

University of Nottingham
Faculty of Arts
School of Languages, Cultures and Area Studies
Spanish, Portuguese and Latin American Studies Section

Clarice Lispector e Herberto Helder: do mito ao texto

Sara Sofia André da Costa

Thesis submitted to the University of Nottingham,
School of Cultures, Languages and Area Studies – SPLAS,
for the degree of Doctor of Philosophy
March 2023

AGRADECIMENTOS

Ao Dr. Rui Gonçalves Miranda, meu orientador, pelas leituras atentas e valiosas sugestões que enriqueceram este trabalho; pela qualidade extrema de todas as discussões (formais e informais), e pelo constante apoio nos momentos mais difíceis destes anos.

Ao Professor Emeritus Bernard McGuirk, pela imensa generosidade das suas leituras e pelas interpelações sempre oportunas a este meu (e outros) trabalho(s). Mas, acima de tudo, por ter consistentemente incentivado todos os meus projectos académicos.

Ao Dr. Álvaro Vidal Bouzon, pelas leituras e considerações.

Gostaria, ainda, de deixar algumas palavras de reconhecimento a todos os que de uma forma ou de outra me apoiaram durante esta jornada. Tentando não me esquecer de ninguém, queria por isso agradecer:

Ao Pedro, pela amizade de sempre, pelo teu interesse constante, pela lembrança das alegrias de Verão na Praia do Barril, que me consolaram nos dias mais escuros de Nottingham. Um abraço amigo ao Sr. Zé e à D. Manuela.

Ao Alberto, à Zézinha, à Debbie, ao André e à pequena Kelsey por me terem acolhido com tanto carinho no seio da vossa família.

Ao Gareth Stockey, por todo o apoio e amizade desde que cheguei a Nottingham.

À Alex, por toda a amizade e carinho: um enorme beijinho!

Ao Michael Miller-Wierzbicki, que foi o meu grande e sempre disponível conselheiro bibliográfico nas questões judaicas abordadas nesta tese.

À Claudia Beatriz Carvalho Fonseca, que me ajudou a sarar várias e profundas feridas, e me deu o colo e as ferramentas necessárias para eu conseguir ganhar asas e poder voar (porque não basta cair de um mau ninho).

Um “Obrigada!” muito especial ao meu Rúben: sem ti e sem o teu inalterável incentivo nada disto teria sido possível. Um dos meus sonhos está cumprido. O outro vem a caminho.

SUMÁRIO

EDIÇÕES MANUSEADAS E SIGLAS UTILIZADAS	5
INTRODUÇÃO	6
1 (UM)A LITERATURA.....	13
1.1 <i>Essa escritora de nome desagradável, certamente pseudônimo: o lugar de Clarice Lispector na literatura brasileira</i>	14
1.2 <i>Gênese de um poder profundo e obscuro: Herberto Helder e a sua contemporaneidade</i>	29
2 PULSÕES DE UMA RELIGIÃO ESTRANGEIRA	59
2.1 Um quarto que (não) seja (o) seu	70
2.2 <i>Por acidente: fui ter ao inferno</i>	79
2.3 Da natureza sacro-profana do(s) tecido(s) textu(al/ais).....	87
3 PERTO DA LINGUAGEM SELVAGEM.....	141
3.1 O lado in(di/vi)zível das palavras	152
3.2 Escritas de um 'si': o Outro no texto	197
3.2.1 Autobiografia (im)possível.....	208
3.2.2 Subjectividade estilhaçada	230
CONSIDERAÇÕES FINAIS	263
BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA	272
BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA.....	273
ANEXOS.....	285

Que bom não saber como um poema acaba!
(...nem que sol segreda
O fio de baba
Dos bichos-de-seda).

Apenas palavras que se buscam no papel
Com astros dentro famintas de encontrar
O ilógico da Outra Voz que por acaso revele
O avesso da sombra a fingir de luar.

Gomes Ferreira in *Poesia*

EDIÇÕES MANUSEADAS E SIGLAS UTILIZADAS

LIVROS DE CLARICE LISPECTOR:

PSGH (1988, *A Paixão segundo G.H.*, ed. crítica de Benedito Nunes. Rio de Janeiro: ALLCA XX).

DM (1999, *A Descoberta do Mundo. Crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco).

PCS (2000, *Perto do Coração Selvagem*. Lisboa: Relógio d'Água).

ME (2000a, *A Maçã no Escuro*. Lisboa: Relógio d'Água).

AV (2012, *Água Viva*. Lisboa: Relógio d'Água).

SVP (2012a, *Um Sopro de Vida (Pulsações)*. Lisboa: Relógio d'Água).

AVm (2019, *Água Viva*. Edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco).

N.B. Todas as citações de epígrafes constantes nas obras de Clarice Lispector se encontram de acordo com as edições consultadas.

LIVROS DE HERBERTO HELDER:

P&V (1995, *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim)

OC (2009, *Ofício Cantante*. Lisboa: Assírio & Alvim).

PV (2013, *Os Passos em Volta*. Porto: Assírio & Alvim).

PC (2014, *Poemas Completos*. Porto: Porto Editora).

AR (2020, *Apresentação do Rosto*. Porto: Porto Editora).

INTRODUÇÃO

Tendo como ponto de partida a obra de Clarice Lispector (1920-1977) e de Herberto Helder (1930-2015), este estudo propõe-se analisar e reflectir sobre algumas das linhas de diálogo que, a nosso entender, poderão estar implícitas na arte poética destes dois autores. Partilhando de um estilo de escrita que, frequentemente considerado hermético, desafia e questiona, na sua prática, os modelos convencionais da dita literatura ocidental assim como da própria linguagem enquanto mecanismo privilegiado para a produção literária, é objectivo deste trabalho revelar de que modo temas como os da religião, da linguagem e do sujeito poético são temáticas inerentes tanto à obra da escritora brasileira quanto à do poeta português, e de que forma pode estabelecer-se, então, alguns pontos de contacto entre ambas.

Antes de mais é necessário salientar que os textos em análise nesta tese resultam de um processo criativo de pendor experimental que, como veremos, se revelará numa escrita invulgar, da qual resulta uma aproximação crítica aos mesmos que terá sempre em consideração a notória herança que os movimentos artísticos e, em particular, a literatura do século XX recebem do Romantismo, movimento este cujo carácter inovador terá tido como maior impulso a ideia de arte que denotasse uma inquietação face à existência de regras rígidas que constrangiam o acto criativo, o que, consequentemente, implicou uma reacção contra a tradição. Tendo sido o século XVII caracterizado pelo objectivismo e pela razão, no século XVIII assistimos à prevalência da subjectividade e do lirismo, instaurando-se, assim, uma nova atitude estética

com repercussões na criação literária e poética que persistem até aos dias de hoje.¹ É, assim, “a partir do romantismo [que] a metalinguagem do sistema literário integra uma consciência histórica e teórica cada vez mais atenta às relações entre a permanência e a descontinuidade do sistema”, tal como referido por Aguiar e Silva na sua *Teoria da Literatura*.² Entre os princípios fundamentais que influenciaram a literatura contemporânea podem destacar-se a fundação da ideia do poeta enquanto criador, a proeminência de elementos como a imaginação, o sonho e o inconsciente como formas activas de criação e instrumento privilegiado do conhecimento do real, imbuídos não apenas de uma dimensão psicológica, mas também mística. Deste modo, as categorias de tempo e de espaço desvanecem-se, operação característica do domínio do sonho, restando a “abertura para o infinito e para o invisível”. Em simultâneo, a poesia é concebida “como uma revelação do invisível” e o universo é compreendido “como um vasto quadro (...) onde se reflecte uma realidade transcendente”. Consequência de uma certa recusa das crenças religiosas originada pelo racionalismo iluminista, esta concepção mística resulta numa religiosidade “de natureza sentimental e intuitiva” que recusa dogmas e hierarquias, passando o diálogo com a entidade transcendente a tomar lugar apenas no domínio da consciência, sendo o panteísmo e a teosofia as duas formas de religiosidade privilegiadas. Acima de tudo, para os românticos, a verdade e a beleza resultam não de uma verdade absoluta ou dogmática, mas antes de “polaridade e tensões contínuas”. Se, por um lado, o

¹ Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura* (Coimbra: Edições Almedina, 2018), p. 551.

² *Ibid*, p. 430.

Romantismo “valorizou as forças instintivas e irracionais” do homem; por outro lado, “exalta os valores culturais”, e ao mesmo tempo “manifesta o gosto pelo fantástico e pelo grotesco (...) revela-se também, com frequência, como uma arte atenta ao real subjectivo e objectivo”,³ características a partir das quais podemos compreender o modo como os movimentos artísticos que emergiram posteriormente, tais como o Simbolismo, o Surrealismo, o Realismo e o Existencialismo, terão tido no Romantismo um prelúdio.

Sendo Lispector e Helder também eles, naturalmente e em certa medida, motivados por esta fortuna cultural, é, contudo, um espírito de subversão e de certa anarquia e inconformismo a postura literária que emana da escrita destes dois autores. Consequentemente, e para melhor se entender a sua relação e cisura com as manifestações artísticas e literárias suas contemporâneas, o primeiro capítulo deste trabalho, intitulado “(Um)A Literatura”, é dedicado ao mapeamento do percurso literário de Clarice Lispector (secção com o título “*Essa escritora de nome desagradável, certamente um pseudónimo: o lugar de Clarice Lispector na literatura brasileira*”) e de Herberto Helder (secção “*Génese de um poder profundo e obscuro: Herberto Helder e a sua contemporaneidade*”), considerando os contextos literários brasileiro e português, respectivamente, e as relações artísticas, culturais e intelectuais que os dois autores terão ou não estabelecido com esses (vários, no caso de Helder) movimentos artísticos da época, nomeadamente o Modernismo, o Neo-Realismo, o Surrealismo (com a sua

³ Aguiar e Silva, pp. 553-559.

vertente Abjeccionista), o Pós-Modernismo e o Experimentalismo / Concretismo.

É no segundo capítulo, com o título “Pulsões de Uma Religião Estrangeira”, que será iniciada a análise textual comparativa entre *A Paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector, volume publicado em 1964, e *Apresentação do Rosto* de Herberto Helder, de 1968, que serão primeiramente introduzidos nos seus particulares contextos literários e poéticos no momento da sua publicação, que esclarecem o estranhamento que causaram, seguindo-se uma análise de episódios-chave a cada uma das obras nas secções “Um quarto que (não) seja (o) seu” e “Por acidente: fui ter ao inferno”, experiências-limite, cuja leitura contrastiva será desenvolvida em “Da natureza sacro-profano do(s) tecido(s) texto(al/ais)”. Nesta última secção, será analisado o modo como os elementos do sagrado e do profano são recriados através de cada uma das narrativas pelo relato de experiências que em muito se aproximam dos antigos de rituais iniciação ou ritos de passagem, tendo em consideração não apenas a concepção de sagrado como também de religião e as suas várias formas de manifestação desenvolvidas por Georges Bataille, Roger Caillois e Mircea Eliade, entre outros. Nesse mesmo sentido, a observação das relações que se estabelecem entre os domínios do sagrado e do profano, desenvolvida por Roger Caillois, demonstrar-se-á de grande importância e será reforçada pela pesquisa de Jacob Neusner relativamente à distinção entre os estados de pureza e impureza rituais, sem nunca esquecer o papel que o próprio texto bíblico, cuja intertextualidade com *A Paixão segundo G.H.* e *Apresentação do Rosto* se desvela como inegável, desempenha. Por fim, tornou-se também

necessário esclarecer de que modo a expressão de elementos do bizarro e do grotesco se manifestam em ambos os textos, revelando experiências do âmbito do abjecto. Com esse propósito em mente, é feita uma síntese dos principais traços e desenvolvimentos da manifestação abjecta, não apenas em geral, mas igualmente no âmbito das manifestações artísticas, observados por Julia Kristeva e Rina Arya. Neste capítulo, pretende-se, acima de tudo, evidenciar a forma como a tradição judaico-cristã, manifestada nos textos em análise na sua dimensão sagrada e/ou profana, parece desempenhar um papel fundamental para a prática de um jogo entre os conceitos de pureza e impureza e de paródia da liturgia sagrada, que se revela como um mecanismo quer de re-interpretação e re-encenação literárias das Sagradas Escrituras quer de um retorno ao mito como forma não apenas de exploração de novas possibilidades e de reinvenção intelectuais, mas, acima de tudo, como modo de subversão e rebeldia da qual se procura criar não apenas um novo lugar de escrita mas também um novo ser de escrita. Este tema será desenvolvido no seguinte capítulo deste trabalho, com o título “Perto da Linguagem Selvagem”.

Dividido em duas secções distintas, o conteúdo de “Perto da Linguagem Selvagem” aborda o trabalho linguístico particularmente *sui generis* que tanto Clarice Lispector quanto Herberto Helder desenvolveram de forma coerente e consciente ao longo de toda a sua vida literária. Primeiramente, o leitor é introduzido a um pequeno resumo das principais teorias relacionadas com a abordagem da linguagem enquanto função humana por vários autores ao longo da História, desde Platão a Jacques Derrida. Esta pequena (e necessariamente incompleta) história dos estudos da linguagem funcionará como o mote para a

primeira secção deste capítulo, intitulada “O lado in(di/vi)zível das palavras”, em que será examinado o modo como algumas destas teorias da linguagem acabam por se manifestar literariamente na obra de Clarice Lispector e de Herberto Helder. Pelas razões supramencionadas, o *corpus* seleccionado compõe-se de *Perto do Coração Selvagem* (1943), *A Maçã no Escuro* (1961), *A Paixão segundo G.H.* (1964), *Água Viva* (1973) de Lispector, ao passo que serão considerados certos poemas de *A Colher na Boca* (1961), de *Antropofagias* (1971), de *Do Mundo* (1994) e de *A Faca não Corta o Fogo* (2008), de Helder.⁴ Nestes textos, em que ambos os autores exprimem desde cedo uma postura literária muito particular, é também posta em prática um tipo de expressão literária poético-narrativa em que os temas da linguagem enquanto fracasso e o silêncio que deste poderá advir, bem como da necessidade de transfiguração ou mesmo de destruição da língua como única forma de expressão do inexprimível, serão o foco central. Procurar-se-á ainda demonstrar que, apesar de a leitura ser orientada teoricamente pelo ideário de autores pós-estruturalistas tais como Jacques Derrida e Roland Barthes, estes são textos que, invariavelmente, se apresentam aos seus leitores no sentido de uma *ars poetica*, fazendo da prática uma teoria e da teoria uma prática,⁵ através da qual parece também insinuar-se uma nova identidade poética. A natureza deste novo ser poético será o foco da análise da seguinte secção, com o título

⁴ Apesar de ser este o *corpus* principal, outras obras dos dois autores serão devidamente citadas sempre que forem relevantes para a argumentação.

⁵ O modo como o acto literário, tanto em Lispector quanto em Helder, se revela como uma simbiose entre a prática e a teoria literárias é revelado através da constante indagação no próprio texto dos mecanismos de criação literária e poética, numa espécie de permanente conversação consigo mesmo, com o leitor e, *a posteriori*, com o próprio crítico literário.

“Escritas de um ‘si’: o Outro no texto”, a partir de uma continuação da leitura de *Água Viva* de Lispector e de *Apresentação do Rosto* de Helder, que tendo sido considerados, até certa medida, como textos autobiográficos possibilitarão a leitura numa perspectiva que se pretende ir além do que se consideraria uma escrita de si enquanto género literário, tal como elaborado por Philippe Lejeune e as consequentes interpelações teóricas de Paul De Man, assim como no âmbito das chamadas “autoficções” de Serge Doubrovsky, no seu contraste com o conceito de “autorretrato” literário desenvolvido por Michel Beaujour, considerando ainda pertinente para a análise da natureza deste textos o conceito de *biografema* proposto por Roland Barthes. Neste sentido, observar-se-á, na subsecção intitulada “Autobiografia (im)possível”, o modo como os elementos aparentemente autobiográficos identificáveis em ambos os textos contribuem para um intercâmbio permanente entre os conceitos de ficção e de verdade ou, tal como proposto por Gérard Genette, para a convergência entre facto e ficção, num caminho em direcção unicamente à escrita, num lugar discursivo onde os géneros se misturam, manifestação literária aporética em que se esbatem as fronteiras entre a (auto)biografia e a ficção. Em simultâneo, tentar-se-á apurar, na análise desenvolvida na subsecção com o título “Subjectividade estilhaçada”, como se manifesta nestes textos a existência de uma voz enunciativa na primeira pessoa que é em tudo característica do discurso monológico, mas que, apesar de tudo, parece resultar numa subjectividade poética de natureza universal e anónima, absolutamente literária que fundará um estilo próprio.

1 (UM)A LITERATURA

O diálogo que este estudo propõe através da análise e reflexão de vários aspectos e temas inerentes às escritas de Clarice Lispector (1920-1977) e de Herberto Helder (1930-2015) irá revelar-nos a partilha de um estilo de escrita que, frequentemente considerado hermético, desafia e questiona os modelos convencionais tanto de literatura quanto de linguagem, numa prática que invariavelmente se constitui como uma espécie de *ars poetica* particular a cada um dos dois autores, construindo-se à medida do próprio acto de criação literária e poética.

Assim, tendo por um lado, a linguagem densa e rítmica da prosa poética de Clarice Lispector e, por outro, os extensos textos-fragmento da poesia narrativa (ou narrativa poética) de Herberto Helder, o gesto escritural, em ambos os autores, revela-se como lugar de uma performance ambivalente, onde o jogo da polissemia e do deferimento de uma miríade de interpretações se tornam incessantemente presentes. Sacrificando amiúde estruturas sintácticas, semânticas e lexicais, este parece ser o princípio fundamental que rege uma concepção de escrita através da qual surge uma inovadora linguagem poética renovada. A aproximação crítica aos textos far-se-á, por isso, neste domínio, tendo primeiramente em consideração que o aparecimento de novas formas de significação resulta de um processo criativo de pendor experimental que, como veremos, é também ele um experimentalismo arrojado.

1.1 ***Essa escritora de nome desagradável, certamente pseudônimo: o lugar de Clarice Lispector na literatura brasileira***

Quando, em 1943, surgiu *Perto do Coração Selvagem*, primeiro romance de Clarice Lispector, o romance da então jovem desconhecida escritora foi de imediato alvo de várias leituras críticas que, em comum, atestavam a natureza invulgar e imprevisível da sua escrita. Antonio Candido terá sido um dos primeiros a sublinhar o carácter original do seu estilo assim como as inovações formais que contrastavam com o romance realista, em voga na altura. No ensaio intitulado “No raiar de Clarice Lispector”,⁶ Candido parece ter entendido desde o início que, para Clarice Lispector, a literatura era acima de tudo uma realidade do discurso, o que a distinguiu imediatamente do grupo de escritores publicados na mesma altura:

Nos romances que se publicam todos os dias entre nós, podemos dizer sem medo que não encontramos a verdadeira exploração vocabular, a verdadeira aventura da expressão. Por maiores que sejam, os nossos romancistas se contentam com posições já adquiridas, pensando naturalmente que o impulso generoso que os anima supre a rudeza do material. [...] Por isso, tive verdadeiro choque ao ler o romance diferente que é *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, escritora até aqui completamente desconhecida para mim.⁷

⁶ Este ensaio é, nas palavras do próprio autor, “a parte (...) aproveitável do ensaio ‘Tentativa de renovação’, publicado em *Brigada ligeira*, depois de ter aparecido sob a forma de dois artigos em *Folha da Manhã* (1943)” in Antonio Candido, “No raiar de Clarice Lispector” in *Vários Escritos* (São Paulo: Duas Cidades, 1977), p. 7.

⁷ *Ibid*, p. 127.

Para a vasta maioria dos críticos literários e acadêmicos brasileiros e internacionais, a escrita de Clarice Lispector, autora brasileira de ascendência ucraniana, constituiu-se, desde a publicação do seu primeiro romance, em 1943, intitulado *Perto do Coração Selvagem*, como uma escrita de certo modo estrangeira dentro do panorama literário brasileiro. Contudo, para se entender em que consiste o estrangeirismo tantas vezes referido quando se fala de Clarice Lispector,⁸ teremos de observar o longo desenrolar da formação da literatura dita brasileira, tendo em consideração que esta é uma tradição literária (e esta produção artística, em geral) assente, já numa época pós-colonial, no princípio da construção de uma identidade nacional.

Foi desde logo durante o período Neoclássico, no século XVIII, época denominada pelos estudiosos de Arcadismo Brasileiro, que escritores como Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa, Basílio da Gama e Santa Rita Durão, sentindo-se “animados do desejo de construir uma literatura como prova de que os brasileiros eram tão capazes quanto os europeus”,⁹ iniciam o que terá sido o primeiro momento de uma história da literatura brasileira. Recorrendo aos modelos formais europeus, a matéria de escrita era, no entanto, voltada para a sociedade fortemente hierárquica e agrária que sustentava o Brasil, e cujas bases assentavam ainda na mentalidade da escravidão e da política do favor. Esta combinação entre a forma e o conteúdo

⁸ Cf. Neli Edite dos Santos, “A crítica jornalística sobre Clarice Lispector (1943-1997)”, Revista *Sínteses* (Campinas: Universidade Estadual de Campinas – Centro de Estudos da Linguagem, 2002), pp. 387-388, para uma visão ampla da recepção crítica ao primeiro romance de Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*.

⁹ Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira*, vol. 1 (Belo Horizonte: Itatiaia, 1975), p. 26.

resulta estranha, segundo Antonio Candido num estudo intitulado *Formação da Literatura Brasileira*, pois o modelo europeu representava uma sociedade cosmopolita europeia e burguesa. Apesar disso, na análise do estudioso, terá sido precisamente este hibridismo inusitado que propiciou o aparecimento de uma identidade literária brasileira, cujo pendore programático de construção de um país livre “visava a diferenciação e particularização dos temas e modos de exprimi-los”.¹⁰ Por este motivo, verifica-se a ascensão de um espírito de missão através do qual o nacionalismo artístico preteriu, na maioria dos casos, o aspecto estético da obra, e em que a literatura não terá sido encarada como um fim em si mesmo.

Após a Independência, em 1822, o Romantismo, iniciado em 1836 com a publicação do livro de poemas de Gonçalves de Magalhães intitulado *Suspiros Poéticos e Saudades*, prossegue com a exaltação das paisagens brasileiras, do elemento indígena e da nação, figuras sem as quais, de acordo com o pensamento dos intelectuais da época, não se produziria a verdadeira literatura, ou seja, aquela que glorificava o País, ao encontro da construção de uma identidade nacional. A natureza particular deste conceito de literatura caminhava lado a lado com a frustração da liberdade criativa e da procura de originalidade literárias, como nota novamente Candido:

(...) os escritores se sentiram frequentemente tolhidos no vôo, prejudicados nos exercícios da fantasia pelo peso do sentimento de missão, que acarretava a obrigação tácita de descrever a realidade imediata, ou exprimir determinados

¹⁰ Candido, 1975, p. 26.

sentimentos de alcance geral. Este nacionalismo infuso contribuiu para certa renúncia à imaginação ou certa incapacidade de aplicá-la à representação do real, resolvendo-se por vezes na coexistência de realismo e fantasia, documento e devaneio, na obra de um mesmo autor (...).¹¹

Será com Machado de Assis (1839-1908) que, publicado o seu romance *Memórias Póstumas de Brás Cuba*, em 1881, surgirá uma nova era nas letras brasileiras: o Realismo, que se manifesta como prática de um estilo muito particular e distinto do modelo tradicional do romance romântico. Quer isto dizer que, se por um lado, Machado de Assis continua a apoiar-se tematicamente nos tópicos regionalistas, por outro, o seu modo de narrar é invulgarmente fragmentário, enunciado na primeira pessoa, gerando um texto onde o enredo é colocado em segundo plano, preterido em relação às frequentes e inabituais reflexões sobre a condição humana. Este aspecto, em particular, denota o seu desejo pessoal de construção de uma literatura que se expressa apenas e somente como literatura em si mesma e não como simples recurso de instrumentalização ideológica. Por isso, a escrita de Machado é frequentemente elencada a uma aproximação universalista da literatura, em contraponto com o projecto nacionalista de até então, que apenas gerava uma quase não-estética que empobreceria o acto literário.¹²

No entanto, se tudo parecia indicar um novo rumo nas letras brasileiras, o Modernismo volta a retomar a relação de influência estética dos movimentos

¹¹ Candido, 1975, pp. 26-27.

¹² Vd. Warwick Research Collective a propósito do entendimento de Machado de Assis da Literatura Brasileira do seu tempo.

de vanguarda europeus, apesar da sua natureza se revelar contestatária, radical e persistir ainda a intenção de formação de uma literatura dita brasileira. Alfredo Bosi, na sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, considera que “há um estilo de pensar e escrever anterior e um outro posterior a Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira”,¹³ escritores que se destacaram durante esta fase e que renovaram tanto a poesia como a ficção e a crítica da produção literária brasileiras de até então. A melhor síntese deste período poderá ser encontrada no “O Movimento Modernista”, escrito em 1942, conferência em que Mário de Andrade apresentou um balanço geral do movimento e onde pode ler-se que o legado do Modernismo foi o do

direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional. (...) Se tudo mudávamos em nós, uma coisa nos esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea. (...) Viramos abstencionistas abstêmios e transcendentais. (...) Nós eramos filhos finais de uma civilização que se acabou, e é sabido que o cultivo delirante do prazer individual represa as forças dos homens sempre que uma idade morre.¹⁴

Aquilo que também parece estar implícito nas palavras de Mário de Andrade é, primeiro que tudo, um certo desencanto face ao movimento, encarado como um gesto estético de investida experimentalista que, na sua frustração de dependência dos esquemas culturais europeus, se revelou programaticamente

¹³ Alfredo Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira* (São Paulo: Editora Cultrix, 1994), p. 383.

¹⁴ *Ibid*, p. 383.

entrópico, dando origem múltiplas e diversas correntes ideológicas, sendo duas das mais relevantes o Pau-Brasil e a Antropofagia.¹⁵ Se o experimentalismo modernista almejava uma “ruptura com certa psicologia convencional que mascarava a relação do ficcionista com o mundo e com o seu próprio eu”,¹⁶ Andrade compreendeu em simultâneo que a, ainda que inconsciente, conservação da tradição naturalista através de um realismo absoluto terá impedido a renovação radical da mentalidade literária dos escritores desta primeira fase do Modernismo. É, apesar disto, consensual a percepção de que este primeiro momento de tensão e disrupção com os valores artísticos do passado terá favorecido a instituição de um novo sistema cultural que começa a manifestar-se de forma mais amadurecida a partir da década de 30, a segunda fase do Modernismo, denominada “Fase de Consolidação” (1930-1945).

Defrontando-se com um ambiente sociopolítico de pós-Grande Guerra e de crise económica (1929), altura em que também o Brasil se deparava com

¹⁵ Na sequência da Semana de Arte de 1922, em São Paulo, patrocinada pela “aristocracia” do café, e que se constitui como marco inicial do Modernismo no Brasil, Oswald de Andrade publica o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, dando início ao movimento com o mesmo nome. Este movimento defendia a criação de uma poesia primitivista ao mesmo tempo que valorizava e reflectia criticamente sobre o passado histórico brasileiro. Assim, Oswald de Andrade defendia uma poesia originada na realidade histórico-social do Brasil e, em simultâneo, um produto de exportação tal como o foi o primeiramente o pau-brasil. Assim diz o seu manifesto: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos. (...) O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.” Também da autoria de Oswald de Andrade, o “Manifesto Antropófago”, decorrente do movimento Pau-Brasil, defendia a deglutição artística de tudo o que poderia ser considerado como cultura estrangeira e, por isso, alvo de imitação. Gerando uma contradição entre a cultura primitiva e a latina, que formavam a base da cultura brasileira, e transformando o selvagem em elemento de agressão, a Antropofagia propõe uma assimilação das outras culturas com o objectivo, novamente, de estruturar uma cultura de carácter nacional. Cf. Oswald de Andrade, Manifesto da Poesia Pau-Brasil e *Manifesto Antropófago* in <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso a 12 de janeiro de 2020.

¹⁶ Bosi, p. 389.

fortes convulsões económicas, políticas e sociais,¹⁷ a ficção brasileira encaminhou-se, uma vez mais, ao encontro de um certo tipo de naturalismo, com predominância das temáticas nacionalistas e regionalistas. Esta nova literatura em prosa preocupada, acima de tudo, em denunciar as desigualdades e injustiças sociais, privilegiava uma reflexão humanista na sua componente psicológica e social, em que o cenário geral das narrativas era invariavelmente as paisagens rurais e agrárias do Nordeste brasileiro.¹⁸ Surge, então, com autores como Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Erico Veríssimo, Jorge Amado e José Lins do Rego, o romance de 1930, também denominado como romance nordestino. Considerada a “era do romance brasileiro”,¹⁹ as décadas de 30 e 40 privilegiam, acima de tudo, uma análise crítica do panorama social brasileiro de então, duplamente o testemunho e o julgamento de uma época.²⁰ Ainda assim, e em paralelo, autores como Lúcio Cardoso, Otávio Faria e Cornélio Penna representaram um salto de emancipação do romance regionalista, sendo que as suas obras, expondo igualmente as lutas pela sobrevivência do homem no seu meio, atribuem, no entanto, ênfase às atribuições psicológicas e à vida interior das personagens. Antonio Candido,

¹⁷ Esta época corresponde ao período da República Velha (1889-1930), em que dominava a “política do café com leite”, um regime que consistiu na predominância política e alternada entre os cafeicultores de São Paulo e os fazendeiros de Minas Gerais. A manipulação política decorrente desta estrutura governamental, que privilegiava estas elites estaduais e mantinha o país sob um regime agroexportador. Com a crise de 1929, o Brasil como país cuja maioritária fonte de exportação era o café, sofreu uma enorme crise financeira, o que levou a níveis extremos de desemprego e miséria em todo o país. Foi num clima de descontentamento que se deu a chamada Revolução de 1930, na realidade, um golpe de estado em que as várias elites brasileiras lutavam entre si pelo poder, tendo levado Getúlio Vargas ao poder de um Governo Provisório (1930-1934), apoiado pelos militares.

¹⁸ Erico Veríssimo terá sido o único autor desta geração a focar-se, preferencialmente, na paisagem do Sul do Brasil.

¹⁹ Nelson Werneck Sodré, *História da Literatura Brasileira* (Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995), p. 549.

²⁰ Bosi, pp. 383-390.

na colecção de ensaios *A Educação pela Noite e outros ensaios*, realça o compromisso espiritual e simultaneamente a vertente política expressa por este grupo de intelectuais, através de uma literatura onde se verificava uma “penetração difusa das preocupações sociais e religiosas nos textos”.²¹ Neste âmbito, evidencia-se, em particular, o escritor Lúcio Cardoso pela temática moral e religiosa, em cujos romances, de raro cunho poético para a época, encontramos personagens em situação de marginalidade social e em confronto com a ausência de Deus. É nesse “mundo sem Deus”,²² nas palavras do próprio autor, que a narrativa se desenvolve, um mundo que desencadeia nas personagens sentimentos extremos de solidão, angústia e desespero, e consequente inquietação religiosa. É manifesto ponto de viragem o reconhecimento e indagação literários da subjectividade humana na ficção destes novos romancistas, que se debatiam com preocupações de ordem social, contribuindo, assim, para a consolidação daquilo a que mais tarde viria a ser considerado como o romance de introspecção ou o romance intimista no Brasil.

As gerações de escritores posteriores a 1930, compreendendo todo património literário e cultural que os antecedeu, usufruíram então da liberdade estética necessária para a exploração de novos caminhos de criação literária. Amparada pelo apaziguamento da procura de uma identidade artística e nacional, a literatura produzida no período pós-Segunda Guerra Mundial e pós-ditadura Vargas, apresenta-se, nas palavras de Alfredo Bosi, dotada de uma

²¹ Antonio Candido, *A Educação pela Noite e outros ensaios* (São Paulo: Ática, 1989), p. 188.

²² À sua trilogia composta pelos romances *Inácio* (1944), *O enfeitado* (1954) e *Baltazar* (2002, publicação póstuma), Lúcio Cardoso atribuiu o título de *O Mundo sem Deus*.

“admirável capacidade de renovação”.²³ É então que os autores da denominada Geração de 45, já pós-modernista e na qual se inserem romancistas como Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e João Guimarães Rosa, se empenham em conquistar uma nova expressão literária através da primazia das inovações estéticas, temáticas e linguísticas. No caso de Fagundes Telles, a sua escrita reflecte as técnicas específicas do considerado romance intimista e psicológico, tais como o fluxo de consciência, o monólogo interior e a epifania, conjugando elementos do fantástico com os da realidade da vida nas grandes cidades. Em contraponto, as obras de Guimarães Rosa e de Clarice Lispector tornam-se veículos de uma mensagem de carácter universalizante. Com *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa assistimos ao eclodir de um certo experimentalismo através do qual surge uma “linguagem artificial e perfeita”, onde “as diversas camadas da língua se combinam segundo um critério rigoroso de invenção”.²⁴ O processo narrativo, recorrendo a uma profunda transformação na aproximação à própria palavra, “funde a perspectiva local do regionalismo com os meios técnicos das vanguardas, para chegar a uma escrita original e integrada”.²⁵ A obra de Rosa, enveredando igualmente por um determinado tipo de reflexão em torno da condição humana, trabalha a palavra não apenas como fonte generativa de significações mas igualmente como signo estético, ou seja, “portadora de sons e de formas que desvendam, fenomenicamente, as relações íntimas entre significante e significado”, um posicionamento criativo que revitalizou inevitavelmente os

²³ Bosi, p. 385.

²⁴ Antonio Candido, *Iniciação à Literatura Brasileira* (São Paulo: Humanitas, 1999), p. 94.

²⁵ *Ibid*, p. 94.

recursos da expressão poética,²⁶ originando “um texto onde não se sabe se a realidade suscita o discurso, ou se o discurso institui uma realidade”.²⁷ Por isso, os traços regionais do texto, desvelados de forma pitoresca, encaminham-se para aquilo que Antonio Candido considera um super-regionalismo e anuncia-se directamente alicerçado ao que poderia chamar-se de universalidade da região, uma vez que a matéria do romance perde a soberania e parece ser exclusivamente produto da escrita.²⁸ Neste sentido, é justo afirmarmos que, na sua maioria, a prosa ficcional da Geração de 45 representa, sem dúvida, um marco na evolução do romance moderno brasileiro tal como o conhecemos nos dias de hoje, uma geração em que os autores, de algum modo, mantendo a sua individualidade artística e identidade literária, se complementaram e, em simultâneo, se destacaram, resistindo aos moldes convencionais da crítica literária e criando dificuldades no momento do registo taxonómico.

Esta forma de complexidade que encontramos na prosa ficcional da Geração de 45 terá sido precisamente aquilo com se depararam os vários leitores esclarecidos do romance *Perto do Coração Selvagem* de Clarice Lispector, publicado em 1943, de imediato alvo de várias leituras críticas que, em comum, atestavam a sua natureza invulgar e imprevisível, pois a sua escrita, habitualmente compreendida como saturada de um intimismo que explora a temática existencial e da experiência interior, revigora-se a cada instante

²⁶ Bosi, p. 430.

²⁷ Candido, 1999, p. 94.

²⁸ “Com efeito, ele parece dizer que a presença mimética da terra e do homem deve ser dissolvida na autonomia relativa do discurso para chegar à categoria de universalidade.” (Candido 1999: 94)

através da percepção da palavra como “isca”,²⁹ processo pelo qual também o espaço-tempo da narrativa se perdem. Por este motivo, e desde muito cedo, a linguagem ficcional de Lispector foi distinguida como aquela que

gerava o mistério, devido à marcha aproximativa do discurso, que sugeria sem indicar, cercava sem atingir, abria possibilidades múltiplas de significado. O mundo misterioso era a expansão do mistério próprio do verbo.³⁰

Iniciando o seu percurso de escrita com textos que, apesar da sua inovação, anunciam uma posição inadvertidamente pós-estruturalista, a natureza múltipla e enigmática da palavra que transforma a matéria textual no alvo perfeito para interpretações tão diversas quanto contraditórias e paradoxais são os elementos modernistas fundamentais que, na realidade, viriam a definir todas a produção literária de Clarice Lispector, desde os romances e novelas às inúmeras colecções de contos. Em qualquer um destes géneros, percebemos como a matéria da linguagem, enquanto formadora de um discurso, se vai elaborando à margem da narrativa e se aproxima do mistério da realidade sem nunca existir verdadeiramente a possibilidade de a revelar, apenas de a insinuar e intuir. Contudo, é a partir da década de 1960, momento das letras brasileiras em que, nas palavras de Silviano Santiago, é evidente “gesto de ruptura (...)”

²⁹ “Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever ‘distraidamente’”. In Clarice Lispector, *A Descoberta do Mundo. Crônicas* (Rio de Janeiro: Rocco, 1999), pp. 385-386; *Água Viva* (Lisboa: Relógio d’Água, 2012), p. 19.

³⁰ Antonio Candido, “No começo era de fato o verbo” in Clarice Lispector, *A Paixão segundo G.H.*, ed. crítica de Benedito Nunes (Rio de Janeiro: ALLCA XX, 1988), p. XIX.

passível de ser estudado dentro do ideário mais amplo do que se convencionou chamar de pós-modernismo”,³¹ que podemos também antever o surgimento do pendor verdadeiramente pós-modernista na escrita de Lispector, com a produção de textos em que a tensão entre ser e linguagem é levada ao extremo.

A Paixão segundo G.H. e *Água Viva* inauguram paradigmaticamente um pós-modernismo sui-generis em Lispector, revelado através da prática de uma literatura que reflecte sobre si mesma e, ao mesmo tempo, na sua capacidade e necessidade de subversão e desconstrução com pendor renovador, onde se nota já um claro “esvaziamento do sujeito narrador que se desagrega”, como nota Benedito Nunes, numa “narrativa que conta a errância desse mesmo sujeito” produzindo uma escrita “autodilacerada” e “conflitiva” que conduz à “transgressão das representações do mundo, dos padrões de linguagem, dos géneros literários e da fantasia protectora”.³² Tanto um como outro romance denotam um carácter libertador, por vezes, arriscando e aproximando-se de um certo misticismo onde notamos um permanente diálogo entre o domínio da transcendência e o da imanência. Por outro lado, notamos que existe uma recusa da realidade objectiva, rejeição essa que resulta da ideia proeminente em ambos os romances de que entre as coisas e o pensamento existe um hiato, uma entrelinha, que jamais é possível de ser preenchida, numa deriva de ambiguidades que se exerce como evidência da falência da linguagem. A linguagem em Lispector é, assim, por natureza, ilusória e enganadora, criando,

³¹ Silviano Santiago, *Nas Malhas da Letra* (Rio de Janeiro: Rocco, 2002), pp. 14-17.

³² Benedito Nunes, *O Drama da Linguagem. Uma Leitura de Clarice Lispector* (São Paulo: Ática, 1989), pp. 156-157.

como também nota Yudith Rosenbaum no seu ensaio *Metamorfoses do Mal. Uma leitura de Clarice Lispector*, uma tensão entre a realidade e a palavra na procura do que se esconde por detrás da própria linguagem:

Há uma intensa luta entre a palavra e o vivido, (não só aqui como em toda a obra clariciana), cujo impasse ameaça a própria narração, arriscada a perder-se na busca insaciável da expressão que seja capaz de engendrar o indizível.³³

É da ambiguidade que surge então a recusa das identidades estáveis e das verdades universais, o que conduz à ideia de fragmentação apenas possível através de uma escrita pela qual o sujeito constrói a realidade nos seus próprios termos e em que a linguagem denota uma permanente transformação e mudança, evoluindo a partir de diferentes discursos e práticas culturais. Nestes romances, a representação é substituída integralmente por fluxos de reflexão e autorreflexão, de onde surge uma convulsão interna do texto que actua frequentemente em contradição consigo mesmo, da qual resulta o permanente questionamento e a recusa de um único sentido. Benedito Nunes refere-se a este processo como “autodilaceramento da escrita de Clarice Lispector” que “exterioriza a possibilidade de transgressão que a vida subjectiva comporta”,³⁴ sem nunca mais se desvincular da prática do “desmembramento do sujeito que se narra”, pois

³³ Yudith Rosenbaum, *Metamorfoses do Mal. Uma leitura de Clarice Lispector* (São Paulo: Fapesp, 2006), p. 152.

³⁴ Nunes, 1989, p. 153.

[n]arrar é narrar-se: tentativa apaixonada para chegar ao esvaziamento, ao *eu* sem máscara, tendo como horizonte – existencial e místico, mas não mítico – a identificação entre o ser e o dizer, entre o signo escrito e a vivência da coisa, indizível e silenciosa.³⁵

Em *A Paixão segundo G.H.*, a partir do qual “o romance de Clarice Lispector passa a ser uma interrogação”,³⁶ deparamo-nos com uma narrativa que se desenvolve através de camadas de fluxo de consciência em que uma mulher, G.H., entra em confronto consigo mesma e em confronto com a própria linguagem. Por isso, a dado momento, diz-nos assim Clarice em *A Paixão segundo G.H.*:

a realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e do não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano.³⁷

Por isso, “o indizível só (...) poderá ser dado através do fracasso da (...) linguagem”,³⁸ prevalecendo, no caso extremo de G.H., aquilo que de mais íntimo e inexprimível é composto o ser humano, a enigmática e obscura presença do inominável. Já em *Água Viva*, esse mesmo segredo desencadeará um movimento paradoxal de anulação e proliferação de sujeitos ao mesmo

³⁵ Nunes, 1989, p. 155.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Lispector, *PSGH*, p. 113.

³⁸ *Ibid.*

tempo que se estabelece uma incessante procura da “quarta dimensão da palavra” e do “instante-já” da linguagem, esse momento em que “cada coisa (...) é”³⁹ mas escapa constantemente à expressão. Estas são assim, em grande medida, duas obras experimentais e, acima de tudo, um território literário que deverá ser interrogado não tanto no âmbito das acepções literárias tradicionais mas antes como textos de intrínseco pendor metafísico e especulativo, ou seja, “[romances] com intenções filosóficas”⁴⁰ adequadas ao pensamento filosófico contemporâneo da autora, salvaguardando o facto de, no entanto, nas obras de Clarice Lispector, se resistir à sistematização ideológica de uma fenomenologia existencialista e a qualquer outra forma de sistematização, motivo pelo qual, mas não apenas, ambos os textos são frequentemente considerados como complexos e inclassificáveis. Apesar desta inerente complexidade, ambos desempenham um papel determinante não apenas no conjunto da obra de autora como também para o contexto geral da Literatura Brasileira, evidenciando uma exemplaridade que se revela estrutural e semiótica pois devolvem ao leitor a possibilidade de uma leitura extraordinariamente rica e prismática através de um processo de trocas recíprocas entre o acto de criação e um outro, constante, de desconstrução, possibilitando a existência do texto como espaço de resistência e transgressão a partir do qual o acto de escrita (e de leitura) se renova(m) a cada instante.

³⁹ Lispector, AV, p. 9.

⁴⁰ Daphne Patai, “Clarice Lispector: Myth and Mystification” in *Myth and Ideology in Contemporary Brazilian Fiction* (London and Toronto: Associated University Press, 1983), p. 77.

1.2 Génese de *um poder profundo e obscuro*:⁴¹ Herberto Helder e a sua contemporaneidade

Em Portugal, também o poeta Herberto Helder (Funchal, 1930 – Lisboa, 2016) parece ocupar um lugar aporético no que diz respeito às letras portuguesas, quer pelo método de criação literária exercido pelo escritor e quer pela própria ética poética que desenvolveu ao longo de cerca de 50 anos de escrita. Sendo profícua a sua colaboração ao longo de décadas com várias revistas e jornais, é em colectâneas que, entre 1952 e 1954, publica os seus primeiros poemas, surgindo em 1958 a data da publicação do seu primeiro livro de poesia, *O Amor em Visita*.⁴²

Contudo, o percurso de escrita de Herberto Helder não segue, em sentido algum, uma trajectória ortodoxa. Apesar de a sua frequente e não inusitada associação a vários movimentos literários, quer da primeira quer da segunda metade do século XX, Helder, apesar de se mostrar temporariamente curioso, desinteressa-se rapidamente em participar em qualquer movimento artístico cuja natureza se revelasse associativa, preferindo antes preservar uma atitude de liberdade criativa, desapegada de manifestos, formalismos ou cânones, atitude que lhe permitiu a autonomia e deambulação necessárias à formação do seu corpo poético.

Note-se que os primeiros textos do jovem poeta Herberto Helder surgem num Portugal que se encontrava a meio da mais longa ditadura

⁴¹ Herberto Helder, *Apresentação do Rosto* (Porto: Porto Editora, 2020), p. 22.

⁴² Cf. Maria de Fátima Marinho, *Herberto Helder: a obra e o homem* (Lisboa: Editora Arcádia, 1982), pp. 11-17.

européia (1926-1974) e tentava resistir a um franco déficit económico, social e cultural, apesar do seu vasto território ultramarino. Em simultâneo, a sociedade portuguesa encontrava-se, acima de tudo, alienada de toda a produção e circulação artística internacional, privada do acesso a exposições e iniciativas que formassem uma opinião pública a nível artístico e acima de tudo prevenia o público especializado de se encontrar e experienciar a contemporaneidade. Mais tarde, já à beira do fim do regime do Estado Novo, o meio artístico português da época foi também ele permeável a este ambiente carregado de impasse e expectante de mudança, onde o contexto cultural de um modo geral se caracterizava pelo baixo nível de formação escolar da população, pela desinformação massiva da opinião pública, pelo conservadorismo da cultura oficial, centrada na dialética entre o figurativismo neo-realista e o abstracionismo lírico advindo do movimento surrealista português.

Constituiu-se, então, durante este período, um movimento literário de combate ao fascismo, que configura uma nova tomada de consciência da realidade portuguesa, exprimindo-se através de uma literatura de crítica e de denúncia das injustiças sociais, combativa e ao serviço da sociedade. O neo-realismo em Portugal, próximo de uma estética comunista e do realismo socialista, movimento literário e artístico que se desenvolveu entre as décadas de 1930 e de 1950, inspirado nos romances norte-americanos de John Steinbeck e de Ernest Hemingway, assim como no romance regionalista brasileiro, teria como representantes na cena literária escritores como Alves Redol, Manuel da Fonseca, Vergílio Ferreira, Fernando Namora, cujo principal anseio era o de promover uma transformação histórico-social que resultasse

da consciencialização do proletariado e do campesinato. Apesar de tudo, vivia-se no panorama literário e artístico português um clima bastante criativo e eclético que, aproveitando-se muitas vezes da ignorância e incapacidade imediatas dos órgãos de censura da época, possibilitava a coexistência de movimentos como o *Grupo Surrealista de Lisboa* e *Os Surrealistas*, com o grupo da revista *Távola Redonda*, publicada por um grupo de jovens poetas, entre os quais António Manuel Couto Viana, David Mourão-Ferreira, Luís de Macedo e Alberto Lacerda, que, desde o final do ano de 1949, unidos pela comunhão de ideais estéticos, se empenhavam numa tentativa de renovação da lírica tradicional; e ainda o grupo da revista *Árvore – Folhas de poesia* (1951-1953), uma publicação independente e especializada em poesia, sendo projectada para a sua discussão e crítica. Estas “folhas” incluíam não apenas a divulgação da poesia de jovens poetas e recensões críticas de obras poéticas, mas também ensaios “em defesa da Poesia” que refletiam múltiplas influências. Entre os seus colaboradores, alguns deles coeditando e codirigindo as publicações, encontramos os poetas, escritores e críticos António Ramos, Egito Gonçalves, Sophia de Mello Breyner, Eugénio de Andrade, Manuel da Fonseca, Eduardo Lourenço, Jorge de Sena, entre outros.

