 1975), p. 56.

¹⁶ Izabela Leal, “Henri Michaux e Herberto Helder: Dois Poetas em Busca da Alteridade” in *Revista Garrafa*, v. 2, n. 04, Set. / Dez. 2004. Acesso a 09 Março 2019 em <<https://revistas.ufri.br/index.php/garrafa/article/view/9358>>.

a inevitável violência que constitui a tradução deve ser entendida como uma força de apropriação e de destruição exercida sobre o material traduzido, ou seja, a relevância do processo de tradução não está na transposição fiel do texto, mas sim uma espécie de canibalismo que é, ao mesmo tempo, a destruição e a assimilação do texto primeiro.¹⁷

Transcrição é, na realidade, o termo proposto por Haroldo de Campos para designar precisamente este processo tradutor e aquele que melhor se adequa, se quisermos, para nos referirmos à prática tradutora de Herberto Helder. Pois nestes *poemas mudados para português* é espelhado um acto de “transposição criativa”¹⁸ através do qual o tradutor submete a sua própria língua “ao impulso violento da língua estrangeira”.¹⁹ A proposta de Haroldo é a de “reimaginar” em português os poemas. E reimaginação será talvez o termo que melhor descreverá também o *modus operandi* inerente às *versões* de Herberto Helder. Pois Helder, no papel de tradutor, cria na verdade “uma poética da tradução”²⁰ através da qual, no processo de transferência de um idioma para o outro, o poeta/tradutor vai deixando pequenos traços desviantes cujo efeito de corte com o texto de origem denota

¹⁷ Leal, 2004, p. 4.

¹⁸ Jakobson *apud* Haroldo de Campos, *A Arte no Horizonte do Provável* (São Paulo: Perspectiva, 1969), p.110.

¹⁹ Pannwitz *apud* Campos, 1969, pp. 99.

²⁰ Maria Etelvina Santos, “Herberto Helder – Territórios de uma poética” in *Semear*, n. 4 (Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 2000), p. 7.

igualmente um desejo de experimentação e reflexão sobre os limites da própria linguagem. Este processo de violência a que não apenas a língua de origem mas também a língua de chegada é sujeita resulta da procura do “prazer deambulatório, ao acaso, por súbito amor, projectivo” onde a “regra de ouro é: liberdade”.²¹ Liberdade essa que permite a transgressão “em todas as frentes da norma portuguesa”,²² criando uma língua renovada e estranha ao próprio idioma, como se pode perceber através da leitura do poema “A criação da lua” dos índios Caxinauás, de *Ouolof*:

Do caxinauá seu nome seu feiticeiro é
Caxinauás muito pelejaram para as suas gentes ajuntaram,
aqueles com pelejam.
Da vespa as gentes, muito corajosas muito,
ali do sol do rio à beira,
da vespa as gentes moram. Caxinauás de capivara rio,
com moram, os
caxinauás do sol do rio ciosos
são.²³

A força com que o idioma indígena, cujo sistema lógico-discursivo – pelo menos, na versão de Herberto – tanto se afasta de um idioma latino, provoca o poeta no sentido da transgressão. O fenómeno

²¹ Helder, 1995, p. 71.

²² Herberto Helder, *Ouolof* – Poemas mudados para português por Herberto Helder (Lisboa: Assírio & Alvim, 1997), p. 44.

²³ *Ibid*, p. 47.

a que assistimos é uma espécie de parataxe (também ela desviada e desviante) através da qual os elementos da frase se justapõem a um mesmo nível e apresentam o mesmo grau de importância no contínuo oracional. O objectivo é, como nos diz na nota explicativa à tradução deste poema, o “descentramento da estrutura entre as duas línguas”, de onde “advém por si só uma força expressiva instantânea em português, um português desarrumado, errado, libertado, regenerado, recriado”.²⁴ Como resultado, o texto que surge é o mesmo sem o ser, numa língua estrangeira até para o próprio Helder, o que dará origem a uma espécie de infidelidade (que para Helder, como se verá, não existe) que se justifica, nas palavras do poeta em *Photomaton Vox*, pelo facto vantajoso (e ficcional) de que ele próprio não sabe línguas:

Pego no *Cântico dos Cânticos*, em inglês ou em francês, como se fosse um poema inglês ou francês, e, ousando, ousa não só um poema português como também, e sobretudo, um poema meu. Versão indirecta, diz alguém. Recriação pessoal, diz alguém. Diletantismo ocioso, diz alguém. Não digo nada, eu. Se dissesse, diria: prazer. O meu prazer é assim: deambulatório, ao acaso, por súbito amor, projectivo. Não tenho o direito de garantir que esses textos são traduções. Diria: são explosões velozmente laboriosas. 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.

²⁴ Helder, 1997, p. 44.

Uma pessoa pergunta: e a fidelidade? Não há infidelidade. É que procuro construir o poema português pelo sentido emocional, mental, linguístico que eu tinha, sub-repticiamente, ao lê-lo em inglês, francês, italiano ou espanhol. É bizarramente pessoal. Mas não há fidelidade que o não seja. Senão, claro, a ainda mais bizarra fidelidade gramatical que, de tão neutra, não pode ser fidelidade. (...) A regra de ouro é: liberdade. E pede-se desenvoltamente ao leitor: que leia aqueles poemas o mais livremente que puder.²⁵

Reafirma-se, deste modo, o poema como resultado dessa “explosão” íntima, corporal e orgânica, em que, mais importante do que o idioma, aquilo a que o acto subversivo e transformador da criação poética se deve dedicar é à medição da “temperatura da imagem”, da “velocidade do ritmo”, da “saturação do vocábulo”, da “pressão do adjectivo sobre o substantivo”. Tal como referido por Izabela Leal (citando Sebastião Uchoa Leite), “é o paradoxo da tradução, dividida entre ser criação e ser interpretação”, em que “o tradutor cria um duplo texto que é outro e tem de ser o mesmo”.²⁶ No entanto, neste textos, mais do que uma relação com o texto de origem, Helder estabelece uma relação consigo mesmo enquanto poeta,²⁷ na medida em que neste processo de construção do poema se dá a revelação mais íntima do contacto entre sujeito poético e matéria

²⁵ Helder, 1995, pp. 72-3.

²⁶ Leal, 2008, p. 68.

²⁷ Cf. João Barrento, “Fulgor e ritmo: tradução e escrita em Maria Gariela Llansol e Herberto Helder” in *Terceira Margem*, n. 15 (Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006), pp. 227-238.

poética. E, à medida que a autoria é empurrada para o anonimato neutro de um ser poético, a “desunião dos idiomas busca unidade improvável. (...) Descentraliza-se. Existe em estado de Babel”.²⁸ A livre ousadia com que o poeta avança para a construção de um poema que já não é em francês, nem em inglês, mas sim um poema seu, desvendamos o modo como se interligam e baralham as variadas recriações poéticas.

Tapeçarias

Um poema é um *ser de linguagem*.
Décio Pignatari²⁹

Sem dúvida que o processo criativo em Herberto Helder se distende e se manifesta como experiência sem limites através da qual “o Texto pratica o recuo infinito ao significado”, se produz “segundo um movimento serial de desligamentos, de enclavamentos, de variações”, um texto “restituído à linguagem (...) descentralizado, sem fechamento”.³⁰ Esta é a natureza dos gestos poéticos de onde resulta *Electrònicolírica*, publicado em 1964, mais tarde intitulado *A Máquina Lírica*. No posfácio do livro, Herberto Helder faz referência a uma experiência poética produzida por Nanni Balestrini, em Milão, em 1961. O modo de produção do texto poético terá tido como base o chamado

²⁸ Helder, 1995, p. 71.

²⁹ Décio Pignatari, *O Que é a Comunicação Poética* (São Paulo: Ateliê Editorial, 2005), p. 11.

³⁰ Barthes, 2004, p. 69.

“princípio combinatório”, princípio esse a que também Helder recorre para a composição dos poemas que surgem em *Electrònicolírica*:

[U]tilizando um limitado número de expressões e palavras mestras, [Balestrini] promoveu a sua transferência ao longo de cada poema, sem no entanto se cingir a qualquer regra. Sempre que lhe apeteceu, recusou os núcleos vocabulares iniciais e introduziu outros novos, que passavam a combinar-se com os primeiros ou simplesmente entre si. (...) A aplicação obsessiva dos mesmos vocábulos gerava uma linguagem encantatória (...).³¹

O jogo de substituições infinitas proposto pela “calculadora electrónica” de Balestrini, cujo ponto de partida terão sido vários fragmentos de textos antigos e modernos, resulta na organização desses segmentos de texto “segundo certas regras combinatórias prèviamente (sic) estabelecidas” e distribuídas em “3002 combinações, depois seleccionadas”.³² Quer isto dizer que, através de uma “curiosíssima experiência”, Balestrini terá gerado um extenso número de textos de natureza flutuante, em suspenso, nos quais o princípio combinatório se apresentaria como forma geradora de significações, o que, de resto, é considerado pelo próprio Helder, em *Electrònicolírica*, como sendo “na verdade, a base linguística d[e toda a] criação poética”.³³ Através deste método de composição, Helder aproxima-se mais uma vez de Derrida, uma vez que este processo é também ele

³¹ Helder, 1964, pp. 49-50.

³² Herberto Helder, *Electrònicolírica* (Lisboa: Guimarães Editores, 1964), p. 49.

³³ Helder, 1964, p. 50.

fundamentado pelo “movimento de *suplementariedad*” que acrescenta ou substitui “uma falta do lado do significado”.³⁴ Em oposição à ideia do texto como produto acabado, isto é, fechado e restricto quanto às oportunidades de conexão simbólica, a *suplementariedad* assume-se como o instrumento que nos permite intuir o mundo de possibilidades imanente na poesia herbertiana. Na procura desse suplemento, e substituindo a máquina, é o próprio poeta que observa o mundo “como um grande texto enigmático”,³⁵ lugar onde não é apenas o significado que vive em suspensão e suspeição, mas onde também a “escrita corresponde ao ritmo brusco, obsessivo, repetitivo, suspenso, recorrente, problemático, descontínuo da investigação que ela mesma, escrita, é – e da realidade que cria”.³⁶ A componente automática da experiência de Balestrini é, assim, preterida pela experiência limite de escrita de um poeta que toma a seu cargo “a coruscante «caligrafia do mundo» e faz surgir no meio da “«agonia» um «texto monstruoso» que «se decifrava» / apenas «a si próprio»”,³⁷ tal como Helder explica num excerto de *Apresentação do Rosto* aqui citado através de *Photomaton & Vox*:

Imagine-se agora que pretendo apresentar-me o meu rosto. Estou logo metido num caso policial. Colecciono pormenores e suspeitas,

³⁴ Jacques Derrida, *A Escritura e a Diferença* (São Paulo: Perspectiva, 1995a), p. 245.

³⁵ Helder, 1995, p. 137.

³⁶ Derrida, 1995a, p. 69.

³⁷ Herberto Helder, *Ou o Poema Contínuo* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004), p. 295.

sigio uma pista que abandono, volto ao começo que já não é o mesmo começo mas o começo de outros começos. Uma confusão. [...] Ouçam: é bom mexer nas palavras, organizá-las num espaço, estabelecer-lhes movimentos de rotação e translação umas com as outras. Cria uma tensão que evita a fuga completa da vida interior.³⁸

No entanto, se no caso de *Electrònicolírica* esta técnica se traduz na criação poética que tem por base o modelo matemático de combinação de termos que fora aplicado por Balestrini, já antes, em 1963, Herberto Helder teria iniciado um ciclo de experimentação com características específicas, ao escrever o texto intitulado *A Máquina de Emaranhar Paisagens*, publicado mais tarde no volume *Poesia experimental: 1º caderno antológico* (1964). Este texto, que pode ser considerado como paradigmático da prática da arte combinatória, é uma vez mais um misto de vários procedimentos experimentalistas que culminarão numa intensa metaforização textual. À técnica combinatória estão, no fundo, subjacentes os mecanismos de qualquer língua natural: os textos base fornecem, em simultâneo, um número base de regras morfosintáticas e um conjunto fixo de vocábulos, uma espécie de dicionário e/ou gramática, a partir dos quais se geram os novos textos. Através desta *máquina* humana de criação de poemas, e de cujo manuseamento resulta “uma nova organização dos objectos no

³⁸ Helder, 1995, p. 137.

corpo e no universo”,³⁹ podem observar-se não apenas os mecanismos de transmutação, de reorganização textual e dos já referidos movimentos de deslocação das palavras entre si, mas também a prática intensificada de recriação poética sempre ligada à dissolução da autoridade autoral, uma vez que a origem, reduzida à sua irrelevância, se dissipa no seio de uma nova comunicação poética.