O interesse pelo surrealismo, cuja natureza revolucionária e transgressiva se comunica com a recusa dos padrões sociais e institucionais, e pela busca de uma liberdade absoluta, surge como reação contra a arte oficial do regime do Estado Novo e contra a literatura comprometida produzida pelos neo-realistas. Apesar do aparecimento do Surrealismo em Portugal ter sido tardio e só tenha tido expressão concreta e relativamente organizada em 1947,

foi em 1924, logo após a publicação do primeiro manifesto de Breton, que autores como Gomes Leal, Teixeira de Pascoaes ou a geração do *Orpheu* parecem ter tido já contacto com os pressupostos do movimento francês, uma vez que nas suas obras já se antevêem algumas características surrealistas.

Foi pelo seu apelo a uma postura provocatória e dissidente, por vezes, considerada herética, mas profundamente crítica, que atraiu um grupo bastante heterogéneo de vários artistas e escritores em Portugal, numa adesão que os colocava na ambicionada posição de marginalidade relativamente às instituições do sistema, fossem elas sociais, políticas ou literárias. É bastante expressivo o antagonismo em relação aos restantes movimentos e expressões artísticas da altura, como pode ler-se no *Comunicado dos Surrealistas Portugueses* (1950):

Em cada país a posição surrealista tem de se colocar conforme as suas próprias possibilidades e formas de actuação, condicionada pelo meio em que existe e é obrigada a ser e servindo-se da capacidade de revolucionar-destruir-criar que esse meio lhe proporciona. (...) Também não acreditamos que o seguir esta ou aquela tendência estética que, a título de revolucionária, pretenda criar um outro tipo de academismo, fosse de tal maneira suficiente para nos levar à libertação desejada. Qualquer espécie de realismo-socialista com todo o seu cortejo de estéticas, literaturas e políticas de partido, é tão prejudicial à liberdade do Homem como uma ditadura fascista, apenas conseguindo pôr no lugar de deus um outro deus igualmente absurdo.⁴³

⁴³ Pedro Veiga, *Os Modernistas Portugueses. Escritos públicos, proclamações e manifestos coordenados por Petrus que imaginou a obra e a dirigiu e a deu à estampa*, vol. 3 (Porto: Textos Universais. C.E.P., s. d.), pp. 104-107.

A primeira expressão surrealista propriamente dita, em Portugal, dá-se em 1942, quando um grupo de alunos da Escola António Arroio, rebelando-se contra o ambiente opressivo em que o país estava imerso, iniciam algumas reuniões no Café Hermínius, em que eram compartilhados e discutidos os ideais surrealistas de recusa dos dogmas e das estruturas de censura de índole sociopolítica e religiosa. Figura central dessas reuniões era Mário Cesariny de Vasconcelos, que, juntamente com José Leonel Martins Rodrigues, Fernando José Francisco, Júlio Pomar, Pedro Oom, Vespeira, Cruzeiro Seixas, Fernando de Azevedo e António Domingues, se mantém activo nas reuniões até 1944, altura em que a maior parte dos intervenientes destas reuniões adere ao neo-realismo. Cesariny, em *Intervenção Surrealista*, de 1966, clarifica que “essa adesão afirma-se, sobretudo, no terreno da literatura e da arte, por uma tentativa de processo crítico do próprio neo-realismo, ou abertura nele de caminhos que seriam considerados heréticos e reaccionários. No movimento surrealista português é, acima de tudo, visível o interesse que o movimento suscitava por parte de vários escritores e artistas que tendiam a reunir-se mais com o intuito de partilharem leituras e trocarem experiências, partilhando as mesmas convicções e reivindicações

mas que, no entanto, não têm condições (ou a tal não se adequam) para uma atuação colectiva e no projecto de síntese cultural a que se dedicam, recebendo heranças

internacionais sem deixarem de as sujeitar a uma crítica sistemática⁴⁴

Entre os princípios fundamentais da criação surrealista podemos encontrar diversos processos de contestação e de releitura dos moldes tradicionais de produção artística, dando sequência, no entanto, ao ideal Modernista de conjugação entre géneros e entre diferentes expressões artísticas, privilegiando a espontaneidade criativa, a reflexão acerca da sexualidade em todas as suas formas, a produção colectiva, a denúncia dos dogmas religiosos e a abertura aos domínios do insólito, do bizarro, do oculto e do abjecto através de um projecto de renovação rigorosa da linguagem poética, em permanente questionamento da posição do escritor face à tradição, que o ajuda inevitavelmente a definir-se enquanto “rebelde, (...) escritor autêntico [que] se recusa a acatar qualquer Ordem suprema, inacessível ao crivo da sua razão criadora, auto-suficiente”.⁴⁵

A criação do *Grupo Surrealista de Lisboa*⁴⁶ dá-se, então, em 1947, por Cândido Costa Pinto, ano em que adere igualmente a este *Grupo* Mário Cesariny, regressado de uma viagem a França, onde conheceu André Breton. Aspirando à recriação de uma imagem actual de Portugal, este movimento é uma tentativa de confronto com o idealismo salazarista como forma de protesto libertário contra o Estado Novo⁴⁷ e, em simultâneo, uma atitude de

⁴⁴ Rui Sousa, “Realismo-Abjeccionismo em Portugal: apontamentos para a análise de uma experiência crítica de marginalidade radical” in *Revista estação Literária*, vol. 12 (Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2014), p. 192.

⁴⁵ Carlos Felipe Moisés, *O Desconcerto do Mundo. Do Renascimento ao Surrealismo* (São Paulo: Escrituras Editora, 2001), p. 15.

⁴⁶ Cf. ANEXO 1.

⁴⁷ Cf. ANEXO 2.

oposição ao movimento vigente com as suas características conservadoras, o neo-realismo, como já mencionado.

No entanto, a sua formação não trouxe legitimidade ao movimento surrealista português, sendo característico o seu pendor para as realizações individuais mais do que para a formação de um grupo organizado que criasse projectos conjuntos, tal como se observa no surrealismo francês. Tal dever-se-á em grande medida ao isolamento que os surrealistas portugueses experienciavam e a uma crescente desistência por parte daqueles que, abandonando uma atitude mais combativa, decidem aderir aos movimentos consagrados e tradicionais, desvio a que nem o próprio Mário Cesariny terá escapado.⁴⁸ Este aspecto do surrealismo português resulta, como nota Rui Sousa, do facto de os surrealistas portugueses terem sido “praticamente ignorados por André Breton e pelo seu grupo francês” e de, em simultâneo, sofrerem “de uma sistemática incompreensão quanto à situação política vigente, que impedia uma actividade semelhante àquela que se considerava ser própria do Surrealismo”.⁴⁹ E, por isso mesmo, revelam desde cedo uma atitude firme e

[r]ebelde à sua própria difusão, aqui e no estrangeiro, o Surrealismo português é o mais marginal e o mais marginalizado do mundo, o único que ainda não adquiriu direitos de cidadania internacional.⁵⁰

⁴⁸ Sousa, 2014, p. 197.

⁴⁹ *Ibid*, p. 191.

⁵⁰ Eurico Gonçalves, “Surrealistas Portugueses. Ocultação quase total” in *Diário de Notícias*, Suplemento Cultura/Plásticas, 23 de Junho de 1994, p. 14.

Não é, por isso, de espantar que o próprio Mário Cesariny, já em 1948, se tenha afastado do *Grupo* (a quem se seguiu Pedro Oom, António Maria Lisboa e Henrique Risques Pereira), decidindo desligar-se “inteiramente do chamado *Grupo Surrealista de Lisboa* por não acreditar que seja Grupo e ainda menos que seja Surrealista”, tal como podemos ler numa carta que envia a António Pedro,⁵¹ apenas para fundar um outro grupo, *Os Surrealistas*, em 1949.⁵²

Entre os motivos centrais para as persistentes dissidências e para o conflito no contexto do movimento surrealista estão a constatação de uma demasiada assimilação, por parte de alguns intervenientes, com os princípios do surrealismo francês⁵³ e uma certa desconfiança face a Breton,⁵⁴ desconfiança que resultou essencialmente da forte ascendência do Surrealismo francês a uma posição canónica e institucional,⁵⁵ aos quais acresce um certo

⁵¹ Segundo Jorge de Sena, António Pedro foi “[q]uem nos anos 30 mantivera, com vários «ismos» inventados e experimentados por ele, algum do fogo sagrado da Vanguarda pela Vanguarda, (...) que veio a ser mais tarde o catalisador essencial do movimento surrealista português, quando ele se conglomerou em 1947, na corrente do efêmero renascimento do surrealismo internacional que ao final da Segunda Grande Guerra sucedeu.” In Jorge de Sena, “Notas acerca do Surrealismo em Portugal, escritas por quem nunca se desejou nem pretendeu precursor de coisa alguma, ainda que, cronologicamente, o tenha sido, por muito que isto tenha pesado a muitos surrealistas, ex-surrealistas, etc., do que se não excluem mesmo eminentes pessoas que contam entre os melhores e mais dedicados amigos do autor”, *Estudos de Literatura Portuguesa*, vol. 3 (Lisboa, Edições 70, 1988), p. 246.

⁵² Este, que ficaria conhecida como a geração do Grupo do Café Gelo, caracteriza-se por ser uma geração profundamente dissidente no contexto da literatura portuguesa, “com uma forte ligação a um ambiente de boémia marginal socialmente inoperante e uma conjugação de indivíduos com percursos e concepções artísticas distintas” (Sousa 2014: 200).

⁵³ Neste sentido, Alexandre O’Neill expressa já a convicção de que o surrealismo português deveria distinguir-se pela sua extrema independência, numa carta a Cesariny, de 1951: “Pelas razões super-realistas que, tu e eu, pelo menos, adoptámos, é de toda a conveniência que haja inteira autonomia em relação do movimento francês, isto é: não negando a evidente filiação no «surréalisme» (daqui eu preferir «super-realismo» para nós) não nos comprometermos para além dos princípios que descobrimos e adoptamos”. In Mário Cesariny, *Contribuição ao registo de nascimento, existência e extinção do Grupo Surrealista de Lisboa* (Lisboa: 1974), p. 8.

⁵⁴ “Haverá, portanto, toda a conveniência em estabelecer íntimas com Breton, etc.... mas, julgo eu, com máxima cautela, pois pode ser que não sejam... surrealistas...” (O’Neill *apud* Cesariny 1974: 8).

⁵⁵ Numa carta de Mário Henrique Leiria a Carlos Eurico da Costa lê-se: “Há, não tenho dúvidas, um enfraquecimento do qual vejo o culpado mais directo em André Breton; no André-Breton-Papa, no André-Breton-Ditador (...) Além de tudo isto e até por causa disto, temos o Movimento

nível de descontentamento face aos resultados práticos das próprias intervenções por falta de empenho e participação radicais de alguns participantes do movimento. Todos estes factores terão contribuído para um ambiente de grande instabilidade e discordância no seio do movimento surrealista, cujo cenário é descrito por Mário Henrique Leiria, em 1949, da seguinte forma:

Estou vendo que o nosso movimento surrealista está a desequilibrar-se, aliás, era de esperar uma crise quando a coisa começa a não ter saída viável, senão pelo lado da grande violência. O facto é que nenhum de nós parece disposto a tal violência. Estou vendo daqui como isso vai: o Lisboa rindo em enormes e histéricas gargalhadas, o Pedro Oom, eternamente aflito sem saber onde pôr as mão e as ideias, o Henrique desinteressado (e com uma certa razão) da meia dúzia de soluções de trazer por casa que se tentam arranjar, o Seixas eternamente sorridente e pouco mais, o Fernando dizendo pouco e não fazendo nada, tu, no Café Chiado, escrevendo uns poemas e eu, tentando anarquizar meia dúzia de bestas alentejanas sem utilidade para um movimento surrealista ou pseudo-dito.⁵⁶

O movimento surrealista, em Portugal, tal como era entendido e praticado pelos seus participantes, e que nas palavras de António Maria Lisboa, em 1950,

Surrealista a caminhar para um reaccionarismo muito próximo dum fascismo de nova espécie. As fontes verdadeiramente revolucionárias vão desaparecendo, o combate vai caindo numa forma puramente literária (...) Daqui à academia das artes e das letras é um passo". In Mário Cesariny, *Três Poetas do Surrealismo* (Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981), pp. 158-159.

⁵⁶ Adelaide Ginga Tchen, *A Aventura Surrealista: o movimento em Portugal do casulo à transfiguração* (Lisboa: Calibri, 2001), p. 119.

se apresentava como “um limite na acção e um limite no conhecimento”,⁵⁷ parecia padecer, assim, de uma lenta e penosamente morte anunciada.

É importante para o nosso estudo notar que muitos destes intervenientes do Surrealismo português, participantes que rapidamente abandonaram o movimento para fundarem, entre 1956 e 1959, os chamados grupos do Café Gelo e do Café Royal, envolvem-se posteriormente num “«abjeccionismo» conjuntural” em oposição “à proposta surrealista”, tal como refere Mário Cesariny, em *As Mãos na Água, a Cabeça no Mar*,⁵⁸ processo que torna difícil, a dado momento, a dissociação do Surrealismo de uma certa tendência para o Abjeccionismo. Este último é considerado, por um lado, por E. M. de Melo e Castro,⁵⁹ como fazendo parte dos “movimentos que são especificamente da poesia Portuguesa”; e, por outro lado, é compreendido por Helder Macedo como um “group of young poets, writers and painters, who did not form a ‘movement’ as such but had a certain attitude and outlook in common” tais como “its rejection of existing moral and social values rather than by any deliberate programme”,⁶⁰ o que sugere uma constante presença da estética abjeccionista como parte integrante de uma fracção da produção literária em Portugal da época que, sendo indiscutivelmente uma ramificação do Surrealismo, é designado, nas palavras de Melo e Castro, como um “satanismo surrealista” que se manifesta em reacção “a um certo angelismo

⁵⁷ Mário Cesariny, *A Intervenção Surrealista* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1997), p. 162.

⁵⁸ Mário Cesariny, *As Mãos na Água, a Cabeça no Mar* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1985), p. 280.

⁵⁹ E. M. de Melo e Castro, *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século XX* (Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987), p. 28.

⁶⁰ Helder Macedo e E. M. Melo e Castro, *Contemporary Portuguese Literature* (Manchester: Carcanet, 1978), p. 15.

que era caro a André Breton”.⁶¹ O abjeccionismo, neste contexto, é interpretado por Rui Sousa como

a manifestação intrinsecamente portuguesa do Surrealismo, uma vez que o abandono ao contexto de absoluto horror e desespero justificaria um pendor sombrio de auto-repulsão, portanto de abjeção extrema. E, assim, o tempo de maior marginalidade possível, pois que as ilusões redentoras da vanguarda surrealista deram lugar a um exílio sentido de diferentes formas, mas sempre na mais profunda das periferias culturais, sociais e políticas.⁶²

Uma antologia, coligida e organizada por Mário Cesariny, *Surrealismo e Abjeccionismo*, contém textos de quase todos os autores ligados ao movimento surrealista ou que professavam os mesmos ideais. O abjeccionismo resultou de uma resposta à pergunta colocada por Pedro Oom:

Embora a posição abjeccionista se baseie na resposta que cada um dará à pergunta: **«que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vómito e nós seres abjectos?»**, tem também como ponto de fé que, seja qual for a resposta, a «esperança» não será aniquilada, pois se acredita que «c’est au fond de l’abjection que la pureté attend son heure». ⁶³

⁶¹ Melo e Castro, 1987, p. 67.

⁶² Sousa, 2014, p. 202.

⁶³ Cesariny, 1997, p. 292.

É neste grupo dissidente, caracterizado por Fernando J. B. Martinho como de “pendor negativista e *niilista*” e de recusa “de todo e qualquer *establishment*”,⁶⁴ que vamos encontrar Luiz Pacheco, Helder Macedo, António José Forte, Ernesto Sampaio, e outros.

Herberto Helder, que também se inclui neste grupo, chega a publicar, em 1958, em colaboração com João Rodrigues e José Sebag um texto de cariz surrealista, intitulado “O Cadáver Esquisito e os Estudantes”,⁶⁵ incluído, posteriormente, na *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*.⁶⁶ No ano seguinte, em 1959, participa ainda, no número 2 da revista surrealista *Pirâmide*, com aquele que é hoje conhecido como “O Poema – VI”. Contudo, mais tarde, observamos como a aspiração a uma liberdade poética total começa a ser evidente em Helder quando expressa a sua “atitude «anti-surrealista»”^{67 68} num texto escrito em 2 de Maio de 1962, com Máximo Lisboa, para o *Jornal de Letras e Artes*:

[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

⁶⁴ Fernando J. B. Martinho, *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50* (Lisboa: Colibri, 2013), p. 85.

⁶⁵ A escrita, especialmente a poesia, desempenhou um papel central na produção artística surrealista, sendo a prática constante de uma poética grupal em que o acaso e a multi-autoria eram um repto e uma afirmação, o chamado “cadáver esquisito” (*cadávres exquis*, no original francês).

⁶⁶ AAVV, *Antologia do Cadáver Esquisito* (Lisboa: Guimarães Editores, col. “Poesia e Verdade”, 1961).

⁶⁷ Guedes, 2013, p. 80.

⁶⁸ Maria de Fátima A. P. M. Saraiva, *O Surrealismo em Portugal e a Obra de Mário Cesariny de Vasconcelos* (Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Letras – Universidade do Porto, 1986), p. 29.

“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.⁶⁹

A característica dissidente, mas de intensa actividade e desentendimentos que o movimento surrealista português reproduziu ao longo de décadas contribuiu para o aparecimento de vozes literárias nas quais, apesar do seu posterior afastamento dos vários grupos, podemos ainda assim encontrar vários traços surrealizantes e de um certo abjeccionismo. Como veremos mais tarde, é este o caso de Herberto Helder.

Entretanto, não apenas na sequência deste ambiente literário um pouco difuso e turbulento, mas também pelo dura acção da censura, repressão e perseguição que o regime de António Salazar impunha aos dissidentes, no início dos anos 60, surge o movimento experimentalista português. Embora já em finais dos anos 50 possamos observar sinais da existência de algum experimentalismo poético, é com a publicação da revista *PO.EX – Poesia Experimental Portuguesa*, que o movimento se afirma, em Portugal, pela descoberta da poesia visual e concreta internacional. Nos dois únicos números que desta revista se publicaram são incluídos textos de poetas e músicos de

⁶⁹ Helder *apud* Guedes, 2013, p. 80.

vanguarda não apenas portugueses, mas também brasileiros, franceses, italianos e ingleses. O grupo do movimento da Poesia Experimental Portuguesa sendo bastante mais pequeno do que o dos surrealistas, e inicialmente ligado ao Movimento Internacional da Poesia Concreta, com origem tanto na Europa como no Brasil dos anos 50, apresentou-se igualmente bastante heterogéneo. O aparecimento de duas antologias de poesia Concreta, uma em 1967 e outra em 1969, confirmam tanto o carácter supranacional do movimento como a natureza heterogénea do grupo que o constituía: *An Anthology of Concrete Poetry*, editada por Emmett Williams,⁷⁰ que refere em prefácio que a “confused geography of its beginnings reflects the universality of its roots” (1967, p.vi), oferecendo uma pequena retrospectiva iniciada em Gomringer e que passa pelo grupo de Noigandres, terminando “in such diverse social settings as Czechoslovakia, France, Spain and the United States”,⁷¹ e a edição de *Concrete Poetry: A World View*, por Mary Ellen Solt, que num capítulo intitulado “A World Look into Concrete Poetry”, reflecte sobre as várias respostas internacionais à poesia concreta, de entre as quais a portuguesa (apesar da pequena referência a que a ele faz).⁷²

Na esteira dos vários movimentos vanguardistas da primeira metade do século XX, o Experimentalismo professa uma quebra dos limites da criação e privilegia a experimentação de novas formas de criação artística que

⁷⁰ Emmett Williams (Ed.), *An Anthology of Concrete Poetry* (New York: Something Else Press, 1967).

⁷¹ Williams *apud* Rui Torres (Org.), *Enquadramento Teórico e Contexto Crítico da PO.EX*, colecção *Poesia Experimental Portuguesa – Cadernos e Catálogos*, Vol. 1 (Lisboa: FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia - Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, 2008), p. 24.

⁷² Mary Ellen Solt, *Concrete Poetry: A World View* (Bloomington: Indian University Press, 1968).

subvertessem convenções dominantes e gramáticas específicas.⁷³ A sua inerente postura de contestação e questionamento do *status quo*, ou seja, de denúncia de um determinado modelo de sociedade revela-se, no caso específico de Portugal, numa denúncia das décadas de estagnação política que se reflectia não apenas no domínio social, mas igualmente no domínio da cultura. Por esse motivo, os Experimentalistas portugueses declaravam-se, por um lado, anti-líricos e anti-saudosistas e, por outro lado, incorporavam uma postura social interventiva pois acreditavam que o artista não deveria omitir-se do seu dever de cidadania, uma vez que a sua visão da realidade constituía uma parte fundamental daquilo a que consideravam ser a criação artística. Deste modo, o projecto, segundo os seus intervenientes prático-teóricos, constituiu

um resolutivo NÃO ao triste «caldo cultural» que nos era obrigatoriamente servido (sentimentalismo, discursivismo, patrioteirismo, idealismo místico, vedetismo, oportunismo, brilhantismo, sebastianismo, provincianismo, carreirismo, etc., etc.) para além desse NÃO, nós só tínhamos o produto das nossas mãos e das nossas cabeças, na condição de isolamento e silêncio que as circunstâncias nos impunham.⁷⁴

Contudo, o Experimentalismo português é não só herdeiro do vanguardismo europeu do início do século XX, como também da tradição maneirista e barroca

⁷³ Torres, 2008, p. 4.

⁷⁴ Ana Hatherly, E. M. Melo e Castro, *PO.EX: textos teóricos e documentos da Poesia Experimental Portuguesa* (Lisboa: Moraes Editores, 1981), p. 11.

peninsular, que viria a assumir uma importância determinante para o movimento a partir dos anos 70. Segundo Rui Torres,

[o] primeiro artigo a ser publicado em Portugal sobre poesia concreta foi escrito por Ana Hatherly, para o *Diário de Notícias* de 17 de Setembro de 1959, com o título de “O idêntico inverso ou o lirismo ultra-romântico e a poesia concreta”, artigo esse que veio acompanhado de poema pré-concreto da autora. No entanto, o primeiro livro inteiramente dedicado ao assunto foi *A Proposição 2.01 – Poesia Experimental*, publicado por Ernesto M. de Melo e Castro em 1965. Estes dois autores foram os que mais trabalharam no sentido de teorizar e divulgar a Poesia Experimental, tanto concreta quanto visual, em Portugal e no estrangeiro.⁷⁵

Porém, enquanto noutros países foi designada como concreta, visual, espacial, cinética ou *visiva*, em Portugal, este grupo de artistas auto-designou-se, nos anos 60, como poetas experimentalistas. A sua produção artística caracteriza-se por textos e objectos que contradizem, por um lado, a estética do regime do Estado e, por outro lado, as tendências vigentes, sendo por isso mesmo sempre entendidas pelos seus criadores como actos de subversão política que resultava em grande medida da sua impenetrável atitude de confronto com os hábitos de aceitação e de consumo do objecto artístico.⁷⁶ Acima de tudo, para os

⁷⁵ Torres, 2008, p. 2.

⁷⁶ Lembramo-nos aqui do apontamento de Maria Estela Guedes, em *Herberto Helder: obra ao rubro*, quando se refere ao “gesto híbrido mais original da poesia toda de HH”, a propósito da primeira edição de *Cobra*, apenas acessível “aos eleitos que receberam um exemplar das mãos do poeta”. Guedes menciona uma “hibridação do manuscrito com o texto impresso (...) uma técnica própria das artes plásticas, que consiste em fazer de objectos em série obras únicas.” In Maria Estela Guedes, *Herberto Helder: obra ao rubro*,

Experimentalistas, enquanto artistas extremamente bem informados de tudo o que acontecia tanto no mundo cultural como no mundo científico da sua época, a criação poética estava em constante diálogo com um processo auto-reflexivo que enfatiza o percurso da experiência criativa mais do que o objecto criado. Centraram-se, por isso, na palavra como valor absoluto e privilegiaram a atenção dada, em simultâneo, ao processo de criação e de leitura do poema, postura de onde resulta um processo de impessoalização da obra, uma vez que “o autor experimental põe em relevo o processo da sua execução”.⁷⁷ Esta sua constante postura para-científica face à produção artística terá sido o que mais contribui para a desconfiança que suscitaram tanto por parte da crítica como do público, que não entendia que ao acto criativo podia e devia estar associada uma lúcida conduta de investigador. Os Experimentalistas opõem-se, assim, inevitavelmente, ao sentimentalismo e discursivismo da poesia tradicional, rejeitando a rigidez métrica e a rima. Tal como definido por Ana Hatherly:

os Experimentalistas assumem uma postura objectiva, que se deseja científica, em que assumem grande importância as questões de forma e estrutura; a palavra torna-se substantiva, o signo adquire autonomia e a sintaxe é fraccionada favorecendo o conceito de constelação.⁷⁸

Os Experimentalistas propõem ainda o objectivismo e o trabalho colectivo para contrabalançar a pesada herança do psychologismo individualista da geração de

(https://triplov.com/estela_guedes/2009/Obra-ao-rubro.pdf), pp. 29-30.

⁷⁷ Torres, 2008, p. 5.

⁷⁸ Hatherly *apud* Torres, 2008, p. 20.

Orpheu, sendo, por isso mesmo, ostracizados no ambiente literário português da época imbuído da tendência onírico-psicologista e dos interesses subjectivistas dos poetas de cariz surrealista. Para além da sua atitude meta-reflexiva e para-científica, o aspecto internacional do movimento provocou também algum desconforto em relação ao Experimentalistas portugueses. Isto porque, num país extremamente isolado de tudo o que viesse do exterior, os Experimentalistas conseguiram estabelecer uma rede de relações internacionais, na qual o grupo *Noigandres* de São Paulo desempenhou um papel preponderante, cujo principal objectivo era o da renovação máxima com a proposta de um novo construtivismo do discurso, apoiando-se preponderantemente na comunicação visual. A natureza visual da Poesia Experimental contribui para o carácter internacional do movimento por, como observou Rui Torres, “exceder as fronteiras dos países em que nasce e dos idiomas em que se cria”, através “[d]o recurso a signos para lá da verbalidade, [que] podemos designar como intermediática, na esteira de Clüver (2002), Higgins (1989) ou Vos (1997)”, que colocam este modelo de criação artística “num plano supranacional, uma vez que o tratamento que propõe da linguagem seria exequível em qualquer idioma, como o prova o facto de ter sido realmente realizada em línguas tão díspares, como as analíticas portuguesa ou francesa, a sintética inglesa e a não-flexionada e ‘isolante’ japonesa”.⁷⁹ O tratamento da linguagem como objecto visual, ligando as três dimensões da palavra (a verbal, a vocal e a visual), transforma a proposta experimentalista numa proposta viável em qualquer idioma. Assim, a natureza

⁷⁹ Torres, 2008, p. 5.

internacionalista inerente a esta prática assume, no caso português, um papel fundamental como forma de resistência e de rejeição de todos os outros movimentos portugueses desde o Futurismo português, de cariz nacionalista, ao Neo-Realismo, impregnado de discurso ideológico, e ao Surrealismo, caracterizado pelo automatismo.⁸⁰

A expressão do movimento experimentalista português inicia-se, assim, em 1962, por Melo e Castro, com a publicação de *Ideogramas*.⁸¹ Logo de seguida, surge, em 1964, a revista *Cadernos de Poesia Experimental 1*, organizada conjuntamente por Herberto Helder e António Aragão, e na qual colaboraram autores como António Barahona da Fonseca, António Ramos Rosa, E. M. de Melo e Castro e Salette Tavares, para além dos próprios organizadores. O aparecimento desta revista causou enorme perturbação no meio cultural português da época, pois “a poesia experimental (...) propunha valores e recursos que não eram exclusivamente literários (Poesia visual e objectual) mas que eram especificamente poéticos”.⁸² Uma das primeiras manifestações experimentalistas em Portugal, que se destacou desde logo pelo seu carácter revolucionário e insólito, teve lugar na Galeria Divulgação, em Lisboa, em Janeiro de 1965, com o «Concerto e Audição Pictórica» que acompanhou a exposição «Visopoemas», conjunto de trabalhos (objectos, cartazes e pinturas) de alguns dos participantes dos *Cadernos de Poesia Experimental 1*, entre os quais se encontram António Aragão, António Barahona da Fonseca, E. M. de Melo e Castro, Herberto Helder e Salette

⁸⁰ Cf. Torres, 2008, pp. 2-4.

⁸¹ E. M. Melo e Castro, *Ideogramas* (Lisboa: Guimarães Editora, 1962).

⁸² Melo e Castro, 1987, p.79.

Tavares. Logo, em 1966, já com E. M. Melo e Castro também como organizador, é publicada a *Cadernos de Poesia Experimental 2*, através da qual se confirma o carácter internacional do movimento pois nela consta a participação de vários artistas e criadores estrangeiros, entre os quais Edgar Braga, Emílio Villa, Haroldo de Campos, Henri Chopin, Ian Hamilton Finlay, Mario Diacono, Pedro Xisto e Pierre Garnier. Em Abril de 1967, realiza-se, na Galeria Quadrante, também em Lisboa, a «Conferência-Objecto», com o objectivo de lançamento de dois números de uma nova revista experimental, *Operação*, que nas palavras de Hatherly e Melo e Castro “é o título geral de uma série de publicações de textos criadores e críticos sobre a estrutura do fenómeno poético (...) uma exposição portátil que se adquire e se leva para casa”.⁸³ Ambas as publicações se complementam uma à outra, pois, se por um lado, *Operação 1* é inteiramente preenchida com os trabalhos de António Aragão, Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, José Alberto Marques e Pedro Xisto, por outro lado, *Operação 2* foca-se exclusivamente “investigação estrutural de determinadas formas linguísticas aplicadas à criação poética”.⁸⁴ Em 1969, também organizada por Melo e Castro, é publicada pela Livraria Quadrante e lançada, de novo, na Galeria Quadrante, a revista *Hidra 2*, com a participação de António Aragão, José Alberto Marques, Liberto Cruz, Melo e Castro, Nei Leandro de Castro e Silvestre Pestana. O lançamento foi acompanhado de uma exposição bibliográfica do Experimentalismo Português, acontecimento que marcou de forma subtil o final do escândalo que até ali tinha ecoado em relação aos

⁸³ Hatherly; Melo e Castro, 1981, p. 66.

⁸⁴ *Ibid.*

experimentalistas em Portugal, cujo grupo acabou por se desmembrar, apesar de alguns criadores, tais como Hatherly e Melo e Castro, terem continuado com a sua produção tanto poética quanto teórica ainda fiel aos fundamentos estruturais do Movimento.

O pós-25 de Abril de 1974 permitiu uma maior abertura no já inerente posicionamento antifascista dos experimentalistas, que puderam então assumir abertamente na sua produção poético-artística os ideais políticos subjacentes à sua produção criativa, gerando, em simultâneo, uma revisão e reflexão do próprio Experimentalismo em Portugal, e cujo resultado foi a exposição colectiva de Poesia Experimental «PO.EX/80», realizada na Galeria Nacional de Arte Moderna, em 1980, uma retrospectiva dos trabalhos de todos aqueles que para o movimento terão contribuído, desde a publicação de *Cadernos de Poesia Experimental* até à derradeira *Hidra 2*. Por ser, de um modo geral, bastante diversa, a poética do Experimentalismo Português encontra-se dispersa nos vários textos dos seus teorizadores, o que revela a pluralidade própria da postura de abertura e de liberdade imprescindíveis ao próprio princípio de experimentação. Simultaneamente, as próprias obras produzidas corroboram a sua existência e prática, demonstrando uma singular e notável fidelidade pelos seus cultores aos seus princípios básicos.

No caso particular de Helder, o poeta deambula por várias estéticas, de entre as quais privilegia claramente o surrealismo e o experimentalismo, colhendo lições para uma posterior e total transformação do acto de escrita que inaugurará uma poética própria. Ainda assim, é já nesta altura que percebemos em Helder uma contínua vontade de distanciamento e a procura

de uma voz própria. À medida que as publicações dos seus poemas vão surgindo, observamos também como a sua escrita se revela no sentido da afirmação do lugar da própria da escrita no poema-texto-fragmento. Em simultâneo, a intimidade que entre escritor e texto principia a estabelecer-se – ou a procura incessante dessa simbiose –, permanecerá uma constante no percurso literário do poeta. Este tecido que se vai elaborando e consubstancia autor e texto revela um *modus operandi* indissociável de uma tendência surrealizante da escrita de Helder, uma vez que é em presença do subconsciente e rememoração que se estabelece uma subjectividade particular que se concretiza em experiência individual através do poema. Por isso, podemos observar na escrita de Helder o gosto pela “fusão do sonho, do amor e da liberdade”⁸⁵ que a escrita automática proporciona ao pensar o conhecimento como uma reminiscência de experiências interiores, através da qual tudo o que para os outros começa a ser absurdo parece simplificar-se, então, para o poeta. Através da técnica da anamorfose, que propõe a transformação e distorção da realidade, faz-se uso da liberdade de associações, quebrando qualquer sentido lógico da realidade e “projectando as formas para fora de si mesmas, deslocando-as de maneira que sejam reestabelecidas, quando vistas de um ponto determinado, tal é a técnica alucinatória de perspectiva anamórfica”, como refere Natália Correia no seu volume sobre o Surrealismo em Portugal.⁸⁶ Em simultâneo, o tema do sonho como forma de comunicação entre a vida quotidiana e o “supraconsciente” é também

⁸⁵ Natália Correia, *O Surrealismo na Poesia Portuguesa* (Lisboa: Europa-América Edições, s. d.), p. 11.

⁸⁶ *Ibid.*

recorrente, pois esbate as fronteiras entre estes “dois estados aparentemente tão contraditórios, o sonho e a vigília” permitindo o acesso a “[uma] espécie de realidade absoluta, de surrealidade”.⁸⁷ Este processo resulta, naturalmente, na exploração da inversão da realidade, ou antes, no surgimento de uma outra realidade, oculta, através da qual é possível a quebra da lógica social,⁸⁸ que no caso específico de Helder se revela por uma conduta poética em que a linguagem se apresenta em estado de subversão e inversão semânticas e morfológicas que potenciam um plasticismo extremo de imagens, e promovem estranheza de onde resulta a constante deslocação dos sentidos.

Este procedimento está intensamente relacionado com o confronto constante entre criação e destruição, elementos indissociáveis entre si no processo criativo do poeta, metodologia esta enraizada, por outro lado, num certo experimentalismo. Através deste, a prática da transgressão permite uma dialética entre poeta e poema na procura de uma outra linguagem, “uma língua dentro da própria língua”,⁸⁹ como elemento que permite a experiência suprema do poema, levando “a linguagem à carnificina, liquidar-lhe as referências à realidade, acabar com ela”.⁹⁰

Em *O Cânone*, Rosa Maria Martelo observa ainda que esta é “uma poesia que se auto-representa como acontecimento verbal demiúrgico, magnificada emergência rítmica da matéria do mundo”, sendo a sua “razão primeira (...) o dom e a predestinação”, sendo estes, por seu lado, herança do

⁸⁷ Correia, p. 150.

⁸⁸ “É preciso inverter para reconstruir” (*Ibid*: 101).

⁸⁹ Herberto Helder, *Poemas Completos* (Porto: Porto Editora, 2014), p. 572.

⁹⁰ Herberto Helder, *Photomaton & Vox* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1995), p. 133.

romantismo alemão, e traços fundamentais para a configuração do sujeito.⁹¹ Neste sentido, podemos observar em Helder um método poético que resulta de uma hibridização de procedimentos do âmbito de diversas estéticas e dos seus pressupostos teóricos, pressupostos esses que nos guiam tanto na compreensão da natureza plástico-metafórica da escrita de Helder, quanto na leitura de textos que são abordados como território de transgressão linguística e poética, tornando literariamente real a proposta barthesiana 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.⁹² Contudo, em Helder, este é um processo de metamorfose não apenas visível ao nível interno do poema, onde são persistentes os momentos de transgressão morfossintática, como também na própria revelação diegética da obra, cuja permanente mutação e meta-reflexão são uma constante. A escrita processa-se, assim, como performance da interminabilidade⁹³ de uma obra que se constitui como gesto ininterrupto e evolutivo de criação poética, gesto do qual resultam o desaparecimento, reescrita, reordenamento, fragmentação de textos que vão sendo incluídos em e excluídos de vários volumes ao longo de décadas.⁹⁴ Simultaneamente, a

⁹¹ Rosa Maria Martelo, “Herberto Helder” in António M. Feijó, João R. Figueiredo, Miguel Tamen (eds.), *O Cânone* (Lisboa: Fundação Cupertino de Miranda / Edições Tinta-da-China, 2020), pp. 275-276.

⁹² Roland Barthes, *O Rumor da Língua* (São Paulo: Martins Fontes), p. 64.

⁹³ 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).

⁹⁴ Uma análise destes sucessivos movimentos internos de reescrita, inclusão e exclusão característicos na obra herbertiana pode ser encontrada em Sara André da Costa, *Herberto Helder: os gestos do poema*. Tese de Mestrado (Nottingham: University of Nottingham, 2019).

afirmação da obra de Helder como estrangeira a si mesma e ao outro elabora-se não apenas como prática, mas também como filosofia de vida.

O primeiro sintoma de uma poética performática que se pretende manter fiel a si mesma e à margem das influências e tradições dá-se com o aparecimento de *O Amor em Visita*, em 1958, o seu primeiro volume de poemas inéditos e que será incorporado em *A Colher na Boca*, de 1961. Nesta segunda publicação, encontramos já vestígios da procura de conquista de um estilo poético inconfundível, em que se inicia um jogo de máscaras que, mais tarde, resultará numa espécie de supressão da autoria e através do qual se ensaia a performance da escrita, fenómenos para os quais contribuem consideravelmente as várias colectâneas, coligidas pelo próprio autor, num extenso período que vai desde 1967, quando é publicado o volume intitulado *Ofício Cantante*, e que apenas termina em 2014, ano em que surge o derradeiro *Poemas Completos*. São elas (para além das já referidas): *Poesia Toda I – 1953-1966* e *Poesia Toda II – 1963-1971* (1973); *Ofício Cantante – 1953-1963*, resgatando um antigo título (1978); *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), e *Ofício Cantante – Poesia Completa* (2009). O último destes volumes, *Poemas Completos*, constitui-se então como momento derradeiro de um procedimento paradoxal uma vez que a tentativa de delimitação do texto, através de gestos de re-escrita e elisão de colecções e poemas, processo descrito por Manuel de

Freitas como “autofagia demiúrgica”,⁹⁵ nos conduz ao aparecimento de outras *poesias todas*, ao longo das décadas seguinte, revelando um processo de fragmentação e de recomposição da obra que se constitui, no entanto, como possibilidade de unidade e completude operática. 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. À semelhança do *Le Livre* de Mallarmé, estes são um único livro que, como assinala Rosa Maria Martelo, “desde muito cedo [foi] concebido como único, progressivo, sempre aberto à movência e à transformação”.⁹⁶ Este acto poético virá a transformar-se no gesto (quase) infinito de re-escrita de uma obra flutuante e em suspensão,⁹⁷ do qual se pretende a fixação de um único e ininterrupto poema.⁹⁸ Esta é assim, nas palavras de Manuel de Gusmão, em que “percebemos que a poesia pode ser a linguagem (...) *in statu nascendi* (...) porque no poema a linguagem está outra e outra vez, sempre, a nascer”.⁹⁹

Estamos, por isso, perante uma obra sob constante rasura, e em que também a identidade do autor-poeta parece ser rasurada pela escrita. Pois a poesia de Herberto Helder, “acentuadamente genesíaca” nas palavras de Luís

⁹⁵ Manuel de Freitas, *Uma Espécie de Crime: Apresentação do Rosto de Herberto Helder* (Lisboa: &Etc. 2001), p. 17.

⁹⁶ Martelo, 2020, p. 279.

⁹⁷ Helder *apud* Marinho, p. 173.

⁹⁸ “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 *P&V*: 152).

⁹⁹ Manuel Gusmão, “Herberto Helder ou ‘a estrela plenária’” in Herberto Helder, *Le Poème Continu: somme anthologique*. Edição bilingue (Paris: Chandeigne/Instituto Camões, 2002), pp. 385-386.

Maffei,¹⁰⁰ é assim, mais do que o espelho do conjunto de transformações internas e estruturais a que o poeta sujeita um (único) texto (único) que se vê encurralado numa teia metapoética através da qual o *corpus* avança no sentido da composição de um “poema reincidente” que “parece nascer ininterruptamente”.¹⁰¹ É uma poesia “em suspensão”, tal como sugere Helder numa carta a Eduardo Prado Coelho, em 1977, a propósito daquele que nos parece ser o exemplo paradigmático do *modus operandi* transversal à poesia de Herberto Helder, o volume intitulado *Cobra* (1977):

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 e talvez só essa suspensão seja citável. (...) gostei da sua pergunta sobre o que seria citável. Sim, o que é citável de um livro, de um autor? Decerto a sua morte pode ser citável. E, sobretudo, o seu silêncio.¹⁰²

Este silêncio citável a que Helder se refere no final desta carta denota a forma de convulsão interna que está inerente à sua própria concepção da criação literária. Isto porque já, em 1968, quando é publicado o volume em prosa intitulado *Apresentação do Rosto*, Helder adverte-nos para o facto de que também este “é um texto que se destina à consagração do silêncio”,¹⁰³ silêncio

¹⁰⁰ Luís Maffei, *Do Mundo de Herberto Helder*. Tese de Doutoramento em Língua Portuguesa, Faculdade de Letras (Rio de Janeiro: UFRJ, 2007), p. 57.

¹⁰¹ “Herberto Helder: entrevista” in *Inimigo Rumor*, No. 11, 2.º semestre de 2001, p. 197.

¹⁰² Helder *apud* Marinho, 1982, pp. 173-174.

¹⁰³ Helder, *AP*, p. 196.

com vários sentidos mas que na prática se materializa no hiato de dois anos que separa a edição deste texto da publicação do conjunto de poemas inéditos que compõem *Vocação Animal*, em 1971, onde, de novo, é reiterada essa mesma ausência numa nota biobibliográfica em que o autor afirma que “[d]eixou de escrever em 1968”.¹⁰⁴ Observamos, acima de tudo, como não é apenas o texto que se revolve em inúmeras versões, mas também aquele que escreve vai sendo, ele mesmo, res/ins/crito no poema, e, à medida que este principia a adquirir uma muito especial forma de materialidade, a figura do autor empírico retrai-se, gerando um fenómeno de corporificação do poema do qual resulta inevitavelmente a in-corporação do sujeito poético no próprio poema, originando-se uma fronteira ambígua e indefinida entre um e outro. 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 como agente poético que performa uma espécie de destruição e de morte através do duplo gesto de assinatura-assassinato:

Qualquer coisa no retrato ressalta –
do espírito de um homem que foi assassinado.
Há um punham implícito.
Sangue desdobrado.
(...)

¹⁰⁴ Este silêncio é ainda reiterado em “(movimentação errática)” de *Photomaton & Vox*, onde pode ler-se: “Pois o autor escreveu o seu último poema no verão de 1968, o que desde logo foi por ele tomado como «ligeira» aparência. Em cem ou duzentos esforços só consumara na realidade um poema (...). Em princípio eram uma extensão das pessoas e pareciam pretender cobrir as coisas e alcançar mesmo algo que se não sabia (nem bem nem mal) o que era. Está a ver-se o perigo de procurar estabelecer, ainda que desta maneira não abusivamente peremptória, a genealogia do poema de 1968, o último? Vai-se para algo como: a formação da sensibilidade, da imaginação, da expressão – e finalmente a biografia do corpo” (Helder P&V: 131).

Vai morrer imensamente (ass)assinado.¹⁰⁵

Mas esta é uma morte necessária para que o poeta possa “atingir o interior indizível da linguagem que 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, no ensaio intitulado *Herberto Helder: um silêncio de bronze*.¹⁰⁶ Deste processo de transmutação surge, então, uma clara ambivalência e simbiose entre poeta e poema, das quais surge uma nova entidade textual: o corpo textual. Pois

[a] escrita realiza a circulação do símbolo no plano material; é uma simbologia corporal e também uma corpografia simbólica. Na escrita reside o símbolo do corpo, mas o corpo é a última e verdadeira escrita.¹⁰⁷

Tal como nos diz Maurice Blanchot, o poeta “torna[-se] ninguém, o lugar vazio e animado onde ressoa o apelo da obra”.¹⁰⁸ E a sua fala reafirma não apenas a inexistência do que diz – apelo de uma interioridade que apenas ao poema diz respeito – , mas também a sua própria inexistência, exercendo o “poder de se afastar de si, ser outro que não o seu ser”.¹⁰⁹ A sua força criadora, impulsionada pela reavaliação contínua da matéria poética e por uma progressiva mudança

¹⁰⁵ Helder, *PC*, pp. 181-182.

¹⁰⁶ Manuel Frias Martins, *Herberto Helder: um silêncio de bronze* (Lisboa: Nova Vega, 2019), pp. 108-9.

¹⁰⁷ Helder, *P&V*, p. 141.

¹⁰⁸ Maurice Blanchot, *O Livro por Vir* (São Paulo: Martins Fontes, 2005), p. 316.

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 312

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 acto poético não é mais a afirmação do autor mas prefigura a posição de contestação e crítica necessárias ao surgimento de uma escrita própria que se manifesta pelo gesto intemporal do “poema como melhor crítica a um poema”,¹¹⁰ ou seja, a inauguração do momento em que “a literatura se torna uma questão”.¹¹¹ E é, assim, neste “território poético”¹¹² que vemos surgir não uma *obra*, mas um único *poema*: o *poema contínuo* onde possa residir, a um único tempo, o poder máximo da transfiguração da realidade e do sujeito lírico, dialética constante na obra do poeta.

¹¹⁰ Helder, *PC*, p. 603.

¹¹¹ Blanchot, 2005, p. 291.

¹¹² Helder, *P&V*, p. 61.

2 PULSÕES DE UMA RELIGIÃO ESTRANGEIRA

Se *A Paixão segundo G.H.* se situa como romance revelador já de uma maturidade literária no percurso literário de Clarice Lispector, tanto no sentido da procura e do deslocamento incessantes que caracterizam a sua escrita como no que à cronologia da obra diz respeito, o volume de Herberto Helder intitulado *Apresentação do Rosto*, publicado em 1968 (e reeditado em 2020), ao contrário, apresenta-se ao leitor como uma espécie de texto inaugural.¹ Contudo, como vamos poder observar de seguida, a ambas as obras está inerente um acto performativo cuja ritualização, ainda que manifesto de forma diversa numa e noutra, permite o surgimento de uma liturgia própria que se revela como acto de transgressão e de subversão que será fundamental para a formação de uma poética desviante.

A escrita de Clarice Lispector, habitualmente compreendida como saturada de um intimismo que parece explorar a temática existencial e da experiência interior manifesta, acima de tudo, como cerne da sua originalidade, uma percepção da palavra, instrumento de criação literária, como “isca” através da qual as personagens se perdem no espaço-tempo da narrativa. Por este motivo, e desde muito cedo, a linguagem ficcional de Lispector foi distinguida como aquela que

¹ *Apresentação do Rosto* foi publicado em 1968, pela Ulisseia, para, logo de seguida, ser confiscada pela PIDE – DGS. Consequentemente, todos os exemplares terão sido retirados do mercado por constituir obra “de índole esquerdista, de linguagem surreal e hermética” contendo “passagens de grande obscenidade”. (Cf. ANEXO 3)

gerava o mistério, devido à marcha aproximativa do discurso, que sugeria sem indicar, cercava sem atingir, abria possibilidades múltiplas de significado. O mundo misterioso era a expansão do mistério próprio do verbo.²

Terá sido a natureza múltipla e enigmática da palavra e da matéria textual desta escritora o elemento fundamental que, na realidade, viria a definir toda a sua produção literária, desde os romances e novelas às inúmeras colecções de contos. Tanto num como no outro género, percebemos como a matéria da linguagem se manifesta como o “modo” particular com que a realidade se vai elaborando. Contudo, na sua tentativa de se aproximar do mistério que constitui essa mesma realidade, denota a sua incapacidade para a revelar, apenas a intuir e insinuar.

É em *A Paixão segundo G.H.*, de 1964, publicado duas décadas após o seu primeiro romance, que a tensão entre ser e linguagem é trabalhada e revelada ao extremo, à medida do desenrolar da história de uma mulher em confronto consigo mesma. Assim, a dado momento, diz-nos a narradora que

a realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e do não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano.³

² Antonio Candido, “No começo era de fato o verbo” in Lispector, *PSGH*, p. XIX.

³ Lispector, *PSGH*, p. 113.

Como também nota Yudith Rosenbaum, em *Metamorfoses do Mal. Uma leitura de Clarice Lispector*:

Há uma intensa luta entre a palavra e o vivido, (não só aqui como em toda a obra clariciana), cujo impasse ameaça a própria narração, arriscada a perder-se na busca insaciável da expressão que seja capaz de engendrar o indizível.⁴

Pois “o indizível só (...) poderá ser dado através do fracasso da (...) linguagem”,⁵ e, no caso extremo de G.H., prevalecerá o mais íntimo e inexprimível do ser humano, essa enigmática e obscura natureza inominável.

Num comentário a *La Nausée*, Maurice Nadeau refere-se esta obra de Jean-Paul Sartre não tanto como um romance na acepção tradicional do termo, mas antes como “uma história com intenções filosóficas”.⁶ No mesmo sentido, pensamos não ser despropositado aproximarmo-nos de *A Paixão segundo G.H.* nesses mesmo moldes, salvaguardando o facto de o texto de Clarice, ao contrário do romance sartriano, resistir à sistematização epistemológica de uma fenomenologia existencialista e afirmar-se, essencialmente, no domínio da apropriação subversiva de valores já de si subvertidos. Por esse motivo, *A Paixão segundo G.H.* foi largamente considerado como texto complexo, mas desempenhando um papel determinante não apenas para o conjunto da obra de autora como para o contexto da Literatura Brasileira. A sua complexidade exemplar, em que as variadas camadas com que nos deparamos ao longo da

⁴ Yudith Rosenbaum, *Metamorfoses do Mal. Uma leitura de Clarice Lispector* (São Paulo: Fapesp, 2006), p. 152.

⁵ Lispector, *PSGH*, p. 113.

⁶ Patai, p. 77.

leitura se revelam estruturais, devolvem-nos a possibilidade de uma interpretação extraordinariamente rica apenas possível por meio de um processo de desconstrução que permite ao texto existir como espaço de resistência e transgressão em que o acto de escrita (e de leitura) se renova(m) a cada instante.

Olga de Sá, na obra *A Escritura de Clarice Lispector*, refere-se a esta *Paixão* como um dos romances-núcleo do universo de Lispector, e cujo itinerário é exclusivamente o da linguagem, sucedendo a *Perto do Coração Selvagem* (1943) e a *A Maçã no Escuro* (1961).⁷ Este romance é ainda considerado por Benedito Nunes como “o livro maior de Clarice Lispector – maior no sentido de ser aquele que amplia os aspectos singulares de sua obra, (...) – mas também como um dos textos mais originais da moderna ficção brasileira”.⁸ Sendo de tal modo invulgar, a própria classificação deste texto como romance terá suscitado alguns comentários, mesmo alguns anos depois da sua publicação, sentindo a própria Clarice necessidade de se posicionar face à incompreensão desse seu romance numa crónica intitulada “Ficção ou Não”, publicada no *Jornal do Brasil* a 14 de Fevereiro de 1970. Nesse pequeno texto, a autora aborda “a discussão sobre se um romance é ou não romance” e indaga-se sobre o que é afinal a ficção, concluindo desde logo a pouca importância que concede à “concepção clássica” de uma “determinada forma de romance”, que tipicamente é constituído pela “descrição de algumas coisas que emolduram uma vida”. Sendo para si relativamente irrelevante qualquer

⁷ Olga de Sá, *A Escritura de Clarice Lispector* (Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1979), p. 170.

⁸ Benedito Nunes, “Introdução do Coordenador” in Lispector, *PSGH*, p. XXIV.

classificação canónica, Clarice revela então que aquilo que procura com *A Paixão segundo G.H.* é, acima de tudo, uma “participação íntima (...) com os pensamentos e emoções (...) ligados a personagens que no livro em questão pensam e se comovem”.⁹ E apesar de este romance ser frequentemente encarado como um corpo estranho no conjunto das obras que constituem a história da Literatura Brasileira por um conjunto de características que serão examinadas mais adiante, Clarice conclui que ao passo que se “para outro tipo de romance se [dá] um outro epíteto, chamando-o de ‘romance de...’”, sendo “problema apenas de classificação”, já no caso de *A Paixão segundo G.H.*, este “é um romance”,¹⁰ simples e claramente. Esta frase final da crónica, que pode parecer enigmática, sumariza, no entanto, toda a postura literária da escritora que nos revela uma literatura sem nome, em constante questionamento de si mesma. É por isso justo assumirmos também que, em *A Paixão segundo G.H.*, vemos o reflexo de uma escrita metalinguística que se rege pelas suas próprias regras e na qual o plano filosófico-existencial desempenha um papel fundamental. Pois como notou Sílvia Castro, este é um texto que se desdobra através de uma “problemática existencial de inspiração fenomenológica, em que o ato da fala e da escrita espelham o jogo dialético da reflexão” linguística,¹¹ no caminho da indagação e da ruptura. Neste romance, observamos o modo apoteótico de acurada reflexão através do qual os mecanismos tradicionais do discurso são desconstruídos. Suportando-se numa

⁹ Lispector, *DM*, pp. 270-271.

¹⁰ *Ibid*, p. 271.

¹¹ Sílvia Castro (Dir.), *História da Literatura Brasileira*, vol. 3 (Lisboa: Publicações Alfa, 1999), p. 373.

narrativa que se assemelha ao relato de uma experiência metafísica que, por isso mesmo, se configura como inacessível por meio da linguagem, o texto devolve-se ao leitor como afirmação de todas as falhas na última página do romance. Mas acima de tudo, a presença dos “_ _ _ _ _” que iniciam e interrompem a narrativa (também eles uma espécie de evocação dos “...” utilizados por Clarice na sua definição do que poderá ser um romance) relembram o leitor desse silêncio devolvido pela linguagem, mas que, ainda assim, se constitui como um espaço de resistência que permitem à linguagem reverberar para além do discurso. Por outro lado, como se de um enigma se tratasse, o romance começa pelo fim, momento de tensão em que G.H., a narradora e protagonista do romance, luta por partilhar a terrível e quase inominável experiência na qual se viu enredada no dia anterior ao difícil relato que agora principia, num impasse narrativo que se revela como mote para o repensar do próprio acto de escrita. Contudo, se nas primeiras páginas do romance nos encontramos de imediato com uma G.H. desorientada pelo caos e pelo vazio da sensação de perda de “alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais”,¹² aos poucos vamos tomando contacto com os pequenos episódios que no dia anterior a terão levado a esse estado de “lenta dissolução” da sua “montagem humana”.¹³ E porque “fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem do meu pavor de ficar indelimitada”, G.H. vê-se determinada a encontrar o conforto da compreensão alheia, mesmo que para isso tenha de “compor para poder ser entendida pelo alguém imaginário”.¹⁴

¹² Lispector, *PSGH*, p. 10.

¹³ *Ibid*, p. 10.

¹⁴ *Ibid*, p. 11.

Quanto a *Apresentação do Rosto* de Herberto Helder, esta “autobiografia romanceada”, denominação com que nos deparamos na orelha do volume, e aparentemente aceite pelo autor, surge em 1968, tendo sido reeditada em 2020. O surgimento desta obra, a par de *Os Passos em Volta* (1963) e *Photomaton & Vox* (1979), constitui um dos poucos exemplos na obra de Helder aos quais geralmente se atribui o estatuto de textos em prosa. Sabemos, contudo, que não é linear esta classificação genérica quando nos deparamos, especificamente, com o objecto do nosso estudo, e ainda mais com *Photomaton & Vox*, cuja leitura nos indica um caminho diverso no que diz respeito à natureza textual de ambas as obras, sendo mais acertado considerar, tal como Manuel Frias Martins, que nestas o discurso literário é aquele “cuja existência [fica] ainda por definir, ou nomear”.¹⁵

Destacamos, primeiramente, a prematura apreensão pela PIDE¹⁶ de *Apresentação do Rosto*, imediatamente após a sua publicação, em 1968, após a qual o volume nunca terá sido reeditado até à segunda década do século XXI, depois da morte do autor. Contudo, sabemos que foi frequentemente apresentado ao leitor não no seu conjunto inicial, mas preferencialmente suprimido, fragmentado, metamorfoseado e distribuído ao longo de vários anos por outros volumes poéticos que do escritor foram sendo publicados, metodologia poética mapeada por Maria de Fátima Marinho,¹⁷ em *Herberto*

¹⁵ Frias Martins, p. 105.

¹⁶ A Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) constituiu o órgão de censura e de repressão do Estado Novo entre 1945 e 1969, data a partir da qual passa a denominar-se Direcção Geral de Segurança, mantendo, no entanto, todas as anteriores funções e actividades de controlo de qualquer modo de oposição ao regime vigente até 1974.

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

Helder: a obra e o homem, e que, de resto, é um espelho da metodologia poética de Helder. Reconstruindo os passos da presença de fragmentos (idênticos ou reescritos) de *Apresentação do Rosto*, encontramos, em 1970, no volume de contos *Os Passos em Volta*, dois textos que correspondem aos contos “Lugar lugares” e “Doenças de pele”. No ano seguinte, na segunda parte de *Vocação Animal*, “Festas de Crime”, são transcritos fielmente sete textos do livro apreendido. Mais tarde, em 1979, na primeira edição de *Photomaton & Vox*, são então incluídos quatro textos alterados que ali figuram com os títulos fragmentários “(uma ilha em sketches)”, “(os diálogos)”, “(introdução ao quotidiano)” e “(os ofícios da vista)”, assim como alguns excertos em “(os cadernos imaginários)” e “(as transmutações)”. Contudo, é apenas em 1988 que o escritor exclui totalmente o livro da sua autobiografia, divulgada em *Última Ciência*, apesar de, após um interregno de quase duas décadas, ser ainda recuperado e fragmentado o texto em prosa cuja frase inicial é “Leia-se esta paisagem da direita para a esquerda, ou vice-versa”, em *Do Mundo*, de 1994, onde é, então, publicado com a disposição gráfica de poema.

Estes sucessivos exercícios poéticos talvez nos permitam confirmar que não apenas a permanente diluição de géneros entre si empreendida pela prática poética de Helder, como também o destino dos vários excertos do livro denotam um processo de segmentação cirúrgica, da qual podemos encontrar ecos significativos nos vários *Poesias Todas / Poemas Completos*, e ainda em *Photomaton & Vox*, outro volume inclassificável,¹⁸ esse “exercício (...) sem

¹⁸ “Embora a fronteira entre texto poético e texto crítico se mantenha estável, vários são, no entanto, os sinais da sua diluição. Se foi a partir dos chamados críticos-escritores como Roland Barthes e Michel Butor que essa fronteira começou a ser abalada, foi em escritores como

paralelo na poesia portuguesa”, segundo Luís Quintais.¹⁹ Por isso, em *Apresentação do Rosto*, não estamos perante um texto inequivocamente rejeitado por Herberto Helder, mas antes uma obra que se concebe como um novo pretexto para a prática de criação poética tão característica neste escritor: a reestruturação e a reescrita obstinadas.

Por outro lado, a classificação editorial de *Apresentação do Rosto* como “autobiografia romanceada” resulta, desde logo, numa encruzilhada ao nível da sua categorização genética uma vez que esta escolha oficial revela uma não abrangência da totalidade da natureza literária peculiar deste livro, obra cuja “aparente linearidade na classificação que de si próprio (...) oferece é contraditada pela heterodoxia do modo da sua estruturação interna e pela consequente e permanente questionação que a sua leitura provoca”,²⁰ como observa Diana Pimentel, no estudo intitulado *Ver a Voz, Ler o Rosto. Uma polaróide de Herberto Helder*.

Herberto Helder que começou a ser assumido o reconhecimento da urgência e inevitabilidade de conjugação do discurso poético e do discurso crítico-teórico numa mesma prática de escrita criativa.” (Frias Martins: 103-104)

¹⁹ “Abro *Photomaton & Vox* na minha edição de 1987, um livro que é um exercício que me pareceu e continua a parecer, ao lado de *O Aprendiz de Feiticeiro* de Carlos de Oliveira, sem paralelo na poesia portuguesa. Há por ali coisas que me surpreendem porque estão eivadas de um dogma. Uma espécie de crença absoluta na transfiguração do real através da palavra (que o aproxima do surrealismo), que nos mostra como é na poesia que encontramos o relatório minoritário da modernidade que nos diz que nunca fomos afinal modernos, que é preciso garantir essa ineficácia ou impossibilidade, esse falhanço metafísico que Rimbaud compreendeu, ironicamente, quando nos disse que era preciso se moderno até ao osso. Absolutamente moderno. (...) Um lugar onde o irrepresentável cede aos poderes da representação, ou, ao inverso, onde o representável se faz irrepresentado e desaparece. Uma arte de desapareições. Uma arte que, com Rimbaud, comunga de um ponto de vista irónico e complexo.” In Luís Quintais, “Mas depois, por acidente, li da sua impossibilidade em *Photomaton & Vox*” in *Relâmpago – Revista de Poesia*, No. 36/37, Abril/Outubro 2015, p. 222, 224.

²⁰ Diana Pimentel, *Ver a Voz, Ler o Rosto. Uma Polaróide de Herberto Helder* (Porto: Campo das Letras, 2007), p. 48.

Uma breve incursão pelos dicionários de literatura revela-nos claramente a não conformidade crítica face a *Apresentação do Rosto*, o que serve plenamente um escritor que ao longo de décadas se insurgiu persistentemente contra institucionalismos e cristalizações sistemáticas. Assim, no *Dicionário de Literatura Portuguesa* (1996), Nuno Júdice refere-se a esta *Apresentação* como “obra ficcional”²¹ e, na mesma linha, a *História da Literatura Portuguesa*, de António José Saraiva e Óscar Lopes (1996), menciona-a como “livro heterogêneo em prosa”.²²

Américo António Lindeza Diogo, num ensaio intitulado *Herberto Helder: texto, metáfora, metáfora do texto* (1990), aborda finalmente o tema da autobiografia, afirmando que *Apresentação do Rosto* se manifesta como uma “interrupção do biográfico”, contudo, uma “[b]iografia problemática – e o problemático dela deflui, segundo nos parece, da coexistência ficcional, conflituosa, do biográfico e da sua interrupção *criminosa* (...), onde sob espécie biobliográfica vem situar a figura do autor”.²³ Lindeza Diogo levanta ainda uma questão fundamental em *Apresentação do Rosto*, e que irá ser recorrente ao longo da obra de Helder, a escrita como forma de crime. Helder deixa claro que esta é uma autobiografia: “Temos enfim o silêncio: é uma autobiografia”. Contudo esta é composta por “uma sufocante acumulação de crimes”.²⁴ As palavras-chave aqui, “crime” e “silêncio”, remetem para o que Helder considera ser o poder terrível das palavras: por um lado, o poder da

²¹ Júdice *apud* Freitas, 2001, p. 31.

²² Saraiva; Lopes *apud* Freitas, 2001, p. 20.

²³ Américo António Lindeza Diogo, *Herberto Helder: texto, metáfora, metáfora do texto* (Coimbra: Almedina, 1990), p. 20.

²⁴ Helder, *AR*, p. 16.

transmutação e da metamorfose; por outro, o apagamento no tecido textual daquele que escreve, sendo, inevitavelmente, “[o] autobiógrafo (...) a vítima do seu crime”.²⁵ Esta espécie de crime é, de resto, já anteriormente anunciada em *Lugar*, no poema “Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio”,²⁶ esse “[r]etratobliquamente livre e martelado / em sua leveza”²⁷ de uma figura poética cujo fim não será outro senão o de uma inscrição textual que inevitavelmente assassina aquele que escreve: “Julgo ser eu”,²⁸ diz-nos a certa altura um poeta que, alucinadamente (“[n]um grau/de ausência, num degrau de alucinação”),²⁹ se vai transformando, no final do poema, no próprio poema. Enfim,

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
entrepuesto à vida e à visão
é um livro feroz e ao mesmo tempo destruído
pela beleza.
(...)
Nele tudo ousa.

Vai morrer imensamente (ass)assinado.³⁰

²⁵ Helder, *AR*, p. 17.

²⁶ *Ibid*, pp. 179-182.

²⁷ *Ibid*, p. 179.

²⁸ *Ibid*.

²⁹ *Ibid*, p. 180.

³⁰ *Ibid*, pp. 181-182.

Por esse motivo, Pimentel nota que estamos perante uma obra em que se podem observar “os mecanismos textuais e discursivos por que se dá forma ao retrato do autor e (...) averiguar da possibilidade de ser esse o modo de dar origem à experiência da escrita”.³¹ Todavia, o caminho percorrido ao encontro da escrita é relatado em diversos momentos e episódios, que vão desde a dramatização do acto de criação literária, através da metáfora do Génesis, até ao relato de acontecimentos com certo grau de biografismo que contribuem, contudo, para obscurecer os factos e revelar, afinal, a única agência possível: aquela da literatura, na voz de uma entidade outra. Estamos, por isso, perante um texto em que “a criação ou o ato da escrita confunde-se com um processo de busca pelo conhecimento”.³²

2.1 Um quarto que (não) seja (o) seu

É como numa anunciação. Não sendo porém precedida por anjos. Mas é como se o anjo da vida viesse me anunciar o mundo.

Clarice Lispector in *Água Viva*

Nas páginas iniciais do romance de Clarice Lispector, deparamo-nos com G.H., a narradora-personagem, sentada à mesa da cozinha enquanto toma o café da manhã. Sentindo o silêncio do apartamento vazio, depois de no dia anterior a empregada se ter despedido, decide então dedicar-se à sua “única vocação verdadeira (...): arrumar”.³³ Levantou-se, por isso, da mesa do café e atravessou

³¹ Pimentel, p. 43.

³² Ana Cristina Joaquim, “O escritor no espaço da obra: o rosto caligrafado. Uma leitura de *Apresentação do Rosto* de Herberto Helder” in *Revista do CESP*, Vol. 34, No. 52 (Belo Horizonte: CESP, 2014), p. 86.

³³ Lispector, *PSGH*, p. 23.

o apartamento, na zona nobre da cidade, com o intuito de limpar aquele que pensa ser o mais sórdido compartimento da casa: o quarto de Janair, a empregada. Saiu da cozinha e atravessou o corredor escuro que a levaria à entrada da divisão onde “[e]sperara encontrar escuridões (...) e limpar com ar fresco o escuro mofado”.³⁴ No entanto, ao abrir a porta do quarto, os seus “olhos se franziram em reverberação e desagrado físico” quando subitamente se viu perante o inesperado cenário de um espaço que “era um quadrilátero de branca luz”, “um quarto inteiramente limpo” de “ordem calma e vazia”.³⁵ Previamente decidida e preparada para “limpar coisas sujas”, ficou sem saber o que fazer “com aquela ausência” que a desnorteava.³⁶ Mas aquilo que mais a terá surpreendido foi a visão, à soleira da porta, daquele “inesperado mural”:

Na parede caiada, contígua à porta – e por isso eu ainda não o tinha visto – estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão. Nos corpos não estava desenhado o que a nudez revela, a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre: eram os contornos de uma nudez vazia.³⁷

Ao deparar-se com aquelas formas sóbrias, mas acutilantes, que intui serem obra de Janair, G.H. sente a profunda e incómoda visibilidade da empregada ausente que, entre a sua nudez e a nudez do mural, constitui

³⁴ Lispector, *PSGH*, p. 26.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 29.

³⁷ *Ibid.*, p. 27.

instantaneamente uma afronta à sua própria mundividência e ao “modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome”,³⁸ pois

olhando o desenho hierático, de repente me ocorria que Janair me odiara. (...) Meu mal-estar era de algum modo divertido: é que nunca antes me ocorrera que, na mudez de Janair, pudesse ter havido uma censura à minha vida (...) como me julgara ela?³⁹

Ainda vigilante, à porta do quarto, G.H. observou atentamente o cenário que lhe foi preparado. Depois do mural despido de ornamento, inspecionou então a cama, reparou na madeira (ressequida pelo sol) do guarda-roupa, e ao mesmo tempo descobriu o envelhecimento das três malas de viagem abandonadas num dos cantos do quarto e onde se inscreviam as iniciais “G.H.”. Longe já da simplicidade ordenada e artificial do resto do apartamento, todo este cenário avivava em si a ideia de que aquele espaço se encontrava dentro de sua casa, mas existia sem a sua intervenção, numa independência tal que “entrar nele era como se (...) tivesse saído de (...) casa e batido a porta”.⁴⁰ O contraste entre a luminosidade do interior do quarto (pois “lá era o próprio lugar do sol, fixado e imóvel de uma dureza de luz”),⁴¹ com aquelas figuras pintadas a negro numa das suas paredes brancas, assim como a penumbra adormecida do resto da

³⁸ Lispector, *PSGH*, p. 18.

³⁹ *Ibid*, p. 28.

⁴⁰ *Ibid*, p. 29.

⁴¹ *Ibid*.

casa⁴² que tinha deixado para trás, colocaram G.H. numa posição inesperada de alienação face à outra mulher que durante algum tempo habitou o mesmo espaço que ela.⁴³ E se no início “[e]sse ela, G.H. no couro das valises, era eu; sou eu”,⁴⁴ agora, depois da tensão e do “mal-estar real (...) do silencioso ódio daquela mulher”,⁴⁵ as suas iniciais cravadas nas malas velhas e poeirentas comunicavam-lhe uma sensação de estranhamento e incomunicabilidade consigo mesma.

A tensão gradual entre todos os elementos do quarto e a narradora atinge, contudo, o seu auge quando, subitamente, do guarda-roupa com “uma porta só, e da altura de uma pessoa, de minha altura”⁴⁶ surge a derradeira descoberta. Pela fresta da porta do roupeiro, G.H. tem o primeiro vislumbre da barata e, possuída por um forte e “arcaico horror por baratas”,⁴⁷ é tomada por um misto de nojo e de susto:

Abri um pouco a porta estreita do guarda-roupa, e o escuro de dentro escapou-se como um bafo. Tentei abri-la um pouco mais, porém a porta ficava impedida pelo pé da cama, onde esbarrava. Dentro da brecha da porta, pus o quanto cabia de meu rosto. E, como o escuro de dentro me espiasse, ficamos um instante nos espiando sem nos vermos. Eu nada via, conseguia sentir o cheiro quente e seco como o de uma galinha viva. Empurrando, porém, a cama para mais perto da janela, consegui abrir a porta uns centímetros a mais.

⁴² “Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento precede e promete o outro” (Lispector *PSGH*: 21).

⁴³ “E que ali dentro de minha casa se alojara a estrangeira, a inimiga indiferente” (*Ibid*: 29)

⁴⁴ *Ibid*, p. 22.

⁴⁵ *Ibid*, p. 28.

⁴⁶ *Ibid*, p. 29.

⁴⁷ *Ibid*, p. 32.

Então, antes de entender, meu coração embranqueceu como cabelos embranquecem.

ENTÃO, antes de entender, meu coração embranqueceu como cabelos embranquecem.

De encontro ao rosto que eu pusera dentro da abertura, bem próximo de meus olhos, na meia escuridão, movera-se a barata grossa.⁴⁸

Se, num primeiro momento, o quarto enquanto espaço habitado pelo outro desconhecido – Janair – se revela imprevisivelmente como lugar de estranheza, de onde surgem elementos incompatíveis com a componente de esperada familiaridade deste quarto dentro da casa de G.H., essa sensação é intensificada quando, ao entrar finalmente na divisão, todo aquele lugar pareceu enigmaticamente repeli-la, aumentando-lhe o desconforto advindo de um sentimento de desapropriação e estranhamento:

É que apesar de já ter entrado no quarto, eu parecia ter entrado em nada. Mesmo dentro dele, eu continuava de algum modo do lado de fora. Como se ele não tivesse bastante profundidade para me caber e deixasse pedaços meus no corredor; na maior repulsão de que eu já fora vítima: eu não cabia.⁴⁹

G.H. não cabia dentro do quarto imaculado e aparentemente desocupado, onde tudo lhe sugeria uma inexplicável estranheza. Mas é apenas uns

⁴⁸ Lispector, *PSGH*, pp. 31-32.

⁴⁹ *Ibid*, p. 30.

momentos mais tarde que o verdadeiro domínio que aquele quarto irá exercer sobre ela se revela. Pois, eis que surge do interior do guarda-fatos a barata imunda, mas viva:

De encontro ao rosto que eu pusera dentro da abertura, bem próximo de meus olhos, na meia escuridão, movera-se a barata grossa. Meu grito foi tão abafado que só pelo silêncio contrastante percebi que não havia gritado. O grito ficara me batendo dentro do peito. (...) – procurei imediatamente me apaziguar diante de meu susto. É que eu não esperava que, numa casa minuciosamente desinfetada contra o meu nojo por baratas, eu não esperava que o quarto tivesse escapado. (...) Só que ter descoberto súbita vida na nudez do quarto me assustara como se eu descobrisse que o quarto morto era na verdade potente. (...) Não fora eu que repelira o quarto, como havia por um instante sentido à porta. O quarto, com sua barata secreta, é que me repelira.⁵⁰

Recordando um “passado pré-histórico” de pobreza durante a sua infância “com percevejos, goteiras, baratas e ratos”, que lhe transmitiu a sensação de já ter “vivido com os primeiros bichos da terra”,⁵¹ e aterrorizada, tenta abandonar o quarto num arrepio de medo daquele espaço “com a sua barata secreta”. Mas tropeça, e “[u]ma possível queda naquele quarto de silêncio constrangeu-me o corpo em nojo profundo”,⁵² compreendendo de imediato que a saída daquele aposento apenas seria possível através dessa queda como

⁵⁰ Lispector, *PSGH*, pp. 32-33.

⁵¹ *Ibid*, p. 33.

⁵² É importante notar que nesta fase do romance, o que G.H. sente é ainda “nojo” e que, à medida que o relato avança e a acção narrativa se desenvolve em direcção ao seu auge diegético, este nojo passa a ser “náusea”. Esta distinção será importante para a leitura, mais tarde, do episódio da ingestão da barata.

a ideia de um destino pessoal que ela própria engendrara inadvertidamente ao decidir finalmente entrar:

Uma possível queda naquele quarto de silêncio constrangeu-me o corpo em nojo profundo – tropeçar fizera de minha tentativa de fuga um ato já em si malogrado – seria esse o modo que “eles”, os do sarcófago, tinham de não me deixar mais sair? Eles me impediam de sair e apenas com este modo simples: deixavam-me inteiramente livre, pois sabiam que eu já não poderia mais sair sem tropeçar e cair. (...)

Mas para poder sair do canto onde, ao ter entreaberto a porta do guarda-fatos, eu mesma me encurralara, teria antes de fechar a porta que me barrava contra o pé da cama.⁵³

Encurralada pela porta entreaberta do roupeiro dentro do quarto, G.H. preparou-se, assim, para fechar a porta do móvel, quando pressentiu o movimento da barata no seu interior. De súbito, compreendeu que algo de irremediável principiava a acontecer: “a barata começou a emergir do fundo”,⁵⁴ e G.H., num assomo de íntima e intrínseca primitividade, perdida num “mundo todo vivo que tem a força de um Inferno”,⁵⁵ cede à tentação libertária e libertadora do mal:

Sem nenhum pudor, comovida com a minha entrega ao que é o mal, sem nenhum pudor, comovida, grata, pela primeira vez eu estava a ser a desconhecida que eu era – só que desconhecer-me não me impediria mais, a verdade já me

⁵³ Lispector, *PSGH*, pp. 33-34.

⁵⁴ *Ibid*, p. 34.

⁵⁵ *Ibid*.

ultrapassara: levantei a mão como para um juramento, e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata.⁵⁶

Através deste ensaio de coragem para a maldade, e dominando “uma repulsa violenta”, dá-se a sua verdadeira e total entrada no quarto. Pois a barata não sucumbe e do seu corpo, entalado na porta do roupeiro, surge a “matéria-prima e plasma seco” que fará G.H. recolher-se ao encontro de “séculos e séculos de uma lama (...) onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes da minha identidade”. E, por fim atraída pela “pura sedução” dos “cílios pestanejando que chamam”⁵⁷ da barata, G.H. chega enfim “ao nada, (...) vivo e úmido”⁵⁸, cuja fonte era “muito anterior à humana e (...) muito maior que a humana”.⁵⁹ Deixando-se levar pelo “sagrado risco do acaso”⁶⁰ e, num misto de nojo, de náusea, de horror e de vertigem, a protagonista, que antes não saberia dizer o que era uma barata, ao vê-la de perto pela primeira vez,⁶¹ deitada no chão do aposento, vê “a cara da barata” é tomada pelo inebriamento de “sentir aquele nascimento de dentro da poeira”.⁶² Ao observar de perto o insecto e esse “nada vivo” que dele emana, percebe que aquele nascimento a remete para um tempo imemorial e pré-histórico em que “havia começado a minha marcha pelo deserto”⁶³ e de onde “um ventre novo renascia”.⁶⁴ É então que,

⁵⁶ Lispector, *PSGH*, p. 36.

⁵⁷ *Ibid*, p. 40.

⁵⁸ *Ibid*, p. 41.

⁵⁹ *Ibid*, p. 38.

⁶⁰ *Ibid*, p. 10.

⁶¹ *Cf. Ibid*, p. 37.

⁶² *Ibid*, p. 39.

⁶³ *Ibid*, p. 89.

⁶⁴ *Ibid*, p. 49.

observando a barata atentamente, decide que esta representa a vida no seu estado primeiro, estabelecendo uma ligação profunda com a barata e consigo mesma, e experimentando a unidade da vida através do pecado de tocar o impuro, consoma o seu desejo de abandonar a cultura a favor da natureza, à medida que também a “vastidão indelimitada” do quarto passa a ser entendida como um “laboratório do inferno”.⁶⁵

Enquanto G.H. enfrenta ainda o impasse do relato, o leitor, por sua vez, pressente que o auge da narrativa se aproxima pelo recurso incessante a termos como “estranheza”, “náusea”, “horror” e “nojo”. Quando, finalmente, a derradeira e inconcebível experiência se torna inevitável (“agora eu ia ter de comer a barata”⁶⁶), num instante de ligação simbólica com o animal “como se pela primeira vez estivesse ao nível da Natureza”.⁶⁷

Então avancei.

Minha alegria e minha vergonha foi acordar do desmaio. Não, não fora desmaio. Fora mais uma vertigem, pois que eu continuava de pé, apoiando a mão no guarda-roupa. Uma vertigem me fizera perder conta dos momentos e do tempo. Mas eu sabia, antes mesmo de pensar, que, enquanto me ausentara na vertigem, “alguma coisa se tinha feito”. [...] tinha medo de sentir na boca aquilo que estava sentindo, tinha medo de passar a mão pelos lábios e perceber vestígios. E tinha medo de olhar para a barata – que agora devia ter menos massa branca sobre o dorso opaco...⁶⁸

⁶⁵ Lispector, *PSGH*, p. 39.

⁶⁶ *Ibid*, p. 106.

⁶⁷ *Ibid*, p. 35.

⁶⁸ *Ibid*, pp. 106-107.

A manducação da “matéria grossa, esbranquiçada”⁶⁹ que surgia do corpo meio mutilado da barata, revela-se, então, como o único acto de redenção possível. Pois G.H. procura, sobretudo, a redenção que “devia ser na própria coisa. E a redenção na própria coisa seria eu botar na boca a massa branca da barata”,⁷⁰ que, no entanto, é feita de susto e de uma intensa sensação de nojo aos quais se seguem o horror e a náusea. Estes, mais tarde, associados a um extremo fascínio, conduzem G.H. a um movimento de despersonalização da qual resulta enfim a tão esperada autognose por ligação simbólica ao insecto. Deste modo, parece ser no domínio da imanência – através do contacto com a Natureza tal como ela é: repugnante, cruel, censurável, desumana, intolerável, assustadora – que a aproximação a um transcendental muito particular se realiza.

2.2 Por acidente: fui ter ao inferno⁷¹

No sentido inverso da economia fabular de *A Paixão segundo G.H.*, a pulverização de trechos ora poético-narrativos ora metapoéticos que encontramos no volume de Herberto Helder, *Apresentação do Rosto*, revelam-nos um texto que facilmente será apresentado como evidência da técnica de escrita fragmentária tão característica deste escritor.

Expressando implicitamente um certo pendor autobiográfico, *Apresentação do Rosto* segue os passos de um Autor, narrador e personagem principal, desde o lugar da infância até ao da maioridade, em que se dá o

⁶⁹ “A matéria da barata. Que era o seu de dentro, a matéria grossa, esbranquiçada, lenta, crescia para fora como de uma bisnaga de pasta de dentes.” (Lispector *PSGH*: 41)

⁷⁰ *Ibid*, p. 105.

⁷¹ Helder, *AR*, p. 36.

confronto com a escrita, ambos os momentos exibindo desafios muito próprios. Percebemos, desde logo, que o tempo da narrativa é substancialmente um tempo apenas residualmente linear, revelado pelos apontamentos autobiográficos que se vão estendendo cronologicamente. Este é um tempo, acima de tudo, psicológico que é referido de modo indirecto, e, ao mesmo tempo, frequentemente interrompido por actos performativos de escrita, característica que indicam que, acima de tudo, estamos perante um tempo que é, afinal de contas, o tempo do discurso. Deste modo, a introdução à fábula, centrada na infância (ou, como veremos mais tarde, à sua representação), surge apenas no segundo capítulo do volume, intitulado “Os Ritmos”, secção em que são revelados dois episódios a partir dos quais, tal como em *A Paixão segundo G.H.*, percebemos como são fundamentais determinadas experiências de provação que possibilitam a afirmação de um “eu” perante o outro. No caso específico do texto de Helder, estas experiências desenvolvem-se ao redor da existência acentuada do elemento feminino, através do qual se revela um determinado tipo de erotismo, de resto bastante presente em toda a sua poesia, essa “magnífica violência do amor”⁷² que, como nos lembra Ramos Rosa, “se propaga a todo o universo e se confunde com o próprio ser da poesia”.⁷³

O primeiro dos eventos sobre o qual nos debruçaremos centra-se no relato de uma dolorosa, mas necessária provação em que o Autor, ainda criança, e no “abismo possível dos oito anos” de uma sexualidade emergente

⁷² Helder, *PC*, p. 100.

⁷³ António Ramos Rosa, *Poesia, Liberdade Livre* (Lisboa: Ulmeiro, 1986), p. 132.

em confusão extática, se vê envolvido numa situação de auto-mutilação. O segundo, acontece num terrível mês de Setembro, altura da chegada do “tempo do conhecimento”,⁷⁴ em que o rapazito, que já “tinha os braços e as pernas muito grandes e tentava metê-los no espaço, ao mesmo tempo que o resto do corpo”,⁷⁵ assiste à primeira menstruação da irmã, que “com a malevolência dos seus doze anos, estava a comer uma ameixa, com os olhos sobre a mesa de estudo”.⁷⁶

Em ambos os episódios, experiências decisivas para a afirmação da alteridade da criatura (mais tarde apenas constituída como pessoa poética) sobre a qual todo o livro se debruça, encontramos o jovem rapaz rodeado de uma feminilidade a um tempo opressiva, enigmática e fascinante, porque é também ela a fonte de todo o conhecimento:

Caminho pelos corredores e escadas e procuro atingir a mãe
que sorri na sua violenta mas imóvel força, e a avó
completamente enigmática, e as irmãs e primas que, vou
dizê-lo, são assim como cercadas de uma atmosfera de
irrespirável beleza.

Amo-as em pânico.

Este amor oblíquo, vejá, não o escrevo com qualquer
tergiversão lírica.

Os meus oito anos são monstruosos, mesmo com a distância
dita transfiguração, ou dor, se quiserem, ou talento.

(...)

⁷⁴ Helder, *AR*, p. 45.

⁷⁵ *Ibid*, p. 57.

⁷⁶ *Ibid*.

Falo de musas, e a casa – segundo o que penso – é uma esponja.⁷⁷

Nada é simples, mas todos me dizem que eu cresço, e sinto-me crescer.

Não sei o que vou fazer do meu crescimento, senão que agora é mais difícil fazer qualquer coisa, pois as irmãs também crescem e de um modo fulminante.

Porque sinto que se retiram e não posso segui-las.

Muitas vezes mandam-me embora, e os seus vestidos tornam-se de repente deslumbrantes.

Passo o dia a procurá-las pela casa.

Vejo-as, ora uma ora outra, no alto das escadas, e desaparecem.⁷⁸

Porque estas mulheres que me amam, e que eu amo num segredo doloroso, não me ajudam.

O seu auxílio executa-se em planos inextricáveis.

Ensinam-me nomes, narram as fábulas e apresentam-me a tradição.

Em certo sentido, conheço tudo.

Mas sou sôfrego: tenho o talento do amor.⁷⁹

O amor de que se fala revela-se quase secreto, doloroso e intolerável, e funciona como alimento para a perturbação que assalta o menino na sua procura de

atingir a mãe que sorri na sua violenta mas imóvel força, e a avó completamente enigmática, e as irmãs e primas que, vou

⁷⁷ Helder, *AR*, p. 43.

⁷⁸ *Ibid*, pp. 44-45.

⁷⁹ *Ibid*, p. 44.

dizê-lo, são assim como cercadas de uma irrespirável beleza.
Amo-as em pânico.⁸⁰

Todavia, a dada altura, imerso num conflito de sentimentos que oscilam entre um amor violento e um quase sentimento de ilicitude e invisibilidade, e colocado, ainda, na posição daquele que espia o que não compreende, é num momento confuso de “alegria tão forte que se torna necessário fazer qualquer coisa” que este menino “[tira] do bolso um pequeno canivete e, no braço nu, [traça] um golpe fundo”,⁸¹ numa espécie de ritual de sangue, que se assemelha ao episódio em que G.H. de Lispector “[levanta] a mão como para um juramento, num só golpe [e fecha] a porta sobre o corpo meio emergido da barata — — — — —”.⁸² É então deste juramento de sangue que emerge na criança um sentimento de glória ao observar com choque o sangue que escorre pelos seus jovens braços – a glória de, finalmente, existir no meio de todas aquelas mulheres, enfim a visibilidade:

Estou ali, diante de todas as mulheres que me amam, e sangro por mim e por elas e para elas.
Estou coberto de sangue.
É a glória.⁸³

Em êxtase, a criança, como um iniciado, transforma-se. E é através desta espécie de ritual, que deverá ser assistido como um “espectáculo”, que o Autor

⁸⁰ Helder, *AR*, p. 43.

⁸¹ *Ibid*, p. 45.

⁸² Lispector, *PSGH*, p. 36.

⁸³ Helder, *AR*, p. 46.

alcança o “perigoso prestígio” de perceber nas irmãs e nas primas um temor pela “esplêndida violência do [seu] ser”, uma violência que apenas a ele pertence e que “[e]las nunca terão”.⁸⁴ Pois

[a] vida cresceu, a diferença cresceu entre mim e elas.
Eu sei coisas.
Eu tenho forças.
Outro país, não o delas, está a florescer em braços e pernas,
em obscuro poder.⁸⁵

É dessa violência única que “[b]rutalmente, aparece a grandeza de que [está] vivo”,⁸⁶ percepção que será potenciada através do processo de emancipação em que o então jovem adolescente assiste à primeira menstruação da irmã. Pois se “[a]cerca de sangue de golpes no braço, pensa ele, já eu sabia tudo”,⁸⁷ é neste momento, que aterrorizado “começo a saber uma pequena coisa” no “sangue de uma irmã de doze anos que de repente pára de comer ameixas e olha a parede e fica em pânico e grita e atrai as mulheres”, numa confusão e agitação, que arrasta esta como que a noviça “para o fundo da casa”:⁸⁸

— só nesse sábado branco é que o tumulto se levantou no
meio da casa.
(...)
Tinha chegado o tempo do conhecimento.
(...)

⁸⁴ Helder, *AR*, p. 52

⁸⁵ *Ibid*, p. 53.

⁸⁶ *Ibid*, p. 51.

⁸⁷ *Ibid*, p. 59.

⁸⁸ *Ibid*.

Levam-na para o inacessível, para o fundo da casa.

(...)

Havia sangue – um sangue corruptor.

Afinal, o trabalho das mulheres era o da ocultação da sua mácula.

(...)

As mulheres eram secretamente impuras, inspiravam terror.

Eis que ela grita, aquela que agora se inicia, mas que em si trazia os húmidos e soturnos germens do mal, todas as virtualidades demoníacas.⁸⁹

Neste excerto, é visível a ideia de menstruação como a descoberta daquilo “que nem se nomeia, não se pode ver, e é sagrado e intocável pelo poder da sua própria maldição”,⁹⁰ sendo este fenómeno encarada pelo jovem irmão como um novo abismo de sabedoria. Contudo, se para a irmã e para o resto das mulheres da casa este representa o momento inicial de “todas as virtualidades demoníacas”,⁹¹ para o jovem narrador é a constatação do “papel monumental pertence à mulher”, e o reconhecimento de que ela “possui a grandeza do destino, ela – é a terra, a sua cegueira superior, a clarividência”.⁹² A este evento une-se um outro episódio determinante para Autor: o dia em que descobre “um pano manchado de sangue menstrual” e o esconde “debaixo da camisa, contra a sua própria carne”.⁹³ Neste momento, deixando-se inebriar pela impureza proibida que do pano ensanguentado parece emanar, e através do qual tem subitamente acesso a um saber maldito, aqueles “soturnos germens

⁸⁹ Helder, *AR*, pp. 57-61.

⁹⁰ *Ibid*, p. 62.

⁹¹ *Ibid*, p. 61.

⁹² *Ibid*, p. 96.

⁹³ *Ibid*, p. 64.

do mal”,⁹⁴ surge então a violência. É dela que emanará, assim, uma explícita componente transgressiva, em que o jovem irmão, em febril delírio⁹⁵ num instante de terror e de desequilibrado fascínio, “se aproxima, tacteando, com as mãos trementes de febre, dos lugares sagrados”.⁹⁶ Esse é o dia em que

podemos encontrá-lo tal como estava: deitado de mãos estendidas, respirando com a boca entreaberta, e o olhar fixo no tecto.

(...)

Lentamente, a mão que talvez se julgasse adormecida sobe da colcha.

Nunca esteve tão acordada, nunca foi tão forte – aquela mão de rapazinho deitado.

Desabotoa a camisa – ela, a mão, a mão que sabe – e tira o pano para fora.

É sobre um rosto de olhos fechados que essa mão parece voar docemente, com o pano vermelho bem agarrado.

A mão desce sobre o rosto, e o que se poderia ver seria um fremir de narinas, e um tremer de lábios.

O odor tão vivo daquele sangue morto enche-o, passa pelo olfacto e enche-o turvamente.

Sim, sim, também isso, também isso é verdade: um beijo – o beijo do amor.

E, pelas pálpebras fechadas, lágrimas para que não há nome.

Quando ele abre os olhos, talvez ninguém saiba, mas abre-os para a alegria – a mais terrível das alegrias.⁹⁷

⁹⁴ Helder, *AR*, p. 61.

⁹⁵ “Parece que não chegou a deixar a cama, porque podemos encontrá-lo tal como estava: deitado de mãos estendidas, respirando com a boca entreaberta, e o olhar fixo no tecto. (...) / Lentamente, a mão que talvez se julgasse adormecida sobe da colcha. / Nunca esteve tão acordada, nunca foi tão forte – aquela mão de rapazinho deitado.” (Helder *AR*: 64)

⁹⁶ *Ibid*, pp. 62-63.

⁹⁷ *Ibid*, p. 64.

Esta “entrega ao que é o mal”,⁹⁸ tal como em *A Paixão segundo G.H.*, revela-se decisiva para o emergir de um “tempo novo, uma coisa difícil a favor ou contra a qual ele não possuía qualquer arma”,⁹⁹ um tempo quase sagrado. Porém, como teremos oportunidade de observar, a concepção dessa sacralidade, em ambas as obras, depende em muito do jogo ambivalente que se perpetua entre a ideia de puro/impuro e de sagrado/profano através da subversão dos valores tradicionalmente associados ao sagrado e à prática litúrgica, apoiados pela recorrente remissão ao texto bíblico que, por sua vez, é reinterpretado pelos dois autores, e, no caso mais específico de *A Paixão segundo G.H.*, parodiado. Em simultâneo, os enredos de ambos os relatos revelam uma estrutura semelhante à dos ritos de iniciação primitivos, numa amálgama com a tradição judaico-cristã, em que sagrado e profano se manifestam como esferas fundamentais para a aproximação a uma concepção muito particular do divino.

2.3 Da natureza sacro-profana do(s) tecido(s) textu(al/ais)

Situamo-nos na expectativa de um enigma impenetrável: não vamos desocultar. Aqui, pomonos a pensar que «cultura» é exactamente esse labor de expor formas e decifrações: criar tempo. Caminhamos para fora da cultura. Que vemos nós? Que o nosso «hermetismo» implica o sinal da qualidade geral dessa energia que, a determinados níveis, percorre o espírito. Só não percebe quem vive mergulhado na cultura.

Herberto Helder in *Photomaton & Vox*

⁹⁸ Lispector, *PSGH*, p. 36.

⁹⁹ Helder, *AR*, p. 59.

A relação entre as narrativas sagradas, ou narrativas míticas, e a ficção tem sido alvo de reflexão por parte dos estudos literários desde os anos 50 do século XX, com a escola mitológico-ritualista, cuja reflexão crítica incidiu nos processos de diálogo estabelecidos entre as narrativas literárias e os textos sagrados ou mitológicos.

De acordo com Lilian Feder, no estudo *Ancient Myth in Modern Poetry*, uma reflexão acerca da presença e função dos mitos e do sagrado na produção poética do século XX, o mito sobrevive porque as suas funções revelam uma capacidade marcante de desenvolvimento e de adaptação aos requisitos intelectuais e estéticos do século XX,¹⁰⁰ sendo a essência formal e temática dos relatos sagrados frequentemente apropriados pelo escritor contemporâneo, que lhes atribui variados significados consoante as diferentes finalidades que se propõe atingir, impulsionado por uma renovada experiência estética. Neste género de ficção, não se trata, pois, apenas de uma forma de recuperação de temas ou estruturas, mas antes de perceber nos textos religiosos ou mitológicos a continuação de certas tendências estruturais, às quais estariam associados aspectos ritualísticos como modo de afirmação de uma ideia de coesão e de identidade social.¹⁰¹

Numa tentativa de compreensão dos parâmetros intertextuais e culturais inerentes a esta nova natureza ficcional, surgiu, então, a corrente

¹⁰⁰ "In the confusion of disputes over its definition, exaggerations of its values and warnings of its dangers, one fact about myth is clear: it survives because its functions in the present, revealing a remarkable capacity to evolve and adapt to intellectual and aesthetic requirements of the twentieth century." In Lilian Feder, *Ancient Myth in Modern Poetry* (Princeton: University of Princeton Press, 1971), pp. 3-4.