No entanto, aquilo a que assistimos em *Electrònicolírica* como jogo de movimentação e combinação de núcleos vocabulares desenvolve-se, em *A Máquina de Emaranhar Paisagens*, na linearidade do sintagma, numa primeira fase, e expande-se gradualmente ao nível do estilhecimento morfossintático. Neste mecanismo está implícita uma amalgama entre a arte combinatória de Balestrini e o “canibalismo [textual] dançante”,⁴⁰ tão característico em Helder. Acima de tudo, subjaz-lhe um processo de criação poética que deriva da montagem e do emaranhamento de vários excertos, numa primeira fase identificáveis entre si, que vão gradualmente sendo forçados a alcançar o limite do “contágio semântico”⁴¹ até que se dê o aparecimento de um corpo poético “multidimensional”.⁴² Quer isto dizer que o poema apresenta-se, por fim, como entidade textual inteiramente original. Este novo tecido poético, de onde se pode inferir

³⁹ Guedes, 1979, p. 77.

⁴⁰ Derrida, 1995a, p. 135.

⁴¹ Dal Farra, 1986, p. 158.

⁴² *Ibid*, p. 243.

um claro engajamento entre Herberto Helder e o cânone, reforça conjuntamente a ideia de escrita como uma prática “dupla, estratificada, deslocada e deslocante, (...) que reconstrói a genealogia sublimante e idealizante”⁴³ – o que, de resto, se poderá também observar na técnica de ‘tradução’ herbertiana. O entrelaçamento minucioso dos vários fragmentos, decompondo-os e rebaralhando-os, não é mais do que “uma cuidada maneira de receber a memória, assistir à ressurreição do que foi morrendo, e morre, e vai morrer”.⁴⁴ Encena-se, então, através de um corte com o próprio cânone (representado aqui pela Bíblia, por Dante, Camões) e destrói o conceito de origem como fonte de significado. Consequentemente, é o próprio produto textual que produz o efeito do *locus* da origem e os substantivos deixam de ser palavras para passarem a ser “objectos distribuídos; e os adjectivos, por exemplo: as qualidades e circunstâncias dos objectos no espaço (...) rompendo pela sua pressão as membranas morfológicas”. Daqui resulta uma intensificação mágica da metaforização da linguagem, a caminho do anonimato:

Não existe outra metáfora que não seja o espaço; aquilo a que chamam metáforas são linhas de montagem narrativa, o decurso da alegoria, o espectáculo. (...)

⁴³ Derrida, 1975, p. 54.

⁴⁴ Helder, 1995, p. 147.

Esta seria a montagem total; a memória como tecido ininterrupto ou a permanência rigorosa do imaginário no tempo; e a ilusão do mundo, inesgotável. (...)

Se há aqui excesso de nomes e referências, sejam eles tomados como montagem, concebida num apoio cultural estilisticamente irónico. O jogo remete para a solidão e revela que, cumprido o trabalho devastador da ironia, o poema não se destina ao leitor, mas é o destino pessoal na sua narração, no esforço para criar o mundo, fábula última de uma espécie de montagem planetária segundo o medo sagrado e o exorcismo destro das trevas. (...)

Pense-se ainda que os substantivos não são palavras,
mas objectos distribuídos;

e os adjectivos, 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.⁴⁵

O corte é, então, o que permite o emergir da memória como “tecido ininterrupto” e “a ilusão do mundo, inesgotável”,⁴⁶ criando possibilidades em vez de as reprimir, através de um jogo de substituições graduais até que o texto original perca o seu traço de origem/presença.

Como uma “obra em movimento”, resgatando o que nos diz Umberto Eco sobre *Livre* de Mallarmé,⁴⁷ *A Máquina de Emaranhar*

⁴⁵ Helder, 1995, pp. 149-50.

⁴⁶ *Ibid*, p. 149.

⁴⁷ “Regendo-se pelas leis da permutação, *Livre* projectado por Mallarmé seria constituído por vários fascículos cujas páginas, folhas soltas no interior de cada um seriam móveis, intercambiáveis e agrupadas aleatoriamente, “mas de tal maneira que, fosse qual fosse a

Paisagens funde e desarruma textos provenientes da Bíblia (Gênesis e Apocalipse) com outros de François Villon, Dante, Camões e um Autor. A natureza da escolha destas fontes com o intuito de transmutação, ou transcomunicação, poética é particularmente significativa no domínio da sua caracterização não apenas como textos e autores canónicos, mas também enquanto potenciais modelos para o poeta Herberto Helder. No caso, François Villon, poeta ‘maldito’ do século XV, rei dos vagabundos que viveu na obscuridade até ter sido resgatado pelos poetas do Romantismo francês e ter servido também de inspiração a poetas como Baudelaire e Rimbaud. Não parece ser por acaso a escolha de referências malditas e de alguma forma transgressoras: fá-lo igualmente quando a grande maioria das suas incursões pela mudança para português de Henri Michaux, como já referimos.

O primeiro bloco de *A Máquina de Emaranhar Paisagens* revela-nos, tal como no “dia primeiro” da criação, os seis fragmentos base que servirão de eixo para composição do poema.⁴⁸

E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e fez-se a manhã, dia primeiro.

ordem de sua colocação, o discurso possuísse um sentido completo” de maneira a que “de um número limitado de elementos estruturais móveis poderia surgir a possibilidade de um número astronómico de combinações.” In Umberto Eco, *Obra Aberta* (São Paulo: Perspectiva, 1991), pp. 52-3.

⁴⁸ Cada fragmento será apresentado aqui em diferentes cores como forma de tornar mais visível o processo de decomposição e de entrelaçamento de uns nos outros.

... e fez a separação entre as águas que estavam debaixo do firmamento e as águas que estavam por cima do firmamento.
(Gênesis).

...e eis que havia um grande terramoto: e o sol tornou-se negro como um saco de silício: e a lua tornou-se como sangue.

E as estrelas do céu caíram na terra, como quando a figueira lança os seus figos verdes, abalada de um grande vento:

E o céu retirou-se como um livro que se enrola: e todos os montes e ilhas se moveram dos seus lugares.

E vi os mortos, pequenos e grandes, ... e foram abertos os livros. (Apocalipse).

Irmãos Humanos que depois de nós vivereis, não nos guardeis ódio em vossos corações. (François Villon).

Ah, como custa falar desta selvagem floresta tão áspera e inextricável, cuja simples lembrança basta para despertar o terror.

Denso granizo, águas negras e neves caíam do espaço tenebroso. (Dante).

Maravilha fatal da nossa idade. (Camões).

Rasgou os limbos a antiga luz das fábulas, luz terrível que os homens e as mulheres beijavam cegamente e a que ficavam presos pela boca, arrastados, violentamente brancos – mortos. E essa colina subia e girava, puxando pelos lábios os seres deslumbrados e aniquilados. E dentro desta luz e desta morte, os sons amadureciam. Em baixo, vermelhas, estalavam as cúpulas. (Autor).⁴⁹

Da massa de texto densa e compacta, na qual a autoria de cada excerto consta ainda no corpo de texto, surge a narrativa de uma violência sombria e austera que acompanha o princípio e o fim dos tempos. No início era o verbo (no pretérito) perfeito do Gênesis e do

⁴⁹ Helder, 2014, p. 217.

Apocalipse, que se desenrola no terror do (pretérito) imperfeito e impiedoso do Inferno dantesco, onde uma “selvagem floresta” provoca o aparecimento de assombrosas cenas oníricas (Autor). O lugar-tempo do poema, oscilando entre um passado incompleto e iterativo (sugestivo de instabilidade e movimento) e a feroz assertividade da completude induz à sensação de um contínuo de descontinuidades, ou seja, anuncia já uma circularidade à qual o próprio texto, na sua forma, não escapará.

No primeiro bloco, os segmentos baralhados e truncados entre si são ainda os termos combinatórios que possibilitam a recriação literária:

E as estrelas do céu caíram na terra, como quando a figueira
lança os seus figos verdes, abalada de um grande vento. E eis que
havia um grande terramoto: e o sol tornou-se negro como um saco de
silício: e a lua tornou-se como sangue. E fez a separação entre as águas
que estavam debaixo do firmamento e as águas que estavam por cima
do firmamento. E o céu retirou-se como um livro que se enrola e todos
os montes e ilhas se moveram dos seus lugares. Denso granizo, águas
negras e neves caíam do espaço tenebroso. Rasgou os limbos a antiga
luz das fábulas, luz terrível que os homens e as mulheres beijavam
cegamente e a que ficavam presos pela boca, arrastados,
violentamente brancos – mortos. E essa colina subia e girava, puxando
pelos lábios os seres deslumbrados e aniquilados. E dentro desta luz
e desta morte, os sons amadureciam. Em baixo, vermelhas, estalavam
as cúpulas. E vi os mortos, pequenos e grandes, e foram abertos os
livros. Ah, como custa falar desta selvagem floresta tão áspera e

inextricável – maravilha fatal da nossa idade – cuja simples lembrança basta para despertar o terror. Irmãos Humanos que depois de nós vivereis, não nos guardeis ódio em vossos corações.

... E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e fez-se a manhã, dia primeiro...

Se, nesta primeira investida, a paisagem se mostra ainda saturada da memória catastrófica e terrífica da ideia de fim do mundo e de destruição, à medida que a segmentação se intensifica e atinge a depuração, também o poema se vai revelando cada vez mais anónimo e os blocos autónomos entre si. A espécie de refrão ou mote que é o primeiro segmento do Génesis – *... E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e fez-se a manhã, dia primeiro...* –, é o ponto de reforço deste distanciamento pois, projectando-se em movimento cíclico, mima um eterno retorno a um texto que parece ser o mesmo mas, no entanto, é sempre outro. É um processo apocalíptico e cíclico de “descontinuidades”,⁵⁰ em que as possibilidades não se esgotam, mas antes contribuem para a expectativa e promessa de que o texto se renove a cada nova leitura. Apocalíptico porque, dos seis fragmentos utilizados (dos quais na realidade resultam onze), os mais reutilizados são os quatro fragmentos do Livro das Revelações: 66 vezes. É também interessante notar como o consistente recurso a estes

⁵⁰ Helder, 1995, p. 150.

fragmentos contribui para a revelação progressiva de um ambiente imagético de forte componente simbólica e grotesca:

Ah, como custa falar desta selvagem floresta tão áspera e inextricável, cuja simples lembrança basta para despertar o terror. E vi os mortos, como quando a figueira lança os seus figos verdes, as águas que estavam debaixo do firmamento, águas negras, e a lua como sangue, denso granizo e neves caíam do espaço tenebroso. E as estrelas do céu e as águas que estavam por cima do firmamento caíram na terra, e eis que havia um grande terramoto, e rasgou os limbos a antiga luz das fábulas, e foram abertos os livros. E dentro desta luz e desta morte, os sons amadureciam. Os homens e as mulheres caíam cegamente pela boca, e o sol tornou-se negro como um livro que se enrola, e todos os pequenos e grandes montes e ilhas se moveram dos seus lugares. Abalada de um grande vento, a luz terrível subia e girava, puxando violentamente os mortos brancos que ficavam pesos pelos deslumbrados e arrastados lábios ao céu que se tornou como um saco de silício. E os seres aniquilados beijavam essa colina, e em baixo o céu retirou-se, e fez-se a separação, e estalavam as cúpulas vermelhas.

Maravilha fatal da nossa idade.

... E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e fez-se a manhã, dia primeiro...

À medida que o novo poema surge, observamos como os cinco blocos se compõem pela profusão de um método de “distorções, inversões e deslocações da apresentação iconográfica”,⁵¹ que criam um

⁵¹ Helder, 1995, p. 149.

corpo híbrido de confusão sintáctica, onde, acima de tudo, se sente a urgência do apelo à emoção e à imaginação. O movimento dos vários componentes transforma-se num frenesim linguístico de fragmentação do já de si fragmentado, apenas para atingir a linguagem e a escrita na surpresa da emoção e do espanto: “o poder da loucura”⁵² de onde emerge uma feroz imaginação que transfigura o quotidiano em linguagem e permite ao poeta “recriar o criar”.⁵³ Em simultâneo, combinada com esta amalgama textual, a aparência visual dos próprios blocos em *A Máquina de Emaranhar Paisagens*, que se vão distendendo no espaço contínuo da página e perdendo porções de constituintes, numa espécie de concretismo, revela também a iminente natureza autónoma do texto:

...presos pela boca violentamente brancos os mortos
amadureciam
e
dentro desta luz ficavam as mulheres puxando as fábulas vermelhas
e
a terrível colina subia pelos sons deslumbrados
e
os limbos estalavam
e
a luz rasgou cegamente os seres aniquilados

⁵² “Poema não saindo do poder da loucura,
Poema como base inconcreta da criação.
Ah, pensar com delicadeza,
imaginar com ferocidade.” (Helder 2014: 112)

⁵³ Cf. *Poemacto* in Helder, 2014, p. 119.

e
cúpuas beijavam os lábios arrastados na luz
e
a morte antiga girava em baixo com homens...