¹⁰¹ Cf. Eleazar M. Mielietinski, *A Poética do Mito* (Rio de Janeiro: Forense, 1976), p. 40.

crítica mitológico-ritualística cuja proposta incide na análise da presença literária de vários rituais comuns às diferentes mitologias na ficção, aliando essa pesquisa a uma perspectiva psicanalítica. Por esta via, o foco de reflexão fixou-se numa determinada abordagem do romance de formação (*Bildungsroman*), subgénero literário em que, de certa forma, seria possível identificar a presença de uma estrutura semelhante à dos ritos de iniciação primitivos. Todavia uma característica sobressai no processo de iniciação observável no *Bildungsroman*, como nota o crítico russo Aleazar Mielietinski, em *A Poética do Mito*, para quem, no romance de formação, a estrutura iniciática é um processo que resulta numa adesão ao mal, ao contrário da ideia positiva associada aos ritos iniciáticos e de passagem próprios das sociedades tribais. Tal denota mais do que uma rejeição das coordenadas morais imposta por uma determinada sociedade, uma natural compreensão e aceitação do impulso e instinto como parte integrante da acção humana na sua relação com o mundo circundante. Esta variante não será inusitada se entendermos que o conflito do homem do século XX é diferente do conflito do homem das sociedades arcaicas, e que os mitos, apesar de sobreviverem no tempo, funcionam agora como impulsionadores de um sentimento nostálgico de perda de um tempo em que a religião mantinha ainda o seu verdadeiro sentido latino de *religare*.¹⁰² Por

¹⁰² Lat. *religare, religio* > *religião*. *Dicionário Houaiss*, em nota etimológica baseada no *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine*, de A. Ernout e A. Meillet: “1. o prefixo é *re-*, *red-* (cf. *reliquiae, reliquiae*), dizem Ernout e Meillet, mas o segundo elemento é obscuro. Os latinos ligam-no a *relegere* (...), etimologia defendida por Cícero (...). Outros autores [Lactâncio e Sêrvio] associam *religio* a *religare*: seria propriamente ‘o fato de se ligar com relação aos deuses’, simbolizado pela utilização das *uittae* [‘fitas para enfeitar as vítimas ou ornar os altares’] e dos *stémata* no culto. Alega-se em favor desse sentido a imagem de Lucrécio, 1, 931: *religionum nodis animum exsoluere*; (...). O sentido seria portanto: ‘obrigação assumida para com a divindade; vínculo ou escrúpulo religioso’ (cf. *mihi religio est* ‘tenho o escrúpulo de’); depois ‘culto prestado aos deuses, religião’.”

isso, ao contrário da prática ritual como forma de preservação do homem primitivo enquanto ser social, o escritor do século XX maneja os mitos, acima de tudo, como uma forma de “exercício de um intelectualismo”,¹⁰³ como refere Ana Lúcia Trevisan, uma vez que

a poética da mitologização é um retorno não espontâneo ou intuitivo ao pensamento mito-poético, mas um aspecto do romance intelectual, até filosófico, baseado no profundo conhecimento livresco da cultura antiga, da história da religião e das teorias científicas contemporâneas.

Percebe-se, então, que o carácter espontâneo, característico da prática ritual, quando realizado no interior de uma sociedade “primitiva”, se modifica pois necessita de adaptar-se ao mundo do discurso ficcional.¹⁰⁴

Por este motivo, com a perda da sua funcionalidade social, observa-se uma certa reinterpretação do mito e do ritual em que o escritor contemporâneo, enquanto resgata elementos de um texto sagrado, reordena a estrutura da narrativa e cria simultaneamente a possibilidade de um tema mitológico autónomo,¹⁰⁵ criando um mitologismo do século XX, com recurso frequente ao humor e à ironia.¹⁰⁶

Assim, tanto a experiência narrada em *A Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, quanto aquelas de *Apresentação do Rosto*, de Herberto Helder, manifestam traços que se assemelham frequentemente aos dos rituais

¹⁰³ Ana Lucia Trevisan, “O sagrado no romance hispano-americano do século XX”. In *Horizonte*, vol. 11, n. 29 (Belo Horizonte: PUC Minas, 2013), p. 285.

¹⁰⁴ *Ibid*, p. 286.

¹⁰⁵ Mielietinski, p. 402.

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 390.

iniciáticos primitivos,¹⁰⁷ tratando-se, porém, nestes casos, de rituais privados e profundamente subjectivos que, sem qualquer recurso a um mentor iniciático,¹⁰⁸ se expressam numa direcção oposta: enquanto G.H. pretende subtrair-se das leis opressivas da sociedade, Autor procura entender o que o rodeia como forma de afirmação individual e de pertença. Fortemente influenciadas por uma tradição judaico-cristã comum, nas experiências relatadas pelos protagonistas de ambas as narrativas observa-se uma estrutura ritual performativa que conduz à revelação de uma outra realidade marcada por processos de subversão do valor do sagrado, de intromissão do texto bíblico – mais insistente e frequentemente parodiado no caso de *A Paixão segundo G.H.* –, de presença e de mescla entre as noções de puro e de impuro, elementos de natureza transgressiva e de pendor objecto que contribuem de modo decisivo para a abordagem de questões fundamentais no conjunto da obra de Clarice Lispector e de Herberto Helder.

Neste sentido, em *A Paixão segundo G.H.*, o texto, confinando-se exclusivamente à consciência de uma única personagem, denota uma estrutura semelhante à de um rito de iniciação, dado que o relato, extremamente subjectivo, de uma experiência isolada, no qual o leitor não deixa de notar a comparação visível com o percurso de Cristo na *Via Dolorosa*, segue, num primeiro momento, os passos de uma “paixão”, tal como nos revela o título da obra. Assim, assistimos à descrição de uma travessia física, evocação reforçada pela convocação frequente do texto bíblico através de apontamentos

¹⁰⁷ Cf. Patai, pp. 76-110.

¹⁰⁸ “Sou uma iniciada sem seita.” (Lispector AV: 27)

intertextuais em que Clarice Lispector inverte e subverte a tessitura bíblica, re-encenando a própria liturgia cristã, num processo de re-escrita e de reinterpretação,¹⁰⁹ de resto, já analisado por Olga de Sá, num ensaio intitulado “Paródia e Metafísica”.¹¹⁰ A mimetização de uma *via crucis* de salvação é também visível pela profusão de vocábulos associados a um campo semântico em que ecoam ressonâncias de natureza cristã, tais como “deserto”, “sedução”, “cântico”, “danação”, “inferno”, “prece”, “pecado”, que evocam o episódio bíblico da Tentação de Cristo, também ele no deserto sendo seduzido pelo Diabo, ao mesmo tempo que coloca a protagonista numa posição intermédia, separada por dois espaços distintos, no interior do apartamento:

Não seria esta, embora muito mais do que esta, a tentação pela qual passavam os santos? Desta tentação no deserto, eu, leiga, a insanta, sucumbiria ou sairia dela pela primeira vez como ser vivo.¹¹¹

Desde a pré-história eu havia começado a minha marcha pelo deserto, e sem estrela para me guiar, só a perdição me guiando, só o descaminho me guiando – até que quase morta pelo êxtase do cansaço, iluminada de paixão, eu enfim encontrara o escrínio. E no escrínio, a faiscar de glória, o segredo escondido. O segredo mais remoto do mundo¹¹²

¹⁰⁹ Cf. Lispector, *PSGH*, p. 55; p. 61.

¹¹⁰ Cf. Olga de Sá, “Paródia e Metafísica”, Lispector, *PSGH*, p. 217.

¹¹¹ Lispector, *PSGH*, p. 84.

¹¹² *libd*, p. 88.

Contudo, esta metafórica travessia “iluminada pela paixão”,¹¹³ em que apenas a perdição guiava a protagonista do romance, é igualmente aquela que permitirá, mais tarde, o percurso de um itinerário espiritual, para o qual o encontro com uma barata se estabelece como momento definitivo de distinção clara entre uma G.H. pré-encontro com a barata e outra G.H. pós-confrontação com o insecto. Surge, assim, a gradual ideia de um duplo e simultâneo percurso que guia esta personagem no trânsito entre um estado de superficial tranquilidade para o de uma gradual desintegração subjectiva, à medida que a clara eclosão de inúmeros limites invisíveis se vão insinuando. Essas fronteiras, através das quais os pequenos eventos narrados se vão encadeando entre si, operam uma dupla acção que resulta não apenas no aparecimento de abismos no espaço físico onde decorre a acção, mas que produzam também estados de dissociação subjectiva na narradora, colocando-a numa situação de limite entre si e o outro.

Observamos, então, a separação entre o quarto de Janair e o resto do apartamento; o pequeno mas milenar corpo da barata entrincheirado entre o dentro escuro e o fora agressivamente luminoso do guarda-fatos (na sua nova condição de ser-entre-a-vida-e-a-morte), mutilado pela violência súbita de G.H.; e, por fim, o aparecimento textual de uma dupla G.H., aquela que se mantém na soleira da porta do quarto e uma outra que vai surgindo depois da derradeira entrada nesse espaço.¹¹⁴ G.H. e a barata encontram-se, por isso,

¹¹³ Lispector, *PSGH*, p. 88.

¹¹⁴ Em simultâneo, o primeiro acto de transgressão cometido por G.H. – a tentativa da morte da barata – representa também ele uma outra fronteira, aquela que assegura a existência de uma separação entre o bem e do mal, algo que será discutido mais adiante enquanto fenómeno do âmbito do sagrado e do profano.

simultaneamente, dentro e fora (do quarto e do guarda-fatos, respectivamente), o que revela a natureza indecível que emana tanto de uma quanto da outra na relação que estabelecem entre si, assim como transporta ainda a recorrente ideia de fragmentação que encontramos na forma de representação do quarto onde decorre a experiência, elementos que produzem no texto um efeito que pode ser considerado como aporético, no sentido em que se dá, como nos diz Derrida em *Aporias*, “the opaque existence of an uncrossable border: a door that does not open or that only opens according to an unlocatable condition, according to the inaccessible secret of some shibboleth”.¹¹⁵ Deste efeito resulta, então, a abertura para uma experiência heterológica, no sentido batailliano,¹¹⁶ à qual fica associada uma ideia de morte como condição *sine qua non* para um processo de renascimento, e permite ainda o emergir da concepção do quarto dos fundos como lugar do sagrado, pois este passa a adquirir uma distinta qualidade de onde advém um universo único e privado do qual se obtém acesso à revelação vivida como experiência supra-humana: a ingestão da massa branca da barata, como que numa cerimónia de comunhão ou eucaristia, provação essa que se faz, então, acompanhar por uma momentânea perda de consciência de G.H.¹¹⁷

Também em *Apresentação do Rosto* fica clara a existência de diferentes ordens de percursos e de fronteiras como lugares de travessia e de acesso ao

¹¹⁵ Jacques Derrida, *Aporias* (Stanford: Stanford University Press, 1993), p. 20.

¹¹⁶ “Only, on the one hand, the process of limitation and, on the other, the study of the violently alternating reactions of antagonism (expulsion) and love (reabsorption) obtained by positing the heterogeneous element, lie within the province of heterology as science. This element itself remains indefinable and can only be determined through negation.”; “The science of what is completely other.” In Georges Bataille, *Visions of Excess. Selected Writings, 1927-1939* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), p. 98; p. 102.

¹¹⁷ “Uma vertigem me fizera perder conta dos momentos e do tempo” (Lispector *PSGH*: 106).

desconhecido. Se, por um lado, se atravessam estranhos túneis,¹¹⁸ e, acima de tudo, os longos e estreitos corredores de uma casa de infância; por outro lado, é pela confirmação da diferença entre si e o outro, de onde emerge um violento erotismo, que surge a barreira invisível que separa o protagonista de todos os outros intervenientes da fábula. Aqui, tanto os quartos como as mulheres que os habitam abrigam qualquer coisa de secreto, numa relação de contraste claro entre o domínio do feminino e aquele do masculino, e em que as provações vivenciadas pelo narrador-personagem, Autor, contribuem decisivamente, e tal como acontece com G.H., para a futura formação de uma subjectividade particular.

A casa afigura-se ao menino de oito anos como um labirinto difícil¹¹⁹ que terá de ser transposto, constituído por “múltiplos, longos e estreitos corredores, lançados em todos os sentidos”¹²⁰ que, como “apenas consentidos acessos, um pouco ambíguos”, o encaminham à “luz abrupta” e à “inacessível alma” dos “vastos” quartos “adultos”.¹²¹ Num desses quartos, o “quarto grande, o da frente, voltado para o mar”, é o lugar onde habita a mãe e onde se concentra a força, pois ali “tudo é unido através daquele coração nuclear”. Mas todos estes espaços são interditos àquela criança de oito anos que deambula pelos corredores e pelas escadas, “mensageiro ardente e

¹¹⁸ Cf. Helder, *AR*, pp. 36-41; pp. 74-78.

¹¹⁹ “E então foi-me dado o labirinto e a minha tarefa é dura e fascinante.

Encontrar chaves, decifrar enigmas, descobrir pistas.

Porque as mulheres que me amam, e que eu amo num segredo doloroso, não me ajudam.” (Helder *AR*: 44)

¹²⁰ *Ibid*, p. 42.

¹²¹ *Ibid*, p. 43.

desordenado”,¹²² que corre “gritando as palavras bárbaras”,¹²³ “como para ter acesso à dor incompreensível”, numa tentativa de desempenhar a “tarefa (...) dura e fascinante” de “encontrar chaves, decifrar enigmas, descobrir pistas”,¹²⁴ atraído, acima de tudo, pela força secreta e enigmática que emana não apenas da mãe, mas ainda da avó e das irmãs e das primas que se recolhem no interior desses quartos:

Caminho pelos corredores e escadas e procuro atingir a mãe que sorri na sua violenta mas imóvel força, e a avó completamente enigmática, e as irmãs e primas que, vou dizê-lo, são assim como cercadas de uma atmosfera de irrespirável beleza.

Amo-as em pânico.¹²⁵

Contudo, elas afastam-no, aumentando o desejo ardente desta criança de “tocar os vestidos das mulheres, vê-las pentear-se, saber as mínimas razões dos seus movimentos, e o que é aquilo, aquilo – o silêncio delas, a pausa e a luz fixa dos olhos”.¹²⁶ É, então, numa noite de “uma alegria tão forte que se torna necessário fazer qualquer coisa”¹²⁷ que o menino, sentado no corredor, fora do quarto “por cuja porta aberta sai a luz quente e o murmúrio curvo das vozes”,¹²⁸ não encontra outra solução para o princípio da compreensão do enigma que não aquela do auto-sacrifício sangrento quando “tiro do bolso o meu pequeno

¹²² Helder, *AR*, p. 41.

¹²³ *Ibid*, p. 43.

¹²⁴ *Ibid*, p. 44.

¹²⁵ *Ibid*, p. 43.

¹²⁶ *Ibid*, p. 44.

¹²⁷ *Ibid*, p. 45.

¹²⁸ *Ibid*, p. 44.

canivete e, no braço nu, traço um golpe fundo. / Vejo o sangue correr, o meu sangue”.¹²⁹ Inicia-se então “uma lenta marcha que [cumpre] ritualmente”, à medida que é “atravessado de alto a baixo por essa incoerente alegria que, parece, nunca mais extinguir-se”,¹³⁰ e que vigilante mas profundamente inebriado pela visão do próprio sangue, se levanta, encosta-se à parede e põe-se a rodar sobre si mesmo ao longo do corredor, deixando “na cal marcas de sangue”,¹³¹ à medida que se vai aproximando das vozes e a luz intensa do quarto vai gradualmente contrastando com a penumbra do corredor:

Vejo o sangue a correr, o meu sangue. (...)

E as vozes continuam, mornas e ricas, e a luz e as sombras no corredor são as mesmas.

Distingo até o ruído leve de alguns movimentos das mulheres, e o seu riso abafado.

Levanto-me devagar, atravessado de alto a baixo por essa incoerente alegria que, parece, não deverá nunca mais extinguir-se.

Não tiro os olhos do sangue, mais abundante agora.

Sei que é o meu sangue.

Meu.

De pé, fico encostado à parede.

E depois ponho-me a rodar sobre mim mesmo, ao longo do corredor.

Deixo na cal marcas de sangue.

É uma lenta marcha que cumpro ritualmente, às vezes beijando a parede, premindo contra ela o braço rasgado.

O sangue correr.

Devo estar bêbedo.

¹²⁹ Helder, *AR*, p. 45.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid*, p. 46.

As vozes parecem agora mais altas, a luz mais intensa, e a minha alegria torna-se inseparável de uma confusa e decisiva dor.

Uma dor conquistada com inspiração e sacrifício.

Depois é o meu espectáculo.

E o monstro entra em cena.¹³²

Eis, enfim, o seu momento de glória: a sua imolação como forma de amor e do final conhecimento dessa “uma confusa e decisiva dor (...) conquistada com inspiração e sacrifício”¹³³ que lhe permite, por fim, a entrada no quarto proibido, aproximando-o não apenas de si mesmo, mas também daquelas mulheres, como que numa tentativa de união e reconhecimento: uma outra forma de comunhão.

É essencial notar que, nos relatos de G.H. e de Autor, o quarto desenha-se como um espaço de acesso a uma outra realidade. No caso de G.H., a protagonista encontra-se finalmente em “chão sagrado onde começa a preparação” de um ritual, uma espécie de rito de passagem que se revela como o princípio de uma transformação, e é também através do rito proporcionado pela sacralização do espaço que irá dar-se a perda de algo que era essencial a G.H.: a sua “montagem humana”¹³⁴ que lhe permitia participar de um viver que ela “havia domesticado para torná-lo familiar”.¹³⁵ No entanto, G.H. apenas reconhece a “loucura promissora” que dali emana quando compreende que a manifestação dessa força apenas se concretiza porque a barata habita a

¹³² Helder, *AR*, pp. 45-46.

¹³³ *Ibid*, p. 46.

¹³⁴ Lispector, *PSGH*, p. 10.

¹³⁵ *Ibid*, p. 13.

vastidão indelimitada (...) que vibrava de silêncio, laboratório do inferno. (...) E quem entrasse se transformaria num ‘ela’ ou num ‘ele’. (...) Ali entrara um eu a que o quarto dera uma dimensão de ela (...) E na minha grande dilaceração, eu estava no deserto. (...) Era um deserto que me chamava como como um cântico monótono e remoto chama. Eu estava sendo seduzida. E ia para essa loucura promissora. Mas meu medo não era o de quem estivesse indo para a loucura, e sim para uma verdade – meu medo era o de ter uma verdade que eu viesse a não querer, uma verdade infamante que me fizesse rastejar e ser do nível da barata. (...) Estou de novo indo para a mais primária vida divina, estou indo para um inferno de vida crua. (...) estou perto de ver o núcleo da vida – ¹³⁶

No texto clariceano, o sagrado é recriado, na sua aparição, enquanto fenómeno indissociável do espaço-tempo em que se manifesta, perspectiva que vai ao encontro da concepção de sagrado desenvolvida por Georges Bataille, segundo a qual o sagrado reclama o seu próprio espaço através do acto transgressivo:

[the sacred] does not *have* a space; rather, it brings a space for itself to be in, through transgression (remembering that the holy is itself a transgression of the profane and vice versa).¹³⁷

¹³⁶ Lispector, *PSGH*, pp. 39-40.

¹³⁷ Paul Hegarty (2003), “Undelivered: the space/time of the sacred in Bataille and Benjamin” in *Economy and Society*, 32:1, p. 102. Acesso em <http://doi.org/10.1080/0308514032000045799> a 05/05/2020.

Desse modo, em *A Paixão segundo G.H.*, à medida que os elementos que contribuem para a manifestação do sagrado vão intervindo e se vão gradualmente sobrepondo uns aos outros – o poder do quarto, a sedução da barata, o início da dissociação e da aceitação de uma alteridade que é um “radicalmente outro” –, surge-nos um texto à beira do precipício, face ao desconhecido inexprimível. Por seu lado, para Autor de *Apresentação do Rosto*, o quarto representa o outro inacessível e ainda, como vamos poder observar, o lugar da ocultação da mácula.¹³⁸ Contudo, como espaço de recolhimento, o quarto constitui também o lugar de acesso ao inegável enigma que aquelas mulheres transportam:

Tinha chegado o tempo do conhecimento. (...)

Vieram pessoas, vieram as mães todas: a velha, a outra a seguir, e a outra, e as novas mas ainda mais velhas.

Arrastaram a irmã para um quarto do fundo, e esconderam-na. (...)

Levam-na para o inacessível, para o fundo da casa. (...)

Principiou assim um tempo novo, uma coisa difícil a favor ou contra a qual ele não possuía qualquer arma.

Se se passasse pelos dias brancos e lisos, talvez nada se notasse, mas ao fundo deles vibrava o ambíguo e cerrado transe feminino.¹³⁹

Fica claro que o espaço físico onde se desenrola a acção é percebido de forma distinta para G.H. e para Autor. A primeira deixa-se envolver pela atmosfera

¹³⁸ “Havia sangue – um sangue corruptor. Afinal, o trabalho das mulheres era o da ocultação da sua mácula.” (Helder AR: 60)

¹³⁹ *Ibid*, pp. 57-59.

estrangeira e violenta de um lugar propício à revelação do sagrado, conduzindo a um apagamento ou rejeição de um “eu” social construído pelas leis implícitas e impostas por uma determinada cultura através de uma experiência que a guia no seu desejo de “uma verdade infamante que [a] fizesse rastejar e ser do nível da barata”.¹⁴⁰ Para Autor de *Apresentação do Rosto*, o espaço onde decorre a acção não é percebido como sacralizado, sendo antes a própria acção aquela que, como performance, segue padrões semelhantes aos dos rituais de iniciação ou de passagem, e proporcionam ao jovem protagonista um determinado lugar no mundo assim como o acesso a um outro conhecimento. Em cada uma das experiências, para atingirem os seus fins, ambos parecem, contudo, reger-se pelos mesmos padrões através de um processo de agitada dinâmica entre o domínio do sagrado e do profano.

Assim, se relembrarmos o episódio de *Apresentação do Rosto* em que uma jovem mulher se torna momentaneamente impura, estado do qual resulta o seu afastamento do espaço comum,¹⁴¹ numa prática de ocultação do impuro da qual ecoa uma forte tradição judaica, de resto, invocada no texto através da citação directa de um excerto de *Leviticus* 12:12,¹⁴² podemos entender como

¹⁴⁰ Líspector, *PSGH*, p. 40.

¹⁴¹ “Um criminoso de oito anos procura, em setembro, quando a irmã grita e é levada para o inacessível.

Digo: um criminoso de oito anos perde tempo à procura de uma ameixa? quando uma rapariguinha de súbito cai em pleno espaço do sacral e as sacerdotisas se alvoraçam à sua volta, dizendo: chegou o tempo.” (Helder AR: 58)

¹⁴² “Quando uma mulher tiver fluxo de sangue, e o sangue lhe manar do corpo, focará sete dias em reclusão, na impureza das suas regras.

Todo aquele que a tocar ficará imundo até à tarde.

O leito em que ela se deitar ficará imundo, e o sítio em que se sentar ficará imundo.

Todo aquele que tocar no seu leito deverá limpar as vestes, e lavar-se em água, e ficará imundo até à tarde.

Todo aquele que tocar num móvel, seja ele qual for, onde ela se tenha sentado deverá limpar as vestes, e lavar-se em água, e ficará imundo até à tarde. Se um objecto se encontrar no leito

essa ideia de impureza e da “ocultação da sua mácula”¹⁴³ por parte das mulheres que transportam esse segredo, contribui para que o jovem protagonista se veja envolvido numa teia de sensações ambivalentes provocadas pela constatação desse algo monstruosamente sagrado que emerge da menarca da irmã, encarada como fonte de vida e de um conhecimento secreto e inominável. Deste modo, do apogeu da experiência, através do contacto directo, mas proibido, com o sangue da jovem adolescente resulta uma forma de experiência do sublime em que o encontro com o inominável produz no rapaz uma perda do sentido de si mesmo, através da qual se manifesta, então, o sagrado:

Aquele rapaz fora apanhado pelo espanto e o terror, que se deitara de mão abertas como fulminado, e estava pálido e já não sabia nada, esse, sim, esse.

É desse que se fala.

Pois levantou-se, e agora procura, cada vez mais perto, mais perto.

E um dia então descobre o pano manchado de sangue menstrual e mete-o debaixo da camisa, contra a sua própria carne.

Parece que não chegou a deixa a cama, porque podemos encontrá-lo tal como estava: deitado de mãos estendidas, respirando com a boca entreaberta, e o olhar fixo no tecto.

(...)

O odor tão vivo daquele sangue morto enche-o, passa pelo olfacto e enche-o turvamente.

ou no sítio onde ela se sentou, aquele que lhe tocar ficará imundo até à tarde. Se um homem se deitar com ela, atingi-lo-á a impureza das regras.

Ficará imundo durante sete dias.

O leito onde se deitar ficará imundo.” (Helder AR: 59)

¹⁴³ *Ibid*, p. 60.

Sim, sim também isso, também isso é verdade: um beijo – o beijo do amor.

E, pelas pálpebras fechadas, lágrimas para que não há nome. Quando ele abre os olhos, talvez ninguém saiba, mas abre-os para a alegria – a mais terrível das alegrias.¹⁴⁴

É, por isso, fundamental entender a simultaneidade ambivalente do domínio do sagrado e do profano na sua relação constante com estados de pureza e de impureza, relação essa que previne uma clara distinção entre o sagrado e o profano, e entre o sagrado puro e o sagrado impuro, entendimento que remonta às religiões primitivas.

Partindo, então, da observação de Jacob Neusner segundo a qual, na literatura bíblica, “a impureza é encarada como um sinal de separação de Deus, e a pureza é um pré-requisito para a aproximação a Deus”,¹⁴⁵ é compreensível que a noção de pureza, assim como todas as leis a ela associadas e sistematizadas detalhadamente no texto bíblico,¹⁴⁶ tenha contribuído para o desenvolvimento de grande parte da noção de “sagrado” e se tenha fixado como um dos pilares da tradição judaica. Contudo, para Neusner, ambas as noções de pureza e impureza parecem estabelecer-se como metáforas para o comportamento moral e religioso,¹⁴⁷ em que, acima de tudo, a pureza é encarada como podendo ser mediada por diferentes contextos: um contexto ritual, um metafísico e um outro espiritual. Porém, aquele em que nos

¹⁴⁴ Helder, *AR*, p. 63-64.

¹⁴⁵ Jacob Neusner, “The idea of purity in ancient Judaism” in *Journal of the American Academy of Religion*, Vol. 43, No. 1 (Mar., 1975), p. 21.

¹⁴⁶ *Cf. Números: 19; Leviticus: 11 – 19.*

¹⁴⁷ Neusner, p. 16.

focaremos é o de um plano mais imediato da prática religiosa, o contexto ritual, incorporado pelo judaísmo a partir da interpretação do texto bíblico e da lei judaica, de cuja leitura surgiram um conjunto de práticas de purificação relacionadas com o que se considera ser uma impureza ritual, a *tumah*, e o consequente momento de purificação. Aquilo que de mais interessante, do nosso ponto de vista, é implicitamente aceite ao longo das passagens que se referem a este tema no livro *Leviticus* é a ideia de que ninguém pode encontrar-se numa situação de transgressão quando se encontra numa situação de impureza ritual. Isto porque a sua ocorrência resulta de causas naturais e temporárias tais como o nascimento, a menstruação, a ejaculação e (o contacto com) a morte. Nestes casos específicos de estado de impureza, são accionados então diferentes rituais de purificação, entre os quais o afastamento temporário da comunidade, o banho ritual (*mikveh*) ou as oferendas sacrificiais. No romance de Lispector, é a própria protagonista que parece encontrar-se num estado transitório de impureza ritual, uma vez que toma contacto com a morte através de um primeiro momento de natureza ritualística, o do sacrifício da barata. Este acto, que se constitui como prelúdio da derradeira cerimónia ritualizada de comunhão com a massa branca do insecto, apresenta-se como um travestimento do ritual apenas possível pelo permanente trânsito entre o estado de impureza e o de pureza resultante de um processo de quase liquidez entre um e o outro estado, numa fusão paradoxal do domínio do sagrado com o do profano que, acima de tudo, permite a G.H. a descoberta de que afinal o sagrado se exprime como uma verdade imanente:¹⁴⁸

¹⁴⁸ “O divino para mim é o real.” (Lispector *PSGH*: 107)

eu me lembro como o jogo da beleza era bom, a beleza era uma transmutação contínua.

Mas com alívio infernal eu me despeço dela. O que sai do ventre da barata não é transcendente – ah, não quero dizer que é o contrário da beleza, “contrário de beleza” nem faz sentido – o que sai da barata é: “hoje”, bendito o fruto do teu ventre – (...) quero o Deus que sai do ventre da barata – mesmo que isto, em meus antigos termos humanos, signifique o pior e, em termos humanos, o infernal.¹⁴⁹

O primeiro momento da experiência de G.H. com a barata revela um carácter inevitavelmente transgressor, reforçado pela menção a este insecto como pertencendo ao conjunto dos animais descritos pela Bíblia como “imundos e proibidos”.¹⁵⁰ Deste modo, o seu acto de desobediência através do contacto com o impuro é acentuado no momento em que, após esta tentativa frustrada de assassinato da barata que “projetada para a frente, ereta no ar” se parece com “uma cariátide viva”,¹⁵¹ emerge a matéria branca do seu “de dentro” que “crescia para fora como de uma bisnaga de pasta de dentes”.¹⁵² É então que G.H. compreende ter cometido algo ainda mais inquietante pois para além de se ter aproximado de um “mundo que não (...) tinha mais sentido humano”,¹⁵³ viu-se ainda atraída e tomada por uma grandeza maior, “a da coragem”.¹⁵⁴ Porque esta mulher, mesmo assustada, executara “o ato proibido de tocar no

¹⁴⁹ Lispector, *PSGH*, p. 55.

¹⁵⁰ “Porque foi que a Bíblia se ocupou tanto dos imundos, e fez uma lista dos animais imundos e proibidos? por que se, como os outros, também eles tinham sido criados? E porque o imundo era proibido? Eu fizera o ato imundo de tocar no que é imundo.” (*Ibid*: 46)

¹⁵¹ *Ibid*, p. 46.

¹⁵² *Ibid*, p. 41.

¹⁵³ *Ibid*, p. 46.

¹⁵⁴ *Ibid*, p. 35.

que é imundo”,¹⁵⁵ para além de ter quebrado todos os regulamentos, pois “a lei é que a barata só será amada e comida por outra barata”:¹⁵⁶

“E tudo o que anda de rastos e tem asas será impuro, e não se comerá.” Abri a boca espantada: era para pedir socorro. Por quê? por que não queria eu me tornar imunda como a barata? que ideal me prendia ao sentimento de uma idéia? por que não me tornaria imunda, exatamente como eu toda me descobria? O que temia eu? ficar imunda de quê?¹⁵⁷

Assim, numa primeira fase da experiência do sacro-profano narrada em *A Paixão segundo G.H.*, estamos perante a performance da travessia de um deserto de autodescoberta que mimetiza a *via crucis* de uma salvação. Mais tarde, o sacrifício da barata e a posterior ingestão da sua matéria impura, momento de Eucaristia blasfémica, manifesta-se como momento crucial em que G.H. descobre “a identidade de [sua] vida mais profunda”¹⁵⁸ ao ponto de uma auto-identificação com o insecto¹⁵⁹ através de uma experiência de delírio febril e místico que representa o seu afastamento de tudo aquilo que a sua humanidade construída tinha exigido dela até ali. É ainda posteriormente, através desse gesto sacramental que a coloca em contacto profundo com o “neutro artesanato da vida”,¹⁶⁰ que se inicia também um inevitável processo de

¹⁵⁵ Lispector, *PSGH*, pp. 47-48.

¹⁵⁶ *Ibid*, p. 109.

¹⁵⁷ *Ibid*, pp. 47-48.

¹⁵⁸ *Ibid*, p. 38.

¹⁵⁹ “Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois em fim a vejo for a de mim – eu sou a barata, sou a minha perna, sou meus cabelos (...) – sou pedaço infernal de mim”. (*Ibid*: 43)

¹⁶⁰ *Ibid*, p. 58.

descida mítica aos Infernos,¹⁶¹ uma “danação”.¹⁶² Por isso, em determinado momento da narrativa, este ritual revela-se então como uma espécie de pecado maior do qual acaba por resultar paradoxalmente a identificação positiva da barata com “o Deus”, em que o animal imundo passa gradualmente a ser transposto para o plano da espiritualidade, criando-se um vínculo entre si e um plano imanentemente transcendental, até ao momento em que, regredindo ao momento primordial da existência humana, o insecto é ainda identificado com uma “mãe” que reconhecemos através da tessitura textual como sendo uma metáfora para a Virgem Maria. De novo, notamos a expressão de uma subversão não apenas do texto litúrgico, mas, mais do que isso, uma inversão dos valores de pureza e inviolabilidade associados comumente ao corpo da Virgem, encarado como representação de uma ordem estável ideal na sua santidade. No entanto, esta nova forma de transgressão, a palavra “mãe” associada à barata, é aquela que finalmente liberta G.H.:

De dentro está saindo um coração grosso e branco e vivo
com puz, mãe, bendita sois entre as baratas, agora e na hora
desta tua morte, barata e jóia. (...) Como se ter dito a palavra
“mãe” tivesse libertado em mim uma parte grossa e branca
– a vibração intensa do oratório de súbito parou, e o
minarete emudeceu. E como depois de uma funda crise de

¹⁶¹ “– Então – então pela porta da danação, eu comi a vida e fui comida pela vida. Eu entendi que meu reino é deste mundo. E isto eu entendia pelo lado do inferno em mim. Pois em mim mesma eu vi como é o inferno.” (Lispector *PSGH*: 77)

¹⁶² *Ibid*, pp. 35-58.

vômito, minha testa estava aliviada, fresca e fria. Nem mesmo o medo mais, nem mesmo o susto mais.¹⁶³

Assim, é notável o modo como, na experiência de ambos os protagonistas, o contacto íntimo com elementos inequivocamente impuros representam a única forma de atribuir ao profano uma aura sagrada, num ritual único que medeia a relação entre essas duas dimensões,¹⁶⁴ significando posteriormente um contacto directo com “o Deus”, no caso de G.H., e, para Autor, a possibilidade de acesso a algo que “nem se nomeia, nem se pode ver, e é sagrado e intocável pelo poder da sua própria maldição”,¹⁶⁵ a descoberta da “mais terrível das alegrias”.¹⁶⁶ Tanto o arrebatador impulso do sacrifício da barata e da sua posterior ingestão, no caso de G.H., como o também ele fascinante contacto com o sangue menstrual da jovem irmã, em Autor, apresentam-se como formas de aproximação a esse divino imanente, numa prática facilitada por procedimentos ritualísticos que se religam entre si e religam as duas personagens a um outro, contribuindo ainda para a revelação no texto de uma ideia de quase blasfémia e de reversão dos valores da tradição judaico-cristã, apenas possível por meio da transgressão tanto das normas sociais quanto das religiosas. Os delitos cometidos quebram, pois, as fronteiras que vão de G.H. e de Autor a um outro ao mesmo tempo que permitem a manifestação de um processo de aglutinação entre o domínio do profano e o

¹⁶³ Lispector, *PSGH*, p. 61.

¹⁶⁴ Roger Caillois, *Man and the Sacred* (Urbana and Chicago: University of Illinois, 2001), p. 23.

¹⁶⁵ Helder, *AR*, p. 62.

¹⁶⁶ *Ibid*, p. 64.

do divino em ambas as vivências relatadas, criando assim a diferença necessária à concepção da ideia de uma beatitude que não é, em si, nem leiga nem religiosa, uma vez que

não implica necessariamente no problema da existência ou não-existência de um Deus. Estou falando é que o pensamento do homem e o modo como esse pensar-sentir pode chegar a um grau extremo de incomunicabilidade – que, sem sofisma ou paradoxo, é ao mesmo tempo, para esse homem, o ponto de comunicabilidade maior. Ele se comunica com ele mesmo.¹⁶⁷

O rito cumpre-se, por isso, na sua função de encenação dramática essencial a todas as religiões, tal como entendido por George Bataille, em “Principles of a Method and of a Community”, de *Inner Experience*, encenação essa através da qual ocorre um possível contacto com o fora:

In every religion dramatization is essential, but if it is purely exterior and mythic, it can have several independent forms at the same time. Sacrifices with different sources and intentions are combined. But each of them, from the moment the victim is sacrificed, marks the point of intensity of a dramatization. If we didn't know how to dramatize, we would not be able to get out of ourselves. We would live isolated and boxed in. But a kind of rupture – in anguish – leaves us at the limit of tears: then we lose ourselves, we forget ourselves and communicate with the ungraspable beyond.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Lispector, *AV*, p. 72.

¹⁶⁸ Georges Bataille, *Inner Experience* (New York: State University of New York Press, 2014), p. 18.

No entanto, como também nota Bataille, toda a existência humana é caracterizada por uma descontinuidade em relação ao Outro, separação desde logo fundada pela própria natureza humana, constrangida pelos momentos decisivos tanto do nascimento como da morte, pois

Each being is distinct from all others. His birth, his death, the events of his life may have an interest for others, but he alone is directly concerned in them. He is born alone. He dies alone. Between one being and another, there is a gulf, a discontinuity.

This gulf exists, for instance, between you, listening to me, and me, speaking to you. We are attempting to communicate, but no communication between us can abolish our fundamental difference. If you die, it is not my death. You and I are discontinuous beings.

But I cannot refer to this gulf which separates us without feeling that this is not the whole truth of the matter. It is a deep gulf, and I do not see how it can be done away with. None the less, we can experience its dizziness together. It can hypnotise us. This gulf is death in one sense, and death is vertiginous, death is hypnotising.¹⁶⁹

A transição de uma existência descontínua para a instauração de uma continuidade entre um eu e o outro implica, por isso, uma ruptura com essa existência de carácter homogéneo próprio a qualquer organização social ou comunitária, através da experiência de uma sensação de abismo, uma ruptura

¹⁶⁹ Georges Bataille, *Eroticism. Death and Sensuality* (San Francisco: City Lights Books, 1987), pp. 12-13.

ou transgressão que, apesar de geralmente encarada pela sociedade como elemento perturbador, não faz mais do que dissolver as fronteiras tanto do sujeito como do objecto. Ou seja, é num momento de transgressão que o sujeito perde, momentaneamente, consciência de si mesmo, e em que o objecto, por seu lado, deixa de poder ser objectificado. Esse instante em que o “eu” e o objecto estão do lado de fora de si mesmos, encontrando-se ambos finalmente no mesmo plano, convergência mediada por um estado momentâneo de perda de sentidos, permite a vertigem necessária para uma breve sensação de união entre ambos.

*

Tanto em *A Paixão segundo G.H.* como em *Apresentação do Rosto*, os momentos de transgressão e de inversão dos valores morais são as vias fundamentais que levam à eclosão de várias demonstrações de natureza heterológica através das quais os protagonistas destas narrativas experienciam sentimentos simultâneos de terror e de fascínio, paradoxalmente associados ainda a um “extremo gozo”, que lhes permitem posteriormente o contacto primeiro com “uma grandeza maior” assim como a decifração do que se lhes apresenta como um enigma:

O medo grande me aprofunda toda. Voltada para dentro de mim, como um cego ausculta a própria atenção, pela primeira vez eu me sentia toda incumbida por um instinto. E estremeci de extremo gozo como se enfim eu estivesse atentando à grandeza de um instinto que era ruim, total e

infinitamente doce – como se enfim eu experimentasse, e em mim mesma, uma grandeza maior do que eu.¹⁷⁰

Aparecera em mim uma nova fragilidade, e o meu corpo crescera no seu conhecimento, o amor crescera e a confusão.

Contudo, eu havia decifrado um enigma.

Não sabia qual.¹⁷¹

Tal como já pudemos observar, neste fenómeno de contacto com o que não se consegue nomear e que permanece secreto almejado por G.H. e por Autor podemos associar uma ideia de religião em si mesma que busca constantemente por uma intimidade perdida na sua essência, tal como referido por Bataille, em *Theory of Religion*.¹⁷² Esta é uma intimidade, assim, directamente relacionada com uma determinada noção de sagrado e com a forma como este se manifesta em imanência, numa dimensão mais material da existência humana, raro domínio em que transcendência e imanência se entrecruzam, subjugando o indivíduo ao ponto do êxtase, conduzindo, tal como o erotismo,¹⁷³ a uma quebra dos limites entre si e o outro. Uma vez que é em contacto com o sagrado que somos lembrados da nossa condição material de seres humanos definidos pelas suas origens na natureza, o plano humano e o plano animal¹⁷⁴ são nivelados em termos da sua materialidade e imanência, ao

¹⁷⁰ Lispector, *PSGH*, p. 35.

¹⁷¹ Helder, *AR*, p. 49.

¹⁷² Georges Bataille, *Theory of Religion* (New York: Zone Books, 1989), pp. 56-57.

¹⁷³ Talvez se possa dizer, no entanto, que a experiência de G.H., não sendo uma experiência de teor sexual, se aproxima da experiência erótica no sentido em que protagonista se vê consumida por um êxtase que a deixa à margem dos sentidos.

¹⁷⁴ É ainda importante notar que determinados órgãos do corpo humano, enfatizando o seu carácter mais grotesco e irredutivelmente material, têm particular destaque nas reflexões de Bataille, entre eles a boca. Considerada como órgão de consumo/alimentação, e, em certas

mesmo tempo que o ser humano é forçosamente confrontado com a sua relação de proximidade com a morte.¹⁷⁵ Os momentos cruciais e climáticos relatados nos textos de Lispector e de Helder estão, pois, intimamente relacionados com instantes de revelação em que, segundo a natureza da religião descrita por Mircea Eliade, se entra em contacto com “uma realidade *outra* que aquela em que [o homem não religioso] participa ao longo do decorrer dos dias”.¹⁷⁶

Este é um processo que, na experiência específica de G.H. e de Autor, se alia a uma mescla entre o domínio do sagrado e o do profano, numa fusão facilmente entendida como paradoxal mas que todavia não será um processo inusitado uma vez que é no domínio do sagrado que o crente experiencia “à vez, ora um sentimento de medo, ora um sentimento de esperança – um mundo em que, como que à beira do abismo, o mínimo passo em falso, um ínfimo gesto poderá condená-lo irremediavelmente”.¹⁷⁷ Esse sagrado enquanto qualidade em si mesma está, pois, ausente dos seres e das coisas, e fica inevitavelmente associado à categoria de um sentimento de fé que se transforma naturalmente de pessoa para pessoa, numa transferência da qual resulta, de acordo com Roger Caillois,¹⁷⁸ o aparecimento simultâneo de sentimentos de terror e de veneração. Em contrapartida, a dado momento, o

situações, relacionada com a partilha e com o companheirismo social que daí pode advir, a boca é também analisada na sua componente de veículo de violência, na medida em que permite a comunicação violenta de emoções tais como a raiva/ira ou o nojo. Cf. Rina Arya, *Abjection and Representation: an exploration of abjection in the visual arts, film and literature* (New York: Palgrave Macmillan, 2014), p. 78.

¹⁷⁵ Arya, p. 77.

¹⁷⁶ Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane: the nature of religion* (New York: Harcourt, Inc., 1987), p. 24.

¹⁷⁷ Caillois, p. 19.

¹⁷⁸ *Ibid*, p. 21.

profano parece contaminar o sagrado, conferindo-lhe apenas propriedades negativas.¹⁷⁹ Por isso, da mesma forma que o sagrado se interpenetra no profano, também o profano interfere na esfera do sagrado, de um modo que um não pode manifestar-se sem a influência do outro. Não se trata, por isso, de uma relação de poder, uma vez que estes dois planos contribuem em medidas equivalentes para a visibilidade de uma nova dimensão transcendental, concluindo-se que qualquer tentativa de estabelecer fronteiras ou classificações envolvendo estas duas categorias seria uma tarefa fracassada. Estes dois planos contribuem, em nível de igual manifestação, não apenas para o desenrolar da história, mas também para o surgimento de um novo entendimento da realidade das personagens. Pois se por um lado a experiência toma os contornos de uma vivência do sublime, é no plano da imanência, através do contacto com a Natureza tal como ela, primitivamente, é – repugnante, cruel, censurável, não-humana, intolerável, assustadora – que a aproximação a essa nova realidade se realiza.

As dimensões profana e sagrada das experiências de G.H. e de Autor denotam, assim, uma propensão para os momentos de excesso que os colocam numa posição de autoconsciência e cujo resultado é a reorganização da percepção de si mesmos e do mundo que os rodeia, mas revela-se simultaneamente por actos que se cumprem ritualmente e que são entendidos por ambos os protagonistas como única forma de contacto, no caso de G.H., com “a grande realidade neutra” e, para Autor, com o aparecimento de “uma

¹⁷⁹ Caillouis, p. 21.

nova fragilidade”¹⁸⁰ e do terror inspirado pela ocultação de “todas as virtualidades do mal”. Este instiga uma “desavinda sede de conhecimento” e uma “angustiosa fascinação”, que se faz acompanhar de “uma repugnância e um medo próximos do amor”.¹⁸¹

Principiou assim um novo tempo, uma coisa difícil a favor ou contra a qual ele não possuía qualquer arma. (...)

O crescimento dramático e obscuro da irmã perpetuava-se algures, era o intangível e terrível remate desses dias tão planos. (...)

Metamorfoses, se as havia – e havia – davam-se dentro do próprio sistema de que se fazia parte.

Já se falara em terror?

Sim, fala-se na terra que treme debaixo dos pés, no medo e na confusão.

Não se falara contudo em mácula. (...)

Havia sangue – um sangue corruptor.

Afinal, o trabalho das mulheres era o da ocultação da sua mácula. (...)

As mulheres eram secretamente impuras, inspiravam o terror.

Eis que ela grita, aquela que agora se inicia, mas que em si trazia os húmidos e soturnos germes do mal, todas as virtualidades demoníacas.¹⁸²

Neste sentido, observa-se, tanto na *Paixão* de Lispector como na *Apresentação* de Helder, não só uma constante intromissão e fusão de elementos de ambos os domínios, ao ponto de um não poder revelar-se sem a acção do outro, mas

¹⁸⁰ Helder, *AR*, p. 49.

¹⁸¹ *Ibid*, p. 61.

¹⁸² *Ibid*, pp. 59-61.

ainda a vivência de uma complexa experiência *extática*, facilitada pelo desempenho dos eventos de natureza ritualística, sendo curioso notar também a forma como os protagonistas se sentem contraditoriamente repelidos, cativos e seduzidos pelo proibido, pelo secreto e pelo impuro, sentimentos associados ainda a um “extremo gozo”¹⁸³ e a uma “incoerente alegria”,¹⁸⁴ impulsionando-lhes também o desejo de “ver a humanização por dentro”,¹⁸⁵ e que os coloca a ambos no limiar entre um *ser-que-vive* (“self-that-lives”) e o *ser-que-morre* (“self-that-dies”).¹⁸⁶ Nas experiências narradas percebemos, então, uma inegável relação entre a experiência do sublime, que coloca as personagens fora da sua realidade quotidiana, e uma outra, a da abjecção, ambas formas de aproximação ao divino (não religioso) contribuindo de modo decisivo para o reforço do acto de transgressão como forma de afirmação individual, através de narrativas que se vão dirigindo para a expressão assombrada do bizarro e do grotesco. Através destas narrativas, inerentemente transgressivas, emerge ainda uma determinada noção de morte associada à experiência de *jouissance* que abstrai ambos os protagonistas do seu estado de consciência subjectiva, e cujos fenómenos de manifestação abjecta em *A Paixão segundo G.H.* e *Apresentação do Rosto*, para além de entrecruzarem e sobreporem diversas tradições religiosas, o que permite o questionamento do seu valor axiomático, realçam o lugar que o tema da morte (simbólica e subjectiva) ocupa nestes textos, remetendo assim para uma concepção de

¹⁸³ Lispector, *PSGH*, p. 35.

¹⁸⁴ Helder, *AR*, p. 45.

¹⁸⁵ Lispector, *PSGH*, p. 93.