... E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde,
e fez-se a manhã, dia primeiro...

... luz selvagem... e terramoto que se enrola de estrelas... e água
abalada... inextricável... o sol num saco de vento... e a lua debaixo das
ilhas que se moveram... e os livros em silêncio dentro dos mortos
verdes... e o coração dos figos abertos... maravilha nos grandes
lugares para cima... e montes como dentro das águas negras...
espaço... separação... e mulheres vermelhas com cúpulas... a antiga
colina do firmamento... e homens violentamente... sons cegamente...
e seres arrastados do céu da boca para... luz selvagem...

... E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde,
e fez-se a manhã, dia primeiro...

1963.⁵⁴

Ao recriar um novo objeto literário por meio de uma prática em que o corte, a justaposição e a supressão são os métodos de eleição, Herberto Helder transmite-nos a ideia de surpreendente desencontro e desintegração, armas que maneja com tanta perícia. Ao mesmo tempo, parece querer transferir de uma linguagem verbal todo o potencial ideogramático que advém, de novo, dessa espécie de

⁵⁴ Helder, 2014, pp. 218-20.

parataxe espacial (um leve pendor para o concretismo que desloca os elementos oracionais) como forma de reforçar a natureza imagética do seu poema. Dos elementos que se vão baralhando e justapondo, revelando-se com o mesmo grau de importância, vão surgindo as imagens caóticas e terríficas, de onde uma confusão de sequências imagéticas sugere a explosão visual de uma tela de Hieronymus Bosch.⁵⁵



Figura 1: Hieronymus Bosch, *O Jardim das Delícias* (1500-1505)

Estamos, acima de tudo, perante uma “escrita bífida”, se quisermos invocar de novo Derrida, em *Posições*, escrita que se revela

⁵⁵ São, de resto, conhecidas as referências em *Cobra*, de 1977, (muitas delas mais trade inseridas em *Photomaton & Vox*) à forma como no poema o discurso se organiza, frequentes vezes, de forma similar à linguagem pictórica: “O corte das linhas (não as designaremos por versos), as correspondências fonéticas, os ecos e mesmo as repetições vocabulares, equivalendo às disposições de volume na pintura, (...). 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 1995: 149-50)

dupla e estratificada, permitindo a erupção de um novo “conceito”, “do que já nunca se deixou compreender no regime anterior”, um acto de disseminação, uma “cadeia aberta de *différance*” que “marca uma multiplicidade irreduzível e *generativa*”⁵⁶ e que regenera o tecido textual. Como de resto já nos avisava em “Poemacto”, publicado em 1961, “é preciso recriar o criar, meu Deus, ser truculento”:

Dizer: rebentem os taludes, enlouqueçam as vacas,
que a minha inteligência se torne terrífica.
Que é preciso recriar o criar, meu Deus, ser truculento.
Unir a ferocidade da noite ao inebriado
movimento da terra.
Posso mudar a arquitectura de uma palavra.
Fazer explodir o descido coração das coisas.
Posso meter um nome na intimidade de uma coisa
e recomeçar o talento de existir.
Meto na palavra o coração carregado de uma coisa.
Eu posso modificar-me.
Ser mais alto que a corrupção.

(...)

Ser simples e não o ser.
Abandonar os campos, rodopiar
a inteligência, a crueldade.
Abro a porta para não esquecer esta
absurda tarefa.
Esta tão particular necessidade.

⁵⁶ Derrida, 1975, p. 57.

Porque agora deixei totalmente de ser puro.
Levanto-me para dar de comer quentes
estrelas às vacas.
Sou tão puro, meu Deus, tão truculento.
É preciso principiar.

(...)

Criar é delicado.
Criar é uma grande brutalidade.
Só eu sei que a loucura minou este ser
inexplicável
que me estende nas coisas.
A loucura entrou em cada osso,
e os campos são o meu espelho.
Esta imagem perfeita arromba os espelhos.
Os nomes são loucos,
são verdadeiros.⁵⁷

Ser tudo de todas as formas, “mudar a arquitectura de uma palavra / [f]azer explodir o descido coração das coisas (...) / e recomeçar o talento de existir”. É desse modo que, em *A Máquina de Emaranhar Paisagens*, Helder compromete e manuseia igualmente o tecido do texto com o intuito de reforçar a natureza igualmente cinematográfica e visual da sua poesia. Dessa natureza resulta, à medida que a cada investida poética os elementos se vão baralhando e reinventando, uma exuberante quantidade de imagens de pendor cada vez mais fantástico

⁵⁷ Helder, 2014, pp. 119-21.

e onírico, a “intensidade mágica, ao que chamamos o milagre ou a maravilha orgânica do mundo”,⁵⁸ que apela à dimensão barroca desta malha textual em mutação, em paralelo com o permanente recomeçar de um poema que será escrito/lido de diversas maneiras e em diversas direcções. Através da exposição clara dos gestos do poema como sintomas de recorte e montagem,⁵⁹ Helder desfere uma cicatriz nos textos de origem, de onde o aparecimento de uma margem no texto (um texto na margem do texto) permite a existência de um não-lugar que “exige uma resposta livre e inventiva” a um texto multidimensional e meta-textual. A escrita revela-se, então, “dinâmica, tende para a indeterminação de efeito” e induz não somente a escrita, mas também o leitor, a “deslocar-se continuamente para [l]er a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação”. Por isso, a metamorfose opera-se dentro e fora do texto: dentro, porque força os limites da língua e da palavra ao mesmo tempo que a escrita entra em diálogo não apenas consigo mesma mas também com a escrita do Outro; fora, porque exige da leitura o trabalho árduo da “vivacidade da imaginação”.⁶⁰

No caso da metamorfose interna, mais do que entrar em diálogo, compreende bem a lição de T. S. Eliot, que nos lega uma

⁵⁸ Helder, 1995, p. 150.

⁵⁹ “fábula última de uma espécie de montagem planetária segundo o medo sagrado e o exorcismo dentro das trevas.” (Helder 1995: 149)

⁶⁰ Eco, pp. 44-5.

interessante visão sobre a posição do autor no quadro das heranças culturais de um extenso passado literário em que “not only the best, but the most individual parts of [the poet’s] work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously”.⁶¹ No ensaio *Tradition and the Individual Talent*, o cânone e a tradição (se quisermos referir-nos ao termo utilizado por Eliot) representam o grande desafio que se coloca ao poeta: é face ao cânone é ele se encontra com as dificuldades e responsabilidades de um passado que é alterado pelo presente tanto quanto o presente é condicionado pelo passado.⁶² Desta forma, uma obra de arte apenas o é plenamente quando, ao longo deste processo, segundo Eliot, o artista se sacrifica continuamente através de uma contínua extinção da personalidade:

What is to be insisted upon is that the poet must develop or procure the consciousness of the past and that he should continue to develop this consciousness throughout his career.

What happens is a continual surrender of himself as he is at the moment to something which is more valuable. The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality. (...) It is in this depersonalization that art may be said to approach the condition of science.⁶³

⁶¹ T. S. Eliot, *Selected Essays* (London: Faber and Faber: 1999), p. 14.

⁶² “(...) the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past. And the poet who is aware of this will be aware of great difficulties and responsibilities.” (Eliot 1999: 15)

⁶³ Eliot, p. 17.

Este mecanismo de despersonalização argumentado por Eliot difere, no entanto, daquele de Barthes (ao qual nos reportamos maioritariamente neste estudo), na medida em que para o primeiro o poeta não se exprime através de uma personalidade mas sim através de um determinado *medium* em que impressões e experiências são combinadas de forma inesperada e particular.⁶⁴ Barthes, no entanto, vai mais longe, e concordando com Mallarmé, coloca a “escritura” no estágio “de uma impessoalidade prévia (...) esse ponto em que só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura” (Barthes 2004: 59). Encontrando suporte na teoria linguística de enunciação, considera a enunciação como processo vazio em que o autor não é mais do que aquele que escreve. O sujeito da linguagem apresenta-se, desta maneira, “vazio fora da enunciação que o define”⁶⁵ e

o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura (...) a mão, dissociada de qualquer voz, levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem – ou que, pelo menos, outra origem não tem senão a própria

⁶⁴ “(...) the poet has not a ‘personality’ to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways.” (Eliot 1999: 19-20)

⁶⁵ Barthes, 2004, p. 60.

linguagem, isto é, aquilo mesmo que continuamente questiona toda a origem.⁶⁶

Recuperando e reescrevendo o conceito de heteroglossia bakhtiniana, segundo o qual o papel do autor perante a obra seria o de um orquestrador de vozes colectivas que o precedem e não fonte de origem, Roland Barthes postula no ensaio *Da Obra ao Texto* que

O Texto é plural. Isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido. O Texto (...) é (...) passagem, travessia (...). o plural do Texto deve-se, efetivamente, não à ambiguidade de seus conteúdos, mas ao que se poderia chamar de *pluralidade estereográfica* dos significantes que o tecem (etimologicamente, o texto é um tecido) (...) a sua leitura é inteiramente tecida de citações, de referências, de ecos: linguagens culturais (...), antecedentes ou contemporâneas (...). O intertextual em que é tomado todo texto, não pode confundir-se com alguma origem do texto: buscar as “fontes”, as “influências” de uma obra é satisfazer o mito da filiação; as citações de que é feito um texto são anônimas, indiscerníveis e, no entanto, *já lidas*: são citações sem aspas.⁶⁷

Em paralelo a esta malha de correspondências textuais, realiza-se o fenómeno da *morte do autor*. Esta morte (simbólica e necessária, no caso específico da poesia de Herberto Helder) tem origem na crítica e desconstrução do sujeito cartesiano – “Penso, logo existo” – iniciada

⁶⁶ Barthes, 2004, pp. 61-2.

⁶⁷ *Ibid*, pp. 70-1.

por Friedrich Nietzsche em *Para Além do Bem e do Mal*, de 1886. Nietzsche, ao deslocar o pensamento para uma posição de autonomia em relação ao sujeito, desconstrói igualmente o conceito de *verdade* a ele associada:

Quem invocando uma espécie de intuição do conhecimento, se aventura a responder de pronto a essas questões metafísicas, como faz aquele que diz “eu penso e sei que ao menos isso é verdadeiro, real e certo” – esse encontrará hoje à sua espera, num filósofo, um sorriso e dois pontos de interrogação. “Caro senhor”, dirá talvez o filósofo, “é improvável que o senhor não esteja errado: mas porquê sempre a verdade?”⁶⁸

Mais tarde, com a sua mais polémica e famosa afirmação, “Deus está morto”, permite uma cisão ainda mais profunda com a visão do mundo e da existência como dependentes de uma Verdade única e de carácter metafísico como explicação última e permite, mais tarde, o desenvolvimento de novas posições relativamente à concepção de literatura e ao conceito de autor. Roland Barthes (e outros, como Blanchot e Foucault), ao aplicar a proclamação nietzschiana da morte de Deus à literatura e a sua implicação de que o mundo já não teria um significado metafísico, abre caminho não apenas para a interpretação

⁶⁸ Friedrich Nietzsche, *Para Além do Bem e do Mal* (São Paulo: Companhia das Letras, 2000), p. 40.

(e daí, o nascimento do leitor) mas também para a ideia de multiperspectivismo através do qual

a text (...) is a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture (...). [The writer's] only power is to mix writings, to counter the ones with the others, in such a way as such never to rest on any of them.⁶⁹

Voltando a *A Máquina de Emaranhar Paisagens*, se aparentemente Helder re-escreve o(s) mesmo(s) texto(s) sequencialmente, este processo contribui para que, no final e por meio da extração e condensação textuais profundas, o referente seja apagado de forma brutal,⁷⁰ criando um texto em iminente anonimato: “no proper name”.⁷¹ A espécie de processo *intertextual* aqui em causa apela, deste modo, a um “movimento de regeneração orgânica”, no qual “toda a tessitura tende a organizar-se e o entrelaçamento de seus fios a ocultar-se cada vez mais”.⁷² Em paralelo, tanto autor empírico como sujeito poético revelam-se irrelevantes para uma escrita cuja aspiração à desintegração e à dissolução poético-subjectiva reflecte-o e reflecte-se no próprio texto. Neste poema, em particular, ressoa um

⁶⁹ Roland Barthes, *Image, Music, Text* (London: Fontana, 1977), p. 146.

⁷⁰ Cf. *Poemactos* in Helder, 2014, p. 121.

⁷¹ Jacques Derrida, *Acts of Literature* (London: Routledge, 1992), p. 122.

⁷² Santiago, p. 52.

estilo que se baseia na contradição da ideia de literatura tiranicamente centralizada no autor.⁷³

Assim, a linguagem ganha autonomia e ocupa um lugar central na cena poética através da qual o poema

parece realmente um objecto, sim, mas porque o mundo, pela acção dessa forma cheia de poderes se encontra nela inscrito: é registo e resultado dos poderes. E temos essa forma: a forma que vemos, ei-la: respira, pulsa, move-se – é um mundo transformado em poder de palavra, em palavra objectiva inventada, em irreabilidade objectiva. (...) a poesia (...) [é] irreal, e vive.⁷⁴

Esta experiência de “desarticulação e progressiva inflexão para o imaginário com grau máximo de metaforização”⁷⁵ a que Herberto Helder submete os vários segmentos de *A Máquina de Emaranhar Paisagens*, um “Texto [que] se lê sem a inscrição do Pai” e das quais resulta a “imagem de um *organismo* que cresce por expansão vital”,⁷⁶ está igualmente implícita na narração da experiência subjectiva de um poeta que vê o seu poema transposto para cinema. Falamos do texto (*magia*) de *Photomaton & Vox*, onde narra o episódio em que um poema seu serve de pretexto para a realização de um filme. Ao tomar conhecimento de tal facto, decide assistir à película. Imediatamente, o

⁷³ Barthes, 2004, p. 58.

⁷⁴ Herberto Helder, “Poesia Toda. Herberto Helder” in *A Phala*, n. 20 (Lisboa, Assírio & Alvim, 1990a), p. 2.

⁷⁵ Guedes, 1979, p. 78.

⁷⁶ Barthes, 2004, pp. 71-2.

poeta Herberto Helder confessa-se assustado perante o resultado da aproximação do poema à imagem cinematográfica: na escuridão da sala de cinema é confrontado com o que escreveu e vê como o poema que era seu é atingido por “um erro incorrigível” e revela um estado de “ineficácia própria”:

(magia)

O filme – inspirado, baseado ou pretextado num texto meu – é uma obra maléfica. Acho agora que o pressenti ao vê-lo numa sala quente, branca, húmida e vazia de um clube qualquer, numa cidade africana, a seis sétimos de uma tumultuosa viagem de automóvel. Alguém me disse num bar: «Fizeram um filme sobre um texto seu. Quer vê-lo?» Fui. Comecei a ver e a assustar-me. Era um belo filme, e excedia o meu poema em vários sentidos e proporções. Talvez seja de esclarecer que a película revelava certas intenções escondidas do poema e fazia desabrochar, de maneira perturbadora, algumas das suas imagens. E de tal modo que principiei a entender o texto através da leitura do cineasta, e a verificar que as minhas palavras, e a forma de pô-las, passavam a ficar atingidas por um erro incorrigível, uma espécie de ineficácia própria. A eficácia que deveria pertencer ao poema deslocara-se completamente para o filme. Assim, a metáfora ou o símbolo que era o poema, de súbito ausente, passara a existir com a força toda, e apenas no filme. Eu fora desapossado do lugar, do poema, e então decidi nunca mais considerar esse texto como meu. (...) O filme é muito bom. (...) Como o realizador ficou intacto, deveria eu destruir-me. Então destruí o poema.⁷⁷

⁷⁷ Helder, 1995, pp. 126-7.

É pela leitura e pela transferência do texto para a imagem que, por fim, o poema já não é o poema deste poeta, “desapossado do lugar, do poema”. O autor do poema já não é o autor do poema, porque o poema também já não o é: foi transformado em filme. O poeta vê-se, deste modo, impelido à anulação da sua subjectividade enquanto autor, destruindo, por isso, o poema (“Como o realizador ficou intacto, deveria eu destruir-me. Então destruí o poema.”). Helder diz-nos claramente que destruir o poema é destruir qualquer vestígio que possa também existir de si mesmo enquanto sujeito empírico e poético, e será a partir do recurso a uma atitude de liberdade total (pois estará sempre errado) que *A Máquina de Emaranhar Paisagens* surge como exemplo também ele paradigmático do tratamento subversivo a que a autoria textual é sujeita por parte de Helder. A construção de sentido é aqui colocada num eixo que deriva da propriedade iterativa do texto literário, que, segundo Derrida, é simultaneamente traduzível e intraduzível:

A text if it lives on, and it lives *on* only if it is *at once* translatable and untranslatable (...). Totally translatable, it disappears as a text, as writing, as a body of language. Totally untranslatable, even within what is believed to be one language, it dies immediately.⁷⁸

⁷⁸ Derrida, 1992, p. 17.

Ou seja, o que a iterabilidade do texto literário manifesta é a sua capacidade para a produção de novos significados/interpretações a cada repetição dos enunciados.⁷⁹

No último fragmento de *A Máquina de Emaranhar Paisagens*, dos onze que compõem as várias faces do dado com que Helder coloca em movimento esta máquina geradora de textos/poemas, a autoria apresenta-se através de um subtil anonimato ao fazer referência a um 'Autor'. Inicia-se, aqui, o jogo de máscaras, pois sabemos que é Herberto Helder quem escreve e, no entanto, o que lemos é simplesmente "(Autor)", não "(o Autor)". A ausência do artigo definido constitui a possibilidade de aparecimento de um espaço em branco que pode ser preenchido por qualquer nome. Esta tendência para o esvaziamento do nome enquanto referente, como lemos em *Os Nomes da Obra* de Rosa Maria Martelo, corresponde a uma "experiência de dessubjectivação, levada até um ponto de indistinção comunicante entre sujeito e objecto",⁸⁰ onde quem fala é a palavra ela mesma.⁸¹ Tal como Mallarmé, Helder "não cessa de apagar-se na sua própria linguagem".⁸² E mais do que apagar-se, ele entranha-se na obra,

⁷⁹ "(...) the literary text is (...) a repeatable singularity that depends on an openness to new contexts and therefore on its difference each time it is repeated." (Derrida 1992: 16)

⁸⁰ Martelo, 2016, p. 12.

⁸¹ "A esta questão nietzschiana: quem fala? Mallarmé responde e não cessa de retomar sua resposta, dizendo que o que fala é, em sua solidão, em sua vibração frágil, em seu nada, a própria palavras – (...) seu ser enigmático e precário". In Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas* (São Paulo: Martins Fontes, 2000), p. 421.

⁸² *Ibid.*

processo já em outros momentos por si referido (assim como no decorrer da nossa argumentação) de forma alegórica: num texto intitulado “(o humor em quotidiano negro)” o poeta relata-nos a notícia de um operário de uma fábrica de papel que, caindo na misturadora,

ficou literalmente transformado em pasta para papel. Só se deu pelo acidente quando os filtros da pasta se entupiram. Nessa altura apenas restavam no misturador uma das mãos da vítima, uma rótula, madeixas de cabelo e tiras de pele. O corpo achava-se integrado nas folhas de papel que entretanto continuavam a sair das prensas.⁸³

Através desta morte, um outro ser nasce: um anónimo ‘alguém’ entrelaçado na intensa matéria (também ela física) da escrita. Observando este ‘desastre’ descrito em *Photomaton & Vox*, compreendemos melhor a forma como o entrançamento textual emerge em *A Máquina de Emaranhar Paisagens*. É importante referir que as noções de ‘autor’, de ‘sujeito poético’ e de ‘sujeito textual’ interpelam-se ininterruptamente à medida que a obra herbertiana vai sendo trabalhada. Elas constituem-se, especialmente neste poema, como substrato essencial para a elisão de si mesmas dentro do próprio texto, sobressaindo daí a futilidade da sua existência, sendo que tudo passa a existir como linguagem. É por esse motivo que a certa altura já

⁸³ Helder, 1995, pp. 90-1.

não será o ‘autor’ a falar, mas sim esse impessoal ‘alguém’. É esta natureza indefinida que, acima de tudo, permite ao sujeito existir como acto performativo, como “efeito da linguagem”,⁸⁴ e que, ao contrário de ‘ser’, o autor retira-se de cena e ‘*torna-se*’ continuamente outra coisa: a matéria do(s) poema(s):

de imagem em imagem se transfere o corpo
sempre à beira de «ser» e parando e continuando
e ainda «apagando e recomeçando» como se continuamente
bebesse de si e tivesse o ar pequeno para demonstrar
a grandeza de si a si mesmo
«referido a quê senão ao absurdo de um espelho?»
«a enviar-se» cerradamente entre os seus limites
zona frequentada pela «ausência viva»
(...)
de nada em nada pelo gozo «básico» de «estar a ser»⁸⁵

Assim, aquele que escreve (indiferentemente, autor ou sujeito poético) transforma-se ininterruptamente em qualquer outra coisa, uma “«ausência viva»” que se manifesta “de imagem em imagem / (...) apagando e recomeçando (...) / pelo gozo «básico» de «estar a ser»” transitivamente. Então, “a escritura” passa a ser, tal como nos diz Roland Barthes, “esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda

⁸⁴ Roland Barthes, *R. Barthes por R. Barthes* (São Paulo: Cultrix, 1977a), p. 85.

⁸⁵ Helder, 2014, p. 284.

identidade, a começar pela do corpo que escreve”.⁸⁶ Neste sentido, o discurso bíblico, um discurso povoado pela neutralidade pessoal, é aqui o ponto de partida ideal e a matéria-prima de excelência de *A Máquina de Emaranhar Paisagens* pois está em consonância com o que parece atingir-se no final do poema: as palavras de poetas reconhecidamente inseridos numa tradição poético-literária de referência ocidental tornam-se anónimas quando ampliadas pelos mecanismos do discurso simbólico-literário e da criação poética. E, tal como num eterno retorno nietzschiano, à medida que os fragmentos vão sendo emaranhados entre si, também a possibilidade de ligação à sua origem vai sendo lentamente dissolvida ao longo da teia de cortes que se vai estabelecendo de bloco para bloco.

No entanto, um “eu” surge, única e inesperadamente, no quarto bloco, emergindo já do próprio *corpus*, no momento em que o autor se abstém de ser visível:

*E fez a separação entre a boca e os livros. E quando as águas e as neves estavam dentro do céu, de cuja antiga lembrança custa falar, eu vi os mortos brancos despertar debaixo do céu fatal, e ficavam pequenos e grandes. E estavam todos mortos. Denso granizo, águas negras e neves caíam do espaço tenebroso.*⁸⁷

⁸⁶ Barthes, 2004, p. 57.

⁸⁷ Helder, 2014, p. 220.

O trabalho que deriva dos autores canônicos seleccionados é, assim, encetado propositadamente com o intuito de, através do jogo, se esconder e esconder/anular essa mesma autoria a cada nova investida escritural, fazendo prevalecer o seu modo de estar na poesia. Um modo de estar onde o *eu* que enuncia não existe senão dentro da instância próprio discurso, através da linguagem, “[tornando-se], por assim dizer, um autor de papel”.⁸⁸

⁸⁸ Barthes, 2004, p. 72.

POEMA(S) CONTÍNUO(S)

Escrever é literalmente um jogo de espelhos,
e no meio desse jogo representa-se a cena multiplicada
de uma carnificina metafisicamente irrisória.
Herberto Helder, *Photomaton & Vox*

Ao longo dos anteriores capítulos, pudemos observar como o poema em Herberto Helder se rege por leis muito específicas de transformação e transmutação, através das quais surge um *eu* absolutamente indissociável do discurso poético. O longo e gradual processo de formação dessa voz discursiva surge da natureza orgânica do poema e culmina na corporificação metafórica do *corpus* poético. O seu auge é atingido no momento em que já não estamos apenas perante os poemas mas enfrentamos um espaço poético onde se elabora a mutação interna da obra enquanto texto em ininterrupta (e aparentemente sempre incompleta) criação.

Em *Os Passos em Volta*, de 1963, único volume em prosa de Herberto Helder, existe um sujeito que deambula em demanda identitária por diversas cidades europeias. As narrativas deste livro sugerem-nos a descoberta solitária de um homem que, em comunhão com o anonimato dos lugares, experimenta um sentimento de estrangeirismo relativo a si mesmo e procura fixar a sua identidade, numa espécie de descentramento em que o “estrangeiro não tem um

si” e “centra as suas possibilidades de ser constantemente outro”.¹ No entanto, este estrangeirismo manifesta-se não somente em *Os Passos em Volta* mas constitui em si mesmo a possibilidade de transformação que retém um carácter mais profundo: desperta no seio de uma obra que, como veremos, se fragmenta e duplica em textos que são outros sem, na verdade, deixarem de ser os mesmos.²

Desde muito cedo percebemos como Herberto Helder exerce inúmeras tentativas de fixação do que, por ora, poderemos nomear como uma *magnum opus*. Num primeiro momento, podemos assinalar a publicação, em 1967, da sua primeira antologia formal, *Ofício Cantante – 1953-1963*. Curiosamente, quando antes publica, em 1961, *A Colher na Boca*, o poeta parece estar já a ensaiar o seu primeiro *gesto-tentativa* de unificação textual, uma vez que esta edição incluía não apenas os poemas inéditos escritos entre 1953 e 1960, mas também o seu livro de estreia, *O Amor em Visita*. Seguem-se, em 1973, *Poesia Toda I – 1953-1966* e *Poesia Toda II – 1961-1971*, edição que se pretende “completa e definitiva”.³ Em *Poesia Toda I* podemos encontrar os textos já publicados em *Ofício Cantante*, *A Colher na Boca*, *Poemacto*, *Lugar*, e uma secção inédita, “O Bebedor Nocturno”, que será editada separadamente mais tarde, em 1968, e que apresenta um

¹ Julia Kristeva, *Estrangeiros para Nós Mesmos* (Rio de Janeiro: Rocco, 1994), p. 16.