¹⁸⁶ Bataille, 2014, p. 76.

sujeito enquanto soma de sucessivas presenças/ausências, à qual se une a questão dos limites entre ser/não-ser, essência/existência, eu/outro.

Para entendermos melhor o papel fundamental que a abjecção desempenha nestas duas narrativas é necessário compreender a experiência abjecta, tal como descrita pela literatura dedicada ao tema, como uma prática que resulta perturbadora e simultaneamente protectora do indivíduo, sendo o abjecto uma parte integrante e fundamental da relação do ser humano consigo mesmo e com o outro. Todavia, na experiência do abjecto é importante a distinção entre duas manifestações a ela inerentes e que se relacionam entre si de forma contraditória, mas complementar, através de uma dinâmica paradoxal e complexa: a condição de ser abjecto e a operação da abjecção. Se, por um lado, a condição de ser abjecto resulta num estado de perigo que ameaça quer o ser e quer os outros; por outro lado, o processo de expulsão do abjecto – a operação da abjecção – promove uma estabilidade e equilíbrio (sociais) que resultam de rituais de purificação. A abjecção é, então, a experiência entre o sujeito e o objecto da abjecção, a sua fonte de origem que, não podendo ser materializada, ameaça todavia o sujeito, tal como refere Rina Arya, em *Abjection and representation: An exploration of abjection in the visual arts, film and literature*.¹⁸⁷ Neste ensaio de Arya, amplo estudo sobre a abjecção e as suas ramificações na área da produção artística nas suas variadas formas, a autora elabora, a dado momento, um comentário acerca do lugar

¹⁸⁷ “While the operation (of abjection) seeks to stabilize, the condition (of the abject) is inherently disruptive, meaning that there is a constant tension of drives. The concept is both constructive (in the formation of identity and relationship to world) and destructive (in what it does to the subject”. (Arya: 3-4)

ocupado tanto pela literatura como pela religião na viragem para o século XX. No capítulo dedicado à manifestação da abjecção na literatura, “Abjection in Literature”, refere-se, a certa altura, a essa literatura de vanguarda como sendo motivada por uma concepção criativa de transformação ideológica e pelo estabelecimento de formas subversivas que desviassem o indivíduo de uma certa normalização, enumerando as características que terão contribuído de forma categórica para o aparecimento desta nova percepção artística:

experimenting with different aspects of writing, including the use of non-linear, non-chronological representations of time, which involved sudden temporal shifts and fragmentation. There was a focus on character’s consciousness and perception. These writers were intent on taking the reader to the limits of expression by communicating ‘the scope of the possible, the tolerable, the thinkable’.¹⁸⁸

Numa tentativa de avaliar a posição da religião e da literatura no final do século XIX e início do século XX, assim como o impacto que as relações estabelecidas entre estas duas áreas (não apenas entre si, mas igualmente na sua ligação com o próprio indivíduo) terá tido na actividade criativa e na percepção do objecto artístico, Arya propõe-se dar o merecido destaque às reflexões de Georges Bataille (1897-1962), autor que considera de importância seminal para o estudo do abjeccionismo na sua relação com uma determinada percepção do sagrado. Segundo Arya, o contributo de Bataille possibilita um entendimento mais

¹⁸⁸ Arya, pp. 158-159.

profundo da interpretação abjeccionista levada a cabo por Julia Kristeva (1941-), ensaísta que se destacou, na segunda metade do século XX, nesta área de estudos pela sua análise de pendor psicanalista com o ensaio *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, de 1982.¹⁸⁹ É significativo o facto de Kristeva apoiar as suas reflexões sobre a abjecção em vários autores associados à literatura de vanguarda, especificamente em Lautréamont, em Mallarmé, em Dostoievsky, em Kafka, no próprio Bataille, em Artaud, em Joyce, em Sartre, em Borges e em Céline, apresentados como casos de estudo, em que a análise das obras destes autores se foca na percepção de que estas poderão ser concebidas como abjectas, em si mesmas. A partir da análise da obra destes autores, Kristeva explora os conceitos de individualidade e experiência no âmbito da abjecção,¹⁹⁰ uma vez que a arte, termo particular com que Kristeva se refere à literatura, é vista como o domínio em que a abjecção exhibe “its full power into effect”.¹⁹¹ Para esta ensaísta, a ideia central da abjecção está implícita no processo psicológico essencial através do qual se erguem as fronteiras entre o sujeito e o outro. Neste mecanismo de formação do ego, a abjecção manifesta-se então como reacção de afastamento (e repugnância) primordial que leva a criança a separar-se do corpo maternal, caminhando-se para a construção de uma identidade e autonomia próprias. Em simultâneo, o objecto constitui-se, acima de tudo, como a forma de repressão primeva que se materializa através da

¹⁸⁹ Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection* (New York: Columbia University Press, 1982).

¹⁹⁰ *Ibid*, p. 208.

¹⁹¹ *Ibid*, p. 207.

repugnância e do nojo, sensações que existem para além do indivíduo,¹⁹² e em que as relações entre o objecto e o abjecto são reguladas por uma dinâmica freudiana entre o *ego*, através do qual o ser humano se vincula à realidade, e o *superego*, o nível regulador dos ideais morais e éticos, dinâmica esta até certo ponto conflituosa, uma vez que é caracterizada pela existência de

‘something’ that I do not recognize as a thing. A weight of nothingness, about which there is nothing insignificant, and which crushes me. On the edge of non-existence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me.¹⁹³

Para além disso, na experiência da abjecção, vivida como situação-limite que coloca em causa toda a estrutura moral e lógica de uma determinada cultura, “[t]he abject and abjection are my safeguards. The primers of my culture”.¹⁹⁴ Por isso, são o abjecto e o sentimento de abjecção que alertam o indivíduo para o perigo do reconhecimento de uma existência já não regulada por um determinado modelo social e moral, sendo a experiência da abjecção, por isso, uma manifestação que ameaça os limites do sujeito, sobre quem o abjecto tem um amplo poder e cuja constante presença forma e regula a relação do indivíduo com o mundo circundante.¹⁹⁵

¹⁹² “We are (...) at the limit of primal repression that, nevertheless, has discovered an intrinsically corporeal and already signifying brand, symptom, and sign: repugnance, disgust, abjection. There is an effervescence of object and sign – not of desire but intolerable significance; they tumble over into non-sense or the impossible real, but they appear even so in spite of ‘myself’ (which is not) as abjection.” (Kristeva 1982: 11)

¹⁹³ *Ibid*, p. 2.

¹⁹⁴ *Ibid*.

¹⁹⁵ Arya, p. 27.

Outros autores observaram ainda que o fenómeno da abjecção é distinto da expressão da aversão ou do nojo, prevenindo o contacto com esse desconhecido que é, ao mesmo tempo, o elemento que também seduz o indivíduo em direcção a esse mesmo desconhecido. Focando-se, portanto, na descrição destas duas manifestações, Winfried Menninghaus, na introdução da obra *Disgust: The Theory and History of a Strong Sensation*,¹⁹⁶ menciona Immanuel Kant como o primeiro filósofo a referir a experiência vital de nojo (*disgust*) como o conjunto de sensações que “penetrate the body, so far as it is alive”:

Whether triggered primarily through smell or touch, eye or intellect, they always affect “the whole nervous system”. Everything seems at risk in the experience of disgust. It is a state of alarm and emergency, an acute crisis of self-preservation in the face of an unassimilable otherness, a convulsive struggle, in which what is in question is, quite literally, whether “to be or not to be.”¹⁹⁷

Fazendo uma breve sistematização dos três principais elementos que caracterizam o fenómeno da aversão (o facto de: 1. se manifestar como uma sensação de repugnância *vis-à-vis*; 2. se constituir como presença física ou qualquer outro fenómeno de proximidade, em simultâneo e em diferentes graus; 3. se apresentar como resultado de uma atracção, ou até mesmo, de um

¹⁹⁶ Winfried Menninghaus, *Disgust: the theory and history of a strong sensation* (Albany: State University of New York Press, 2003).

¹⁹⁷ Menninghaus, p. 1. O autor dedica ainda um pequeno capítulo às reflexões de Kant sobre o tema, intitulado “‘Strong Vital Sensation’ and Organon of Philosophy: the judgment of disgust in Kant” (pp. 103-120).

fascínio inconsciente),¹⁹⁸ Menninghaus faz referência a outros estudos dedicados ao tema,¹⁹⁹ dando particular destaque ao ensaio *Der Ekel*, do filósofo Aurel Kolnai, publicado em 1929 no *Jahrbuch für Philosophie und Phänomenologische Forschung* (editado por Husserl).²⁰⁰ Nesta obra, o leitor é alertado para a complexidade dos mecanismos envolvidos na experiência da aversão e do nojo, distinguindo ambas as experiências de outras formas de rejeição, tais como a ansiedade, o ódio, o desprezo e o descontentamento. No fundo, a distinção entre a natureza de uma e as outras sensações parece estar relacionada, acima de tudo, com as relações e com o impacto (de maior ou menor intensidade) que se estabelecem entre o sujeito e o objecto durante a experiência. No caso da ansiedade e do ódio, Kolnai observa o modo como o sujeito deseja o afastamento ou destruição do objecto que está no centro da experiência. Pelo contrário, a aversão parece infligir no sujeito uma sensação de repulsa que ao mesmo tempo atrai.

Um outro teórico abjeccionista mencionado por Menninghaus, William Ian Miller, em *The Anatomy of Disgust*, declara ainda que a distinção entre o sentimento de aversão ou nojo da experiência da abjecção, ou seja, a vontade e inevitável presença do objecto da abjecção, é reforçada pela experiência simultânea de aversão e medo, sendo este fenómeno referido por Miller como aquilo que se constitui como a experiência do horror:

¹⁹⁸ Menninghaus, p. 6.

¹⁹⁹ Menninghaus menciona, para além do ensaio de Aurel Kolnai, “an empirical-psychological series of essays by Paul Rozin, and a sociological-political monograph by William Ian Miller” (*Ibid*: 16).

²⁰⁰ Cf. *Ibid*, pp. 16-17.

Like fear, disgust is a strongly aversive emotion. It is usually supposed that fear leads to flight and disgust more to a desire to have the offending item removed. Flight, of course, can also serve to remove the disgusting object from one's presence, but flight to escape the disgusting is not easily confused with fear-impelled flight. [...] we know when we are disgusted and we usually know when we are afraid. But the two are frequently co-experienced. [...] intense disgust invites fear to attend, for contamination is a frightful thing. Fear without disgust sends us fleeing to safety and to a sense of relief, but disgust puts us to the burden of cleansing and purifying, a much more intensive and problematic labour than mere flight. [...]

We have a name for fear-imbued disgust: horror. What makes horror so horrifying is that unlike fear, which presents a viable strategy (run!), horror denies flight as an option. And it seems to deny fight as an option too.²⁰¹

O que nos leva de volta a Rina Arya, que observa ainda o facto de que o evento da experiência da aversão ou de nojo em relação a algo é, naturalmente, uma insinuação das nossas origens animais e que essa sensação representa a necessidade elementar de nos desassociarmos da nossa condição animal. No entanto, como nota também esta estudiosa, a aversão implica uma certa perturbação, a náusea. Esta, ao provocar a ânsia de afastamento da sua origem, tal como ocorre no caso do fenómeno da abjecção, poderá induzir-nos a uma ideia de afinidade compreensível entre as duas sensações.²⁰² Convocando, tal como Menninghaus, as reflexões de Miller, que complementa com as

²⁰¹ William Ian Miller, *The Anatomy of Disgust* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997), pp. 25-26.

²⁰² Arya, p. 33.

observações do crítico e historiador de arte Hal Foster, Arya propõe então uma real distinção entre a aversão e a abjecção, no sentido em que esta última é analisada como fenómeno que ameaça a integridade do “eu”. Nesta situação, o constrangimento individual é de tal modo intenso que o indivíduo sente a necessidade de se libertar do objecto da abjecção. Assim, segundo Foster e em síntese, o objecto manifesta-se como

what I must get rid of *in order to be an I* (...) It is a fantasmatic substance not only alien to the subject but intimate with it (...) this overproximity produces panic in the subject. In this way the object touches on the fragility of our boundaries.²⁰³

Apesar das várias abordagens ao conceito, uma das características transversalmente referida por todos os teóricos é o facto de o objecto não ser nem sujeito nem objecto, mas apresentar atributos de ambos. É nesse caminho intermédio entre o sujeito e o objecto que surge, assim, a abjecção descrita como a experiência entre um sujeito e o objecto, intervalo esse que cria uma barreira entre o indivíduo e a origem da abjecção, limite esse que se constitui como um “outro” e, ao mesmo tempo, constrói um “outro”, ou seja, permitindo o aparecimento de um outro “eu”. Por isso, a manifestação do objecto revela-se como uma ambivalência entre ser e não ser objecto, ou seja, um não-objecto que se esconde entre estes dois estados sem nunca se tornar clara a sua natureza (tal como Aurel Kolnai já havia concluído)²⁰⁴ mas ameaçando

²⁰³ Foster *apud* Arya, p. 38.

²⁰⁴ Menninghaus, pp. 16-17.

inevitavelmente a estrutura do sujeito,²⁰⁵ que vê as fronteiras do seu próprio ser comprometidas por um “‘other’ that comes within (so it’s part of ourselves) that we have to reject and expel in order to protect our boundaries”.²⁰⁶ Desta forma, este objecto não-objecto é, por excelência, “whatever originates or emanates out of our body [and] will still remain a part of the body-image”.²⁰⁷ Pelo estado intermédio em que se apresentam ao sujeito e, muitas vezes, constituindo-se como parte integrante do corpo do sujeito, o objecto não-objecto em proximidade com o sujeito suscita neste último sensações também elas ambivalentes, paradoxais mas simultâneas, de medo e de desejo. Assim, seja porque a separação do objecto do ser se torna difícil, seja porque o processo de objectificação do objecto parece impossível, a relação que o indivíduo estabelece com o objecto torna-se complexa e de natureza dualística, no sentido em que suscita impulsos simultâneos de atracção e repulsa. Neste tumulto de emoções contraditórias, o sujeito encontra-se num limbo entre a vontade de distanciamento e a rendição ao objecto, uma entrega em que geralmente se dá uma perda temporária do sentido de si mesmo do ser enquanto sujeito. Apesar da violência desta experiência, é precisamente a sua ambivalência e intensidade que impelem o sujeito a avançar.²⁰⁸ Por isso, a dupla natureza da expressão do objecto, assim como o impacto que esta produz no sujeito, é exactamente o que revela não só a precariedade da unidade do

²⁰⁵ “Neither subject nor object, the object makes clear the impossible and untenable identity of each. If the object secures the subject in a more or less stable position, the object signals the fading or disappearance, the absolute mortality and vulnerability of the subject’s relation to and dependence on the object.” (Grosz *apud* Arya: 28)

²⁰⁶ Arya, p. 4.

²⁰⁷ Schilder *apud* Arya, p. 4.

²⁰⁸ Arya, p. 5.

“eu”, tal como também aproxima, segundo Bataille, a experiência da abjecção àquela do sublime, que actuam como “extreme forms of experience, overwhelm us and temporarily remove our identity”,²⁰⁹ diluindo-se, por isso, a distinção entre o sujeito e o objecto.²¹⁰ No entanto, enquanto a experiência do sublime representa para o indivíduo a procura de uma elevação espiritual através da qual se assiste à manifestação do sagrado, da trajectória da abjecção resultam, no sentido oposto, sentimentos de terror e de náusea, sendo o objecto abjecto evitado e, em último recurso, rejeitado pelo sujeito.

No caso de *A Paixão segundo G.H.*, como já foi referido, o texto é atravessado por vários momentos característicos do fenómeno da abjecção, tais como as manifestações progressivas de estranheza, de nojo, de medo, de náusea, de horror, de terror e de vertigem, e perda de si mesma. No clímax do eixo narrativo deste relato, vivido como supra-humano, ou seja, a ingestão da massa branca da barata, provação da qual resulta a já mencionada momentânea perda de consciência de G.H. – “Uma vertigem me fizera perder conta dos momentos e do tempo” –²¹¹ surgem do elemento diegético imagens turbulentas de náusea e de horror, num relato caracterizado pela hesitação, pelo constante sobressalto e pelo dilema, através de uma tessitura textual que mais não faz do que anunciar a aproximação do auge da experiência narrada reforçado pela presença insistente de vocábulos como “estranheza”, “medo”,

²⁰⁹ Cazeaux *apud* Arya, 2014, p. 6.

²¹⁰ “The ‘sublime’ object dissolves in the raptures of a bottomless memory. It is such a memory, which [...] transfers that object to the refulgent point of the dazzlement in which I stray in order to be. As soon as I perceive it, as soon as I name it, the sublime triggers – it has always already triggered – a spree of perceptions and words that expand memory boundlessly. I then forget the point of departure and find myself removed to a secondary universe, set off from the one where ‘I’ am – delight and loss.” (Kristeva 1982: 12)

²¹¹ Lispector, *PSGH*, p. 106.

“nojo”, “horror” e “náusea”. Por seu lado, na experiência de Autor de *Apresentação do Rosto* nota-se igualmente um crescendo que se inaugura com o acto ritualístico de iniciação (a auto-mutilação), acto simbólico de passagem da infância para a adolescência, assim como o acontecimento-chave que constitui a menarca da irmã mais nova e a subsequente sedução do sangue menstrual com tudo o que de secreto lhe advinha. “Tinha chegado o tempo do conhecimento”, naquele “sábado branco” em que “o tumulto se levantou no meio da casa”, e “[a]rrastaram a irmã para um quarto do fundo, e esconderam-na”,²¹² do qual resultou a percepção de “um novo ritmo”, colocando o adolescente “de uma outra maneira diante de tudo”.²¹³ A transgressão que decorre, então, do posterior contacto com o pano sujo do sangue menstrual (proibido e impuro), que muito possivelmente já não é aquele da “irmã de doze anos que de repente pára de comer ameixas e olha a parede e fica em pânico”,²¹⁴ mas que descobre existir, velado por todas as mulheres da casa, é também ela inspiradora de uma enorme “alegria (...) inseparável de uma confusa e decisiva dor”.²¹⁵ Nestas duas formas de transgressão tanto dos pressupostos morais como das fronteiras que vão de si ao outro, numa fugaz e súbita experiência de unidade, que o estado de angústia, terror e alegria extremas que assolam G.H. e Autor, os liberta, simultaneamente, e lhes permite o acesso ao inexprimível.

²¹² Helder, *AR*, p. 57.

²¹³ *Ibid*, p. 58.

²¹⁴ *Ibid*, p. 59.

²¹⁵ *Ibid*, pp. 45-46.

Para G.H., esta nova dimensão é entendida como algo diabólico e demoníaco, ao qual está associado, paradoxalmente, o divino e o pré-humano: o demoníaco que advém da cerimónia de anti-comunhão com o plasma branco do interior da barata e que lhe permite o contacto com o que de mais primário existe, esse neutro como ponto de origem em que é possível a inexistência das leis morais e sociais que impedem o acesso a um saber primordial, é também ele que lhe permite o contacto com um certo domínio do sagrado. Observe-se como o primeiro impulso de violência a que G.H. cede, o da morte – ou melhor, o do assassinato – da barata é o indício de uma transgressão que, tal como qualquer crime, invoca, desde logo, o abjecto, um crime que, segundo Kristeva, expõe inevitavelmente a fulgurante fragilidade da lei.²¹⁶ Assim, numa urgência súbita de se livrar do mal-estar infligido pelo quarto com a sua barata e entregando-se à comoção de sentir a liberdade primitiva de ser o que sempre tinha escondido de si e dos outros, G.H. lança-se na vertigem do mal e levantando “a mão como para um juramento, (...) num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata _ _ _ _ _”,²¹⁷ estabelecendo-se assim como um final definitivo de uma, desde logo, experiência limite e transformadora. O abjecto é, assim, primeiramente revelado pelo aparecimento da barata como corpo impuro dentro de um quarto já de si marginal, enquanto a relação que a narradora estabelece com o insecto se desenvolve como uma espécie de processo de purificação que, numa primeira etapa, se apresenta como um acto de profanação. O segundo

²¹⁶ Kristeva, 1982, p. 4.

²¹⁷ Lispector, *PSGH*, p. 36.

momento de purificação dá-se pela mimetização do acto da eucaristia, altura em que G.H. ingere a massa branca do “dentro” da barata como que num ritual religioso, acto de comunhão com o interior secreto da barata que é entendido por G.H. como uma forma especial de transgressão através da qual a personagem acredita aceder, de certa forma, ao contacto com o domínio sagrado do segredo, que paralelamente a induz a um gesto de repúdio e à sensação de nojo que, no fundo, seriam uma última tentativa de “não esquecer que sem os regulamentos e as leis também não haverá ordem”, que “era preciso não esquecer-los e defendê-los para [se] defender”,²¹⁸ resistindo à sedução de “viver a vida em vez de viver a própria vida”²¹⁹ e à “perda da humanidade”, passando “orgiacamente a sentir o gosto da identidade das coisas”.²²⁰ Mesmo não sendo parte constituinte de G.H., o fluido branco do interior da barata produz na protagonista uma simultânea sensação de ameaça e de sedução, num processo em que a náusea e o nojo se tornam de tal maneira violentos que a narradora perde a consciência de si mesma e quando reencontra os sentidos começa

a cuspir furiosamente aquele gosto de coisa alguma, gosto de um nada que no entanto me parecia quase adocicado como o de certas pétalas de flor, gosto de mim mesma – eu cuspia a mim mesma, sem chegar jamais ao ponto de sentir que enfim tivesse cuspidido a minha alma toda.

“___ porque não és nem frio nem quente, porque é morno, eu te vomitarei da minha boca”, era Apocalipse segundo São

²¹⁸ Lispector, *PSGH*, p. 39.

²¹⁹ *Ibid*, p. 92.

²²⁰ *Ibid*, p. 67.

João, [...] a frase me veio do fundo da memória, servindo para o insípido do que eu comera – e cuspira.

O que era difícil: pois a coisa neutra é extremamente enérgica, eu cuspia e ela continuava eu.²²¹

A visão da matéria interior e branca da barata tem igualmente este duplo efeito em G.H., na medida em que é com “olhos enojados e seduzidos”²²² que observa a barata como sendo a única porta de acesso à “mais profunda alegria (...) pólo oposto ao pólo do sentimento-humano-cristão (...) pólo da mais primeira alegria demoníaca”.²²³ Mas, por outro lado, “comer a massa da barata” teria de ser o acto extremo de “eu toda comer, e também o meu próprio medo comê-la”,²²⁴ entrando assim “na bruta e crua glória da natureza”.²²⁵ A proximidade com a barata possibilita, por isso, a G.H., o contacto com “uma potência latente” e o pleno exercício da “grandeza de um instinto que era ruim” e através do qual ela se permite “um ódio tão límpido como de uma fonte”, embriagando-se “com o desejo, justificado ou não de matar (...) como se pela primeira vez enfim (...) estivesse ao nível da Natureza”.²²⁶ No entanto, como se de uma conclusão da trama dramática se tratasse, este momento irá, todavia, representar um recomeço, pois G.H. repentinamente “via com constrangimento tão penoso e tão espantado e tão inocente (...) a vida me olhando”. E é então que, recuando para dentro de si “em náusea”, descobre

²²¹ Lispector, *PSGH*, p. 107.

²²² *Ibid*, p. 41.

²²³ *Ibid*, p. 67.

²²⁴ *Ibid*, p. 106.

²²⁵ *Ibid*, p. 42. Cf. Helder, *AR*, pp. 46, 48, 51 para verificar as várias referências a essa igual sensação de glória.

²²⁶ *Ibid*, p. 35.

“com lentidão insuportável as raízes de minha identidade” e da “vida mais profunda”.²²⁷

Em *Apresentação do Rosto*, os actos de auto-mutilação e do posterior contacto com o sangue menstrual da irmã, aproximam o Autor da origem secreta e enigmática das coisas, pois dá-se a descoberta de que as mulheres, como fonte de vida, comportam em si essa qualidade simultaneamente sagrada e demoníaca através da qual é possível o acesso a um novo “conhecimento (...) tão vivo”,²²⁸ e a um melhor entendimento da realidade que o envolve, por uma espécie de ritual de iniciação permeável à violência da transgressão pelo qual o menino de oito anos, numa momentânea perda da realidade e ausência de si, alcança a sua “primeira glória violenta (...) um modo novo de avaliar-me”:²²⁹

Estou no fundo da casa, no abismo possível dos oito anos.
A glória sangrenta é uma lembrança.
Da minha doença horizontal – súbita e esmagadora –
pressinto a glória como uma coisa pequena.
(...)
Como se um indefinido grão de ciência tivesse um preço
monstruoso: uma espécie de morte e um difícil
renascimento, entre penumbras.
(...)
A mãe chega e olha para mim.
(...)
Beija-me.

²²⁷ Lispector, *PSGH*, p. 38.

²²⁸ Helder, *AR*, p. 51.

²²⁹ *Ibid.*

É como se ela tivesse também inteiramente descoberto quem eu sou.

Beija-me como se, de certa maneira, eu estivesse morto, para ressuscitar noutra sítio, noutra linguagem.²³⁰

Tal como no caso da ingestão da matéria branca do interior da barata em *A Paixão segundo G.H.*, Autor de *Apresentação do Rosto* vivencia uma experiência que se entende como transcendente através do abjecto sangue menstrual, numa situação quase que incestuosa, matéria viva essa que, não sendo nem sujeito nem objecto, é acima de tudo um neutro, um elemento intermédio que permite a ligação entre ele e o outro, e cria ainda a margem necessária para a existência de um “eu” exterior e um “eu” interior. O contacto claramente proibido com o sororal cataménio colocam, contudo, a jovem criança num lugar de conhecimento superior, momento esse que anuncia um “tempo novo” de “metamorfoses” que revelam a “mácula” desse “sangue corruptor” a inspirar “terror”,²³¹ com os seus “dias lisos e brancos”, de onde “vibrava o ambíguo e cerrado transe feminino”.²³² Em simultâneo, a “sede de conhecimento”, aliada a uma “angustiosa fascinação, uma repugnância e um medo próximos do amor, um silêncio crispado e atento que quase se abre num louvor incoerente”,²³³ anuncia a expectativa gradual de uma experiência de tal forma esmagadora que desloca Autor para fora do tempo, imerso no “espanto” e “terror”, e, ao mesmo tempo, o inunda “[d]a mais terrível das alegrias”.²³⁴

²³⁰ Helder, *AR*, pp. 48-49.

²³¹ *Ibid*, p. 60.

²³² *Ibid*, p. 59.

²³³ *Ibid*, p. 61.

²³⁴ *Ibid*, p. 63.

A barata é, em *A Paixão segundo G. H.*, a personagem não-humana a partir da qual G.H. se pensa e tenta compreender-se para além do próprio entendimento, num processo em que a transmutação e a reversão do acto sagrado da comunhão, efectivadas como transgressão-limite, desempenham um papel fundamental na restituição da desejada intimidade perdida de G.H. com o “neutro e inexpressivo de [si]”.²³⁵ Esta re-encenação do culto é, no entanto, apoiada pela presença de elementos associado a um rito de iniciação primitivo, entendido e realizado como cerimónia privada, contrariando o carácter inerentemente social dos ritos iniciáticos. Em contrapartida, em *Apresentação do Rosto*, o ritual, performado no acto de auto-mutilação, comporta em si a esperança de uma audiência pois manifesta-se como um “espectáculo”, exibindo o “sacrifício”²³⁶ necessário para a emancipação do menino, ou seja, um meio para ter acesso ao “coração nuclear”,²³⁷ o quarto da mãe, que não mais é do que a metáfora para o meio feminino da casa inteira, com a avó, as irmãs, as primas, “que se retiram e não posso segui-las”.²³⁸ Ao mesmo tempo, encena igualmente “uma espécie de morte e um difícil renascimento, entre penumbras”.²³⁹ É, por isso, da tensão entre as dimensões profana e sagrada, mediadas pela consumação ritualística das experiências, que se proporcionam momentos de excesso que colocam G.H e Autor numa posição dupla e paradoxal de autoconsciência e perda de sentido de si cujo resultado é a reorganização da percepção de si mesmos e do mundo que os

²³⁵ Lispector, *PSGH*, p. 65.

²³⁶ Helder, *AR*, p. 46.

²³⁷ *Ibid*, p. 44.

²³⁸ *Ibid*, p. 45.

²³⁹ *Ibid*, p. 48.

rodeia, confirmando assim as características comuns essenciais neste tipo de cerimónias, ou seja, o modo como os rituais de iniciação se apresentam como “equivalent to a basic change in existential condition; the novice (...) has become *another*”.²⁴⁰ O ritual de iniciação está, por isso, frequentemente associado ou a uma descida aos Infernos ou a uma subida ao Reino dos Céus, e permite ao iniciado ainda a revelação do “sacredness of human life and of the world, by revealing to him the great mystery”,²⁴¹ em que experiência da morte e uma posterior ressurreição são fundamentais:

initiatory death (...) often symbolized by (...) images [that] express regression to a performal state, to a latent mode of being (complementary to the pre-cosmic Chaos), rather than total annihilation... These images and symbols of ritual death are inextricably connected with germination, with embryology.²⁴²

Neste sentido, em *Apresentação do Rosto*, a experiência da desrazão e do inebriamento quando em contacto com o sangue menstrual da irmã, resulta numa vivência quase dionisiaca pela sua natureza de desequilíbrio,²⁴³ em que a criança de oito anos, “idade de sangue ou, se preferirmos, da descoberta do sangue enquanto ritual e certeza de morte”,²⁴⁴ é movida pelo desejo de procura do que não se deixa revelar e permanece mistério. Igualmente para G.H., a

²⁴⁰ Mircea Eliade, *Rites and Symbols of Initiation: the mysteries of birth and rebirth* (New York: Harper & Row, 1958), p. X.

²⁴¹ Eliade, 1958, p. 91.

²⁴² *Ibid*, p. 34.

²⁴³ “O sangue corre. / Devo estar bêbedo.” (Helder AR: 46)

²⁴⁴ Freitas, 2001, p. 41.

experiência, envolta também numa atmosfera de segredo, permite-lhe compreender que a barata é o ser através do qual “havia encontrado, além do invólucro, o próprio enigma. E tremia toda por medo do Deus”,²⁴⁵ tomando finalmente contacto com um *mysterium tremendum*,²⁴⁶ do qual acolhe a noção de inatingível. Não se trata, contudo, como já mencionado, de um segredo transcendental,²⁴⁷ pois a experiência, acto minado por elementos de carácter transgressivo, permite a ambos os protagonistas ainda a descoberta de que afinal o divino não é transcendente, mas manifesta-se antes no plano da imanência. Por esse motivo, tanto G.H. como Autor procuram tomar contacto não com a vida transcendental e divina, mas com a vida aqui e agora, posição que reforça, de novo, a tensão sacro-profana que emana da narrativa.

Assim, foi ao comer “o fruto proibido” e não sendo “fulminada pela orgia de ser”²⁴⁸ que G.H. entrou, finalmente, em contacto com essa nova realidade que ela intuía e ao mesmo tempo temia:

O neutro. Estou falando do elemento vital que liga as coisas. Oh, não receio que não compreendas, mas que eu me compreenda mal. Seu eu não me compreender, morrerei daquilo de que no entanto vivo. (...) Eu estava sendo levada pelo demoníaco. Pois o inexpressivo é diabólico. (...) Se a pessoa tiver coragem de largar os sentimentos, descobre a ampla vida de um silêncio extremamente ocupado, o mesmo que existe na barata, o mesmo nos astros, o mesmo em si

²⁴⁵ Lispector, *PSGH*, p. 89.

²⁴⁶ Eliade, 1987, pp. 8-10; Derrida, 1995, pp.53-81.

²⁴⁷ “Mas eu só havia encontrado, além do invólucro, o próprio enigma. E tremia toda por medo do Deus.

Tremo de medo e adoração pelo que existe”. (Lispector *PSGH*: 89)

²⁴⁸ Lispector, *PSGH*, p. 93.

próprio – o demoníaco é *antes* do humano. E se a pessoa vê essa atualidade, ela se queima como se visse o Deus. A vida pré-humana divina é de uma atualidade que queima.²⁴⁹

Através de um ritual que já não é mais a encenação da comunhão com o corpo de Cristo, mas antes a comunhão com “o Deus que sai do ventre da barata – mesmo que isto, em [seus] antigos termos humanos, signifique o pior e, em termos humanos, o infernal”,²⁵⁰ G.H. regressa assim a um estado primeiro, aquele de uma primitividade ancestral, despersonalizada perante este encontro com o animal não-humano que lhe permite o contacto com o seu lado não-humano: “durante horas perdi a minha formação humana. Não sei se terei outra para substituir a perdida”,²⁵¹ pois “[d]urante horas de perdição tive a coragem de não compor nem organizar”.²⁵² A partir desse momento, a barata representa a vida de onde emerge uma “verdade” que “contrariava sem palavras tudo o que antes [G.H] costumava pensar também sem palavras”, uma verdade que apenas seria revelada quando entrasse finalmente “no inferno da matéria viva”, o que a faria cair “na danação de [sua] alma”.²⁵³ Deste modo, observamos como o momento sagrado de comunhão que ocorre com o contacto com o impuro, em *A Paixão segundo G.H.* é, assim, o elemento que imprime no texto uma qualidade religiosa que contradiz o entendimento comum do que é o sagrado divino transcendental. Pois esta performance, semelhante ao acto da Eucaristia, envolve, em simultâneo, uma certa carga

²⁴⁹ Lispector, *PSGH*, p. 65.

²⁵⁰ *Ibid*, p. 55.

²⁵¹ *Ibid*, p. 11.

²⁵² *Ibid*, p. 12.

²⁵³ *Ibid*, p. 39.

profana como única forma de contacto com uma entidade que é “o infernal” e “não [...] transcendentável”. Pois esta comunhão não se manifesta como um ritual religioso de consagração que, tal como nota Roger Caillois, em *Man and the Sacred*, “inicia pessoas e coisas no mundo do sagrado”,²⁵⁴ mas configura-se, antes, como uma cerimónia de *desconsagração*, acto transformado “que (...) torna as pessoas ou as coisas puras ou impuras no mundo profano”.²⁵⁵ É, então, através da ingestão do corpo impuro da barata, como numa espécie de comunhão ao avesso ou de uma anti-comunhão, que surge uma qualidade religiosa particular que funciona simultaneamente como um anti-pecado que permite a protagonista o acesso a um “neutro [...] inexplicável e vivo”,²⁵⁶ experiência a qual se associa “uma sensação de morte”,²⁵⁷ algo também experienciado por Autor, em *Apresentação do Rosto*, cujo contacto directo e proibido com o sangue menstrual da irmã coloca igualmente a sua experiência não no esperado plano do profano, mas eleva-a ao plano do sagrado, aproximando-o igualmente de uma dimensão outra por meio de um “crime [que] é uma vocação, do mesmo modo que o conhecimento”.²⁵⁸ Dá-se assim a chegada aos “lugares sagrados” através de um “fervor culpado, a descoberta da violação”,²⁵⁹ numa experiência de êxtase pela qual Autor se deixa inebriar por um misto de sensações de abandono, de gozo, e de simultâneo terror. É, pois, através de uma experiência que se vive simultaneamente como abjecta e

²⁵⁴ Caillois, pp. 23-24.

²⁵⁵ *Ibid*, p. 24.

²⁵⁶ Lispector, *PSGH*, p. 66.

²⁵⁷ “O antipecado. Mas a que preço.

Ao preço de atravessar uma sensação de morte.” (*Ibid*: 106)

²⁵⁸ Helder, *AR*, p. 62.

²⁵⁹ *Ibid*, p. 63.

sublime que as duas personagens acabam por tomar contacto com uma outra dimensão de si, da qual advém um conhecimento transformador do mundo.

Podemos assim concluir que o jogo da transgressão e de blasfémia a que assistimos tanto em *A Paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector e *Apresentação do Rosto* de Herberto Helder revela ao leitor um conjunto de experiências que são práticas assumidas de uma reversão dos processos comuns de carácter ritualístico associados a uma tradição judaico-cristã em que são notórias a permuta e a intersecção permanentes entre os domínios do sagrado e do profano. Este percurso de descoberta e de conhecimento pessoal através da dramatização ritualística mas, acima de tudo, o jogo de transgressão e de blasfémia a que ambos os textos são permeáveis, provocam por isso um deslocamento que, como pudemos observar, produz a reversão dos processos comuns de carácter ritualístico para o plano de uma prática sacro-profana, em que se observa a convergência entre diferentes planos que se desdobram lentamente entre si e criam uma matéria textual labiríntica e subversiva. Da transfiguração do rito emerge, assim, uma religiosidade única e individualizada, entre que as tradições judaica e cristã se entrecruzam, mas simultaneamente universal, uma vez que acaba por dirigir-se para o plano do originário humano, e em que o contacto com o elemento impuro contribui de forma inevitável para a destruição dos laços de subordinação do objecto ao real. Ao desembaraçarem-se das normas morais e éticas da religião enquanto instituição e de Deus enquanto invólucro de uma resposta que nunca se recebe, G.H. e Autor libertam-se, enfim, da artificial camada de cultura civilizacional, e alcançam não apenas o outro, mas acima de tudo a si mesmos como um outro.

Assim, por um lado, G.H. é atingida pela “destruição da personalidade inútil”²⁶⁰ através de um gesto de dupla natureza de gradual despersonalização e ao mesmo tempo de surgimento um “eu que era um acréscimo de mim”²⁶¹ por meio de um intenso e transgressivo evento ritualístico em que se vê envolvida, sendo esta, no caso de Autor, um tipo de experiência em que o acesso a uma outra dimensão de si mesmo, igualmente através de um processo de des-subjectivação, se associa à ideia de um renascimento e à sua recriação no interior das palavras, numa “outra linguagem”.²⁶² Acima de tudo, a completude da experiência conduz ambos os protagonistas destas obras à momentânea perda da sua condição moral humana através de um processo de “deseroização”²⁶³ que se torna inseparável da “lenta dissolução”²⁶⁴ subjectiva mencionada por G.H., e que se relaciona directamente com um processo de perda da sua capacidade individual para a linguagem, ou seja, a perda daquilo que os liga à sua humanidade, conduzindo-os a um silêncio que acaba mais tarde por ser aquele que, paradoxalmente, lhes possibilita a tentativa de recriação da experiência através das palavras. Ainda assim, não será apenas o sujeito poético que se transmutará, pois na tendência visível, tanto de Clarice Lispector como de Herberto Helder, para uma escrita auto-reflexiva e metaficcional. Nestes textos, o questionamento dos mecanismos da linguagem enquanto instrumento para a criação literária passa a ser o foco central das narrativas, através das quais vai surgindo, paralelamente ao acto de criação

²⁶⁰ Olga de Sá, *Clarice Lispector: a travessia do oposto* (São Paulo: Annablume, 1993), p. 144.

²⁶¹ Lispector, *PSGH*, pp. 111-112.

²⁶² Helder, *AR*, p. 49.

²⁶³ Cf. Lispector, *PSGH*, p. 112.

²⁶⁴ *Ibid*, p. 10.

literária, uma poética individual onde é possível notar a ambição consciente e reflectida de criação de um lugar de escrita e de leitura também eles totalmente outros: uma *escritura*.

3 PERTO DA LINGUAGEM SELVAGEM

A imensidão é, poderíamos dizer, uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio se alimenta de espetáculos variados, mas por uma espécie de inclinação inata contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular, que o devaneio põe o sonhador fora do mundo mais próximo, diante de um mundo que traz a marca do infinito.

Gaston Bachelard in *A Poética do Espaço*

A linguagem na sua origem e como função inata que permite ao ser humano simbolizar o seu pensamento e decodificar o pensamento do outro é uma das questões permanentemente presentes ao longo da história da Filosofia. Desde Platão (429? – 347 a. C.), para quem as palavras encerram um certo grau de convencionalismo sem recusar a ideia de que os objectos podem, apesar de tudo, apresentar designações diversas, sendo que as palavras deveriam representar acima de tudo a essência da coisa a que se referem;¹ passando pela Bíblia, no livro do *Gênesis*, com a famosa parábola da Torre de Babel,² explicação para o surgimento das várias línguas que viriam a substituir a língua adâmica, até ao naturalismo linguístico de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), para quem a linguagem humana teria evoluído de um estado mais primário de

¹ Este é um tópico abordado no texto “Crátilo”, um diálogo entre duas personagens (Crátilo e Hermógenes) acerca da genuinidade da referência entre palavras e seres/coisas. Por um lado, Crátilo apresenta uma posição naturalista que defende a correspondência inequívoca entre as coisas e as palavras que as representam (conhecer o nome das coisas significa conhecer a coisa em si mesma); por outro lado, Hermógenes contesta o essencialismo de Crátilo, favorecendo o argumento da natureza convencional das palavras, isto é, entre as palavras e os objectos é estabelecida uma relação totalmente arbitrária e volátil, estabelecendo-se assim uma convenção.

² *Gênesis* 11: 1-9.

comunicação de necessidades básicas para uma estrutura mais abstracta e complexa:

A primeira linguagem do homem, a linguagem mais universal, a mais energética e a única de que precisou antes de ter de persuadir homens reunidos, é o grito da natureza. Como tal grito só era arrancado por uma espécie de instinto nas ocasiões prementes, para implorar socorro nos grandes perigos, ou consolo nos males violentos, não era muito usado no curso comum da vida, no qual reinam sentimentos mais moderados. Quando as idéias dos homens começaram a estender-se e a multiplicar-se, e estabeleceu-se entre eles uma comunicação mais estreita, procuraram sinais mais numerosos e uma linguagem mais extensa; multiplicaram-se as inflexões da voz e lhe acrescentaram os gestos que, por natureza, são mais expressivos, e cujo sentido depende menos de uma determinação anterior. Expressavam portanto os objetos visíveis e móveis mediante gestos, e os que feriam os ouvidos, mediante sons imitativos; mas, como o gesto quase que só indica os objetos presentes, ou fáceis de serem descritos, e as ações visíveis, como não é de uso universal, porquanto a obscuridade ou a interposição de um corpo o tornam inútil e, como ele mais exige a atenção do que a estimula, tiveram por fim a ideia de substituí-lo pelas articulações da voz que, sem terem a mesma relação com certas ideias, são mais apropriadas para representar todas elas como sinais instituídos; substituição que só pôde ocorrer com um consentimento comum e de uma maneira bastante difícil de ser praticada por homens cujos órgãos grosseiros ainda não tinham nenhum exercício, e mais difícil ainda de ser concebida em si mesma, já que esse acordo unânime teve

de ser motivado, e a palavra parece ter sido muito necessária para estabelecer o uso da palavra.³

É já no final do século XIX que, num texto intitulado *Da origem da linguagem* (1869-70), um dos primeiros em que Friedrich Nietzsche se dedica ao tratamento filosófico da linguagem, se empreende uma crítica da linguagem que avalia a capacidade de veracidade do discurso filosófico, isto é, o seu potencial para comunicar uma verdade necessária e universal acerca das coisas. O filósofo demonstra, porém, a sua desconfiança a esse respeito, ao formular uma hipótese acerca do desenvolvimento da linguagem como o produto do instinto, resultado de um princípio vital inconsciente (tal como argumentado por Rousseau), e defende, ainda, que tanto o pensamento comum quanto o filosófico são condicionados por uma estrutura gramatical inconsciente da linguagem. Contudo, o filósofo não pretende reduzir tal estrutura a uma forma única e universal do pensamento, mas antes salientar como o instinto linguístico produz diferentes formas de pensamento representadas na diferença histórico-cultural dos povos e das línguas, ideia mais tarde explorada por Wittgenstein. A hipótese acerca da falta de universalidade e da arbitrariedade do significado linguístico é apenas insinuada e sugerida no texto de 1869, passando a ser afirmada categoricamente em *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extramoral*, publicado em 1873. Neste texto, Nietzsche produz uma mudança na sua abordagem, pois não defende já uma estrutura linguística da consciência, mas passa a compreender a linguagem como uma

³ Jean-Jacques Rousseau, *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens* (São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, Lda., 1999), pp. 181-182.

imitação da realidade, produzindo assim uma análise da percepção, definida como um constante movimento de imagens, que, por sua vez, contrasta com a linguagem entendida como a fixação dessas imagens em conceitos abstratos. Deste modo, acaba por definir a linguagem segundo um paradigma retórico, ou seja, como um processo de imitação da realidade pelo homem que ocorreria com a ajuda de operações semelhantes às da metáfora, da sinédoque e da metonímia. Revela-se, assim, o que seria o carácter simplificador, generalizador e impróprio da linguagem, que produz uma falta de correspondência entre as designações e as intuições de origem, que são sempre e simultaneamente únicas, singulares e plurais, uma vez que estão em constante movimento, em contraste com as designações da linguagem conceituais que procurariam constantemente expressar uma universalidade e necessidade, características inexistente nessas intuições.

Contudo, a problemática da linguística é verdadeiramente introduzida no campo da filosofia com Ludwig Wittgenstein (1889-1951), cujas reflexões acerca da relação entre as palavras e os objectos se inclinam, numa primeira fase dos seus estudos, em *Tractatus Logico-Philosophico*, para a ideia de uma correspondência entre o mundo, o pensamento e a linguagem. Nesse texto de 1921, Wittgenstein propõe, então, uma visão do mundo em que as coisas, por si só, não têm sentido, rompendo com a ideia tradicional da filosofia de que o mundo se apresenta como um mero agregado de coisas que podem ser pensadas de modo independente umas das outras. Ao contrário, para o filósofo austríaco, as coisas apenas ganham significado quando relacionadas umas com outras:

Assim como não podemos pensar objetos espaciais fora do espaço, os temporais fora do tempo, assim não podemos pensar *nenhum* [sic] objeto fora da possibilidade de sua ligação com outros. Se posso pensar o objeto ligando-o ao estado de coisas, não posso então pensá-lo fora da *possibilidade* [sic] dessa ligação.⁴

Desta forma, a existência de relações claras entre a figuração do mundo na linguagem e o próprio mundo afigurado através da identificação entre a estrutura das coisas e a estrutura do pensamento.⁵ Contudo, profundamente crítico de si mesmo, em *Investigações Filosóficas* (1953), aprofunda a sua crítica à forma como a linguagem é abordada pela filosofia tradicional, propondo os conceitos de *jogos de linguagem* e *formas de vida* como os elementos-chave para a performance linguística. Estes contrariam a teoria platónica de que todas as palavras são nomes próprios e que, por esse motivo, representam directamente as coisas, dando prioridade à função designativa da linguagem e pouca importância às relações entre as palavras ou entre as coisas no mundo. Diversamente, Wittgenstein observa que a linguagem consiste numa actividade humana situada cultural e historicamente, em que o contexto e determinada forma de vida são fundamentais para uma prática comunicativa interpessoal, fundando assim uma teoria pragmática da linguagem.⁶

⁴ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (São Paulo: Companhia Editorial Nacional, Editôra da Universidade de São Paulo, 1968), 2.0121.

⁵ "Deve haver algo de idêntico na figuração e no afigurado a fim de que um possa ser uma figuração do outro". (*Ibid*: 2.161); "O que a figuração deve ter em comum com a realidade para poder afigurar à sua maneira – correta ou falsamente – é a sua forma de afiguração" (*Ibid*: 2.17).

⁶ Foi a partir destas reflexões que, mais tarde, John L. Austin (1911-1960) e J. R. Searle (1932 -) se inspiraram para o desenvolvimento da teoria dos actos de fala.