² Marinho, p. 57.

³ Helder, *Poesia Toda I - II* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1973), p. 7.

conjunto de traduções de poemas das mais variadas origens a que Herberto Helder chamará de “versões”. No volume *Poesia Toda II*, para além de *A Máquina Lírica* e de *A Máquina de Embarhar Paisagens*, são adicionados *textos-livros* publicados autonomamente, tais como *Húmus* (1966) e *Retrato em Movimento* (1967), secção em que aparece também *Vocação Animal* (1971), diluído e reescrito. Quatro novas secções, inéditas são inseridas: “Cinco Canções Lacunares” (1965/68), “Kodak” (1968), “Os Brancos Arquipélagos” (1970) e “Antropofagias” (1971), e um texto com o título “Comunicação Académica”, de 1963. Em 1981, surge *Poesia Toda – 1953-1980*, constituída não apenas pelos textos de *Poesia Toda I* e *II*, mas também por *Cobra* (1977), *O Corpo O Luxo A Obra* (1978), seis poemas de *Photomaton & Vox* (1979) e *Flash* (1980). *Poesia Toda*, editada em 1990, inclui livros publicados autonomamente entre 1982 e 1985,⁴ e uma secção inédita, “Os Selos”. Curiosamente, *Retrato em Movimento*, presente desde a edição de 1973, é suprimido, sendo, no entanto, reescrito e resgatado com a publicação, em 1994, de *Do Mundo*, que será posteriormente adicionado a uma nova edição de *Poesia Toda*, editada em 1996. 2001 constitui um ponto de viragem para um tecido poético de uma obra que se revela em permanente laboração, qual manto de Penélope. Este é o ano da publicação de *Ou o Poema Contínuo – Súmula*, obra que

⁴ *A Cabeça Entre as Mãos* (1982), *As Magias* (1987) e *A Última Ciência* (1985).

Herberto Helder declara ser, “em tempos de redundância”, o livro que estabelece “apenas as notas impreteríveis para que a pauta se erga em música, uma decerto não muito hínica, não muito larga nem límpida música, mas este som de quem sopra os instrumentos na escuridão, música as vezes de louvor a própria insuficiência, sabendo-se no entanto inteira, ininterrupta”.⁵ Neste pequeno volume, o poeta apresenta o que da obra considera ser o essencial. Depois de ter publicado ao longo das várias edições de *Poesia Toda* (a última das quais com cerca de 600 páginas) o que considera ser a sua melhor poesia, *Ou o Poema Contínuo – Súmula* surge como resposta à constatação de Herberto de que afinal andara a escrever “um poema em poemas (...) durante a vida inteira”,⁶ esse “poema contínuo pelo autor chamado poesia toda”, fixando-se na sua auto-bio-bibliografia como o volume onde o leitor poderá encontrar os “punti luminosi poudianos, ou núcleos de energia” da sua poesia (Helder 2001: 5). Um volume novamente com o título *Ou o Poema Contínuo* surge em 2004 que, à semelhança de *Poesias Todas*, é considerada pelo poeta como a sua obra essencial, sem grandes alterações seja face aos poemas seja face à selecção dos livros nele contidos. Em 2008, surge *A Faca Não Corta o Fogo – Súmula & Inédita*. Dele constam os livros da edição de 1996 de *Poesia Toda* e, tal como o título desde logo indica, uma nova

⁵ Herberto Helder, *Ou o Poema Contínuo – Súmula* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2001), pp. 5-6.

⁶ Helder, 1990a, p. 2.

secção inédita, *A Faca Não Corta o Fogo*. O ano seguinte, 2009, é o ano de *Ofício Cantante – Poesia Completa*, título resgatado à sua primeira antologia, de 1967, que inclui *A Faca Não Corta o Fogo* mas no qual passa a ser omitido o livro *Cobra*. Por fim é impressa a última antologia herbertiana: *Poemas Completos*, editado em 2014, figura na bibliografia de Herberto Helder – e depois da sua morte, em 2015 – como a seleção definitiva e fundamental da sua poesia. Deste *corpus*, assim obrigatoriamente fixado, ficam-nos os textos de *Ofício Cantante – Poesia Completa*, à qual são adicionados os dois livros publicados em 2013 e 2014: *Servidões* e *A Morte Sem Mestre*.

É através desta tessitura de poemas, articulados entre si e complementando-se uns aos outros, que parece criar-se o ininterrupto movimento de uma máquina lírica que pressiona o texto no sentido da fixação ao mesmo tempo que a incessante procura do texto se revela pela crescente instabilidade do processo de escrita.⁷ No entanto, apesar da interminabilidade se constituir como fenómeno exemplar do processo de organização das várias *Poesias Todas*, o que se vai formando através deste mecanismo, que numa primeira análise se apresenta como estrutural, é um “oculto / movimento da fantasia”,⁸ através do qual o poema se desenvolve em incessante arquitectura. Estamos, por isso, seguindo Silvina Lopes Rodrigues, perante uma

⁷ Marinho, p. 57.

⁸ Helder, 2014, p. 84.

poesia que se exerce na “consonância entre escrever o poema e morrer-renascer como movimento contínuo”.⁹

Publicado em 1977, com uma tiragem de apenas 1200 exemplares, *Cobra* talvez seja o exemplo máximo do processo limite que testemunha uma imensa vontade de devir outra coisa. A obra, “como totalidade estruturada através de cinco movimentos de leitura: MEMÓRIA, MONTAGEM / EXEMPLO / COBRA / CÓLOFON / E OUTROS EXEMPLOS”,¹⁰ reduz-se em *Poemas Completos*, de 2014, à secção “Cobra”. Como diz Luis Maffei, “chegou-se ao irredutível do nome, pois a parte passa a ser o seu todo homônimo”.¹¹

Mais importante, *Cobra* existe como um todo em apenas 1000 exemplares da edição de 1977. Os restantes 200, fora do mercado,¹² alguns dos quais (não se sabe quantos) terão sido oferecidos a amigos pelo próprio autor, apresentam-se como um incessante e obsessivo gesto poético do qual resultam várias e diferentes alterações manuscritas realizadas pelo próprio Helder e através do qual se produzem poemas que “serão tantos quantas as possibilidades de alteração, que podemos prever como infinitas”.¹³ É através dessa busca da não cristalização do texto poético que *Cobra* pode caracterizar-se

⁹ Lopes, pp. 22-3.

¹⁰ Martins, 1983, p. 66.

¹¹ Maffei, p. 420.

¹² No cólofon dessa mesma edição, lê-se: “Este livro – edição única de 1200 exemplares, dos quais 200 fora de mercado (...)” (Helder 1977)

¹³ Marinho, p. 177.

como um “caso exemplar de abertura, variação e instabilidade textual”.¹⁴

Em carta a Eduardo Prado Coelho, Herberto Helder refere-se a *Cobra* como “um livro em suspensão”:

Cascais, 6. Out. 77

Caro Eduardo Prado Coelho –

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”? Mas parece que este seu quê “perversa” esvasão à gravidade tende a anular-se, pela imposição de novos poemas. Suponho que já dei ao livro todo o peso que ele esperava: há uma versão, que não é nenhuma conhecida dos destinatários, e o acréscimo de outros dois textos, que introduziram nova ordem de leitura na parte final do livro e, portanto, um inclinação de sentido.

Gostei da sua pergunta sobre o que é citável. Sim, o que é citável de um livro, de um autor? Decerto, a sua morte pode ser citável. E, sobretudo, o seu silêncio.

Abraça-o

o Herberto Helder¹⁵

¹⁴ Marinho, p. 173.

¹⁵ *Ibid*, pp. 173-4.

Os textos que compõem esta obra, tal como as sucessivas *Poesias Todas*, não deixam, no entanto, de apresentar uma circular unidade interna que coabita com a sua natureza múltipla. Derivando invariavelmente de texto(s) inicial(ais), o poema a que se pretende chegar manifesta-se não apenas como uma única *opus magum*¹⁶ mas pode assumir-se igualmente sob a forma várias *opera magni*, todas elas em suspensão, reforçando “a ideia de que qualquer versão de um texto só existe na multiplicidade das combinações”.¹⁷

O título sob o qual se reúnem os textos que constituem uma matéria poética devorando-se por dentro em sucessivas e coincidentes reescritas parece perfigurar-se como a re-afirmação da natureza suspensa de uma obra da qual não existe uma única e oficial versão. “A poesia, para o mudador constante, é mutável, mutante, jamais cristalizada, jamais definitiva, sempre em movimento, sempre *contínua*”:¹⁸ um livro que flutua, sugestão que ressoa de imediato na capa do livro na figura do *oroboro*, imagem da cobra que devora a própria cauda e parece dizer-nos, “o meu fim é o meu começo”.

¹⁶ Guedes, 1979, pp. 112-3; Dal Farra, 1986. p. 247.

¹⁷ Marinho, 197.

¹⁸ Maffei, p. 419.

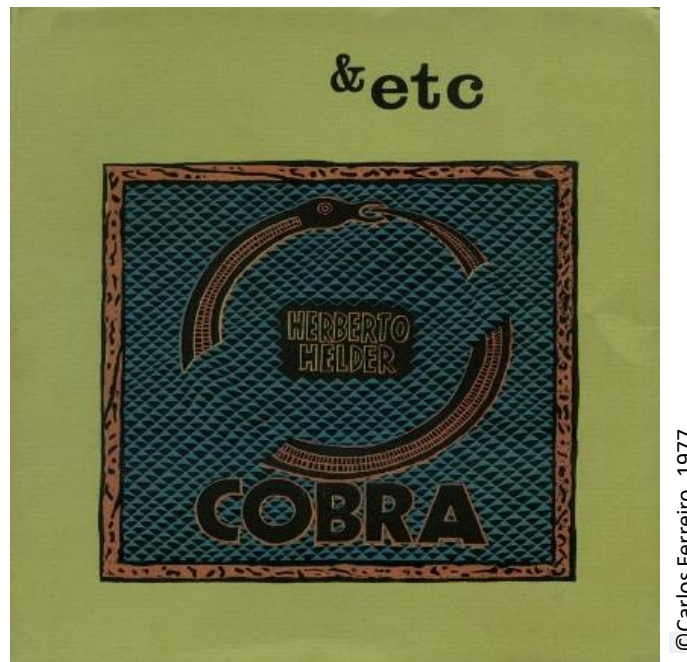


Figura 3: Capa de *Cobra* (1977)

O *oroboro* que “alimenta este fogo com fogo até que se extinga”, obtendo “a coisa mais estável que penetra todas as coisas” é o fogo do qual se alimenta Herberto Helder ao longo do seu fazer poético e que se replica nesse movimento de “eterno retorno” ao poema, onde tudo se inicia no seu fim e acaba no seu começo, um renascimento ininterrupto do poema num regresso à sua dupla (“ovovivíparo”) interioridade:

Todo o corpo é um espelho torrencial com fibras
dentro das grutas. Cobra
que acorda no fundo
de si mesma, o halo
ovovivíparo
levantado ânulo a ânulo:

grande raiz fria sustentando o seu ovo soprado,
ou as guelas de uma rosa ferozmente
em arco.¹⁹

Será este o território em que uma nova configuração de impessoalização do Autor ganha forma: o ser escrevente totaliza-se no acto de escrita e o poeta transforma-se irremediavelmente em matéria poética:

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.²⁰

Os vários planos em que *Cobra* existe espelha uma poesia que se constrói dentro de uma região anónima de onde as palavras surgem, mesmo que seja um território ainda por vir,²¹ e esse anonimato será, acima de tudo, a única abertura possível para o eterno renascer da matéria poética. O texto assim elaborado, em torno de linhas de fuga, movimentos de territorialização e desestratificação,²² não só

¹⁹ Herberto Helder, *Poesia Toda* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1981), p. 547.

²⁰ Helder, 2014, pp. 84-5.

²¹ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia* (São Paulo: Editora 34, 2000), pp. 11-2.

²² *Ibid*, p. 10.

resplandece em toda a sua multiplicidade e circularidade, mas realiza-se como “silêncio” que “fulgura no centro da ameaça / da sua palavra”²³ pois “o mais extraordinário dos nomes sempre esbarrou / consigo mesmo”.²⁴ E desta vez esbarra o leitor, de novo, com o “desafio do espectáculo — o teatro/dentro do teatro —”²⁵ em que a escrita se transforma e transforma. Em “Cólofon”, um dos poemas que formam *Cobra*, a natureza fugidia do Real volta a surgir nesse teatro²⁶ de máscaras de onde emerge a metáfora: a constatação da existência de uma “outra verdade que é / uma verdade de uma nova verdade continuamente” e, por isso, para Herberto Helder “[a] teoria era esta: arrasar tudo—”.²⁷

Como o centro da frase é o silêncio e o centro deste silêncio
é a nascente da frase começo a pensar em tudo de vários modos —
(...)
e
cumpre também falar do desafio do espectáculo — o teatro
dentro do teatro —
o travesti shakespeareano na dupla zona da forma e da inclinação
para o sentido enigmático —
(...)
porque a vertigem é o acesso às últimas possibilidades
de equilíbrio

²³ Helder, 1981, p. 570.

²⁴ *Ibid*, p. 569.

²⁵ *Ibid*, p. 570.

²⁶ Também o teatro, e Shakespeare em particular, é referido obsessivamente em Pessoa. Cf. Castro (2015), Lopes (1977) e Pessoa (2001).

²⁷ Helder, 1981, p. 535.

entre a verdade que é outra e a outra verdade que é
uma verdade de uma nova verdade continuamente
(...)
e todo o impulso de um rosto ser o rosto teatral —
porque também a máscara era a abolição de uma falsa liberdade
do rosto —
(...)
que a metáfora seja atendida como alusão à metáfora
da metáfora
como cada coisa é a metáfora de cada coisa —
e o sistema dos símbolos se represente como o símbolo
possível de um sistema
de símbolos do símbolo que é o mundo —
o mundo apenas como a nossa paixão posta diante de si —
a paixão da paixão —
nenhuma frase é dona de si mesma —
e então o teatro que apresenta a frase não é dono de nada²⁸

O movimento circular proposto neste poema, em particular,
pela estrutura de cada verso é aqui reforçado pela ideia repetitiva de
que a “vertigem é o acesso às últimas possibilidades / de equilíbrio /
entre a verdade que é outra verdade e a outra verdade que é/uma
verdade de uma nova verdade continuamente”. Neste ininterrupto
legado de enganos resta, assim, “o impulso de um rosto ser o rosto
teatral — / porque também a máscara era a abolição de uma falsa

²⁸ Helder, 1981, pp. 569-572.

liberdade / do rosto”: “— o teatro / dentro do teatro —”: literatura dentro da literatura: ficção dentro da ficção.

Contudo, ao nos referirmo ao processo de transmutação do sujeito poético não podemos esquecer aquele que na tradição literária portuguesa melhor soube jogar-se no labirinto da performance poética, Fernando Pessoa. Se a obra de Herberto Helder é Herberto Helder ele mesmo em incessante deslizamento entre uma e o outro, no “renovo das palavras” “em si mesmas dispostas”, também o é Fernando Pessoa no desassossego em que procura “ser uma obra de arte” e poder, assim, criar-se “uma vida contínua”. Helder, no entanto, vai mais além, perspectivando esta duplicidade – ou multiplicidade – numa nova dimensão pois, ao plasmar-se e renovar-se continuamente em poema, coloca em causa não apenas a fixação do texto mas ao mesmo tempo questiona a citabilidade e consequentemente a autoria. Estamos novamente perante um não-autor que “chegou ao sítio de acabar com o mundo”:

Este que chegou ao seu poema pelo mais alto que os poemas têm
chegou ao sítio de acabar com o mundo: não o quero
para o enlevo, o erro, disse,
quero-o para a estrela plenária que há nalguns sítios de alguns
poemas
abruptos, sem autoria.²⁹

²⁹ Helder, 2014, p. 518.

É importante mencionar que a poesia de Herberto Helder e a nossa observação do seu processo criativo, obsessivamente transmutável, nos parece obrigar a admitir um desvio das tradicionais leituras de Pessoa. Pois, mesmo sem nunca ser citado ou até referido explicitamente, o rasto pessoano ecoa na obra de Helder em forma de acto poético, criando-se o cenário propício para repensar Pessoa, à medida que também o poema pessoano é reescrito, sublinhado e rasurado. Falamos da questão da interminabilidade como resultado do processo de despersonalização ou espelhamento autoral no poema em correlação com conceitos como o de unicidade e multiplicidade. Ou seja, o processo heteronímico em Pessoa, do qual vimos surgir múltiplas personalidades literárias, e a natureza múltipla do texto poético em Helder apresentam-se como traços essenciais para a interlocução entre as duas obras. Assim, a aventura poética para a qual somos convidados tem origem num evidente fascínio que ambos os poetas experimentam face aos mistérios da linguagem enquanto modeladora e, ela própria, criadora de realidades.

Numa carta a Adolfo Casais Monteiro, escrita a 13 de Janeiro de 1935, Fernando Pessoa desvenda como teria nascido a sua predisposição para se rodear de outr(o/a)s *pessoas*:

Desde criança tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício, de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram. (Não sei, bem entendido, se realmente não existiram, ou se sou eu que não existo. Nestas coisas, como em todas, não devemos ser dogmáticos). (...) Esta tendência para criar em torno de mim um outro mundo, igual a este mas com outra gente, nunca me saiu da imaginação.³⁰

O mecanismo heteronímico, essa “tendência para criar em torno de [si] outro mundo, igual a este mas com outra gente” e que “nunca [lhe] saiu da imaginação”, constitui o ponto de partida para a formação de um lugar onde a linguagem poética se afirma e se materializa como única realidade possível: o domínio do indecível e do indeterminável, onde se afirma natural a capacidade para “se outrar”.³¹ Assim, a questão do fingimento ressoa como foco central para toda e qualquer deriva criativa.³² O fingimento em Pessoa tem-se assumido como um dos pilares da crítica pessoana e é um foco central com devida presença na fortuna crítica. No entanto, a ossificação deste conceito impõe-se como um obstáculo ao aparecimento de novas abordagens não apenas do texto pessoano mas também de textos de

³⁰ Fernando Pessoa, *Correspondência 1923-1935*, ed. M. P. Silva (Lisboa: Assírio & Alvim, 1999), pp. 341-2.

³¹ “Nestes desdobramentos de personalidade ou, antes, invenções de personalidades diferentes, há dois graus ou tipos, que estarão revelados ao leitor, se os seguiu, por características distintas. [...] Nos autores das *Ficções do Interlúdio* não são só as ideias e os sentimentos que se distinguem dos meus: a mesma técnica da composição, o mesmo estilo, é diferente do meu. Aí cada personagem é criada integralmente diferente, e não apenas diferentemente pensada. Por isso nas *Ficções do Interlúdio* predomina o verso. Em prosa é mais difícil de se outrar.” (Pessoa 2007: 153)

³² Cf. Coelho (1982) e Sena (2000).

outros autores. Pessoa reconhece como a escrita lhe permite, acima de tudo, “ser uma obra de arte, da alma pelo menos, já que de corpo não [pode] ser” e criar-se “uma vida contínua” em que “nada de [si] seria real. Mas teria tudo uma lógica soberba, séria, seria tudo segundo um ritmo de voluptuosa falsidade”,³³ e o fenómeno da “despersonalização” está invariavelmente associado ao entendimento de si mesmo como uma constante e consciente recriação e dramatização do Ser. A vida contínua a que se refere, alcança-a nos “desdobramentos de personalidade, ou antes, invenções de personalidades diferentes”,³⁴ um “drama em gente” que apenas faz sentido se considerarmos as questões do inacabamento e da fragmentaridade, características essenciais para “o vislumbre de síntese que o sistema dos heterónimos oferece”^{35 36} e que, paradoxalmente, contribuem para a elaboração de uma obra que se completa e complementa enquanto obra de arte:

O que sou essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo. O fenómeno da minha despersonalização instintiva, a que aludi na minha carta anterior, conduz naturalmente a essa definição. (...) Vou

³³ Fernando Pessoa, *Teoria da Heteronímia*, ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith (Lisboa: Círculo de Leitores, 2012), pp. 128-9.

³⁴ Fernando Pessoa, *Prosa Íntima e de Autoconhecimento*, ed. Richard Zenith (Lisboa: Círculo de Leitores, 2007), p. 153.

³⁵ Pessoa, 2012, p. 12.

³⁶ De entre os inúmeros textos críticos que abordam esta temática, gostaríamos de destacar o de Sepúlveda (2013).

mudando de personalidade, vou (aqui é que pode haver evolução) enriquecendo-me na capacidade de criar personalidades novas, novos tipos de fingir que compreendo o mundo, ou, antes, de fingir que se pode compreendê-lo.³⁷

As palavras “imaginação”, “realidade”, “desdobramento” e “despersonalização” são entendidas a partir de uma certa concepção do Real como elemento evasivo, no sentido lacaniano, inassimilável e de utópica apreensão, a não ser através do acto simbólico da linguagem. E para Herberto Helder a poesia apresenta-se inequivocamente como processo metafórico e metonímico, onde se entrecruzam os planos Simbólico e Imaginário. Nesse lugar, reinventa-se uma escrita cujo valor “reside no facto de em si mesma tecer-se ela como símbolo, urdir ela própria a sua dignidade de símbolo”. É por ser símbolo que a poesia para Helder é detentora desse “ofuscante poder” que é a “capacidade de persuasão e violentação de que a coisa real se encontra subtraída”.³⁸

Os três registos – Real, Imaginário e Simbólico – que compõem e sistematizam o funcionamento da mente humana propostos por Jacques Lacan,³⁹ não sendo encarados como forças mentais, serão o que posicionará o indivíduo num determinado lugar no mundo. Estas

³⁷ Fernando Pessoa, *Teoria da Heteronímia*, ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith (Lisboa: Círculo de Leitores, 2012), p. 283.

³⁸ Helder, 1995, p. 56.

³⁹ Relativamente a leituras lacanianas de Fernando Pessoa, é importante destacar o trabalho de Perrone-Moisés (1982).

“três dimensões constitutivas do espaço habitado pelo homem na condição de ser falante”,⁴⁰ apesar de independentes, resultam de uma dinâmica permanente entre si, agindo constantemente umas sobre as outras através de relações puramente negativas, definindo-se e contradizendo-se. Nunca ao ponto da destruição ou absorção, mas produzindo uma fusão de umas nas outras sem a perda de integridade de cada uma:

The Symbolic, the Imaginary and the Real pressurize each other continuously and have their short-term truces, but they do not allow any embracing programme for synthesis to emerge inside or outside the analytic encounter.⁴¹

Assim sendo, cada uma destas ordens é interpretada como fundamental para o todo uma vez que a separação de uma levaria à fragmentação e ao colapso da estrutura. Esta interdependência é nitidamente resultante da natureza de cada uma destas ordens, pois atuam de forma diversa no sujeito. O Real, como já referimos, constitui-se como “o desconhecido x”,⁴² cuja existência pode sempre inferir-se através dos efeitos que produz – a materialidade da realidade – mas nunca será experienciado diretamente. O Real apenas faz sentir como

⁴⁰ Vincent Clavurier, “Real, simbólico, imaginário: da referência ao nó” in *Estudos de Psicanálise*, n. 39 (Online, 2013), p. 129. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372013000100015&lng=pt&nrm=iso.

⁴¹ Malcom Bowie, *Lacan* (Glasgow: Harper Collins Publishers/Fontana Press, 1991), p. 98.

⁴² Jacques Lacan, *Écrits – A Selection* (London: Routledge: 1989), p. xii.

presença nas outras duas ordens através do desregulamento que provoca nos seus modos de organização do mundo, insistindo em manter o seu estatuto de igualdade no seio da topologia borromeana.⁴³ Do Real surge a realidade, derivação simbólica, representação que é produto das articulações entre o Simbólico e o Imaginário:

Cancelling out the Real, the Symbolic creates “reality”, reality as that which is named by language and can thus be thought and talked about.⁴⁴

Sendo o Real insimbolizável, surge a realidade como lugar privilegiado para o desenrolar do discurso e da performance através da ordem do Imaginário, domínio simultaneamente desarticulado e articulado de identificações e de idealizações que constituem as forças motoras da fantasia e do *ego*, o percursor da subjectividade. No entanto, apesar de disponível para a simbolização, ao produzir-se o símbolo, o Imaginário deixa de o ser, pois uma transformação formal tem lugar. Ao ser simbolizado, o que surge do Imaginário é já algo diferente e nunca precisamente exata ao seu percursor porque o Imaginário é sempre previamente estruturado pela ordem do

⁴³ cf. Jacques Lacan, *The Symptom. The Seminar of Jacques Lacan – Book XXIII*. (Cambridge: Polity Press, 2016), pp. 17-44.