Por volta da mesma altura, é publicado o *Curso de Linguística Geral* (1916) de Ferdinand de Saussure (1857-1913), que constitui não só um marco nos estudos da linguagem enquanto ciência, com o desenvolvimento na área da semiologia, como também exerceu uma forte influência nos posteriores estudos literários e culturais ao longo do século, apresentando-se como um estudo seminal para o desenvolvimento de uma teoria geral do signo. É a era do Estruturalismo, isto é, das dicotomias *langue* (língua) e *parole* (fala); sintagma e paradigma, que testemunham o carácter arbitrário do signo; do contraste entre a abordagem sincrónica e diacrónica da análise linguística;⁷ mas, acima de tudo, de uma interpretação do signo linguístico como unidade composta por um significante, isto é, a imagem acústica do signo que, segundo Saussure, mais não é do que uma cadeia de sons e a forma que a compõe, e um significado:

O signo linguístico não é uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica. Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (*empreinte*) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegamos a chamá-la 'material', é somente neste sentido, e

⁷ *Langue* (língua) é entendida como um sistema de valores linguísticos que se opõem uns aos outros e que resultam de uma interacção social, enquanto a *parole* (fala) constitui um acto individual sujeito a factores externos, muitas vezes não linguísticos. Em simultâneo, Saussure desenvolveu uma perspectiva do estudo das línguas que tinha não apenas em conta os estudos de linguística histórica (visão diacrónica) mas também uma descrição do seu comportamento (visão sincrónica), dando início à descrição estrutural da linguagem num determinado contexto temporal. A esta nova abordagem veio a acrescentar as noções de sintagma e paradigma. O sintagma pressupõe a linearidade do signo, que apenas passa a ter valor em oposição a outro signo, numa relação em que o paradigma funciona como elemento que produz essa própria oposição por uma operação de exclusão dos signos uns em relação aos outros.

por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente mais abstrata.⁸

O significante seria um elemento “arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade”,⁹ sendo, por sua vez, o significado aquele elemento através do qual se infere um determinado conteúdo ou conceito. O significado

tem como característica não ser jamais completamente arbitrário;¹⁰ ele não está vazio, existe um rudimento de vínculo natural entre o significante e o significado. O símbolo da justiça, a balança, não poderia ser substituído por um objecto qualquer, um carro, por exemplo.¹¹

Este é um processo que resulta, acima de tudo, do facto de a língua ser, segundo o linguista suíço, “um produto herdado de gerações anteriores e que cumpre receber como tal”:

A qualquer época que remontemos, por mais antiga que seja, a língua aparece sempre como uma herança da época precedente. O ato pelo qual, em dado momento, nomes teriam sido distribuídos às coisas, pelo qual um contrato teria sido estabelecido entre os conceitos e as imagens acústicas - esse ato podemos imaginá-lo, mas jamais foi ele

⁸ Ferdinand de Saussure, *Curso de Linguística Geral* (São Paulo: Cultrix, 2006), p. 80.

⁹ *Ibid*, p. 83.

¹⁰ “A palavra *arbitrário* requer também uma observação. Não deve dar a ideia de que o significado dependa da livre escolha do que fala (ver-se-á, mais adiante, que não está ao alcance do individuo trocar coisa alguma num signo, uma vez que esteja ele estabelecido num grupo linguístico).” (*Ibid*: 83)

¹¹ *Ibid*, p. 82.

comprovado. A ideia de que as coisas poderiam ter ocorrido assim nos é sugerida por nosso sentimento bastante vivo do arbitrário do signo. De facto, nenhuma sociedade conhece nem conheceu jamais a língua de outro modo que não fosse como um produto herdado de gerações anteriores e que cumpre receber como tal.¹²

Em simultâneo, os signos linguísticos associar-se-iam entre si por princípios de diferenciabilidade e de negatividade. Quer isto dizer que, para Saussure, o valor de um signo seria sempre determinado pela presença simultânea de outros, que devem ser constituídos por uma coisa dessemelhante, susceptível de ser trocada por outra cujo valor resta determinar, ou por coisas semelhantes que se podem comparar com aquela cujo valor está em causa. Por este motivo, as palavras não têm um valor fixo pois podem ser trocadas por algo semelhante, como seja uma ideia, ou mesmo por outras palavras, ao qual acrescenta ainda uma análise da relação entre significante-significado como sendo arbitrária, uma vez que diferentes significantes podem referir-se ao mesmo significado.¹³

É no seguimento destas análises do funcionamento da linguagem que podemos situar as reflexões do filósofo franco-argelino Jacques Derrida (1930-2004), cuja obra *Gramatologia*, publicada em 1967, faz uma crítica do próprio signo como o elemento que une a voz ao pensamento, de tal forma que o

¹² Saussure, pp. 85-86.

¹³ Émile Benveniste (1902-1976) virá defender, mais tarde, que o que é arbitrário é a relação do signo com a realidade a que se refere, ou seja, “a relação do símbolo de linguagem na sua totalidade com o exterior real que ele simboliza”. Cf. Julia Kristeva, *História da Linguagem* (Lisboa: Edições 70, 1974), pp. 32-33.

significante passa a ser um componente obsoleto, uma vez que determina a escrita como sendo uma marca, ou traço que

desvenda no interior da língua uma ‘cena’ que o signo e o seu significado não podem ver: uma cena que, em vez de instaurar uma ‘semelhança’ como o faz o signo, é pelo contrário o próprio mecanismo da ‘diferença’. (...) na escrita, há o traço mas não há representação, e esse traço – essa marca – forneceu as bases de uma nova ciência teórica a que se chamou *gramatologia*.¹⁴

Esta é uma abordagem do signo que propõe uma nova análise das relações entre texto e significado pois, inspirando-se em Saussure, aborda a linguagem como um sistema de signos que apenas têm sentido pelo contraste que estabelecem entre si, ou seja, como um sistema de diferenças. Derrida declara, contudo, que, entre *langue* e *parole* se observa, ao contrário do que nos diz o filósofo suíço, uma independência do símbolo escrito, que se apresenta com valor em si mesmo, sem que esteja subordinado à fala.¹⁵ Em simultâneo, são

¹⁴ Kristeva, 1974, pp. 34-35.

¹⁵ Cf. Jacques Derrida, *Gramatologia* (São Paulo: Perspectiva, 2013), pp. 46-58.

introduzidas as noções de *différance*¹⁶ e *pharmakon*,¹⁷ conceitos que, inevitavelmente remetendo um para o outro, implicam uma construção de sentido que está sempre em dependência das relações não só sintagmáticas e pragmáticas mas também sincrônicas e diacrônicas que os vários signos estabelecem entre si, tornando-o por isso um elemento indecível, característica que o lança numa espiral semiótica infinita, da qual surge a questão fundamental que se centra na procura de entendimento da natureza dos equívocos conceptuais que tantas vezes a linguagem suscita pelo seu carácter simbólico e polissémico, e, mais ainda, pela notória falha a que ela é permeável, ou seja, a distância que a separa da verdadeira essência das coisas e dos seres. A contribuir para tudo isto, segundo Derrida, está uma

desvalorização da palavra “linguagem”, tudo o que – no crédito que lhe é dado – denuncia a indolência do vocabulário, a tentação de sedução barata, o abandono passivo à moda, a consciência de vanguarda, isto é, a ignorância (...). Esta inflação do signo “linguagem” é a inflação do próprio signo, a inflação absoluta, (...). Contudo,

¹⁶ “*DIFFÉRENCE* – Neo-grafismo produzido a partir da introdução da letra *a* na escrita da palavra *différence*. A *différance* não é “nem um conceito, nem uma palavra”, funciona como “foco de cruzamento histórico e sistemático” reunindo em feixe diferentes linhas de significado ou de forças, podendo sempre aliciar outras, constituindo uma rede cuja tessitura será impossível interromper ou nela traçar uma margem*, pois o que se põe em questão é “a autoridade de um começo incontestável, de um ponto de partida absoluto, de uma responsabilidade de princípio. (...) A diferença gráfica, marcada na diferença entre o *e* e o *a*, escapa à ordem do sensível, fixando apenas uma relação invisível entre termos, traço de uma relação inaparente. Escapa também à inteligibilidade, pois não se oferece como presença, como objeto submetido à objetividade da razão, remetendo para uma ordem que não se deixa compreender na oposição fundadora da metafísica entre o sensível e o inteligível.” In Silviano Santiago, *Glossário de Derrida* (Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1976), p. 22.

¹⁷ “*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*).” (*Ibid*: 65)

por uma face ou sombra sua, ela ainda faz signo: esta crise é também um sintoma. (...) tudo o que o desejo quisera subtrair ao jogo da linguagem é retomado neste [jogo], (...) a linguagem mesma acha-se ameaçada em sua vida, desamparada, sem amarras por não ter mais limites, devolvida à sua própria finidade no momento exato em que seus limites parecem apagar-se, no momento exato em que o significado infinito que parecia excedê-la deixa de tranquilizá-la a respeito de si mesma, de contê-la e de *cercá-la*.¹⁸

O carácter falível e redutor das palavras implica assim qualquer coisa que não está, isto é, uma ausência da qual surge então uma espécie angústia semiótica que parece ser colmatada através do conceito derridaneano de *arquiescritura*,¹⁹ no sentido em que este se manifesta como “ciência geral da escrita, (...) que resiste a uma definição fixa” pois

[a] arquiescritura deve estar sujeita a uma investigação contínua. Assim sendo, quando falamos de arquiescritura falamos da escrita que precede a fala e nela se concretiza. Não se trata da definição tradicional da escrita como registo gráfico nem se pressupõe a referência a um mundo exterior ou ulterior ao texto. É ao que sobrevive a estes limites tradicionais de significação que Derrida chama arquiescritura.²⁰

¹⁸ Derrida, 2013, p. 7.

¹⁹ “Escritura primeira [...], que antecede a linguagem falada e a escrita vulgar. [...] (N)egando-se à presença, existiria apenas “uma diferença, uma distância, um lugar entre”. A arquiescritura é a inscrição da *marca-da-diferença*. Se esta é a origem do sentido em geral, isso nos revela que não existe uma origem absoluta do sentido.” (Santiago 1976: 11)

²⁰ Carlos Ceia, “Arquiescritura” in *E-Dicionário de Termos Literários*, (Universidade Nova de Lisboa – FCSH: 2009), <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/arquiescritura>.

Assim sendo, nesta perspectiva,

[e]screver é saber que aquilo que ainda não está produzido na letra não tem outra residência, não nos espera como prescrição em qualquer outra morada ou qualquer entendimento divino. O sentido deve esperar ser dito ou escrito para se habitar a si próprio e tornar-se naquilo que a diferir de si é: o sentido.²¹

É então de uma combinação entre *pharmakon*, *différance* e *arquiescritura* no processo de criação literária que derivará o efeito de dominó semiótico implícito na escrita de Clarice Lispector e que, por sua vez, será o *modus operandi* privilegiado na poética de Herberto Helder.

3.1 O lado in(di/vi)zível das palavras

Como pudemos observar até aqui, *A Paixão segundo G.H.* e *Apresentação do Rosto* apresentam-se como textos em que são plasmadas diversas questões através das quais surgem temas que, por sua vez, se sobrepõem uns aos outros. Desse modo, o foco temático centra-se nos domínios do sagrado e do profano que se vão articulando através de um jogo permanente entre os conceitos de pureza e impureza no qual se manifesta uma a-religiosidade que dirige o acto criativo para um lugar de universalidade anónima, uma vez que as experiências narradas, que conduzem ao contacto com uma forma imanente do divino ou sagrado, acabam por determinar também o tema da morte como fundamental

²¹ Jacques Derrida, *A Escritura e a Diferença* (São Paulo: Perspetiva, 1995a), p. 24.

para a manifestação de um sujeito lírico que se manifesta por meio de um equilíbrio textual de presenças e ausências, forçando os limites entre ser/não-ser, essência/existência, Eu/Outro. Por este motivo, as experiências extremas às quais G.H. e Autor se vêem sujeitos conduzem estes narradores-protagonistas a um desafio crucial, isto é, o emergir de um novo “eu” através do acto de criação literária de obras que se revelarão como tipicamente autoconscientes e auto-reflexivas, e por isso mesmo autoexplicativas e aparentemente auto-suficientes. Ditas obras destacar-se-ão pelo permanente questionamento do acto de criação literária, produzindo um tipo de literatura cujo tema principal é a natureza da arte poética e ficcional assim como da própria escrita. Estamos, assim, perante duas poéticas que se relacionam no plano da conquista de um espaço de “liberdade estética que corresponda o mais intensamente ao empenho ético a que se ligam existencialmente”,²² liberdade essa que tentam alcançar através de uma postura de resistência ao poder opressor da linguagem que se manifesta não apenas pelo apelo ao subconsciente mas também a um certo carácter sensacionista que adivinham na palavra, caminho propício para a abertura ao espaço de disseminação semiótica através da proliferação de imagens inusitadas, do recurso ao bizarro e ao paradoxal que produz uma sensação de inquietante estranheza. Aproximando-se, então, do acto de escrita e de criação poética como o veículo essencial de “nomeação do ser pela linguagem”,²³ como refere Olga Sá em relação a Clarice, raras são as vezes em que estes autores não se debatem com

²² Castro, p. 372.

²³ Sá, 1988, p. 230.

a tal “finitude” da linguagem mencionada por Derrida, acabando esta por se transformar no tema central e recorrente nas respectivas obras. Em Lispector, o tema surge de imediato em 1943, em *Perto do Coração Selvagem*, para reaparecer ao longo de toda a sua vida literária, com maior intensidade e incidência na sua produção das décadas de 1960 e 1970, algo que se manifesta de igual modo em Helder, cuja similar presença temática é visível transversalmente ao longo do poema contínuo herberteano, desde *Poemacto* a *Antropofagias*, e ainda em certas passagens de *A Colher na Boca*, de *Do Mundo* e de *A Faca não Corta o Fogo*, produção que se estende ao longo de cerca de cinquenta anos.

Focando-nos primeiramente nos romances de Lispector, são vários os casos em que a problemática da linguagem surge como foco fundador da narrativa. Ali o leitor pode observar o modo como as várias personagens se confrontam amiúde com o fracasso da linguagem, debatendo-se interminavelmente com a possibilidade de expressão, numa busca contínua e paradoxal de contacto com o mais íntimo de si mesmas, o “mito fáustico da ânsia humana, do querer saber”,²⁴ simultaneamente conscientes da fatalidade de serem elas mesmas um produto inevitável da linguagem. Neste âmbito, *A Paixão segundo G.H.* é o mais paradigmático texto clariceano, em que a “experiência-limite é percorrer o itinerário da linguagem até ao silêncio”,²⁵ apesar de, como já mencionado, os primeiros indícios de que este é um tema

²⁴ Sá, 1988, p. 229.

²⁵ *Ibid*, p. 231.

que ocupa visível destaque na obra de Lispector se manifestarem desde logo em *Perto do Coração Selvagem*.

Neste primeiro romance da autora, são relatadas as vivências interiores de uma personagem feminina, Joana, que, enredada numa torrente de desejo de compreensão de si mesma, tenta permanentemente exprimir-se por meio de um discurso de extrema introspecção que acaba por revelar não apenas as suas emoções e intenções, mas também dar a conhecer ao leitor episódios de infância e outros momentos marcantes da sua vida adulta. Joana abandona-se, assim, a uma espiral de autorreflexão através da qual percebe que as palavras, como forma imediata de expressão humana, revelam uma artificialidade e uma inadequação comunicativa da linguagem manifestadas como uma espécie de *pharmakon*, ou seja, remédio e veneno simultâneos. Este é o remédio/veneno pelo qual se manifesta o conflito entre a necessidade de expressão e a impossibilidade dessa mesma expressão através do único meio a que tem acesso, a própria linguagem.²⁶ Tal conflito acaba por afastá-la não apenas de todos quantos a rodeiam, mas acima de tudo de si mesma, à medida que enfrenta essa dubiedade das palavras como um dilema para o qual não encontra saída:

— Sim, eu sei, continuava Joana. A distância que separa os sentimentos das palavras. Já pensei nisso. E o mais curioso é que no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que

²⁶ Fenómeno este de manifestação do hiato entre o que se pretende comunicar e o que realmente se comunica, se escreve (*arquiescritura*, em termos derridaneanos), transformado, trinta anos mais tarde, num dos focos temático explorados em *Água Viva*.

eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é, seguramente, o que eu sinto mas o que eu digo.²⁷

Presa, presa. Onde está a imaginação? Ando sobre trilhos invisíveis. Prisão, liberdade. São essas as palavras que me ocorrem. No entanto não são as verdadeiras, únicas e insubstituíveis, sinto-o. Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome.²⁸

Mais tarde, em *A Maçã no Escuro*, publicado em 1961, Lispector mergulha profundamente na procura de uma “liberdade criadora” que, imersa em silêncio, almeja fazer “a verdade para poder vê-la”,²⁹ silêncio esse que para Martim, o anti-herói deste romance, se manifesta como uma espécie de procura de redenção de um crime que pensa ter cometido (o assassinato da mulher), após o qual se refugia no isolamento de uma fazenda no interior. Assim, afastando-se da cidade e na procura da “desistência da compreensão e da linguagem”³⁰ como forma de rejeição não apenas da sociedade, que considera corrupta e corruptora, mas acima de tudo de ruptura com o seu passado, inicia um itinerário de tentativa de auto-“reconstrução” por meio do esvaziamento linguístico, mecanismo que o libertará também das amarras das regras convencionadas pela sociedade:

sua reconstrução tinha de começar pelas próprias palavras, pois palavras eram a voz de um homem. Isso sem falar que havia um Martim em cautela de ordem meramente prática:

²⁷ Lispector, *PCS*, p. 94.

²⁸ *Ibid*, p. 69.

²⁹ Lispector, *ME*, p. 41.

³⁰ Nunes, 1976, p. 112.

do momento em que admitisse as palavras alheias, automaticamente estaria admitindo a palavra *crime* – e ele se tornaria apenas um criminoso vulgar em fuga.³¹

Contudo, sentindo-se totalmente subjugado pela torrente de palavras que o devoram, Martim tenta reduzir-se, então, a uma consciência primitiva, e usando apenas a linguagem em pensamento, espaço onde esta se encontra fora do seu controlo e onde a expressão se revela intensamente poética, acaba por cair no silêncio, totalmente exposto à força animal do meio envolvente natural com que se depara. A natureza ganha, então, um significado vital no seu caminho tortuoso de redescoberta, labirinto esse que desperta o desejo frenético de, tal como Deus, criar algo a existir:

De qualquer modo, agora que Martim perdera a linguagem, como se tivesse perdido o dinheiro, seria obrigado a manufaturar aquilo que ele quisesse possuir. Ele se lembrou de seu filho que dissera: eu sei por que é que Deus fez o rinoceronte, é porque Ele não via o rinoceronte, então fez o rinoceronte para poder vê-lo. Martim estava fazendo a verdade para poder vê-la.³²

No entanto, pelo caminho, Martim toma consciência de que a luta entre o ser e a linguagem se torna sisífica pois, não podendo controlar a linguagem, esta, apesar de tudo, controla-o a ele, que dela continua a sentir necessidade:

³¹ Lispector, *ME*, p. 135.

³² *Ibid*, p. 41.

Aquele homem rejeitara a linguagem dos outros e não tinha sequer começo de linguagem própria. E no entanto, oco, mudo, rejubilava-se. A coisa estava ótima. Então para começo de conversa, a pessoa se sentava na pedra do domingo. E de tal modo, com perverso gosto, o homem se sentia agora longe da linguagem dos outros que, por atrevimento que lhe veio da segurança, tentou usá-la de novo. E estranhou-a, como um homem que escovando sóbrio os dentes não reconhece o bêbedo da noite anterior. Assim, ao remexer agora com fascínio ainda cauteloso na linguagem morta, ele tentou por pura experiência dar o título antigamente tão familiar de «crime» a essa coisa tão sem nome que lhe sucedera.³³

Martim transforma-se, assim, num homem que espera: espera pelo instante em que a revelação da realidade concreta (mas tão outra) com que se debate possa enfim expressar-se; e espera ainda, mais tarde, pelo momento em que Vitória, a viúva cautelosa e austera, dona da fazenda onde foi parar no meio do seu devaneio físico e psicológico, e que o contratou para desempenhar trabalhos braçais, o denuncie às autoridades. É quando finalmente isso acontece que a derrota de Martim se dá: não podendo mais escapar ao seu dilema de procura de autoconhecimento, este homem acaba por sucumbir quando, por fim, confessa o crime e se entrega às autoridades que o interrogam, marco do seu reencontro com a sociedade que com tanto esforço rejeitou. E aquele que queria libertar-se das amarras opressoras da sociedade e da linguagem regressa, por isso, novamente, a um ciclo de conformidade do

³³ Líspector, *ME*, p. 36.

ser, não resistindo mais e entregando-se aos homens que o interrogavam, pois eles “certamente sabiam o que faziam”.³⁴

A falta e a impossibilidade da linguagem coloca, por um lado, Joana numa posição de autocontemplação em *Perto do Coração Selvagem*, como se de alguma forma fosse espectadora da sua própria vida, alguém que não consegue ainda definir-se (como se se tratasse de uma “maldição, que nunca a ligara nem a si própria”³⁵) mas apenas “[aprofundar-se] magicamente (...) sem propriamente um conteúdo e uma forma, mas sem dimensões também. A impressão de que se conseguisse manter-se na sensação por mais uns instantes teria uma revelação”;³⁶ por outro lado, em *A Maçã no Escuro*, envolve Martim num “extravio dos sentidos”, resultado do auto-imposto “isolamento afetivo e intelectual”, imerso e arrebatado pela “visão extática das coisas” como se de uma “peregrinação mística”³⁷ se tratasse, não podendo igualmente confiar na linguagem. Contudo, sentindo necessidade da linguagem, ambos se embrenham progressivamente num estado introspectivo que os aliena ainda mais de si mesmos e do mundo que os rodeia, transformando, por fim, quer uma quer outra experiência num retorno à convencionalidade dos dias através de um movimento inevitável e circular: a existência de Joana permanece em suspenso, na sua ininterrupta procura do que não se expressa em palavras,³⁸

³⁴ Lispector, *ME*, p. 348.

³⁵ Lispector, *PSC*, p. 197.

³⁶ *Ibid*, p. 43.

³⁷ Nunes, 1989, p. 42.

³⁸ “E um dia virá, sim, um dia virá em mim a capacidade tão vermelha e afirmativa quanto clara e suave, um dia o que eu fizer será cegamente seguramente inconscientemente, pisando em mim, na minha verdade, tão integralmente lançado no que fizer que serei incapaz de falar, sobretudo um dia virá em que todo o meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim” (Lispector *PCS*: 202)

enquanto Martim retorna do seu estado de contemplação e partilha com a realidade circundante de que faz inevitavelmente parte para, por fim, sucumbir à necessidade dessa mesma linguagem da qual se tinha afastado no início do romance, encarada como força vital mas obscura,³⁹ indispensável à reconstrução da sua identidade.

Na sua procura de entendimento de si mesmos e daquilo que os rodeia, tanto Joana como Martim se aproximam da narradora-protagonista de *A Paixão segundo G.H.*, que, como já tivemos oportunidade de observar, após uma experiência de transgressão dos códigos morais e religiosos perde a sua “montagem humana”,⁴⁰ induzindo-a a um estado de revelação anterior à sua humanização. Esta é uma experiência que produz um retorno à condição primitiva do seu ser, e em que, despojada da própria linguagem, tem então acesso ao momento original da vida, num apogeu da experiência, em que G.H. abdica da ideia de si mesma, uma vez que, tal como Martim, toma contacto com algo que a transcende e da qual se sente privada de expressão. Contudo, ao contrário de Martim, G.H. decide enfrentar o caos da existência numa luta corpo a corpo com a linguagem até que chegue a um estado de autenticidade do ser, estado essa a que aspira profundamente. É, então, que o sentimento de insuportável desorganização e de incompreensão sobre o que lhe sucedeu a inunda subitamente, incitando-a à procura da linguagem como forma de reestruturação de si mesma através do relato da experiência a um interlocutor

³⁹ “Martim começou mais devagar e procurou pensar com muito cuidado pois a verdade seria diferente se você a dissesse com palavras erradas.” (Lispector ME: 41)

⁴⁰ Lispector, *PSGH*, p. 10.

imaginário.⁴¹ Ou seja, G.H. incorre na tentativa de dar forma humana a algo que se lhe apresentou como um “nada”, um “neutro”, o “núcleo da vida” ao qual ela teve acesso, mas que não conseguiu entender:

Soube o que não pude entender, minha boca ficou selada, e só me restaram os fragmentos incompreensíveis de um ritual.⁴²

O que vi não é organizável. Mas se eu realmente quiser, agora mesmo, ainda poderei traduzir o que eu soube em termos mais nossos, em termos humanos, e ainda poderei deixar desapercibidas as horas de ontem. Se eu ainda quiser, poderei, dentro da nossa linguagem, me perguntar de outro modo o que me aconteceu.⁴³

Tal como já Joana e Martim também já o tinham constatado, G.H. depara-se agora com “um esforço de representação”, esforço esse que resulta do facto de a expressão verbal ser um “processo por excelência inacabado e falho”,⁴⁴ ao mesmo tempo que o texto se vai transformando no escrutínio do próprio acto de escrita:

Aquilo de que se vive – e por não ter nome só a mudez pronuncia – é disso que me aproximo através da grande largueza de deixar de me ser. Não porque eu então encontre o nome do nome e torne concreto o impalpável – mas

⁴¹ “Desculpa eu te dar isto, eu bem queria ter visto coisa melhor. Toma o que vi, livra-me de minha inútil visão, e de meu pecado inútil.” (Lispector *PSGH*: 13)

⁴² *Ibid*, p. 12.

⁴³ *Ibid*, p. 44.

⁴⁴ Rosenbaum, p. 153.

porque designo o impalpável como impalpável, e então o sopro recrudescer como na chama de uma vela.⁴⁵

“Algo me aconteceu”, diz-nos G.H. na primeira página do romance, e essa é uma desorganização à qual ela não sabe dar resposta, “pelo facto de não a saber como viver”.⁴⁶ A protagonista e narradora do romance vira-se, então, para a escrita na tentativa de exprimir toda uma experiência ascética em que transcendental e imanente se entrecruzam. No entanto, ao estilo de uma via mística negativa, em que Deus é entendido enquanto ser transcendente e, por isso mesmo, impossível de apreensão conceptual, também a experiência desorganizadora que G.H. pretende relatar, quase como forma de salvação, inibe-se perante a tentativa de expressão pois a linguagem, sem a qual a própria feitura do texto é impossível, revela-se insuficiente, resultando assim como enigma lançado no princípio do romance, em que o leitor encontra, então, uma narradora-protagonista em estado de completa disrupção.⁴⁷ Assombrada por uma “desorganização profunda” que, de súbito, a impeliu para um “novo modo de ser”,⁴⁸ a experiência que está prestes a narrar, contudo, apresenta-se-lhe como ininteligível e instiga-lhe um “medo de viver o que não entendo”,⁴⁹ o que faz surgir a tentação de “dar forma ao que me aconteceu”, essa experiência que viveu como uma “perdição [em que] tive a coragem de não compor nem organizar”.⁵⁰ No entanto, sente-se agora impelida a “dizer o

⁴⁵ Lispector, *PSGH*, p. 112.

⁴⁶ *Ibid*, p. 9.

⁴⁷ “Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução? E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma?” (*Ibid*: 11)

⁴⁸ *Ibid*, p. 9.

⁴⁹ *Ibid*, p. 10.

⁵⁰ *Ibid*, p. 11.

[proibido] nome da vida”,⁵¹ uma vez que não sabe “o que fazer de ter vivido”. Por isso, assustada por essa coragem “monstruosa”,⁵² decide “falar”, imaginando “que alguém me está dando a mão”, como única forma de sobreviver ao que lhe aconteceu, e só “assim poderei aceitar que me perdi”.⁵³ Apesar disso, mais tarde, face à dimensão do que lhe aconteceu, G.H. confessa que falar sobre aquelas “horas de perdição” representa “traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais”. Ou seja, será “criar sobre a vida. E sem mentir” pois “[c]riar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, o meu único modo”.⁵⁴ Ainda assim, é necessária “coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. Mal a direi, e terei que acrescentar: não é isso, não é isso!”, e, por isso, “[a]dio a hora de me falar”.⁵⁵ Trata-se aqui de uma luta travada entre o plano semiótico da comunicação pré-verbal e o plano simbólico, aquele do domínio da linguagem linguística e da estrutura. Estando o domínio do simbólico ligado à ordem e à lei, ou seja, a uma moralidade, G.H. renuncia a essa mesma ordem ao cometer o acto impuro de transgressão que foi a ingestão da massa branca da barata e perde, conseqüentemente, a sua construção humana. Ao aproximar-se, assim, do animal, toda a linguagem simbólica deixa por isso de fazer sentido, tornando-se mesmo impossível, pois a existência primária não-linguística alcançada por G.H. resulta precisamente

⁵¹ Lispector, *PSGH*, p. 12.

⁵² *Ibid*, p. 12.

⁵³ *Ibid*, p. 13.

⁵⁴ *Ibid*, p. 15.

⁵⁵ *Ibid*, p. 14.

de uma ruptura com o domínio linguístico e sintático do sentido, o que, acima de tudo, nos indica a violenta acção transformadora e inibidora do semiótico sobre o simbólico. Deste modo, a linguagem simbólica, com a perda do humano e a aproximação ao animal, deixa também ela de fazer sentido, e torna-se impossível.

Apontada pelas tradições místicas ocidentais como a antítese das formas de expressão analíticas ou reflectivas, a dificuldade semântica de expressão, que deriva não só do contacto com o inefável, mas ainda da própria vivência humana,⁵⁶ compele G.H. ao acto de criação na sua ânsia de “manifestar o inexpressivo”, para o qual necessitará de recriar não apenas a experiência através das palavras, como também de conceber uma nova G.H. que possa entender essa mesma linguagem:

Qualquer entender meu nunca estará à altura dessa compreensão, (...) Só que agora, agora sei de um segredo. (...) Para sabê-lo de novo, precisarei agora re-morrer. (...) Sou a vestal de um segredo que não sei mais qual foi. (...) Soube o que não pude entender, minha boca ficou selada, e só me restaram os fragmentos incompreensíveis de um ritual.⁵⁷

No fundo, a chave para a leitura deste romance é-nos oferecida logo no início, em epígrafe: “*A complete life may be one ending in so full identification with the non-self that there is no self to die.* BERNARD BERENSON”.⁵⁸ O texto denota,

⁵⁶ “Não posso pôr em palavras qual era o sistema, mas eu vivia num sistema.” (Lispector *PSGH*: 102)

⁵⁷ *Ibid*, p. 12.

⁵⁸ *Ibid*, p. 7. Note-se que Bernard Berenson (1865-1959) foi um historiador e crítico de arte norte-americano, cujo foco de interesse se centrou no período renascentista. *The Drawings of the Florentine Painters*, publicado em 1896, é a sua mais obra mais conhecida.

assim, uma tensão entre o plano da transcendência, figurado pela encenação do ritual eucarístico, e o plano da imanência, uma paixão ontológica, segundo Olga de Sá, em que a narradora vive a experiência do confronto com a barata como tentativa de construção de uma metafísica através do método empírico.⁵⁹ Em contrapartida, finda a experiência e atingido o núcleo da vida, G.H. recorre de novo à natureza imanente da linguagem como forma única e última de recriação dessa mesma realidade. Porque se, por um lado, “[e]u tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem”;⁶⁰ por outro,

[a] realidade é matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. (...) A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso da minha linguagem. Só quando falha a construção é que obtenho o que ela conseguiu.⁶¹

A Paixão segundo G.H. parece surgir, na realidade, como um fenómeno do jogo de metáforas, precisamente o mesmo ao qual Edmund Husserl se refere num ensaio intitulado “A forma e o querer-dizer”, citado por Jacques Derrida em *As Margens da Filosofia*.⁶² Neste jogo, o texto compõe-se de camadas de “actos expressivos” das quais resulta não um sentido específico, mas antes um tecido onde se entrelaçam aquilo que na linguagem é apenas linguagem e a forma

⁵⁹ Sá, 1996, p. 126.

⁶⁰ Lispector, *PSGH*, p. 113.

⁶¹ *Ibid*, p. 113.

⁶² Jacques Derrida, *As Margens da Filosofia* (São Paulo: Papirus, 1991), pp. 197-214.

como “*presença em geral* (...) última, universal, absoluta, da experiência transcendental”,⁶³ ou seja, a presença da experiência em si, à medida que o discurso enquanto linguagem se refere ao não-discursivo, a experiência como que mística relatada ao longo do romance. Ou seja, o texto consiste em várias camadas de natureza diversa: uma camada linguística que se mistura com uma camada pré-linguística, revelado como um *querer-dizer*, em que o próprio querer-dizer se apresenta em dois níveis: o acto expressivo e o seu conteúdo.⁶⁴ Ainda assim, ao conteúdo estará associado um sentido, essa “percepção silenciosa de um ‘isto branco’”, “pré-expressivo”, “pré-linguístico”, que deverá “encontrar a sua marca conceitual no conteúdo do querer-dizer. (...) O sentido seria já, portanto, uma espécie de escrita branca e muda duplicando-se no querer-dizer.”⁶⁵ É, por isso, ao nível do querer-dizer, numa tensão entre forma, conteúdo e sentido, que G.H. se debate. Porque esse tempo-espço pré-expressivo é

a realidade, antes da minha linguagem, existe como pensamento que não se pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa. A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar antecede a visão do mar, (...) e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio.⁶⁶

⁶³ Derrida, 1991, p. 198.

⁶⁴ *Ibid*, p. 201.

⁶⁵ *Ibid*, pp. 204-205.

⁶⁶ Lispector, *PSGH*, pp. 112-113.

Em simultâneo, no momento do esforço de criação do discurso, a narradora-personagem depara-se com a “não-integralidade *essencial* da expressão, uma incompletude (...) porque ela diz respeito precisamente à *forma conceitual*, (...) sem a qual a expressão não seria o que é”.⁶⁷ A linguagem, esse seu esforço humano é, pois, o reflexo dos sucessivos deslocamentos de tudo aquilo que o querer-dizer contém,⁶⁸ uma impossibilidade do dizer:

Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei de criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo – traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço e sem sequer entender para que servem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu não estivesse acordada não seria linguagem.⁶⁹

Assim sendo, é necessária a instauração de um silêncio, a re-ligação ao pré-linguístico – pois o “indizível só me poderá ser dado através do fracasso da linguagem” – e aceitar a própria mudez, assim como a mudez dos outros e das coisas como possível linguagem. Será desse silêncio que emerge, então, o discurso como única realidade possível de que nos fala Fernando Belo, em *Seja um Texto de Paixão*:

⁶⁷ Derrida, 1991, p. 209.

⁶⁸ Husserl *apud* Derrida, 1991, pp. 209-210.

⁶⁹ Lispector, *PSGH*, p. 15.

Discurso que é realidade, sem nunca ser total, sempre em fundo de realidade dissimulada. Pensar será sempre (...) estar disponível para o pensamento vir, ser dado como texto de paixão.⁷⁰

A procura de expressão desse indizível acaba sendo, assim, a paixão de G.H. que, na tentativa de nos falar do seu contacto com “o Deus” através da barata, a protagonista está, na realidade, a inscrever-se no esforço da representação e a aproximar-se de uma concepção de mito como acontecimento pré-lógico, símbolo das origens da humanidade, o que remete para a existência de uma força transcendental que, no entanto, se revela no plano da imanência. É interessante notar como parece existir uma referência indirecta, mas muito visível, e mais uma vez reinterpretada por Clarice, ao pensamento de Baruch Espinosa (1632-1677), cuja filosofia coloca os conceitos de transcendência e imanência em directa correlação através da qual desenvolve uma concepção do amor ao outro como divinização do homem em Deus e como realização de Deus no homem, anunciando assim uma forma de autonomia do sujeito moderno da tradição judaico-cristã e islâmica para a qual Deus é uma entidade transcendental, primeira e separada da matéria, responsável por criar a própria matéria. Partindo, então, de uma crítica à teoria aristotélico-tomista, Espinosa reinterpreta a noção de imanência e estabelece uma relação de identificação entre Deus e a Natureza. Assim, todas as coisas são em Deus, na medida em que Deus em si mesmo se realiza nelas:

⁷⁰ Fernando Belo, *Seja um Texto de Paixão* (Lisboa: Colibri, 1993), p. 35.

Deus é a causa imanente de todas as coisas. Tudo o que existe, existe em Deus e deve ser concebido por Deus; pelo que Deus é a causa das coisas que nele existem (...) em seguida, fora de Deus não pode dar-se nenhuma substância, isto é, uma coisa que, fora de Deus, exista em Deus (...) Por conseguinte, Deus é causa imanente de todas as coisas, e não causa transitiva.⁷¹

Deste modo, o Deus de Espinosa não é um Deus totalmente transcendental, mas não sendo diferente da sua manifestação, ele constitui-se como causa imanente dela, sendo uma série de leis naturais que regulam toda a multiplicidade existente. Neste sentido, surge uma noção de lei natural que, substituindo as categorias metafísicas de forma e matéria, determinam Deus como causa imanente, como vida que se concebe na sua própria actividade e multiplicidade de expressão que dela ocorre. Deus, para Espinosa, seria então uma substância presente em tudo e que participaria em tudo, o que podemos ler igualmente em *Lispector*:

E nós sabemos Deus. E o que precisamos Dele, extraímos (não sei o que chamo de Deus, mas assim pode ser chamado.) (...) Ele deixa. (Ele não nasceu para nós, nem nós nascemos para Ele, nós e Ele somos ao mesmo tempo.) Ele está ininterruptamente ocupado em ser, assim como todas as coisas estão sendo, mas ele não impede que a gente se junte a Ele e, com Ele, fique ocupado em ser, numa intertroca tão fluida e constante – como a de viver.⁷²

⁷¹ Baruch Espinosa, *Ética* (Belo Horizonte, Autêntica Editora: 2009), I, proposição VIII.

⁷² *Lispector*, *PSGH*, p. 96.

Deste encontro de G.H. com um poder extremo, resulta, assim, o seu renascimento como narrativa de uma renovada humanidade, em que se vê compelida a aceitar o absurdo da existência humana.

No encalço deste mesmo “esforço de representação” que observamos na narradora de *A Paixão segundo G.H.*, *Água Viva*, publicado em 1973, vai revelar-se, então, como obra totalmente inovadora, cuja “contingência assumida de transgressão das representações do mundo, dos padrões da linguagem, dos gêneros literários e da fantasia protetora” revelam um “escrito simplesmente qualificado de *ficção*, que já não ostenta mais as características formais da novela ou do romance”.⁷³ Neste texto, em que é clara a recusa de uma narrativa objectivo-descritiva, a escrita aponta para uma concepção poética que almeja diluir o desfasamento entre o dizer e o ser, entre a palavra e a acção, e, em simultâneo, encenar através do processo de escritura o paradoxo da própria linguagem, tantas vezes convocado, como já vimos, em romances anteriores de Lispector. Aqui, é inventada uma realidade muito própria, ou seja, a obra é concebida enquanto mundo cujas regras se constituem e se manifestam de forma autónoma. Texto orgânico que, tal como nos diz Lispector, se faz com a “respiração”,⁷⁴ é através de uma “escritura autodilacerada, conflitiva, atingida como limite final de uma necessidade perturbadora”⁷⁵ que a narradora se debate com o carácter relativo e incerto da linguagem e, por isso mesmo, com o drama dos significados inapreensíveis, do

⁷³ Nunes, 1989, pp. 156-157.

⁷⁴ “Assim como me lanço no traço de meu desenho, este é um exercício de vida sem planeamento. O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração.” (Lispector AV: 21)

⁷⁵ Nunes, 1989, p. 156.

qual surge não apenas um silêncio que, como nota Earl E. Fitz, “is (...) capable of freeing us from our ontological terrors by forcing us to confront the truth of our arbitrary, linguistically defined existences”,⁷⁶ mas também, novamente, a necessidade de procura de uma dialética entre a transcendência e a imanência:

Eis que de repente vejo que há muito que não estou entendendo. O gume da minha faca está ficando cego? Parece-me que o mais provável é que não entendo porque o que vejo agora é difícil: estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova para mim que ainda não tem pensamentos correspondentes e muito menos ainda alguma palavra que a signifique: é uma sensação atrás do pensamento.⁷⁷

De novo, nos encontramos face a uma narrativa que escapa à forma tradicional da novela ou do romance e que, acima de tudo, aborda de modo singular as questões estéticas e estilísticas da linguagem, linguagem essa que, no final, almeja a captação do inefável e do indizível ao mesmo tempo que tenta expressar os sentimentos, emoções e sensações corporais da narradora-personagem através da própria palavra. Contudo, esta parece falhar inevitavelmente, numa total falta de correspondência entre significante e significado:

Ouve-me, ouve o meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Quando digo “águas abundantes” estou

⁷⁶ Earl E. Fitz, “A Discourse of Silence: the postmodernism of Clarice Lispector” in *Contemporary Literature*, University of Wisconsin Press, 1987, Vol. 28, No. 4, p. 435.

⁷⁷ Lispector, *AV*, p. 39.

falando da força de corpo nas águas do mundo. Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê a energia que está no meu silêncio. Ah tenho medo do Deus e do seu silêncio.⁷⁸

Estou-me exprimindo muito mal e as palavras certas me escapam. Minha forma interna é finamente depurada e no entanto o meu conjunto com o mundo tem a crueza nua dos sonhos livres e das grandes realidades.⁷⁹

Por esse motivo, “signos-ícones”, designação dada por Sonia Salomão Khéde⁸⁰ a signos neutros que vão então sendo frequentes ao longo de todo o texto, tais como *it*, *x*, *Simptar*, *Amptala* surgem como “formas arbitrárias de tentar realizar a representação absoluta a que a narradora-personagem reduz não só a sua narrativa mas também Deus e ela própria, numa busca de síntese”.⁸¹ É deste modo, com o recurso a signos que renunciam à própria representação e, ao mesmo tempo, veiculam uma ideia de fragmentação universal que a narradora de *Água Viva* tenta exprimir o inexprimível, criando em simultâneo uma nova estética, uma nova linguagem, cuja finalidade é a aproximação totalizante ao inefável:

Por enquanto o que me sustenta é o “aquilo” que é um “it”. Estou me criando. E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói. Mas é dor de parto: nasce uma coisa que é. É-se. É duro como uma pedra seca.

⁷⁸ Lispector, *AV*, p. 25.

⁷⁹ *Ibid*, pp. 33-4

⁸⁰ Sonia Salomão Khéde, “‘Estupefaciente esplendidez’: uma realidade inventada” in Clarice Lispector, *Água Viva* (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990), p. 7.

⁸¹ Khéde, pp. 7-8.

Mas o âmago é it mole e vivo, perecível, periclitante. Vida de matéria elementar.

Como o Deus não tem nome vou dar a Ele o nome de Simptar. Não pertence a língua nenhuma. Eu me dou o nome de Amptala. Que eu saiba não existe tal nome. Talvez em língua anterior ao sânscrito, língua it.

(...)

Agora é um instante. Você sente? eu sinto.

O ar é “it” e não tem perfume. Também gosto. (...) Como reproduzir em palavras o gosto? O gosto é uno e as palavras são muitas. Quanto à música, depois de tocada para onde ela vai? (...) Bem atrás do pensamento tenho um fundo musical. Mas ainda mais atrás há o coração batendo. Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo.⁸²

Estamos aqui, novamente, perante o regresso ao ‘antes’ da linguagem, ou seja, o “atrás do pensamento” enquanto fenómeno da escrita que é suplemento de uma experiência, e que apenas acrescenta e se relaciona em deferência com essa mesma experiência ou fenómeno, uma arquiescritura que, como nos diz Derrida, “não pode [dar-se] (...) na experiência fenomenológica de uma *presença*. (...) [uma vez que] como uma fenomenologia do signo em geral, uma fenomenologia da escritura é impossível”.⁸³

A voz que nos fala em *Água Viva*, ao criar este original universo de palavras, mergulha no mais profundo de si mesma e, em simultâneo, no mais profundo do que constitui o tecido textual, numa viva dinâmica entre prática e *ars poetica* que conduz à autodefinição textual da narradora. Esta exprime-se

⁸² Lispector, *AV*, pp. 37-38.

⁸³ Derrida, 2013, pp. 83-84.

no âmbito “dos seus próprios padrões estruturais de representação”,⁸⁴ apresentando, tal como G.H. em *A Paixão segundo G.H.*, uma natureza ambígua e fragmentária,⁸⁵ numa mesma tensão que advém da mistura entre a ansiedade, o medo, a extrema sensibilidade e os recalcamientos subitamente expostos, o que reflecte o próprio carácter mutável e complexo do signo poético que acaba por se manifestar através de uma *différance* que atinge não apenas o texto como também a própria voz narradora. Estes originais signos-ícones com que Lispector nos presenteia – mas que, contudo, Lispector não considera como palavras –⁸⁶ revelam, assim, uma resistência à domesticação das palavras que, “[renunciando] a ter um significado”,⁸⁷ produzem um estranhamento do qual irá derivar uma total desreferencialização da linguagem. Ao distanciar-se de tudo quanto é familiar e tradicionalmente óbvio, a perda desse comum referente externo implica o “mergulho na matéria da palavra” e acaba por resultar numa subjectividade extrema pela qual “[o] real” é atingido “através do sonho”:⁸⁸

Quero a experiência de uma falta de construção. Embora este meu texto seja todo atravessado de ponta a ponta por um frágil fio condutor – qual? o do mergulho na matéria da

⁸⁴ Maribel San-Juan, “A viva evocação da impossibilidade: uma leitura pós-modernista de *Água Viva* de Clarice Lispector” in *Luso-Brazilian Review*, Vol. 49, No. 2 (University of Wisconsin Press: 2012), p. 126.

⁸⁵ “Meu tema é o instante? meu tema de vida. Procuro estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos” (Lispector AV: 10).

⁸⁶ “Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido. E o que é proibido eu adivinho. Se houver força. Atrás do pensamento não há palavras: é-se.” (*Ibid*: 24-25)

⁸⁷ *Ibid*, p. 22.

⁸⁸ “O real eu atinjo através do sonho” (*Ibid*: 60).

palavra? o da paixão? Fio luxurioso, sopro que aquece o decorrer das sílabas. A vida mal e mal me escapa embora me venha a certeza de que a vida é outra e tem um estilo oculto.⁸⁹

É então que a narradora se propõe “escrever ao correr da mão” pois esse será o único modo de apreender o “instante-já”, “esse (...) modo de não haver desfasagem entre o instante e eu: ajo no âmago do próprio instante. Mas de qualquer modo há alguma desfasagem”.⁹⁰ Mesmo assim, é através da tentativa impossível de apreensão do instante-já que a narradora de *Água Viva* procura também que o texto adquira uma dimensão particular através da escrita sobre a impossibilidade de apreensão desse instante fundamental para o ser, mas tragicamente fugidio:

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. (...) E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente foge, a atualidade sou eu sempre no já. (...) a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si⁹¹

Lispector coloca-se, assim, novamente numa posição forasteira, na medida em que o próprio texto avança ferozmente na tentativa de exprimir esse tempo

⁸⁹ Lispector, *AV*, p. 23.

⁹⁰ *Ibid*, pp. 43-44.

⁹¹ *Ibid*, p. 9.

inapreensível e invisível através de um ensaio de captação da “quarta dimensão da palavra”, processo que mais não é do que a tentativa de materialização do silêncio. Deste modo, o texto resulta como modo de desconstrução de uma ausência materializada pelo uso desse signos-ícones de que Lispector faz uso e que permitem a concretização física da impossibilidade de um significado que se encontra em permanente deferência, ou seja, em geração semiótica ilimitada. As não-palavras⁹² representadas pelos signos-ícones de *Água Viva* pretendem, assim, alcançar o tempo inatingível de um presente-futuro. Mas por se apresentarem precisamente abstraídas de um significado familiar e óbvio, e fugindo conscientemente à lógica e à convenção,⁹³ denotam a permanente mutabilidade inerente ao signo linguístico, demonstrando mais uma vez que a escrita para si é esse

modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas (...) a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente.⁹⁴

Em *Água Viva*, tal como refere Fitz, fica deveras visível que, para Lispector, “language, in all its arbitrariness, mutability, and autogeneously productive

⁹² Cf. Lispector, *AV*, p. 19.

⁹³ “Que mal porém tem eu me afastar? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais. Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo.” (*Ibid*: 12)

⁹⁴ *Ibid*, p. 19.

power, was simultaneously the object of her narratives and the unstable, unreliable, and elusive medium of their expression”,⁹⁵ sendo por isso possível a sua análise como o texto apoteótico clariceano que traduz de forma mais intensa a natureza profundamente metatextual da obra da autora, em que a auto-reflexão e o desvendar do processo de criação textual se transforma no motivo primeiro e último para toda o acto de escrita, e em que Clarice, como observa Maribel San-Juan, “(...) não busca uma representação absoluta nem universal, mas renuncia a ela com o objetivo de expressar o fragmentário – pós-moderno – do seu universo”.⁹⁶

No que diz respeito a Herberto Helder, o surgimento da sua obra enquanto prática literária de natureza plural cujos actos poéticos se manifestam, de modo aparentemente paradoxal, como únicos e irrepetíveis, deriva da consistente atitude contestatária e indagadora dos mecanismos de escrita deste autor. Manifestando-se não apenas ao nível do texto, estes procedimentos, que se revelam como antagonizadores em relação a um determinado cânone e produzem sucessivos e simultâneos deslocamentos e desdobramentos de sentido dos quais surge “um novo objecto discursivo”, irão ainda contribuir para uma forma muito particular de diluição entre a obra e o autor, dando origem “a uma singular subjectividade poética”.⁹⁷

A poesia de Helder parece, acima de tudo, incorporar de modo excepcional a ideia de que todo o texto, na sua forma e conteúdo, é plural,

⁹⁵ Earl E. Fitz, *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector. The Différance of Desire* (Austin: University of Texas Press, 2001), p. 27.

⁹⁶ San-Juan, p. 124.

⁹⁷ André da Costa, p. 45.

sendo a linguagem a matriz para todo o texto que, por sua vez, segundo Roland Barthes em *O Rumor da Língua*, “só existe tomado num discurso”.⁹⁸ Verificando-se, pois, uma distância entre o significante e o significado, o que também notamos em Clarice Lispector, o signo poético torna-se, por isso, permeável ao ilógico e produz uma linguagem que perturba a realidade. Contudo, paradoxalmente, é essa a linguagem que por fim vai permitir a revelação das coisas, pois a poesia, na sua conquista de uma linguagem própria, transforma-se no único modo de restituição do vínculo primordial com o ser e o mundo que o rodeia.

Deste modo, a experiência poética de Herberto Helder, à semelhança da prática de Lispector, encaminha-se para o encantamento próprio de um acto ritualístico, em que as palavras invocam uma realidade *sui generis* ao mesmo tempo que proporcionam um apagamento da subjectividade autoral para dar, então, lugar a uma outra entidade poética. É, por isso, a natureza controversa, subversiva e “destrutiva” do texto poético que, em Helder, transporta tanto o poeta como o leitor para um plano de busca incessante de um saber inaugural numa procura feroz de desdizer o que se entende comumente como dizível, num processo de transgressão da linguagem em que “[a] minha força é a desordem”.⁹⁹ Este processo procura acertar de olhos fechados naquilo que é invisível, através de um constante e consciente jogo entre o legível e o ilegível.¹⁰⁰

⁹⁸ Barthes, 2004, p. 67.

⁹⁹ Helder, *P&V*, p. 8.

¹⁰⁰ Cf. Rosa Maria Martelo, “Alguém, ninguém, *algo* escreve? Breve nota sobre a cena da escrita em Herberto Helder” in *Literatura Culta e Popular em Portugal e no Brasil. Homenagem a*

“(antropofagias)

Esses textos não são «poemas». (...) Decerto: pequenas paisagens polémicas, também. Uma intenção bravia de negar. Procuram encontrar «algo» mas talvez não encontrem. «Desencontram» contudo certas noções e sentidos. Põem-se a acompanhar, com modos seu quê desabridos, o ano de 1930, atravessado por uma frase (auto-complacente) de Borges: «A literatura é uma arte que sabe (...) enamorar-se da sua dissolução e encontrar o seu fim.» (...) Estamos a pôr não precisamente o problema do suicídio, a nível da linguagem, mas a ver o suicídio de vários lados. Inventariamos o suicídio, a sua área total. (...) Outra coisa: isto não é bem sair do silêncio, encontrar-se «a escrever», não é bem o desejo de mau gosto e desorganização. (...) Chama-se apenas a atenção para certa festividade destrutiva. Abunda em tudo isto alguma alegria antropofágica. Esse canibalismo dançante não comporta (extensamente) legislação mas (que diabo!) tem o seu ritual. Enfim, «desestuda-se» o que se pode. (...) Escrevo agora, ali, prosa quebrada com aparências poemáticas. Por causa de um sentido «rítmico porque sim». Tomo a liberdade dessa licença. E não me creiam, pois o erro está no coração do acerto.^{101 102}

Para além disso, do mesmo modo que G.H. de *A Paixão segundo G.H.* adia a fala, também o poema de Helder parece em permanente iminência, prestes a configurar-se, mas aparentemente sempre em fragmentação e hermetismo, o

Arnaldo Saraiva, VI – Poesia Contemporânea (Porto: CITCEM - Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, 2011).

¹⁰¹ “que se foda a língua, esta ou outra, porque o errado é sempre o certo disso” (Helder PC: 576)

¹⁰² Helder, *P&V*, pp. 134-135.

que contribui para a tão ansiada dissociação da palavra poética dos sistemas de significação comuns, numa tentativa de insubordinação face à ordem padronizada. A escrita é, por este motivo, o lugar de incessante autorreflexão e implicação teórica no e do poema em si mesmo, num processo em que, segundo Maria Lúcia Dal Farra em *A Alquimia da Linguagem: leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*, “a teoria pretende ser a prática da poesia e a prática a sua teoria”,¹⁰³ em que “o poema [se faz] contra a carne e o tempo”,¹⁰⁴ surgindo assim uma poesia cuja metodologia cuja única “teoria era esta: arrasar tudo”.¹⁰⁵ É, deste modo, que o fazer poético de Herberto Helder se manifesta em constante embate com os limites da palavra, no encalço da conquista de uma linguagem própria que produz não apenas uma corporização do poema (confundindo-se o poeta com a poesia – “*transforma-se o amador na coisa amada com o seu / sorriso feroz*”¹⁰⁶) como procura também atingir a coisa na sua primariedade através das palavras. Contudo, assombrando o ofício do escritor/poeta, o terrível poder das palavras manifesta-se no texto,¹⁰⁷ em que o impulso criador de dar nome às coisas se revela intrinsecamente ligado ao inevitável e complexo paradoxo de se poder também morrer com as

¹⁰³ Maria Lúcia Dal Farra, *A Alquimia da Linguagem: leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder* (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986), p. 228.

¹⁰⁴ Helder, *PC*, p. 28.

¹⁰⁵ *Ibid*, p. 305.

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 13.

¹⁰⁷ “(palavra visível)

Apesar de tudo há ainda as palavras que nos metem medo. Delas irrompe a cega proliferação das imagens. Porque se ao princípio era o nome, foi dos nomes que nasceram as coisas. Esta realidade suscitada ardentemente pela palavra passa a viver sobre a rede dos nossos sentidos: respira encostada aos nossos pulmões, lateja no sangue, crava-se na cabeça como uma coroa negra. Que fazem os objectos neste espaço tão resolutamente quotidiano? Sim, fazem a nossa vida.” (Helder *P&V*: 57)

palavras, pela intimidade com que se instalam no quotidiano, num esplendor que desaparece, uma vez que, apesar de tudo,

[p]odemos morrer da familiaridade com uma palavra: com a palavra CORPO, por exemplo. Porque esse corpo se fez nosso, e é o nosso corpo, desta maneira. Desta maneira, morremos de ter corpo. (...) O corpo morre. Isto ainda existe e é verdadeiro, apesar de tudo. Falo evidentemente da realidade. Quero dizer: da poesia. Trata-se da única coisa grave que há, da única coisa simples e frágil.¹⁰⁸

Helder compreende cedo que as palavras, “[c]omo se (...) gesticulassem para dentro”,¹⁰⁹ encapsulam em si mesmas um mistério, através do qual emerge uma espécie de silêncio inaugural que apenas pode advir de uma espécie de recusa em forma de destruição:

Ponho o ouvido à escuta de encontro ao mundo:
ouço-me para dentro. Mal posso
dar no mundo um passo
sem tremer: sinto-me
balouçando num sonho imenso, ando
nas pontas dos pés.
E estou só e a noite.
Há palavras que requerem uma pausa e silêncio.¹¹⁰

Este silêncio necessário das palavras, tão essencial na obra não apenas de Helder como também de Lispector, denota uma procura motivada pela paixão

¹⁰⁸ Helder, *P&V*, p. 58.

¹⁰⁹ Helder, *PC*, p. 236.

¹¹⁰ *Ibid*, p. 229.

e pelo desejo de atingir o desconhecido, de descortinar um saber que se mostra indizível. Pois a linguagem, não sendo a coisa, mas apenas a sua vaga representação, não passa também ela de uma figura silenciosa que incita ao dilema linguístico da própria representação. Contudo, é “apenas com palavras, / apenas com palavras despropositadas, movimentos milagrosos de míseras vogais e consoantes, / nada mais do que isso” ¹¹¹ que esse silêncio é materializado, inevitável e paradoxalmente, à medida que vai igualmente surgindo um outro poema, “organismo superlativo absoluto vivo”.¹¹² Este é, por isso, um silêncio que contém significado em si mesmo e que dá origem a um renovado espaço poético onde o acto de escrita deixa de se constituir como simples processo narrativo para passar a manifestar-se como o movimento escritural de um discurso que fala sobre si mesmo – simultaneamente palco, encenador e actor – e do qual emergem novas possibilidades de criação literária.

Em textos como os que compõem *Antropofagias*, escritos entre 1971 e 1972, as palavras são, assim, entendidas como “possibilidades / de respiração digestão dilatação movimentação”, das quais parece derivar um jogo e “um entusiasmo arbitrário[s]”, à medida que vão ganhando vida própria e vão sugerindo o aparecimento de “um novo universo ao qual é possível assistir”:

partia-se sempre de um entusiasmo arbitrário
era esse o «espírito» o «destino» da linguagem
agora estamos a ver as palavras como possibilidades

¹¹¹ Helder, *PC*, p. 663.

¹¹² *Ibid.*

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
(...)
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»¹¹³

A prática poética é, assim, entendida essencialmente como forma de revelação ou método heurístico através de um processo de aproximação entre a poesia e o domínio do sagrado que se revela por efeitos linguísticos de encantamento e movimentos de estrutura ritualística em que o poeta, seduzido “pela alimentação mítica” da escrita, faz surgir um conjunto de “elementos purificados” dos quais emerge, por fim, “um universo autónomo, irreferenciável, absoluto”.¹¹⁴ As palavras constituem-se em si mesmas como ausências, à medida que o poema se constrói como “«plano »”, “mapa”, “uma espécie de «lugar interno»”¹¹⁵ que “«[des-sintoniza]»”¹¹⁶ o poema do real. A palavra e o “discurso”, que “é apenas o símbolo de uma inflexão / da voz”, passam a apresentar-se, por isso, como única possibilidade de nomeação, realidade mítica no sentido em que é através deles que o ser e as coisas se vão constituindo:

¹¹³ Helder, *PC*, p. 274.

¹¹⁴ *Ibid*, p. 626.

¹¹⁵ *Cf. Ibid*, p. 279.

¹¹⁶ *Ibid*, p. 273.

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
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 mão¹¹⁷

¹¹⁷ Helder, *PC*, pp. 273-274.

Estes “textos”, que “não são «poemas»” por “pretenderem ser outra coisa”, revelam-se, assim, como forma privilegiada de um “um suicídio, a nível da linguagem”, lugar onde se manifesta avidamente um “canibalismo dançante”, sem “legislação”, mas que, apesar de tudo, “tem o seu ritual”.¹¹⁸ É, então, através de um jogo labiríntico de sentidos em que a significação é projectada como «sombra chinesa»,¹¹⁹ tal como descrito em *Lição* de Roland Barthes, que palavras tão familiares tais como “mulher”, “casa”, “gato”, “pedra” e “peixe” surgem no poema IV de “As musas cegas”,¹²⁰ transformando-se em outra coisa através do poema. Esta é uma transmutação apenas possível por uma espécie de atmosfera surrealista que se constitui no seio de um ambiente propício à confusão da realidade esperada: o início do poema anuncia-nos de imediato uma realidade que se desenrola num tempo e num espaço abstractos, e em que existe desde logo uma mescla entre o signo, o significante e o objecto através de uma relação de hibridismo físico entre si e no seio do espaço que os rodeia. Surge, assim, uma nova constelação de entidades em que as associações inesperadas que se estabelecem ao nível do significante permitem a subversão do real e o nascimento de originais correlações semióticas num processo que desafia 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.

¹¹⁸ Helder, *P&V*, pp. 134-135.

¹¹⁹ Barthes, 1997, p. 18.

¹²⁰ Helder, *PC*, pp. 84-85.

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 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.¹²¹

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. Tal como um *pharmakon*, neste deslocamento do sujeito para o interior do objecto, as palavras começam gradualmente a constituir-se como elementos autónomos e imprevisíveis, e as relações entre si ininterruptamente inesperadas: o poeta cai na mulher, “o gato / adormece na palavra, e a mulher toma / a palavra do gato no regaço”:

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.

¹²¹ Helder, *PC*, pp. 84-85.

Palavra abstracta que arrefeceu no gato
e agora aquece na carne
concreta da mulher.¹²²

A palavra que “agora aquece na carne / concreta da mulher” e o objecto encarnam-se, assim, um no outro através do “movimento obscuro” e silencioso da pedra, do gato, do peixe. A mulher, lentamente transformada em poema, releva um *modus operandi* da experiência poética em que tocar o signo significa tocar a mulher e vice-versa, evidenciando a natureza soberbamente física do poema e da palavra,¹²³ aproximando-se assim do carácter também corporal e orgânico que adivinhamos em *Água Viva* de Lispector:

Se toco (e é apaixonante)
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.¹²⁴

Na “palavra abstracta” que sobrevive no corpo poético desta mulher coexistem, em simultâneo, “o seu gato, pedra, peixe, luz e casa”, pois esta mulher-palavra encontra-se em estado de gestação múltipla de signos, através de um

¹²² Helder, *PC*, p. 85.

¹²³ Cf. André da Costa, pp. 51-59.

¹²⁴ Helder, *PC*, p. 85.

mecanismo poético de constante *différance*. Abstracto e concreto diluem-se e alimentam-se eternamente um no outro, ao longo de um tempo sem presente e sem futuro: as palavras elaboram-se, agora, no constante desígnio da reordenação tanto dos sentidos (semióticos e somáticos) quanto dos referentes para a criação do “enigma”. Tentam também elas aqui captar o “instante-já” clariceano:

Amo, como o amor do amor,
não só a palavra mas
cada coisa que invade cada coisa
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 concreto¹²⁵

O inesperado da combinação semântica, em que as associações inquietantes assim como os deslocamentos e as transferências vocabulares são, aqui, técnicas privilegiadas no modo de fazer poético de Helder, permite o aparecimento de um espaço de semiose contínua e autónoma do qual deriva a exaltação de um universo particularmente metafórico em que, tal como observa Dal Farra,

¹²⁵ Helder, *PC*, p. 85.

[o] poema não quer comunicar, não quer mediar: ele visa a desentranhar todo um universo ainda não tocado ou maculado pelas relações desumanizadas que o oprimem. A linguagem tende a se refugiar nesse *intervalo* de negatividade situado entre o que a palavra designa e o que ela pode opor à designação, graças ao estranhamento que a coesão íntima do contexto propicia, na medida em que confronta signos inconciliáveis.¹²⁶

Esta forma de transgressão poética de que se fala, num combate à linguagem feito dentro da própria língua e do próprio discurso, incita à busca de “um erro gramatical que refaça / na metade luminosa o poema do mundo”,¹²⁷ em que a língua e o discurso entrem, pois, em total colisão com o real, manifestando-se como os dois lugares de eleição, onde os “«desvios» ortográficos” e as “«antropofagias» gramaticais”¹²⁸ se dão, e onde se entrecruzam e extraviam mensagens. Aqui pratica-se, por isso, uma forma de crime a partir do qual tudo é outra coisa, “l’un dans l’autre”,¹²⁹ ou seja, dá-se a manifestação de uma “«escrita e escritura»”, cuja linguagem metafórica é invocadora de uma nova e estranha realidade, “uma espécie de «lugar interno» (...) que se esqueceu do seu «medo»”.¹³⁰

esse era então uma espécie de
áspera geologia alcalina e varrida e crua

¹²⁶ Dal Farra, p. 28

¹²⁷ Helder, *PC*, p. 521.

¹²⁸ *Ibid*, p. 279.

¹²⁹ Dal Farra, p. 174.

¹³⁰ “«escrita e escritura» desenvolvidas pelo silêncio que as não ameaça mas de si as libera como uma borboleta ávida uma dona do espaço visível proprietária da luz e sua extensão” (Helder *PC*: 276)

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 escorrendo¹³¹

Helder aspira, assim, à criação de “uma língua dentro da própria língua” como
única forma de o poema poder esclarecer-se a si próprio, tornando “viva a
experiência de que é o apuramento e a intensificação”:¹³²

a faca não corta o fogo,
não me corta o sangue escrito,
não corta a água,
e quem não queria uma língua dentro da própria língua?
eu sim queria,
jogando linho com dedos, conjugando
onde os verbos não conjugam,
(...)
mas a língua, fia-se a gente dela por não ser como se queria,
mais brotada, inerente, incalculável,
se a mão fia a estriga e a retoma do nada,
e a abre e fecha.
(...)
ique língua,
que húmida, muda, miúda, relativa, absoluta,
e que pouca, incrível, muita,
e la poésie, c’est quand le quotidien devient extraordinaire,
e que música,

¹³¹ Helder, *PC*, p. 279.

¹³² Helder, *P&V*, p. 144.

que despropósito, que língua língua,
disse Maurice Lefèvre, e como rebenta com a boca!
queria-a toda¹³³

A língua que “[conjugam] / onde os verbos não conjugam” é a que, finalmente, permite a ruptura com as regras de composição sintáctica e morfossintáctica que podemos observar no poema “Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio”:¹³⁴

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

¹³³ Helder, *PC*, p.p. 572-573.

¹³⁴ Uma análise deste poema pode ser encontrada em André da Costa (2019), pp. 73-83.

fosse uma rosa venenosa, ou coisa
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.

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,
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.

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
entrepuesto 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, alvitradas, 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.

Aqui, enquanto a figura do autor “[se espelha] no texto como metáfora, confundindo-se com o poema”, dá-se em paralelo o aparecimento de um texto que “se encontra a si mesmo enquanto estrutura ‘sem fim nem centro’”,¹³⁶ através de um jogo permanente de disseminação metonímica em que a ambivalência dos significantes produzirá um movimento contínuo no interior do que irá revelar-se como um *poema contínuo* em constante mutação pela força da criação de um corpo textual de “palavras de múltiplo sentido (...) de escrituras múltiplas”.¹³⁷ As palavras, então, não nos são apresentadas como plasmando a mesma dimensão abstracta e irreconhecível que os clariceanos *signos-ícone*, que se retiram totalmente do tempo e espaço de uma realidade reconhecível e remetem para a ordem do indizível. Pelo contrário, as novas palavras criadas umas pelas outras que vão surgindo ao longo deste “retratoblíquo”, transformando-se e diluindo-se umas nas outras, aspiram elas mesmas a produzir miticamente a própria realidade, e mais concretamente, a criar um novo ser de escritura, “permitindo a transmutação simbólica do corpo do poeta em corpo poético”.¹³⁸

Em Herberto Helder, existe, portanto, uma espécie de sacrifício da língua que manifesta uma renúncia aos limites da escrita e ainda aos próprios

¹³⁵ Helder, *PC*, pp. 179-182.

¹³⁶ André da Costa, p. 48.

¹³⁷ Barthes, 2004, p. 64.

¹³⁸ André da Costa, p. 34.

limites da linguagem. Desta, enquanto instrumento poético privilegiado, surge uma poesia na qual se dá a “abertura para uma realidade que se situa para além da palavra poética”,¹³⁹ e que transmite, então, ela mesma transfigurada, truncada, recriada, um sentido inaugural. Por outro lado, em Clarice Lispector, é recorrente a ideia de um falhanço ou “fracasso” da linguagem, o que acaba por apresentar-se como prática única de uma escritura que espelha uma falha e, simultânea e necessariamente, se esquia a tudo o que possa remeter para o concreto, numa fuga para a teologização profana do “eu” e do mundo que o rodeia.

É, por isso, apenas no resultado poético que o diálogo se estabelece entre a escrita de Helder e de Lispector, pois a partir de dois processos que se apresentam como dissemelhantes surge então uma mesma “prática subjectiva que se comunica unicamente ao nível do discurso”,¹⁴⁰ cuja prática essencialmente de cariz experimentalista persevera numa ideia de escrita enquanto campo minado pela ambivalência, o que transforma o processo criativo num acto de constante procura de novas formas de significação, numa tentativa de renovação da linguagem. Assim, o texto literário é abordado como um espaço privilegiado para o questionamento – não apenas teórico, mas acima de tudo prático – das noções tradicionais de literatura e de subjectividade literária através do qual o tema da linguagem se impõe como o instrumento fundamental para o acto literário, mas simultaneamente o seu

¹³⁹ João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva, *A Poesia de Herberto Helder. Do contexto ao texto: uma palavra sagrada na noite do mundo* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia – Ministério da Ciência e do Ensino Superior, 2004), p. 23.

¹⁴⁰ André da Costa, p. 77.

obstáculo, um *pharmakon* que impede a expressão plena em si mesma. As palavras e a linguagem revelam-se, então, tanto na obra de Helder quanto na de Lispector, como a única forma de significação material, sem, no entanto, se apresentarem na sua esperada e tão desejada plenitude, uma vez que mascaram significações e são frágeis na sua tentativa poética de recriação. É, por isso, no rasto de um novo fazer poético-literário que ambos os autores procuram nas palavras tudo o que está contido no espaço de silêncio que as separa entre si e que as separa ainda do leitor, uma “tentativa fracassada” de anular cada vez mais as distâncias e “de atingir o que existe”¹⁴¹ através de um jogo de polissemias em que as leituras possíveis são ilimitadas. Este é um processo apenas possível por técnicas discursivas que abstraem as palavras do seu uso quotidiano e perturbam as regras clássicas do discurso, permitindo assim o surgimento de uma concepção de criação literária que se manifesta na forma de uma *ars poetica* e, acima de tudo, como uma teoria que se exprime através da prática literária em si mesma, enquanto é questionada ainda uma determinada concepção totalizante e unificada da subjectividade literária.

¹⁴¹ “[A minha obra] é uma tentativa fracassada de atingir o que existe”. Clarice Lispector in AAVV, *Cadernos de Literatura Brasileira – Clarice Lispector*, Edição Especial, números 17 e 18 (Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2004), p. 68.

3.2 Escritas de um 'si': o Outro no texto

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

Herberto Helder in *A Morte sem Mestre*

Escrever é hoje fazer-se o centro do processo
de palavra, é efectuar a escritura afectando-
se a si próprio, e fazer coincidir a acção e a
afeição, é deixar o escritor no interior da
escritura, não a título de sujeito psicológico
(...) mas a título de sujeito da acção.

Roland Barthes in *O Rumor da Língua*

O problema da identidade sempre foi questão em Literatura desde a poesia trovadoresca medieval, com a prática da pseudonímia, à dramatização em personagens nos “Rollengedichte” dos poetas alemães do século XVIII até ao jogo de máscaras e da impessoalidade, legado do Romantismo alemão e inglês, iniciado no século XIX com Friedrich Hölderlin e John Keats. Estes anunciaram a modernidade de poetas como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Fernando Pessoa, para os quais a questão do “eu” se coloca lado a lado com o problema da natureza própria da mediação da linguagem verbal, cujas capacidades expressivas limitadas, se manifestam, tal como nota João Barrento, num “para-além-da-linguagem que o sujeito não controla (o sujeito de escrita e também o de fala: *Tractatus* de Wittgenstein) (...) que move a escrita”, colocando-se em causa “a *mesmidade-do-ente* que se manifesta na

Literatura”,¹ tão visível nos processos de dissociação implícitos na máxima de Rimbaud – “JE est un autre” – assim como nos mecanismos de apagamento do “eu” enunciadador, implícito na obra de Mallarmé, que acabam por permitir o aparecimento de uma impessoalização poética.

A par da questão da identidade literária, identidade essa que caminha para um lugar de anonimato, também o carácter “ficcional” da escrita literária se torna fundamental para uma reflexão do lugar das categorias de autor, narrador e personagem, ainda para mais se o nosso objecto de estudo se relacionar com a dita escrita autobiográfica ou “escritas do eu”, nas quais o sujeito tem um papel central. É fundamental, por isso, que ao observarmos os procedimentos deste género de criação literária, ter em mente o que representa o termo “ficção” e de que modo este pode estar implícito neste tipo de obras. Tal como é descrito por Helmut Galle, em *Ficcionalidade: uma prática cultural e seus contextos*, a natureza da ficção determina-se pelo conjunto de “característica[s] de uma obra literária, especialmente da prosa, de apresentar uma interpretação e/ou construção criadora de uma realidade plausível ou fantástica”, geralmente associada a uma “‘grande falácia; mentira, farsa, fraude’ quando se trata de um acto comunicativo do qual se espera veracidade”.² Existe, assim, um certo contraste entre a ideia de uma realidade transmitida por meio da escrita que poderá ser tida como ficcional, como

¹ João Barrento, “Identidade e literatura: o eu, o outro, o há” in *Diacrítica. Dossier: autorepresentação, autobiografia, autorretrato*, n. 26/3 (Minho: Universidade do Minho – CEH, 2012), p. 11

² Helmut Galle, “Pequena introdução à teoria da ficcionalidade seguida de uma bibliografia” in Helmut Galle, Juliana Perez, Valéria Pereira (Org.), *Ficcionalidade: uma prática cultural e seus contextos* (São Paulo: FFLCH/USP – FAPESP, 2018), p. 17.

realidade criada, em que uma sugestão de falsidade é transmitida ao leitor, e uma outra que pretende transmitir uma representação de uma realidade na qual está implícito o conceito de verdade.

Nos textos em análise no presente capítulo, uma revisitação a *Apresentação do Rosto* de Herberto Helder e *Água Viva* de Clarice Lispector, a existência de um certo pendor autobiográfico constitui, como veremos, um mecanismo que joga, em certa medida, não apenas com esse mesmo conceito de ficção mas também com o de verdade. Apesar de existir uma certa pretensão para o autobiografismo, o “eu” narrativo em ambas as obras é construído independentemente do que Clarice Lispector considera ser o ‘bio’, isto é, a intenção de narração da história empírica daquele que se expressa no texto, dirigindo-se antes no sentido da prática de escrita de um ‘si’ que se manifesta como que uma ‘grafia’ literária, em que o ficcional, produzindo o efeito contrário ao do esperado no tipo de relato de uma “escrita de si”, como veremos, coloca em causa o carácter convencional das figuras do autor e do próprio género literário, cuja discussão nos leva a teóricos como Philippe Lejeune, Paul De Man e Serge Doubrovsky, autores que se dedicaram ao estudo da natureza da escrita autobiográfica.

A questão da natureza literária do que hoje é enquadrado no âmbito da “escrita de si” foi primeiro abordada por Philippe Lejeune num ensaio intitulado *O Pacto Autobiográfico*, de 1975, uma análise, à altura, considerada por muitos como normativa e dogmática, rejeição crítica que se revelou, no entanto, fonte fulcral para o avançar nas investigações na área do autobiografismo, acabando por desencadear o debate e a controvérsia que

impulsionaram a retomada e o reexame, por parte de Lejeune, das suas posições ao longo de vários anos e, simultaneamente, proporcionando o aparecimento de outras vertentes de abordagem à mesma questão.

De Lejeune surgiu, assim, o volume intitulado *O Pacto Autobiográfico (bis)*, publicado em 1986, e ainda *O Pacto Autobiográfico 25 Anos Depois*, de 2001, reanálises ao tema nas quais o crítico justifica a natureza normativa dos seus argumentos prévios com o propósito de que com estes se comprometia a estabelecer a autobiografia, “um género desprezado ou negligenciado” mas prática típica na cultura francesa, como género literário e objecto de análise crítica. Ou seja, o seu objectivo inicial teria sido o “de valorizá-la, de reconhecer nela um território de escrita [mobilizando] instantaneamente aqueles que decidiram acantoná-la fora do campo fora do campo sagrado da criação”.³ O ponto de partida para a teoria da autobiografia, em qualquer uma destas obras, correspondeu, desde o início, ao reconhecimento da existência de um *pacto autobiográfico*, isto é, de uma promessa ou de um acordo que, segundo Lejeune, se estabelece entre o escritor/autobiógrafo e o leitor no momento em que passa a existir uma identificação entre o autor, a personagem e o narrador de uma narrativa, determinada pelo uso do nome próprio, cuja identificação se exprime, segundo o ensaísta, de várias formas. Num primeiro caso, dá-se por uma imediata correlação entre narrador e personagem, existente quando estes se apresentam sob o mesmo nome, remetendo, por isso, para a pessoa histórica do autor da obra. Numa outra situação verificável, a personagem, sem

³ Philippe Lejeune. *O Pacto Autobiográfico. De Rousseau à Internet* (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008), p. 108.

nome na narrativa, é referida pelo autor (a quem se atribui a assinatura do livro) através de traços de identificação que a vinculam ao narrador-personagem. Por fim, o autor viabiliza várias informações pessoais ao longo do texto, tais como referências bibliográficas das suas obras anteriores, menção a dados pessoais, e outros, o que permitirá a sua auto-identificação como narrador e personagem. Tendo estes vários cenários em vista, podemos, assim, inferir que, para Lejeune, aquilo que sustenta o pacto autobiográfico enquanto narrativa é a assinatura do autor, verificando-se um intercâmbio entre o nome próprio e a assinatura. Este é um dado que, como notou Paul De Man mais tarde, complexifica o problema da autenticidade e da veracidade do relato autobiográfico, uma vez que, enquanto “figura especular do autor, o leitor torna-se juiz, a força policial encarregada de verificar a *autenticidade* da assinatura e a consistência do comportamento do signatário” e onde “[a] autoridade transcendental [que] no princípio tinha que ser decidida entre autor e leitor, ou (o que dá no mesmo) entre o autor *do* texto e o autor *no* texto que leva o seu nome (...) [é substituída] pela assinatura de um único sujeito, que já não se desdobra sobre si mesmo num auto-entendimento especular”.⁴ Ainda assim, como solução para a questão apontada por De Man, Lejeune resguarda-se no conceito de “identidade narrativa” proposta por Paul Ricoeur,⁵ identidade essa que manifesta um “si mesmo como um outro”, e que, por isso

⁴ Paul De Man, “Autobiography as de-facement” in *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press), pp. 71-72.

⁵ O conceito de “identidade narrativa” de Paul Ricoeur propõe dois tipos de identidade narrativa: a identidade *ipse* e a identidade *idem*, sendo que a primeira se apresenta como alternativa à concepção de sujeito múltiplo que pressupõe o *eu* fragmentário nietzschiano e se contrapõe à ideia cartesiana de um *eu* imutável, a identidade *idem*.

mesmo, se caracteriza como sendo mutável e dinâmica, podendo superar-se a si mesma e incentivando a alteridade no sujeito, o que nos leva a concluir que, nos textos que dependem do pacto autobiográfico, a construção de uma identidade narrativa revela-se como a presença desse “si mesmo como um outro”, indo ao encontro de Ricoeur, e não de um “mesmo”,⁶ premissa que permite a Lejeune categorizar o conceito de autobiografia como toda e qualquer “narrativa em prosa em que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular, a história de sua personalidade”.⁷ Ainda assim, esta nova contribuição para a discussão do género autobiográfico não impede o ensaísta de persistir na questão da assinatura enquanto elemento verificável de eventos reais. A assinatura acaba, portanto, por determinar o género autobiográfico como aquele ao qual se pode atribuir a mais simples forma de referencialidade, uma vez que esses factos “permanecem associados a um sujeito cuja identidade é definida pela incontestável legibilidade do seu nome próprio”.⁸ Por esse motivo, Lejeune acaba por interpelar o papel da ficcionalidade no género da narrativa dita autobiográfica, questionando o vínculo que se estabelece entre a autobiografia e os seus possíveis elementos referenciais, através da qual surge, então, a questão da “autoficção”. Este termo, primeiramente mencionado por Serge Doubrovsky na capa do seu romance autobiográfico *Fils*, de 1977, surge como

⁶ Gabriel Moreira Faulhaber, “A autobiografia e o romance autobiográfico” in *Anais do VI Simpósio em Literatura, Crítica e Cultura. Disciplina, Cânone: continuidade e rupturas* organizado por PPG Letras: Estudos Literários, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora entre 28 e 31 de maio de 2012. *Darandina* Revisteletrônica (<https://www.ufjf.br/darandina/eventos-2011/anais-do-vi-simposio-em-literatura-critica-e-cultura-disciplina-canone-continuidades-e-rupturas/>), p. 5.

⁷ Lejeune, p. 14.

⁸ De Man, 1984, p. 68.

sendo a revelação de uma momento de transição literária que se desloca da “linguagem de uma aventura à aventura da linguagem”.⁹ Pois, tal como na autobiografia, a autoficção parece querer esbater a confusão provocada por um género ao qual pode atribuir-se uma forte componente híbrida, como o parecem ser ambos estes géneros narrativos, uma vez que o autor desafia o leitor, confundindo-o, através da criação de um jogo entre ficção e realidade em que a matéria textual se assume como inteiramente autobiográfica mas a sua forma resulta inteiramente ficcional. Não se estabelece por isso, neste caso, um pacto autobiográfico, à maneira dos primeiros ensaios de Lejeune, mas antes um *pacto oximórico* que posiciona o leitor na esfera da contradição e em que é impossível a distinção entre aquilo que é verdade e aquilo que é invenção. O que se coloca aqui em discussão é, então, a ideia da presença de uma convergência entre facto e ficção, num processo a que Gérard Genette denominada de concomitância, ou seja, o jogo entre a metonímia e a metáfora, em que os papéis das duas se invertem, revelando a existência de uma realidade sempre possível dentro de uma ficção hipoteticamente pura.¹⁰ Neste tipo de texto, não nos é apresentada, apesar disso, uma polaridade, mas manifesta-se antes um processo simultâneo baseado em elementos factuais e ficcionais, não sendo nenhum deles e ao mesmo tempo sendo ambos,¹¹ do qual

⁹ “Fiction d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut, autofiction d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d’avant ou d’après littérature, concrète, comme on dit en musique. Ou encore, autofricción patiemment onaniste qui espère faire maintenant partager son plaisir.” In Serge Doubrovsky, *Fils: roman* (Paris: Éditions Galilée, 1977), capa.

¹⁰ Cf. Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972), p. 50.

¹¹ Wordsworth *apud* De Man, 1984, p. 70.

surge uma estrutura composta pela duplicidade da diferenciação e da similaridade, uma

estrutura especular interiorizada num texto no qual o autor declara ser ele o sujeito do seu próprio entendimento (...) [e em que] o momento especular não é, primordialmente, uma situação ou um evento que pode ser localizado numa história, mas que é a manifestação, no nível do referente, de uma estrutura linguística.¹²

Por outro lado, contribuindo, ainda, para o aprofundamento da discussão, De Man pergunta, a dada altura: “Depende a autobiografia da referência, como uma fotografia depende do seu tema ou a pintura (realista) do seu modelo?”.¹³ Reflectindo sobre esta questão, o elemento realista e verídico da autobiografia parece, pois, para o ensaísta, sustentar-se através de modos de figuração,¹⁴ promovendo uma analogia entre o tipo de referencialidade inerente ao discurso e aquele natural à fotografia e à pintura, e incorporando, de certo modo, a temática do autorretrato e a análise das suas diferentes manifestações no campo da literatura, cujas primeiras abordagens teóricas se devem a Michel Beaujour, que, no âmbito dos estudos da recepção, analisou a possibilidade da existência de um autorretrato literário enquanto uma das modalidades das escritas de si, em *Miroirs d’Encre: Rhétorique de l’autoportrait*, de 1980. Para este autor, é claro que aquilo que de facto distingue o autorretrato do discurso

¹² De Man, 1984, pp. 70-71.

¹³ *Ibid*, p. 69.

¹⁴ “a ilusão da referência [é] uma correlação da estrutura da figura – não clara e simplesmente um referente, mas algo similar a uma ficção, a qual adquire, por sua vez, um grau de produtividade referencial” (*Ibid*).

autobiográfico é a natureza metafórica e poética da linguagem através da qual o autorretrato se revela, num momento breve de acesso a uma memória que não se subjugava à linearidade, mas, ao contrário, demonstra uma superposição de momentos que criam a sensação de descontinuidade no texto. O autorretrato é entendido, assim, como o espaço intervalar que se situa entre a verdade do escritor ou artista ao produzir a obra e a verdade íntima, aquela onde opera a ficção do sujeito empírico. Nas palavras de Beaujour,

[o] autorretrato é um *objecto encontrado* ao qual o escritor confere uma finalidade de autorretrato em curso de elaboração. Espécie de mal-entendido, ou de compromisso, vai e vem entre a generalidade e a particularidade: o autorretratista nunca sabe claramente onde vai, o que faz. Mas a sua tradição cultural o sabe por ele: e é ela quem lhe vai oferecer prontas as categorias que lhe permitem ventilar as migalhas do seu discurso, de lembranças e de fantasmas.¹⁵

Esta dimensão igualmente aporética que absorve a linearidade temporal esperada da autobiografia e que, em simultâneo, permite uma fragmentação centrada no artifício da sugestão é também aquela que conduz muitos críticos a associarem o autorretrato literário à autoficção, pois

[o] retrato representa somente uma estase da biografia, mais ou menos fugaz, no seio do movimento temporal que acciona, frequentemente muito depressa, a narrativa da vida. Em sua versão contemporânea, o retrato (...) abandona

¹⁵ Beaujour *apud* Luciano Passos Moraes, “Contornos do espaço autobiográfico: o autorretrato literário em Sergio Kokis” in *Matraga*, v. 24, n. 42, set./dez. 2017, p. 700.

a intenção da semelhança estrita em benefício de uma recriação estética do modelo, parecido com uma escrita biográfica que levou em consideração os limites do substrato documental e reconhece a partir de então as virtudes do imaginário na elaboração de uma verdade biográfica.¹⁶

Por outro lado, uma vez que a autoficção e o autorretrato literário pressupõem a dinâmica entre os elementos biográficos e os recursos literários, sendo que são estes últimos os que mais se destacam, figurando em primeiro plano, estamos, aqui, perante o domínio da anamnese grega, ou seja, o acto de *chamar à memória* de uma verdade que nunca é totalmente objectiva, mecanismo ao qual Roland Barthes, em *Sade, Fourier, Loyola* (1971), se referiu como biografema.¹⁷ O termo é mais tarde retomado e reelaborado em *A Câmara Clara* (1980) e, de certo modo, performado em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), textos aos quais está subjacente a ideia de biografema como um elemento de escrita que convoca a memória de natureza fragmentária, incompleta, instantânea, que, contudo, faz parte de um conjunto textual sem dar a ideia de totalidade. Aludindo ao carácter fragmentário e em suspenso da escrita, o biografema é tecido pela linguagem através da sugestão de alguns episódios marcantes da vida daquele que escreve, fragmentos de

¹⁶ Dion, Fortier *apud* Moraes, p. 702.

¹⁷ “Se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolto biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão!; em suma, uma vida com espaços vazios, como Proust soube escrever a sua, ou então um filme, à moda antiga, onde não há palavras e em que o fluxo da imagens (esse *flumen orationis*, em que talvez consista a “porcaria” da escrita) é entrecortado, como salutareis soluços, pelo rápido escrito negro do intertítulo, a irrupção desenvolva de um outro significante”. In Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (São Paulo: Martins Fontes, 2005), p. XVII.

uma memória autobiográfica que, comprometendo-se com o real, cedem lugar à reescrita ficcional dessa mesma realidade, elaborando uma de entre muitas *verdades*. Acima de tudo, e lembrando Mallarmé, o que Barthes defende é uma escrita em que o eu pessoal é transferido para o domínio da linguagem, deixando de actuar como identidade:

Para ele [Mallarmé], como para nós, é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia – que não se deve em momento algum confundir com a objectividade castradora do romancista realista – atingir aquele ponto em que só a linguagem age, “performa”, e não “eu”.¹⁸

Deste modo, e regressando a *Apresentação do Rosto* de Herberto Helder e a *Água Viva* de Clarice Lispector, o constante jogo entre ficção e verdade, entre autor e personagem-narrador, assim como a intrinsecamente híbrida e metapoética natureza destas narrativas, nas quais o manuseamento da linguagem enquanto geradora de diferentes realidades desempenha um papel significativo, convidam a uma análise não apenas no âmbito da autoficção, mas também na área do biografema, uma vez que nelas opera uma escrita em que são visíveis vários mecanismos próprios da chamada escrita autobiográfica. Assim, nestes textos, é, desde logo, reconhecível a confusão entre nome e assinatura (Lejeune), da qual consequentemente surge uma identidade narrativa (Ricoeur), apoiada na linguagem profundamente metafórica que

¹⁸ Barthes, 2004, p. 59.

caracteriza ambas as obras. Contudo, como vamos poder observar, estes artifícios, tão típicos das “escritas de si”, são levados ao extremo, convocando o pacto oximórico, proposto por Doubrovsky, da qual surge uma narrativa não linear que cria a sensação de descontinuidade espacio-temporal no texto (Beaujour) e reforça a ideia do texto como uma “aventura da linguagem”, em que não estamos nem no domínio da autobiografia nem naquele da ficção, mas situando-se num “entre-lugar” em que assistimos ao surgimento da realidade através da escrita (Doubrovsky), num processo não exclusivo de intersecção entre ficção e realidade que conduz, ainda, à constituição de uma hiper-subjectividade narrativa. Ou seja, uma subjectividade à qual não se pode associar um nome ou assinatura autoral, construída apenas à medida da própria criação literária mas que, como vamos ter oportunidade de analisar, se encontra em constante limbo entre o dentro e o fora do texto.

3.2.1 Autobiografia (im)possível

O desvio da autobiografia como relato fidedigno do real e a opção por narrativas não lineares e fragmentárias tais como aquelas que encontramos em *Apresentação do Rosto* e em *Água Viva*¹⁹ parece ser visível, por um lado, no processo inter- e intratextual a que ambos os textos foram sujeitos pelos seus respectivos autores, de cuja fragmentação e incorporação em outras obras publicadas resulta a ideia de não-linearidade e descontinuidade textuais que

¹⁹ Relativamente a *Água Viva*, referimo-nos aqui, especificamente, aos textos que compõem as versões anteriores a esta última publicação, intituladas “Atrás do pensamento: monólogo com a vida” (1971) e “Objeto Gritante” (1972).

reforçam a natureza ficcional destas obras; por outro, nos processos de impessoalização do sujeito poético implícitos não apenas nas oscilações da pessoa narradora como ainda na interpelação ao leitor, que, por seu lado, é instigado constantemente a ler/ver/ouvir de forma a relacionar-se activamente com o texto quer como espectador quer como confidente.

Apresentação do Rosto de Helder e *Água Viva* de Lispector são textos que se caracterizam como paradigmáticos no contexto da obra de ambos os escritores, destacando-se no âmbito da literatura sua contemporânea como objectos literários que fogem a convenções e a um certo cânone, isto é, são obras que “[escapam] a padrões habituais que [facilitam] o confronto e o julgamento”.²⁰ Para além disso, *Apresentação do Rosto* insere-se no conjunto das raras publicações consideradas em prosa do autor, a par de *Os Passos em Volta* (1963) e *Photomaton & Vox* (1979), e, por seu lado, *Água Viva* é considerado um texto paradigmática no âmbito da obra clariceana dado que é uma narrativa em que, segundo Earl Fitz, a linguagem se apresenta a si mesma como “the primary focus, as the élan vital of existence (and therefore identity), [reaching] its zenith in *The Stream of Life*, a text that, (...), is essentially about writing, understood (...) as *écriture*”.²¹ Falamos de um tipo de texto que “não tinha história, não tinha trama”, mas antes “um frágil fio condutor – qual? o do mergulho na matéria da palavra? da paixão?”,²² resultante de um extremo pendor experimentalista que fomenta a ideia de que estes são textos, tal como

²⁰ José Américo Motta Pessanha, “O conselho do amigo – Carta a Clarice” in Clarice Lispector, *Água Viva*. Edição com manuscritos e ensaios inéditos. (Rio de Janeiro: Rocco, 2019), p. 127.

²¹ Fitz, 2001, p. 27.

²² Nádia Battella Gotlib, *Clarice. Uma vida que se conta* (São Paulo: Editora Ática, 1995), p. 410.

notado pela crítica, que contêm algum aparato do que se assemelha a uma escrita autobiográfica, jogando-se, no entanto, uma constante intersecção entre vida e narrativa. Este é um cruzamento através do qual conceitos como os de verdade e de mentira acabam por ser postos em causa, e em que ressoa, acima de tudo, uma prática cultural da ficção cuja técnica narrativa, com mais de dois mil anos, que podemos observar, segundo Helmut Galle,²³ nos textos de Homero, de Platão e de Aristóteles, um tipo de narrativa em que aspectos muito concretos da vida de ambos os autores (mais claras no caso de Helder) se vão combinando com vários elementos de natureza ficcional e metaficcional, textos que parecem herdar o descomprometimento do que é entendido como ‘literatura’ e em que os seus autores encetam o trabalho de escrita cujo papel essencial do autor é aquele de um *écrivain*,²⁴ no sentido barthesiano, isto é, como que almejando uma *escritura* que acaba por resultar da rejeição da literariedade e se revela como um modo muito próprio de escrita literária, ou seja, a formação de um estilo. Esta procura de um estilo pode, claramente, ser detectado em Helder e em Clarice, manifestando-se de formas particularmente variadas, desde os diferentes processos de intertextualidade e reescrita a que os seus textos são sujeitos até a uma postura anti-literária²⁵ dos quais resultam textos, então, híbridos e inclassificáveis. Tanto em Helder quanto em Lispector, esta postura é espelhada pela consistente dificuldade da crítica literária em

²³ Galle, p. 17.

²⁴ Na obra *Essais critiques*, Barthes faz a distinção entre “*écrivain*”, aquele para quem a exploração da linguagem é um determinante modo de fazer literatura, e “*écrivain*”, que usa a linguagem como simples instrumento para comunicar uma determinada mensagem ou ideia.

²⁵ O termo “anti-literatura” é especificamente mencionado por Clarice Lispector em “Objeto Gritante”, uma das versões anteriores de *Água Viva*, como forma de clarificar no texto a sua intenção (Cf. p. 140).

classificar as obras produzidas por estes autores. Ao mesmo tempo, a existência de alguns mecanismos de criação literária, como sejam a disseminação de fragmentos de *Apresentação do Rosto* por várias outras publicações posteriores à proibição de publicação e distribuição do volume pela PIDE, no caso de Helder, como forma de resistência e desobediência,²⁶ e, no caso de Lispector, o enveredar, a partir da década de 1960, por uma literatura que é auto-consciente e auto-reflexiva, criam assim um modo de escrita radical que constantemente se auto-questiona, pretendendo, simultaneamente, quebrar com a ordem e as convenções da cultura vigente, tornando-se, assim, motor para a emergência de uma certa ideia de leitura e de leitor.²⁷

Relativamente aos vários processos de revisão, revisitação e intertextualidade a que *Apresentação do Rosto* e *Água Viva* foram sujeitos, pensamos ser pertinente mencionar episódios que estão relacionados não apenas com a génese da sua escrita como também na sua posterior fragmentação e disseminação em vários outros volumes publicados por ambos os autores. Relembremos, então, o episódio de apreensão de *Apresentação do Rosto* pela PIDE, em 1968, logo após a sua publicação, da qual resultou uma espécie de abandono do texto por parte de Helder, abandono esse que, ao folhearmos outros volumes poéticos que do escritor foram sendo publicados,

²⁶ Interpretação apresentada por Ana Cristina Joaquim no seminário do Centro de Estudos de História do Atlântico da Universidade da Madeira, “A Palavra (Her)Ética e a Tradição Sacrificial em Herberto Helder”, a 3 de Março de 2022.