⁴⁴ Bruce Fink, *The Lacanian Subject: between language and jouissance* (New Jersey: Princeton University Press, 1996), p. 25.

Simbólico:⁴⁵ ao ser articulado com a ordem do Simbólico, ou seja, elevado ao nível da consciência, o Imaginário fica sujeito a essa ordem estrutural, o que evidencia a sua natureza dual: revela-se incompatível com a simbolização e ao mesmo tempo é vulnerável no processo de simbolização, apesar de funcionar como intermediário entre o Real e o Simbólico.

Esta dinâmica entre Imaginário e Simbólico apresenta-se, deste modo, como um movimento que poderá guiar uma determinada interpretação do processo heteronímico pessoano. Por um lado, o domínio do Imaginário é o do *ego* que se esforça por obter a similaridade e se constitui como campo privilegiado para as relações entre o indivíduo e os objetos no mundo, através do qual tenta construir ininterruptamente a sua identidade, em constante apreensão das diferenças entre si e o outro. Por outro lado, o processo simbólico é o lugar da constante mudança, onde o valor de um significante apenas se define em relação negativa com os demais elementos de uma cadeia de significantes infindável, remetendo sempre para outros significantes, através de “um deslizamento incessante do significado sob o significante”.⁴⁶ A procura ilusória de identificação utópica que caracteriza o Imaginário é substituída, no Simbólico, pelo puro e

⁴⁵ Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis* (New York: Routledge, 1996), pp. 82-83.

⁴⁶ Jacques Lacan, *Écrits* (Paris: Seuil, 1966), p. 502.

incessante adiamento do significado através do infinito aparecimento de significantes que se referem primariamente uns aos outros e apenas provisoriamente a significados particulares, processo este exemplar da criação poética. Assim, o Simbólico emerge como organismo exterior e estrangeiro, e o Outro simbólico é também ele transformado em discurso, tal como proposto por Lacan, desenhando-se na sua exterioridade como a manifestação do próprio inconsciente: “O inconsciente é o discurso do outro”,⁴⁷ e “esse outro é o Outro invocado até mesmo por minha mentira como garante da verdade em que ela subsiste”,⁴⁸ facto que também é sustentado por Bernard McGuirk, na introdução a *Three Persons in One*, a propósito do poema “Tabacaria”. Após citar os primeiros quatro versos do poema,⁴⁹ McGuirk afirma:

Thereafter, in a contemplation of that “world” as filtered through the “Tobacconist’s across the street”, the poem moves not to a reinstatement of the “personality” abolished at the outset, but precisely to an expression of the ontological status of the poetic “I”, namely, as the product or construct of *other* discourses, *other* perceptions – as “embodied” by its difference from that which it is not.⁵⁰

⁴⁷ Lacan, 1966, p. 469.

⁴⁸ Jacques Lacan, *Escritos* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Lda., 1998), p. 529.

⁴⁹ “Não sou nada.

Nunca serei nada.

Não posso querer ser nada.

À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.”

⁵⁰ Bernard McGuirk, *Three Persons on One – A centenary tribute to Fernando Pessoa* (Nottingham: University of Nottingham, 1988), p. 4.

Este outro que é “estrangeiro a mim, embora em meu coração”⁵¹ surge, finalmente, da entrelinha que deriva da relação de “exterioridade íntima”, *extimité*, entre Simbólico e Imaginário. Poderá, então, dizer-se que tanto a heteronímia pessoana como a procura do poema total herbertiano mimam as relações entre estes três constituintes ao nível da criação poética? Sabemos, sim, que o ser escrevente, o *autor*, é transformado por meio da acção do plano Simbólico, seja através da geração de uma miríade infindável de sujeitos poéticos, em Pessoa, seja pelo surgimento de um poema contínuo através do qual os *poemas* se entrecruzam, se negativizam e se diluem estética e poeticamente uns nos outros, transformando-se num “*não-sujeito*”. Porque

grammatical subjectivity is not necessarily linked with authorship; rather it inhabits a dramatic (inter)text of multiple characterization wherein ‘I’ is but one of the available roles. In the process, voice speaks always ‘through the mask’ – *per-sona*. It is no small irony that this shift from a subject-centred *orality* to a non-subject centred *writing* is performed in the poet’s own signature... *Pessoa*.⁵²

Através do processo de transitoriedade fluída de um poema para o outro, e de um(a) P(p)essoa para outro(a), cada um(a) mantendo a sua própria identidade, jamais subordinando-se à figura institucional

⁵¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VII: l'éthique de la psychoanalyse* (Paris: Seuil, 1986), p. 87.

⁵² McGuirk, p. 4.

do autor (apesar de aparentemente dele dependerem), emerge uma espécie de elogio ao anonimato: um contínuo onde é visível apenas uma face mas cujo interior e exterior são indistintíveis, conduzindo à sensação de infinitude, da qual também a escrita surge em contínuo nascimento paralelo de várias subjectividades poéticas, multiplicidade e descentramento que se manifestam como única possibilidade do seu *vir-a-ser* e que, por isso mesmo, nunca se poderá afirmar única e unívoca.

Em Fernando Pessoa, o poema, em ininterrupta concepção, manifesta-se através da emergência de múltiplas *personalizações*⁵³ resultantes, segundo o poeta, de “uma tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação”.⁵⁴ É a combinação destes dois elementos, despersonalização e simulação, que levam à formulação de uma teoria poética que se exprime através da dissolução poética de um autor em simultânea dispersão. E, neste caso específico, a personificação e materialização textual surge como *livro-persona*, através do qual a obra, ou antes, o autor se libertará do seu “carácter lacunar, imperfeito ou fragmentário”.⁵⁵

Helder, no entanto, não deixa ao acaso a persistente união entre o acto poético e poema, processo ao longo do qual a sua própria

⁵³ Eduardo Lourenço, *Fernando, Rei da Nossa Baviera* (Lisboa: Instituto Nacional – Casa da Moeda, 1986), pp. 138-39.

⁵⁴ Fernando Pessoa, *Correspondência 1923-1935*, ed. M. P. Silva (Lisboa: Assírio & Alvim, 1999), p. 340.

⁵⁵ Pedro Sepúlveda, *Os livros de Fernando Pessoa* (Lisboa: Ática, 2013), p. 40.

autoridade se vai diluindo. A despersonalização acontece unicamente ao nível da corporificação textual de um sujeito em processo de formação no seio de um poema em deriva contínua, o que permite a emergência e a fixação textual já não de um sujeito poético mas sim de um corpo-poema que o substitui e anula. Rasurada a identidade do autor através da escrita, surge poema da *máquina de emaranhar paisagens* que é o processo de escrita herbertiano, empurrando aquele que escreve para o lugar do incitável.

Este jogo de espelhos para o qual somos convidados por ambos os autores coloca-os numa situação de espécie de marginalidade no seio do panorâma literário português do século XX, já que falamos da infinitude de uma poesia que não cessa apesar da finitude do seu autor. Antes, perdura nas várias máscaras que se fabricam seja no tecido do poema, que parece interminável, seja na gestação de várias *personae* poéticas que nos conduzirão por “caminhos abertos que não levam a parte nenhuma excepto a uma nunca terminada teorização da escrita-na-pessoa-de-outro”,⁵⁶ ou seja, na realização estética de se criarem “uma vida contínua”, onde “nada seria real. Mas tudo teria uma lógica soberba, séria”.⁵⁷ Assim, se de Fernando Pessoa também se pode dizer que tudo “morre-renasce” na criação de uma nova *persona* que, recomeçando-se num outro não deixa de ser o mesmo, numa infinitude

⁵⁶ Pessoa, 2012, p. 15.

⁵⁷ *Ibid*, pp. 128-29.

simultaneamente una e múltipla, em Herberto Helder o centro dessa infinitude expressa-se no poema: um poema sem começo nem fim, circular, revelado por ininterruptos gestos poéticos. No entanto, algo é certo: a procura da Linguagem e o jogo do fingimento persiste, numa tentativa de diminuir as distâncias entre Real e Simbólico. Por um lado, Fernando Pessoa eterniza-se através da escrita das suas inúmeras *personae*: um poeta que é o mesmo mas que é sempre outro(s). Por outro lado, Herberto Helder escreve um (vários) livro(s) / um (vários) poema(s) que parece(m) não ter fim: um texto que é o mesmo mas que é sempre outro. Em ambos, a tendência para a anulação da figura autoral e para a procura de uma ordem poética que, lançando os dados cujas faces contêm *real e realidade, simbólico e imaginário, sujeito e autor*, possibilita posicionar o sujeito gramatical como participante de um (inter)texto dramático caracterizado pela multiplicidade, onde o *eu* se apresenta apenas como uma das possíveis personagens⁵⁸.

⁵⁸ McGuirk, p. 4.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em Herberto Helder, “actor e espectador cúmplice” na elaboração de “um texto apocalipticamente corporal”, a escrita é exercida como “caligrafia extrema do mundo”.¹ E do gesto poético herbertiano surge um poema em permanente mutação, quer na mensagem poética, quer na estrutura e fixação do *corpus*. O momento de emancipação de uma escrita que, a dado momento, reclama para si o estatuto de ilegível resulta num *corpus* aberto, fruto de uma incessante re-escrita que procura aproximar-se da criação do *poema contínuo*.

Se primeiro num momento, o poema se manifestou como experiência orgânica e espontânea, da sua aparição resultou a descoberta do espaço poético como lugar de transformação e recriação. Aqui, o poema assumiu-se em estado de corporificação, um “*poema-carne*” onde as palavras adquirem gradualmente a força da realidade poética de que se ocupam. No entanto, este processo de transição apenas parece ter sido possível através do aparecimento de um conflito mortal entre poeta e poema, cujo primeiro indício é visível, desde logo, no interior da própria língua. O caminho é o da transgressão linguística capaz de isolar o poema num espaço restrito

¹ Helder, 1995, p. 10.

ao qual apenas o poeta tem acesso. E, através dessa transgressão, ser possível instaurar um silêncio para, a partir dele, poder falar-se de “tudo o que não faz sentido / nem se pode traduzir no pânico de outras línguas”.² Em paralelo, verificamos como a voz do poeta vai desaparecendo para dar lugar a uma voz poética que existe unicamente ao nível do discurso. Em jeito mallarmiano, aquele que escreve recolhe a um lugar de dessubjectivação, no qual o sujeito poético enuncia e existe, sendo agora a sua matéria exclusivamente a matéria do poema, da linguagem e da metamorfose, matéria poética que nos introduz a um “universo autónomo, irreferenciável, absoluto”.³

Com esta pesquisa foi-nos permitido constatar que, apesar de se expressar de formas diversas, seja através jogo permanente entre poeta e poema, entre poema e leitor, e entre poema/poeta e crítico, seja através da natureza metapoética do texto herbertiano, o poema debruça-se invariavelmente sobre as mesmas questões: poema e linguagem poética em si mesmos. Assim, através da observação da transformação gradual da matéria poética que incorpora a dada altura o sujeito lírico, do diálogo disruptivo mas de natureza profundamente transformadora e recriadora que estabelece com outras tradições literárias, e do método através do qual se dá o aparecimento das várias antologias, que tantas vezes divergentes entre si, podemos concluir

² Helder, 2014, p. 659.

³ *Ibid*, p. 626.

que todos estes eventos ou gestos do poema contribuem para performarem eles mesmos a iterabilidade inerente à atitude poética de Helder. Pois o fim é sempre o mesmo: fazer da poesia uma forma de transformar a teoria em prática e a prática em teoria. Mas, acima de tudo, “[escrever] apenas um poema, um poema em poemas; [brandir] em todas as direcções o mesmo aparelho, a mesma arma furiosa”,⁴ deixando o legado de uma obra que se deseja internamente coesa, feita de várias obras que no fundo se revelam ao leitor com um único poema, em contínua redescoberta. Porque, no caso de Herberto Helder, estamos perante a verdadeira *obra aberta* cuja realidade não cessa de se transmutar e onde o próprio *modus operandi* de Helder confirma que

as várias interpretações só em parte esgotam as possibilidades da obra: na realidade, a obra permanece inesgotada enquanto “ambígua”, pois a um mundo ordenado segundo leis universalmente conhecidas substitui-se um mundo fundado sobre a ambiguidade, quer no sentido negativo de uma carência de dentro de orientação, quer no sentido positivo de uma contínua revisibilidade dos valores e das certezas.⁵

⁴ Herberto Helder, “As Turvações da Inocência” in *O Público* (Lisboa, 4 de Dezembro de 1990), p. 30.

⁵ Eco, 1991, p. 47.

As várias interpretações não se esgotam não apenas pela natureza excessiva das imagens, no exagero da metáfora e na transgressão morfossintáctica mas também, em grande parte, porque a obra é exposta a um movimento interior e incessante de reorganização dos vários “folhetos”⁶ publicados antes do surgimento das antologias *Poesias Todas*, no *Poema Contínuo*, na *Faca Não Corta o Fogo*, no *Ofício Cantante* e, por fim, nos *Poemas Completos*, nas quais assistimos a gestos de revisão, reescrita, omissão de textos antigos, e à inserção de novos textos. É destes gestos que resulta um *modus operandi* caracterizado como memória-montagem, que, nas palavras do poeta, resulta “de uma noção narrativa própria” como “cuidada maneira de receber a memória, assistir à ressurreição do que foi morrendo, e morre, e vai morrer”.⁷ Assim sendo, o que moveu as nossas leituras foram todos os gestos criativos a que Helder submete a sua escrita no intuito de fabricar o poema como texto ininterrupto, elaborado simultaneamente de dentro para fora e de fora para dentro, através do vínculo orgânico que se estabelece entre poema e poeta, entre poeta e outros poemas e poetas, e, em simultâneo, elevando ao máximo uma prática de manipulação e transmutação paralela da estrutura interna da obra e do paradigma semântico-semiótico que se

⁶ “Sou um autor de folhetos.” (Helder 1990: 29)

⁷ Helder, 1995, p. 147.

revela através de diferentes e variadas experiências poético-linguísticas.

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

- HELDER, H. (1964). *Electrònicolírica*. Lisboa: Guimarães Editores.
- (1968). *Apresentação do Rosto*. Lisboa: Ulisseia.
- (1977). *Cobra*. Lisboa: &etc.
- (1979). *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (1981). *Poesia Toda*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (1990a). “Poesia Toda. Herberto Helder” in *A Phala*, n. 20, Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 1-4.
- (1990). “As Turvações da Inocência” in *O Público*, Lisboa, 4 de Dezembro, pp. 29-31.
- (1995). *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (1997). *Ouolof* – Poemas mudados para português por Herberto Helder. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2001). *Ou o Poema Contínuo – Súmula*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2004). *Ou o Poema Contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2009). *Ofício Cantante*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2013). *Os Passos em Volta*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2014). *Poemas Completos*. Porto: Porto Editora.

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

- ATTWOOD, C. (1998). *Dynamic Dichotomy: The poetic ‘I’ in fourteenth and fifteenth-century French lyric poetry*. Amsterdam - Atlanta: Faux Titre.
- BARRENTO, J. (2006). “Fulgor e ritmo: tradução e escrita em Maria Gariela Llansol e Herberto Helder” in *Terceira Margem*, n. 15, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, pp. 227-38.
- BARTHES, R. (1977). *Image, Music, Text*. London: Fontana.
- (1977a). *R. Barthes por R. Barthes*. São Paulo: Cultrix.
- (1984). *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- (1997). *Lição*. Lisboa: Edições 70.
- (2004). *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes.

- BELO, R. (2002). "Poesia e arte poética em Herberto Helder" in *Na Senda da Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BLANCHOT, M. (2005). *O Livro Por Vir*. São Paulo: Martins Fontes.
- (2011). *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco Editores.
- BOWIE, M. (1991). *Lacan*. Glasgow: HaperCollins Publishers/Fontana Press.
- CAMPOS, H. (1969). *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva.
- CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. (1991). *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva.
- CASTRO, S. (dir.) (1999). *História da Literatura Brasileira*, v. 3. Sintra: Publicações Alfa.
- CASTRO, M. G. de (2015). *Fernando Pessoa's Shakespeare. The invention of the Heteronyms*. London: Critical, Cultural and Communications Press.
- CHKLOVSKI, V. (1976). *Teoria da Literatura: os formalistas russos*. Porto Alegre: Globo.
- CLAVURIER, V. (2013). "Real, simbólico, imaginário: da referência ao nó" in *Estudos de Psicanálise*, 39, pp. 125-36. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372013000100015&lng=pt&nrm=iso.
- COELHO, J. P. (1949/1982). *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Editorial Verbo.
- DAL FARRA, M. L. (1986). *A Alquimia da Linguagem – Leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (2014). "Um serviço de poesia: o *Ofício* e as *Servidões* de Herberto Helder" in *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 34, n. 52, pp. 9-27.
- DÉCIO, J. (1971). "Introdução ao estudo da poesia de Herberto Helder" in *ALFA – Revista de Linguística*, n.º 17. Marília: UNESP.
- DELEUZE, G. (2001). *Nietzsche e a Filosofia*. Porto: Rés Editora.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (2000). *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34.
- DERRIDA, J. (1975). *Posições. Semiologia e Materialismo*. Lisboa: Plátano Editora.
- (1992). *Acts of Literature*. London: Routledge.
- (1995). *Salvo o Nome*. São Paulo: Papirus Editora.

- (1995a). *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva.
- (1997). *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras.
- (2003). *Cosa è la Poesia?*. Coimbra: Angelus Novus, Editora.
- (2013). *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva.
- ELIOT, T. S. (1999). *Selected Essays*. London: Faber and Faber.
- EVANS, D. (1966). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. New York: Routledge.
- FELIZI, N. (2015). *A Face Antropofágica de Herberto Helder*. Rio de Janeiro: UFRJ/Letras. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa. Acesso a 26/11/2017 em <<http://www.lettras.ufrj.br/posverna/doutorado/FeliziNF.pdf>>
- FINK, B. (1996). *The Lacanian Subject: between language and jouissance*. New Jersey: Princeton University Press.
- FRIEDRICH, H. (1978). *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades.
- FOUCAULT, M. (1992). *O que é um autor?*. Lisboa: Passagens.
- GIL, A. (2011). “A (Des)Escritura de Herberto Helder: Poética corruptora do real e da linguagem” in *Revista Ângulo*, n. 125/126, Abr./Set. Lorena: Publicações UNIFATEA.
- GORBEA, F. (1982). *Stephane Mallarmé. Poesía*. Col. *Selecciones de Poesía Universal – Texto Bilingüe*. Barcelona: Plaza & Janes, S. A. Editores.
- GUEDES, M. E. (1979). *Herberto Helder: poeta obscuro*. Lisboa: Moraes Editores.
- (2013). “Herberto Helder: é e não é um poeta surrealista” in *A Ideia – Revista de Cultura Libertária*, Évora, n. 71-72, pp. 79-81.
- GUERREIRO, A. L. (2009). “A “antropofágica festa”. Metáfora para uma ideia de poesia em Herberto Helder” in *Diacrítica*, Braga, n. 23/3, pp. 9-22.
- INGARDEN, R. (1973). *A Obra de Arte Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- KLINGER, D. (2007). *Escritas de si, Escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- KRISTEVA, J. (1994). *Estrangeiros Para Nós Mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LACAN, J. (1966). *Écrits*. Paris: Seuil.

- (1986). *Le Séminaire, livre VII: l'éthique de la psychoanalyse*. Paris: Seuil.
- (1989). *Écrits – A selection*. London: Routledge.
- (1998). *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, Lda.
- (2016). *The Symptom. The seminar of Jacques Lacan – Book XXIII*. Cambridge: Polity Press.
- LEAL, I. (2004). “Henri Michaux e Herberto Helder: Dois Poetas em Busca da Alteridade” in *Revista Garrafa*, v. 2, n. 4, Rio de Janeiro, pp. 55-67.
- (2008). *Doze Nós num Poema: Herberto Helder e as Vozes Comunicantes*. Tese de Doutorado em Letras Vernáculas. Rio de Janeiro: UFRJ. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp063138.pdf>>
- LOPES, T. R. (1977). *Pessoa et le drame symboliste: Héritage et création*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- (1985). *F. Pessoa: Le théâtre de l'être*. Paris: ed. la différence.
- LOURENÇO, E. (1986). *Fernando, Rei da Nossa Baviera*. Lisboa: Instituto Nacional – Casa da Moeda.
- (2015). “H.H.: Sob o signo do fogo” in *Relâmpago – Revista de Poesia*, n. 36/37, Lisboa, pp. 212-15.
- MAFFEI, L. (2007). *Do Mundo de Herberto Helder*. Tese de Doutorado em Língua Portuguesa, Faculdade de Letras. Rio de Janeiro: UFRJ.
- MALLARMÉ, S. (1945). *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, La Pléiade.
- (2010). *Divagações*. Florianópolis: Editora da UFSC.
- MARINHO, M. de F. (1982). *Herberto Helder: a obra e o homem*. Lisboa: Editora Arcádia.
- MARTELO, R. (2004). *Em Parte Incerta: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto: Campo das Letras.
- (2009). “Em que língua escreve Herberto Helder?” in *Diacrítica*, Braga: CEHUM – Universidade do Minho, pp. 151-168.
- (2016). *Os Nomes da Obra*. Lisboa: Documenta – Sistema Solar.
- MARTINS, M. F. (1983). *Herberto Helder – Um Silêncio de Bronze*. Lisboa: Livros Horizonte.
- (2019). *Herberto Helder – Um Silêncio de Bronze*. Lisboa: Nova Vega.

McGUIRK, B. (1988) (ed.). *Three Persons on One – A centenary tribute to Fernando Pessoa*. Nottingham: University of Nottingham.

MELO E CASTRO, E. M. De (1993). *O fim visual do século XX e outros textos críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

MENEZES, R. B. (2012). *A Interminabilidade e a Comunicabilidade da Escrita: confluências entre Herberto Helder e Maurice Blanchot* (Fortaleza: Universidade Federal do Ceará – Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras).

——— (2017). “A unidade deslizante da obra *Photomaton & Vox*, de Herberto Helder” in *Revista Scriptorium*, v. 3, n. 2, Jul./Dez., pp. 168-175. Acesso a 19/06/2019 em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/scriptorium/article/view/28902>.

NIETZSCHE, F. (2000). *Para Além do Bem e do Mal*. São Paulo: Companhia das Letras.

PERKINS, J. (2007). “Madeira: the poetry of Herberto Helder” in *Maynooth University Papers in Spanish, Portuguese and Latin American Studies*, n. 16, Maynooth: National University of Ireland. Disponível em <https://www.maynoothuniversity.ie/sites/default/files/assets/document/No.%2016%20Paper%20Herberto%20Helder.pdf>

PERRONE-MOISÉS, L. (1982). *Fernando Pessoa. Aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Lda.

PESSOA, F. (1968). *Textos Filosóficos*. Vol. II. Lisboa: Ática.

——— (1980). *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática.

——— (1999). *Correspondência 1923-1935* (ed. M. P. Silva) Lisboa: Assírio & Alvim.

——— (2007). *Prosa Íntima e de Autoconhecimento* (ed. R. Zenith). Lisboa: Círculo de Leitores.

——— (2012). *Teoria da Heteronímia* (ed. Fernando Cabral Martins & Richard Zenith). Lisboa: Assírio & Alvim.

- PICOSQUE, T. (2012). “A questão da subjetividade na poesia de Herberto Helder: o retacto em movimento no papel” in *Revista Desassossego*, 4 (7), São Paulo: USP, pp. 73-84.
- PIGNATARI D. (2005). *O Que é a Comunicação Poética*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- PIMENTEL, D. (2018). “polaróide” in *Translocal – Lugar Lugares Herberto Helder*, n. 2, Jan. / Mar., Madeira: Câmara Municipal da Madeira. Acesso a 21/01/2019 em < <http://translocal.cm-funchal.pt/2018/01/22/revista01-2/>>
- RAMOS ROSA, A. (1986). “Herberto Helder – Poeta Órfico” in *Poesia, Liberdade Livre*, Lisboa: Ulmeiro, pp. 131-138.
- RIBEIRO, G. S. (2009). “Os paradoxos da escrita autobiográfica em *Photomaton & Vox*, de Herberto Helder” in *Revista Interdisciplinar*, ano IV, v. 8, Jan./Jun., pp. 177-182. Acesso a 19/06/2019 em <<https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1196>>
- RODRIGUES, S. L. (2003). *A Inocência do Devir*. Lisboa: Vendaval.
- SANTIAGO, S. (1976). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora.
- SANTOS, M. E. (2000). “Herberto Helder – Territórios de uma poética” in *Semear*, n. 4, Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, pp. 1-10.
- SARAIVA, A. J.; LOPES, Ó. (1996). *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- SENA, J. de (2000). *Fernando Pessoa & C.ª Heterónima (Estudos Coligados 1940-1978)*. Lisboa: Edições 70.
- SEPÚLVEDA, P. (2013). *Os livros de Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática.
- SILVA, F. P. da (2009). *Da Literatura, do Corpo e do Corpo da Literatura: Derrida, Deleuze e Monstros no Renascimento*. Covilhã: LusoSofia Press.
- Zilberman, R. (2012). *Teoria da Literatura I*. Curitiba: IESDE Brasil S.A.