²⁷ “like other examples of self-conscious literature (...) it struggles against ‘literature’ and its presumptions of meaning and order. Serious literature must question itself and the conventions by which culture orders the world; therein lies its radical potential.”; “In S/Z [Barthes] distinguishes between the *readerly* (*lisible*) and the *writerly* (*scriptible*): the readerly is what we know how to read and thus has a certain transparency; the writerly is self-conscious and resistant to reading.” In Jonathan Culler, *Barthes. A very short introduction* (Oxford: Oxford university Press, 2002), p. 18; p. 22.

compreendemos ter sido antes um processo de fragmentação, de dispersão e de metamorfose textual orquestrado pelo autor, que dessa publicação foi editando fragmentos em várias outras publicações,²⁸ uma prática que, de resto, espelha de modo claro a própria metodologia criativa do poeta. Seguindo, então, os passos da presença destes fragmentos idênticos ou reescritos de *Apresentação do Rosto* noutros volumes, encontramos em *Os Passos em Volta*, de 1970, dois exemplos destes deslocamentos textuais que correspondem aos contos “Lugar lugares” e “Doenças de pele”. No ano seguinte, na segunda parte de *Vocação Animal*, “Festas de Crime”, são transcritos fielmente sete textos do livro apreendido. Mais tarde, em 1979, na primeira edição de *Photomaton & Vox*, obra que pelo seu carácter híbrido também ela denota uma natureza claramente inclassificável no âmbito dos parâmetros do género literário,²⁹ são então incluídos quatro textos reescritos com os títulos fragmentários “(uma ilha em sketches)”, “(os diálogos)”, “(introdução ao quotidiano)” e “(os ofícios da vista)”, tal como alguns excertos que figuram em “(os cadernos imaginários)” e “(as transmutações)”. Apesar disso, é apenas em 1988 que o escritor exclui totalmente o livro da sua autobiografia, divulgada em *Última Ciência*, ainda que, após um interregno de quase duas décadas, seja recuperado e fragmentado em *Do Mundo*, colecção de poemas publicada em 1994, o texto em prosa cuja frase inicial é “Leia-se esta paisagem da direita para a esquerda,

²⁸ Em *Herberto Helder: a obra e o homem* (Lisboa: Arcádia, 1982), Maria de Fátima Marinho faz uma descrição desta contaminação intertextual na obra do poeta.

²⁹ “Embora a fronteira entre texto poético e texto crítico se mantenha estável, vários são, no entanto, os sinais da sua diluição. Se foi a partir dos chamados críticos-escritores como Roland Barthes e Michel Butor que essa fronteira começou a ser abalada, foi em escritores como Herberto Helder que começou a ser assumido o reconhecimento da urgência e inevitabilidade de conjugação do discurso poético e do discurso crítico-teórico numa mesma prática de escrita criativa.” (Frias Martins 2019: 103-104)

ou vice-versa”, onde é, então, disposto graficamente com a estrutura de um poema.

Estes sucessivos exercícios poéticos talvez nos permitam confirmar que o destino e tratamento destes vários excertos do livro denotam um processo de segmentação precisa e determinada, da qual podemos encontrar ecos significativos em obras como *Poesia Toda* (nas suas várias aparições), *Ofício Cantante*, *Ou o Poema Contínuo* e *Poemas Completos*. Deduzimos, por isso, que com *Apresentação do Rosto*, estamos perante um texto que se elabora, em determinados momentos da obra do autor, como novo pretexto para uma prática de criação poética: a da reestruturação e a da reescrita obstinadas, e a sua capacidade para uma tendente diluição de géneros literários, indo ao encontro daquilo a que se poderá considerar uma poesia-narrativa, numa postura autoral de clara não conformidade e harmonização com a crítica, o que serve plenamente a um escritor que ao longo da sua vida literária resistiu e se insurgiu consistentemente contra institucionalismos e sistematizações. Por esse motivo, no *Dicionário de Literatura Portuguesa* (1996), Nuno Júdice refere-se a esta *Apresentação* como “obra ficcional”³⁰ e, na mesma linha, a *História da Literatura Portuguesa*, de António José Saraiva e Óscar Lopes (1996), menciona-a como “livro heterogêneo em prosa”.³¹ A partir destes breves exemplos, podemos notar que a escolha oficial do termo “autobiografia romanceada”, tal como é apresentada ao leitor na badana da primeira edição do livro em 1968, para qualificar uma obra como *Apresentação do Rosto* revela

³⁰ Júdice *apud* Freitas, 2001, p. 31.

³¹ Saraiva; Lopes *apud* Freitas, 2001, p. 20.

uma não abrangência da totalidade da natureza literária peculiar deste livro, obra cuja “aparente linearidade na classificação que de si próprio (...) oferece é contraditada pela heterodoxia do modo da sua estruturação interna e pela consequente e permanente questionação que a sua leitura provoca”,³² como observa Diana Pimentel no estudo intitulado *Ver a Voz, Ler o Rosto. Uma polaroide de Herberto Helder* (2007). Ficamos, assim, perante uma encruzilhada, o que nos leva a considerar como mais acertada a assumpção de Manuel Fria Martins, de que este género discursivo não se apresenta “no sentido tradicional do termo (...), mas [é] um discurso literário outro cuja existência está ainda por definir, ou nomear”, uma vez que este “suporta as mútuas interferências (e dependências) dos vários modos discursivos a que se assiste ao longo da obra”.³³ Esta obra, dividida em seis capítulos – “Os Prólogos”, “Os Ritmos”, “As Imagens”, “As Metáforas”, “As Palavras”, “Os Epílogos” – , é ainda composta internamente por inúmeros fragmentos de natureza vária, nos quais identificamos tanto elementos autobiográficos quanto momentos em que o relato é revestido da tão característica armadura metafórica herberteana, da qual resulta uma falsificação ou ficcionalização que pretende distrair da autobiográfica e corrobora o papel da matéria metapoética no texto:

Inspiro-me na minha alegria, na morte acumulada.

³² Pimentel, p. 48.

³³ Frias Martins, 2019, pp. 104-105. O estudioso refere-se a *Photomaton & Vox*, mas acreditamos que esta análise se aplica igualmente aos processos que encontramos em *Apresentação do Rosto*, o que não será estranho se tivermos em conta a inclusão de vários trechos deste último no primeiro.

Vivo sobre um doloroso e minucioso sentimento de masculinidade – como se isto fosse uma doença.
Poderei dizê-lo: inspiro-me no que é uma força e uma terrífica fragilidade, diante da lembrança e do esquecimento.
Depois: um ritmo, uma libertação.
Há dentro da gaveta uma rima de folhas escritas de ambos os lados.
Escrevi-as para os sombrios tempos do esgotamento.
Eu sou – e ali está a minha prova. (...)
Os papéis são um motor, trabalhando ininterruptamente; os papéis trabalham pelos dias dentro e no meio da noite.
Um tremendo motor.
Acordo de madrugada para ouvir a trepidação do motor. (...)
É uma força espantosa.
Divago pela casa bêbado de hesitação, dissipo-me em passos, mergulho em sonos brutais.
Uma manhã, caminho debaixo de árvores frias.
A terra trabalha à minha volta, interior e silenciosa, o mar vibra sob um céu extenuantemente liso.
Enfrento este calmo sonho do mundo, eu – o homem exaltado.
O meu poder é profundo e obscuro.
E então canto.
É uma canção essencial, ingénua – desalojada dos labirintos da ciência.
Empunho essa arma inocente, atravesso com ela meu ser dúbio, o vocabulário das contradições.
Sim, sim, penso eu, sim.
Talvez a alegria comece nesta terrível purificação.³⁴

O hibridismo fragmentário de um texto como *Apresentação do Rosto*, que oscila entre vários registos numa amálgama que vai desde o dramático ao

³⁴ Helder, *AR*, pp. 20-22.

poético e ao ensaístico, assim como a escolha de natureza metalinguística dos títulos atribuídos aos seis capítulos de que é composto, conduz à intuição de que o aparente material autobiográfico que sustenta a narrativa resulta como pretexto para a manipulação de recursos e géneros literários e funciona, igualmente, como forma de experimentação literária de procura da muito pessoal concepção de escrita de Herberto Helder. No entanto, esta variedade discursiva constitui-se em autonomia, ou seja, tanto os poemas quanto os textos considerados narrativos, dramáticos e metatextuais exibem um estatuto independente no decorrer da diegese, o que, de certo modo, é confirmado pela afirmação do próprio Helder numa auto-entrevista,³⁵ ao declarar que, no fundo, não passa de um “autor de folhetos”.³⁶ Segundo a leitura que fazemos, a emancipação de cada um destes “folhetos” resulta do facto de a matéria do livro ser igualmente autónoma face à própria tradição, fenómeno que verificamos igualmente em relação à própria natureza do sujeito enunciador e do sujeito poético, entidades que simultaneamente produzem a obra e se constroem na obra através desse mesmo efeito de insubordinação como modo de fruição de uma “liberdade da memória criativa”³⁷ que reverte a nota autobiográfica em mais um comentário metatextual, justificando e corporificando a escrita. Pois, como Helder nos diz em *Photomaton & Vox*, é “[n]a escrita [que] reside o símbolo do corpo, mas o corpo é a última e

³⁵ Esta auto-entrevista foi primeiramente publicada na revista *Luzes da Galiza*, em 1987, e republicada pelo jornal *O Público*, em 1990, ano do surgimento de *Poesia Toda*, como título “As turvações da inocência”.

³⁶ Herberto Helder, “As turvações da inocência” in *O Público*, 4 de Dezembro de 1990, p. 29.

³⁷ Maffei, p. 59.

verdadeira escrita”.³⁸ Esta hibridização típica de uma era pós-moderna é, no fundo, o mecanismo que permite “o desdobramento de jogos de linguagem mais radicais, que colocam em questão os pontos de referência da certeza”.³⁹ Por isso, os “espaços autobiográficos que se dispersam pelo livro” manifestam-se, tal como nota Manuel Frias Martins, como “zonas de reconhecimento da transformação do ser pela escrita; a identificação e ultrapassagem da miséria interior através do acto estético; ou o reconhecimento de que no acto da escrita o sujeito simultaneamente se encontra, se esconde e se recria”.⁴⁰

Por outro lado, Américo António Lindeza Diogo, em *Herberto Helder: texto, metáfora, metáfora do texto* (1990), afirma que *Apresentação do Rosto* se manifesta como uma “[b]iografia problemática – e o problemático dela deflui, segundo nos parece, da coexistência ficcional, conflituosa, do biográfico e da sua interrupção *criminosa* (...), onde sob espécie biobliográfica vem situar a figura do autor”.⁴¹ Helder deixa claro que estamos perante uma autobiografia: “Temos enfim o silêncio: é uma autobiografia”; contudo, esta é composta por “uma sufocante acumulação de crimes”,⁴² sendo as palavras-chave aqui, “crime” e “silêncio”, as que remetem para o que Helder considera ser o poder terrível das palavras como contendo o poder da transmutação e da metamorfose pelas palavras e, ao mesmo tempo, a acção do silêncio enquanto “interrupção *criminosa*”, tal como descrito por Lindeza Diogo, induz a um

³⁸ Helder, *P&V*, p. 141.

³⁹ Leonor Arfuch, *O Espaço Biográfico: dilemas da subjectividade contemporânea* (Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010), p. 6.

⁴⁰ Frias Martins, 2019, pp. 107-108.

⁴¹ Lindeza Diogo, p. 9. O estudioso levanta assim uma questão fundamental em *Apresentação do Rosto*, e que irá ser recorrente ao longo da obra de Helder: a escrita como forma de crime.

⁴² Helder, *AR*, p. 16.

processo de apagamento no tecido textual daquele que escreve, sendo, inevitavelmente, “[o] autobiógrafo (...) a vítima do seu crime”.⁴³ Apesar disso, em Helder, a “construção biográfica” não deixa, ainda assim, de ser visível e reconhecida mas apresenta, no entanto, contornos muito característicos, uma vez que, muitas das vezes, “a obra não conta o que ele experimentou na vida, podendo tê-lo experimentado, a obra é essa experiência de vida, a vida é registo gráfico, bios+grafia”,⁴⁴ de acordo com Maria Estela Guedes. Acima de tudo, a voz narradora em *Apresentação do Rosto* revela uma natureza que se assemelha àquela de uma “escrita do eu” que, seguindo o ideário de Philippe Lejeune, se constitui, em certa medida, como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa faz da sua própria existência, (...) em particular a história de sua personalidade”,⁴⁵ ou seja, fazendo de si mesmo o próprio e único tema de um texto que por si é assinado, num processo em que ao nome próprio são associados autor, narrador e personagem apenas possível através de mecanismos de fidelidade (‘semelhança’) e de autenticidade (‘identidade’) entre esses elementos.⁴⁶ Mais do que isso, como vamos poder observar, parece estarmos perante um autor que “se escreve”⁴⁷ no texto, tal como observado por Ana Cristina Joaquim, daí surgindo uma identidade que se fixa literária e poeticamente como ideação de “um acto simbólico”, ou como a revelação de “um pequeno milagre”.⁴⁸

⁴³ Helder, *AR*, p. 17.

⁴⁴ Guedes, 2009, p. 66.

⁴⁵ Lejeune, p. 14.

⁴⁶ *Ibid*, p. 15; 27.

⁴⁷ Joaquim, p. 77.

⁴⁸ Helder, *AR*, p. 12.

Escreve-se.

Há as nuvens, as árvores, as cores, as temperaturas.

Há o espaço.

É preciso encontrar a nossa relação com o espaço

Fazer escultura.

(...)

Temos enfim o silêncio: é uma autobiografia.

É algo que se conquista à força das palavras.

Pode-se morrer, depois, quero dizer.

(...)

Why I, in this weak piping time of peace,

Have no delight to pass away the time,

Unless to see my shadow in the sun,

And descant on mine own deformity.

E ele realizará uma autobiografia activa, uma sufocante
acumulação de crimes.

Uma soma de cadáveres.

(...)

Eis o inverno do meu descontentamento.

Autobiografia.

Denominação: denominação de coisas.

O amor e a palavra são belos crimes – imperdoáveis.⁴⁹

Este caminho percorrido ao encontro da escrita é relatado em diversos momentos e episódios, que vão desde a dramatização do acto de criação literária, através da metáfora do Génesis, até ao relato de acontecimentos com certo grau de biografismo que contribuem, contudo, para obscurecer os factos e revelar, afinal, a única agência possível, aquela da literatura, na voz de uma entidade outra que, aos poucos, vai surgindo do acto de escrita. Estamos, por

⁴⁹ Helder, *AR*, pp. 15-17.

isso, perante um texto em que “a criação ou o ato da escrita confunde-se com um processo de busca pelo conhecimento”, como nota ainda Ana Cristina Joaquim.⁵⁰ Neste sentido, *Apresentação de um Rosto* poderá ser lido como “uma narrativa de ficção [que] é ficticiamente produzida pelo seu narrador, e efetivamente pelo seu autor (real)”,⁵¹ lugar das palavras e da sua “força” como possibilidade de concepção dos “mundos possíveis” que se formam ao longo de uma teia narrativa na qual o factual parece ser irrelevante, consequência de um pacto que ensaia a diluição entre autobiografia e ficção. Tudo isto à medida que, tal como observa Manuel de Freitas, nos é revelada a figura da personagem-narradora, Autor:

Apresentação do Rosto remete-nos, inevitavelmente, para a iminência de um (auto-)retrato. O mesmo se poderia observar a propósito de títulos herbertianos como *Retrato em Movimento*, *Kodak* ou *Photomatom & Vox*, sugestões difusas de que a poesia de H.H. se constrói como uma sucessão elíptica e vertiginosa de “retratos oblíquos” (AR, 1968, p. 34). A diferença em *Apresentação do Rosto* residirá no modo como se cria no leitor uma expectativa de confessionalidade que, pelo menos em parte, se verá confirmada. Ou não fosse o protagonista deste livro precisamente o “Autor” (maiúscula nada inocente) (...). Verifica-se, portanto, uma fusão entre autor e actor (já sugerida por títulos como *Poemacto*), mas seria também legítimo falar-se de teatralização de uma suposta intimidade⁵²

⁵⁰ Joaquim, p. 86.

⁵¹ Genette *apud* Carlos Reis; Ana Cristina Lopes, *Dicionário de Teoria da Narrativa* (São Paulo: Ática, 1988), p. 19.

⁵² Freitas, 2001, p. 39.

Neste sentido, relembremos, oportunamente, as palavras de Oscar Tacca, citado no *Dicionário de Teoria da Narrativa*, que determina uma “noção de autor [que] pressupõe (...) um homem de *ofício* (poético) estimulado pelo afã de *criar* e, sobretudo, de ser criado. (...) A categoria de 'autor' é a do escritor que põe todo o seu ofício (...) ao serviço do sentido unitário da obra que elabora”.⁵³ Em simultâneo, parece caber ainda ao autor, enquanto entidade histórica, estabelecer uma “diferença ontológica irreversível” que o separa das entidades próprias da narrativa, ou seja, tanto narradores quanto personagens, como forma de “validação e preservação do fenómeno literário como prática estética”.⁵⁴ Contudo, Helder mostra-se determinado a criar e criar-se enquanto literatura em si mesmo. Por esse motivo, concordamos com Diana Pimentel quando afirma que em *Apresentação do Rosto* se podem observar por um lado, “os mecanismos textuais e discursivos por que se dá forma ao retrato do autor e, por outro, averiguar da possibilidade de ser esse o modo de dar origem à experiência da escrita”.⁵⁵ Parece estarmos aqui perante uma “escrita de si” em que o modo de figuração se aproxima àquele do autorretrato literário compreendido por Michel Beaujour como conceito amplo e repensável, sujeito a diversas nuances que o tornam tão instável quanto fascinante. O autorretrato literário é esse género que “não oferece nenhum ‘horizonte de expectativa’”, em que “[c]ada autorretrato é escrito como se fosse único em seu género” e que por isso mesmo “os historiadores e os teóricos tendem ainda a designar de

⁵³ Tacca *apud* Reis; Lopes, p. 15.

⁵⁴ Reis; Lopes, pp. 16-17.

⁵⁵ Pimentel, p. 43.

modo restritivo ou negativo: *o que não é de facto uma biografia*".⁵⁶ Em simultâneo, observamos ao longo de *Apresentação do Rosto* a constante interferência do metatexto na forma de apontamentos (considerados) autobiográficos, aos quais vão sendo adicionados comentários, método que se constitui como traço predominante nesta cadeia segmentária de narrativas poéticas. Produz-se assim a ideia de uma mobilidade e instabilidade entre o vivido e o narrado, e, em simultâneo, reforça-se a descontinuidade do real através da não linearidade textual, potenciando a reinvenção da própria vida através da escrita,⁵⁷ o que nos encaminha para a ideia de que, mais uma vez, mais do que um pacto autobiográfico, o pacto aqui celebrado é de natureza oximórica, dado que, em certa medida, não é já possível discernir da veracidade dos factos fora do texto. Assim, rompendo-se com o princípio da veracidade e ao mesmo tempo não assegurando a fábula absoluta, o efeito de ambiguidade resultante de uma amálgama entre estes dois domínios contribui para o emergir de uma "narrativa intersticial",⁵⁸ que, de acordo com Doubrovsky, não se determina nem como autobiografia nem como romance, mas uma vez mais como um entre-lugar:

Nem autobiografia nem romance, então, no sentido estrito, funciona no entre-dois, num afastamento constante, num lugar impossível e indescritível exceto na operação do texto.

⁵⁶ Beaujour *apud* Moraes, p. 696.

⁵⁷ Cf. Martins, 2014, p. 173.

⁵⁸ Anna Faedrich Martins, *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Tese de Doutoramento em Teoria da Literatura/Literatura, Imaginário e História. Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Porto Alegre: 2014), p. 30.

Texto/vida: o texto, por sua vez, opera numa vida, não no vazio.⁵⁹

Acima de tudo, nota-se uma progressão narrativa que se move não a partir da vida em direcção ao texto, mas ao contrário, é o texto, potenciado pela linguagem criadora, que vai revelar-se vida, num lugar discursivo onde os géneros se misturam, modificando a forma e experimentando uma estrutura em que transparece uma profusão de hibridismos através da qual se exprime uma “literatura de ‘fricção’, nas fronteiras entre vida real e vida imaginária, nos limites da autobiografia e do romance”.⁶⁰

Esta forma de diluição de géneros literários entre si, em particular entre romance e autobiografia, é aquela que podemos descobrir em *Água Viva*. Tal como a entendemos, esta obra de Lispector apresenta-se como experiência literária em que a investigação sobre a linguagem e os meios poéticos de expressão são predominantes, e na qual pressentimos uma escrita que revela uma instantaneidade muito próxima àquela do relato de uma experiência pessoal, o que poderia ser lido como autobiográfico. Contudo, a constante interpelação a um interlocutor (um antigo amante) / hipotético leitor, coloca em causa a natureza autobiográfica de um texto que, apesar de tudo, se apresenta como um monólogo. Esta, que foi publicada em 1973, terá sido a versão final de um outro texto cujo título é particularmente mais expressivo em termos da sua intenção: “Atrás do pensamento: monólogo com a vida”. Esta narrativa, de 1971, escrita de um “eu” que se constitui simultaneamente como

⁵⁹ Doubrovsky *apud* Martins, p. 31.

⁶⁰ Martins, p. 43.

sujeito narrador e sujeito da acção, confundindo-se, assim desde logo, o papel extratextual do autor com os papéis narrativos do narrador-personagem, ao qual se adicionam os muitos elementos autobiográficos que vão surgindo ao longo das quase duzentas páginas do dactiloscrito,⁶¹ surge mais tarde com o título “Objeto Gritante” (1972) ou simplesmente “Objeto”, um escrito ao qual Lispector se refere com desagrado e hesitação:

Interrompi-o porque achei que não estava atingindo o que eu queria atingir. Não posso publicá-lo como está. Ou não o publico ou resolvo trabalhar nele. Talvez daqui a uns meses eu trabalhe no *Objeto Gritante*.⁶²

É relevante o facto de que esta incerteza de Clarice perante o texto tenha sido compartilhada pelo crítico José Américo Pessanha, a quem a autora confiou uma cópia do dactiloscrito, e que numa carta a si dirigida, datada de 5 de Março de 1972, se refere à “impressão de bricolage”⁶³ que esta preliminar versão de *Água Viva* suscitava ao leitor. Na visão do crítico, esta impressão resultava de uma certa heterogeneidade que parecia emergir da alternância que se fazia sentir entre a intensidade do relato de “um universo mental” e a intromissão corriqueira do “cotidiano”, ao longo da narrativa:

⁶¹ “Atrás do pensamento: monólogo com a vida”, em 1971 considerado por Lispector como texto concluído, deveria ser traduzido, a pedido da autora, para inglês pelo crítico Alexandrino Severino, com quem Lispector ter-se-á, então, encontrado diariamente, entre Julho de 1971 e Junho de 1972, para discutir detalhes da tradução: “Gostaria ela que ao traduzirmos o livro, não colocássemos nenhuma vírgula. Que encontrássemos a palavra precisa e que respeitássemos a pontuação” (Alexandrino E. Severino, “As duas versões de *Água Viva*” in *Remate de Males*, n. 9 (São Paulo: UniCamp, 1989, p. 118).

⁶² Lispector *apud* Gotlib, pp. 409-410.

⁶³ Pessanha, p. 128.

Tive a impressão de que você quis escrever espontaneamente, ludicamente, a-literariamente. (...) Gostei particularmente dos momentos em que você, diante do leitor, mostra como de um universo mental voltado também para o dia a dia pode surgir uma trama de ficção: parece uma bolha de criação artística que você deixa que se desenvolva até certo ponto e, quando quer, rompe. E volta ao cotidiano, ao telefone que toca, à reminiscência de um fato qualquer. (...) você deve estar certa de que ele permanecerá heterogêneo, suscitando a impressão de bricolage.⁶⁴

Acima de tudo, pareceu-lhe que Lispector teria querido “escrever espontaneamente, ludicamente, a-literariamente”, manifestando ainda uma vontade de “rejeitar os artifícios da arte”.⁶⁵ A amálgama de gêneros – por um lado, o autobiografismo cognoscível e, por outro, os inúmeros comentários metapoéticos que compunham o texto –, assim como a confusão que este leitor pressentia na intenção literária ambígua de Lispector, terão gerado a dificuldade com que o crítico e amigo da autora se deparou quando tentou “situar o livro: anotações? pensamentos? (...) uma espécie de diário (retrato de uma escritora em seu cotidiano?) No final achei que é tudo isso ao mesmo tempo”.⁶⁶ Mais ainda, Pessanha mostra-se algo apreensivo quanto à leitura deste texto por um leitor desconhecedor da obra de Lispector, “que não tenha lido os seus livros anteriores” e que “não poderá ter ideia – só através do *Objeto Gritante* – do que você é como escritora e talvez mesmo possa emitir juízos

⁶⁴ Pessanha, p. 128.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

equivocados”, acabando por sugerir que ao título do volume fosse adicionado um subtítulo “que identificasse a obra – como não ficção, como apontamentos, como um certo tipo de diário, enfim como você considere melhor qualificá-la sem traí-la em excesso”. O motivo para tal preocupação de Pessanha advém do facto de deste texto emanar um provisório “repúdio pelo trabalho de ficção” que Clarice estaria a experienciar à época⁶⁷ e que sobressairia, não só mas também, pela forte presença de referências autobiográficas explícitas, que no texto que hoje se conhece como *Água Viva* se encontram eliminadas.⁶⁸ Acima de tudo, em “Objeto Gritante”, Lispector assume uma postura, já anteriormente mencionada por nós, declaradamente anti-literária⁶⁹ (cf. Anexo 4):

O instante-já de agora é uma coisa que vou dizer: que todas as vidas são heroicas. Eu também sou heroica. Aliás só por heroísmo também publico este livro que vai ser vaiado e cujas intenções de anti-literatura serão captadas por poucos.⁷⁰

⁶⁷ Após o Golpe Militar de 1964, que levou ao fim da Quarta República brasileira, sentindo a necessidade de dar respostas às várias questões que a ditadura militar impunha, a tendência para uma literatura de cunho realista, de denúncia social e política, acabou por ser dominante. Clarice Lispector, recusando qualquer filiação político-literária, não se enquadrava na corrente dominante, acabando por ser considerada como “alienada” por alguns intelectuais activistas de esquerda, que acusavam a autora de produzir textos demasiado filosóficos e até mesmo herméticos, de difícil compreensão por parte das massas.

⁶⁸ “Eliminadas foram também todas as referências autobiográficas: por exemplo, a alusão, à página 118, ao incêndio que lhe causou sérias queimaduras: ‘A mão enxertada por causa do incêndio.’ Outros comentários de natureza biográfica referem-se ao seu casamento e eventual separação” (Severino: 117).

⁶⁹ A questão género literário é, nesta fase não ficcional da obra de Clarice, particularmente cara à autora que recorrentemente se refere aos livros ainda em processo de escrita como não sendo “conto, nem romance, nem biografia, nem tampouco livro de viagens” (*Correio da Manhã*, de 5 de Março de 1972).

⁷⁰ Lispector, “Objeto Gritante”, p. 185 (Lispector AVm: 120).

É particularmente revelador que, após a leitura dos comentários de Pessanha, o texto tenha sido objecto de várias alterações, muitas das quais se adequam a várias observações feitas por Américo Pessanha. De um modo geral, o conjunto das alterações a que “Objeto Gritante” foi sujeito, revelou-se bastante significativo,⁷¹ entre as quais se encontram processos de substituição e adição mais ou menos extensas de fragmentos; eliminação não apenas de palavras, mas também de frases inteiras ou mesmo de grandes secções de fragmentos, recursos esses que se assemelham ao processo de reescrita e fragmentação que também encontramos em *Apresentação do Rosto*. No entanto, duas das principais alterações, interrelacionadas, que gostaríamos de destacar, pois entendemo-las como cruciais para a diferenciação entre as suas versões anteriores, são a circunstancial mudança da profissão da narradora, que passa de escritora a pintora, criando um afastamento entre a autora Lispector e a narradora-personagem de *Água Viva*. Desta alteração resulta, então, uma deslocação da voz narrativa em que passa a ser notável a preferência pelo uso narrativo da primeira pessoa do singular “eu”.

Curiosamente, este movimento de reescrita que Lispector efectua de “Objeto Gritante” para *Água Viva* acaba por desmentir a percepção daquela que se considerava ser a prática de escrita fortemente espontânea e instintiva que tanto parecia caracterizar, à partida, o processo criativo de Lispector, e que não apenas a autora fez questão de cultivar em inúmeras entrevistas, como também parecia ser a convicção da crítica em geral:

⁷¹ Das 188 páginas que compunham o dactiloscrito sobraram apenas cerca de 100.

NOTA: Este livro, ~~por razões óbvias~~, ia se chamar 'Atrás do pensamento'. xxxxxx Muitas páginas já foram publicadas. Apenas – na ocasião de publicá-las -- não mencionei o fato de tais trechos terem sido extraídos de 'Objeto Gritante' ou 'Atrás do Pensamento'.

C.L.⁷²

Ainda em jeito herberteano, são reproduzidos vários trechos de "Objeto Gritante" em muitas das *crônicas* que a autora foi publicando no *Jornal do Brasil* entre 1967 e 1973, fenómeno de intersecção textual que se verifica também no volume de contos *A Legião Estrangeira*, publicado em 1964, no qual constam muitos fragmentos igualmente incluídos na versão final de *Água Viva*.⁷³ Este é um processo que, de novo, denota uma intertextualidade que não é muito comum no caso de Lispector, mas que parece facilitar, segundo Marta Peixoto, o seu cada vez mais urgente desejo de comunicação entre a literatura e outras formas de arte, tais como a música e a pintura, um movimento que é possível constatar através de muitas das epígrafes de textos da autora da época. Em particular, a epígrafe de *Água Viva* permite-nos, desde logo, antecipar uma postura literária que "despreza anteriores princípios reguladores da obra":⁷⁴

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não

⁷² Lispector, *AVm*, p. 8.

⁷³ "She reprinted almost all the pieces from the section entitled 'Bottom Drawer', a heterogeneous mix of aphorisms, meditations on writing, art criticism, sketches, incipient stories, and autobiographical anecdotes. It is this section, again almost complete, that made a reappearance in 'Objeto Gritante'. It includes some of Lispector's best-known pieces, such as the analogy between writing and fishing (...). Some five pages of this section of the *The Foreign Legion* remain in *The Stream of Life*, as do some thirteen pages that appeared for the first time in the newspaper." (Peixoto: 65)

⁷⁴ Gotlib, p. 411.

ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal como a pintura contenta-se em invocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.

MICHEL SEUPHOR⁷⁵

Acima de tudo, a possibilidade de fragmentação e reescrita, da qual resulta um semi-anonimato não apenas dos vários momentos literários que foram sendo resgatados de “Objeto Gritante”, que deram origem mais tarde a *Água Viva*, mas também de *Apresentação do Rosto*, cujos fragmentos são frequentemente reaproveitados e muitos deles transmutados ao longo de vários anos, denota a natureza instável da escrita como uma forma de reacção aos valores tradicionais da cultura literária da época, e, mais importante ainda, desafia o conceito de identidade do sujeito como autor, procedimento que parece colher de uma vasta, inconstante e complexa tradição poética, legado de Dante, de Petrarca e de Rimbaud.⁷⁶ Os vários “folhetos” ou fragmentos que formam tanto *Apresentação do Rosto* como *Água Viva* produzem um efeito de interrupção na narrativa, assemelhando-se, no caso de *Apresentação do Rosto*, a pequenos postais pontuais e com certo grau de autonomia entre si, enquanto que em *Água Viva* se configuram como instantâneos fotográficos ou ‘sopros’ improvisados de vida, que criam, a dada altura, uma espécie de literatura forasteira e re-ligam o leitor a uma ideia de construção da humanidade ou da condição humana, isto é, a leitura rege-se pelo movimento de apreensão de

⁷⁵ Lispector, AV, p. 7.

⁷⁶ António Gusmão, “Rimbaud, alteridade, singularização e construção antropológica” in *Cadernos de Literatura Comparada: contextos de modernidade*, No. 5 (Porto: Julho 2002), p. 97; 119.

uma “investigação sobre si [que] seria uma investigação sobre o humano”,⁷⁷ para os quais contribui a manifestação, em ambos os textos, de uma subjectividade narradora muito particular.

3.2.2 Subjectividade estilhada

Na versão enxuta⁷⁸ de *Água Viva*, de 1973, texto bastante mais coeso e estilisticamente mais coerente que o seu antecedente “Objeto Gritante”, o sujeito responsável pelo texto apresenta-se como uma voz enunciativa característica do discurso monológico, ao mesmo tempo que se verifica uma atenuação e mesmo supressão dos elementos autobiográficos no texto, tão presentes nas duas anteriores versões.⁷⁹ Este é um apagamento que resulta paradoxal e contraditório uma vez que, apesar deste quase total desaparecimento das referências autobiográficas, é ainda assim um “eu” que se dirige ao interlocutor/leitor, através de um artifício de interpelação para fora do texto que, como notou Peixoto,⁸⁰ é autoprolífera no contexto da obra de Lispector. Peixoto refere-se maioritariamente às *crônicas*, textos cuja escrita a autora cultivou através da sua coluna semanal para o *Jornal do Brasil* e que se manifestam como determinantes no contexto de *Água Viva*, obra na qual parece ser mimetizado o tom conversacional de referência pessoal tão típico desse género jornalístico. Este é um “eu” enunciador que, dirigindo-se a um interlocutor / leitor em tom confessional e auto-reflexivo, confere alguma

⁷⁷ Joaquim, p. 80.

⁷⁸ “Estou enxugando o livro” (Lispector *apud* Severino, p. 116).

⁷⁹ Peixoto, p. 64.

⁸⁰ *Ibid*, pp. 64-65.

veracidade à enunciação, aproximando-se de uma escrita autobiográfica que, no entanto, é apresentada em negação, ao ler-se a dado momento: “Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’”.⁸¹ Por outro lado, esse “eu” que surge a falar de si e da sua experiência de percepção e de escrita do que o rodeia, de modo explícito ou não, é também ele sujeito e objecto de um processo de experimentação estética pelo qual os mecanismos do conhecido pacto autobiográfico de Lejeune, regido pelas regras da semelhança e da autenticidade entre as três identidades que compõem as “escritas de si”, ou seja, autor-narrador-personagem, criam uma situação de ambiguidade, uma vez que é pela prática do jogo literário promovido por um efeito simultaneamente estético e autobiográfico que a imagem desse “eu” vai surgindo, construído pelo próprio texto como espaço privilegiado em que a autora reflecte igualmente sobre a sua própria escrita, um procedimento que vai ao encontro da ideia barthesiana escrita como o acto de “fazer-se o centro do processo de palavra, é efectuar a escritura afectando-se a si próprio, e fazer coincidir a acção e a afeição, é deixar o escritor no interior da escritura, não a título de sujeito psicológico (...) mas a título de sujeito de acção”.⁸²

Note-se que a construção desta subjectividade, que se questiona e se espelha no texto, é uma das características do romance da segunda metade do século XX, através do qual se desenvolveu uma postura de questionamento da objectividade imanentemente realista decorrente do romance tradicional. Este é o tipo de ficção em que, como tão bem descreveu Theodor W. Adorno, “não

⁸¹ Lispector, AV, p. 30.

⁸² Barthes, 2004, p. 37.

se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”,⁸³ e na qual está presente uma subjectividade narrativa que transforma os seus próprios termos na matéria narrável num processo de hipertrofia da subjectividade narrativa que deriva da desintegração da “identidade da experiência” como forma de “vida articulada e contínua”.⁸⁴ Ao contrário, nestas obras, é procurado entender e reflectir sobre a chamada crise do sujeito, corolário do pensamento filosófico e psicanalítico dos finais do século XIX e princípios do século XX, que atravessou praticamente todo o século XX, o que deriva na percepção de um sujeito que, na literatura contemporânea, já não se apresenta mais como uno e absoluto mas antes como fragmentado, diviso e múltiplo e, por isso mesmo, muitas vezes difícil de se definir:

Na ficção, os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar (...) ou deliberadamente provisórios e limitados – muitas vezes, enfraquecendo a sua própria omnisciência aparente.⁸⁵

Contudo, esta mesma crise do sujeito constitui-se como o motor que impulsiona a intensa indagação que rodeia esse mesmo sujeito, que passa a ser o foco essencial no processo enunciativo, que a ele acaba por dar ênfase, e através do qual se começa a dar especial destaque não apenas ao “eu” narrador, mas também a um “tu” narratário, isto é, uma literatura que se preocupa não apenas com o papel e a posição do autor mas reconhece também

⁸³ Theodor W. Adorno, “Posição do narrador no romance contemporâneo” in *Notas de Literatura I* (São Paulo: Editora 34, 2003), p. 55.

⁸⁴ *Ibid*, p. 56.

⁸⁵ Linda Hutcheon, *Poética do Pós-Modernismo* (Rio de Janeiro, Imago: 1991), p. 29.

a importância do papel do leitor em todo o processo criativo. Assim, surge, na produção literária da segunda metade do século XX, um narrador que, apesar de fragmentário e difuso, está mais presente do que nunca numa literatura auto-consciente e auto-reflexiva. Esta é uma literatura que se dedica a analisar os seus próprios mecanismos de produção e procura o esclarecimento do seu processo narrativo, numa constante preocupação em desvendar a origem do processo enunciativo que surge de um sujeito criador, ele mesmo criado no e pelo próprio texto. A criação literária percorre, então, uma trajetória de busca da própria escritura que pretende uma total ruptura com os moldes do romance tradicional, numa tentativa simultânea de o questionar e de o renovar.⁸⁶ Esta aproximação ao texto literário foi levada ao extremo com o *Nouveau Roman* francês que se caracterizou, na década de 1950, por ser uma literatura de carácter metaficcional, cuja preocupação fundamental se centrava no próprio processo criativo, e onde era visível uma diluição das fronteiras entre géneros, impossibilitando qualquer tipo de designação literária clara e final.

Estas são particularidades que encontramos tanto em *Água Viva* como em *Apresentação do Rosto*, textos em que o modo escolhido pelos seus autores para comunicar uma subjectividade muito específica na sua relação dinâmica não apenas com a criação literária mas também com a própria linguagem, são precisamente as vias discursiva e filosófica, numa mistura entre ficção e metapoesia. Tal contribui exponencialmente para o aparecimento de uma

⁸⁶ “O texto volta-se para a sua composição, a palavra persegue a palavra, a enunciação representa a si mesma.” In Andréa Correa Paraíso, “A multiplicidade do sujeito na obra de Marguerite Duras” in *Revista Itinerários*, 15/16 (Araraquara: 2000), p. 70.

dubiedade identitária no texto que permite a oscilação entre o registo pessoal e impessoal, apenas possível pela distância entre a criação literária e o autor como exercício de reflexão sobre a máxima pós-estruturalista da morte do autor, decretada por Roland Barthes, autor para quem não existe verdade anterior à obra, mas antes uma verdade que vai sendo construída posteriormente por um leitor que forma com o autor um par autoral do qual surge, então, o Texto pois

o prazer do Texto realiza-se, por vezes, de uma forma mais profunda (e é então que se pode justamente dizer que há Texto): quando o texto “literário” (o Livro) transmigra para a nossa vida, quando uma outra escrita (a escrita do Outro) consegue escrever fragmentos da nossa própria quotidianidade, em resumo, quando se produz uma *co-existência*.⁸⁷

Estas são vozes enunciadoras cuja presença se revela também múltipla e fragmentária, que muitas vezes acabam por confundir-se com um “eu” autobiográfico, mas que correspondem, tanto em Clarice como em Helder, a um sujeito enunciador que se manifesta de forma dupla e dúbia ao atingir um ponto de neutralidade subjectiva. Como vamos poder observar, nestes textos, são desenvolvidos mecanismos de despersonalização do sujeito narrador num processo que almeja imprimir à enunciação uma natureza universal impessoal para a qual em muito contribui a já mencionada natureza paratática que tanto *Apresentação do Rosto* quanto *Água Viva* apresentam ao leitor. Esta amálgama

⁸⁷ Barthes, 1999, p. 13.

entre um texto fragmentário e fragmentado, ambos estilhaçados, assim como a manifestação de uma subjectividade que se revelará múltipla e impessoal representam, assim, vários momentos simbólicos que se associam à ideia de biografema, ou seja, ao compromisso com o real que acaba por ceder lugar à reescrita ficcional, apresentada de forma não linear, como instantes do vivido: flashes,⁸⁸ improvisos⁸⁹ e encenações performáticas⁹⁰ que formam e, em simultâneo, se manifestam na própria narrativa.

No entanto, é importante notar que, em *Apresentação de Rosto*, é estabelecido uma espécie de pacto autobiográfico com o leitor, que desde logo se depara não apenas com a descrição editorial do volume na sua primeira edição, em 1968, enquanto “autobiografia romanceada”, como também com a reafirmação no/do próprio texto como autobiografia. Esta é uma designação que se manifesta de modo paradoxal, na própria narrativa, uma vez que, em *Apresentação do Rosto*, lemos, por um lado, o relato do percurso vital de um narrador-personagem que se coloca numa posição de constante inquirição acerca da própria existência e que, numa oscilação entre a narrativa em primeira pessoa, uma outra na terceira pessoa e ainda a partícula gramatical “-se” que anuncia já um certo relato impessoal, descreve o modo como se transformou em si mesmo. Por outro lado, assistimos à encenação do próprio acto de escrita como performance alegórica de transfiguração daquele que

⁸⁸ “Ah este flash de instantes nunca termina. Meu canto do it nunca termina? Vou acabá-lo deliberadamente por um ato voluntário. Mas ele continua em improviso constante, criando sempre e sempre o presente que é futuro.” (Lispector AV: 75)

⁸⁹ “Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando.” (*Ibid*: 20)

⁹⁰ “Sou o Autor, diz o Autor, e aproxima-se das pessoas que estão simplesmente a assistir e lhe deixam, a ele, a solidão incólume. (...) *O pano sobe. (...) Nada mais existe no palco. (...) As luzes aumentam de intensidade sem, no entanto, iluminarem francamente a cena.*” (Helder AR: 11-12); “Com esta frase diz uma cena nascer, como num flash fotográfico.” (Lispector AV: 20)

escreve e a sua posterior transmutação numa entidade apenas textual como manifestação, no nível do referente, de uma estrutura linguística.⁹¹ Não apresentando nenhum traço de identidade que seja exterior ao próprio texto, é sugerida uma impessoalidade que contraria a referência autobiográfica inequívoca,⁹² que acaba por ser reforçada pela ambiguidade gerada pela apresentação capital: “Sou o Autor, diz o Autor”,⁹³ a primeira frase do livro. Através desta afirmação inicial, o narrador assume o texto como sendo seu, colocando-se no papel não apenas de autor, mas também, simultaneamente, de narrador, numa concomitância entre as três instâncias que se ligam ao nome próprio com que se assina no texto. Contudo, o mesmo narrador que diz “eu” e se assume como Autor, brinca com o seu leitor quando, em determinadas passagens, recorrentes, abandona aparentemente a subjectividade e passa a dizer “ele”, num discurso indirecto que é, por vezes, simultaneamente directo, num jogo de alternância entre a primeira pessoa e a terceira pessoa na condução da narrativa, como se se estivesse a ouvir um outro, que não o próprio narrador a falar por entre o próprio discurso indirecto:

Eu remexia ainda na roupa, disse ele.

Eu estava à porta de um bar, disse ele.

Entre, disse o porteiro, escolha a mais bela mulher.

⁹¹ Cf. Paul De Man, “Autobiografia como desfiguração” in *Sopro 71. Panfleto Político-Cultural*, Maio 2012.

(<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.YkVryijMLrd>)

⁹² “Sou o Autor, diz o autor, e aproxima-se das pessoas que estão simplesmente a assistir e lhe deixam, a ele, a solidão” (Helder AR: 11). “Um amigo: quando já sabemos como viver estamos prontos para a morte. Estou descontente. Há primavera, verão, outono e inverno – no espaço. (...) é monstruoso. (...) E ele realizará uma autobiografia activa, uma sufocante acumulação de crimes. Uma soma de cadáveres. Um cadáver ele mesmo, acto V, cena V. É o silêncio dele. Estou descontente. Eis o inverno do meu descontentamento. Autobiografia.” (Helder AR: 16-17).

⁹³ *Ibid*, p. 11.

Mas eu tinha medo, disse ele.

Que seria aquilo?, uma armadilha?

Aquele lugar onde me era prometida a mais bela mulher, disse ele.

Mas entrei.

As mulheres estavam em volta dos copos, no meio do fumo, disse ele.

Eram monstruosas.

Não me interessam, disse eu ao porteiro, disse ele, e saí.

Agora sou uma criatura esfaimada, disse ele.

Ele lembra-se de setembro, o mês.⁹⁴

A dado momento, a própria descrição da acção volta-se para a reprodução por parte do narrador da fala de um “eu” (“Não me interessam, disse eu ao porteiro, disse ele, e saí”). Este é um “eu”, que é simultaneamente um “ele”, que, no entanto, continua a confundir-se com o próprio narrador-personagem que simplesmente narra, de forma o mais distanciada e impessoal possível, uma das várias experiências passadas a que se refere ao longo do livro:

Ele lembra-se do setembro, o mês.

Setembro é um mês obrigatório. (...)

As pessoas julgam que a vida treme nelas, riem de alegria, têm o corpo bronzeado, cantam, levantam a cabeça para a luz. (...)

Ele sabe isso muito bem.

De setembro, o mês, conhece todas as artimanhas.

Agora, ri, quando as pessoas fáceis dizem: no verão, em setembro.⁹⁵

⁹⁴ Helder, *AR*, p. 55.

⁹⁵ *Ibid*, pp. 55-56.

Esta estratégia de oscilação entre a primeira e terceira pessoas do singular determinam, assim, a impessoalização da experiência deste narrador, conduzindo a um processo de universalização do particular e pessoal e, em simultâneo, reforçando a ideia de complexidade que emana deste texto pois cria uma ambiguidade relativamente ao efeito autobiográfico que resultaria do uso exclusivo da primeira pessoa e no qual está sempre implícita uma noção de memória que se manifesta com “acto de imaginação e interconexão, invocada por meio dos sentidos no tempo presente, cuja função é ligar o particularmente privado às práticas e conhecimentos colectivo-sociais”.⁹⁶ Através da permuta constante entre o uso de um “eu” e de um “ele”, em *Apresentação do Rosto*, tudo passa a acontecer na impessoalidade das palavras escritas por um “autobiógrafo [que] é a vítima do seu crime”, vítima da sua própria escritura:⁹⁷

E ele realizará uma autobiografia activa, uma sufocante
acumulação de crimes.

Uma soma de cadáveres. (...)

É o silêncio dele.

Estou descontente.

Eis o inverno do meu descontentamento.

Autobiografia.

Denominação: dominação das coisas.

O amor e a palavra são belos crimes – e imperdoáveis.

E quem pode amar o crime senão o criminoso e, por vezes,
devido a um ainda mais raro talento, a sua vítima?

⁹⁶ Diana Taylor, *O Arquivo e o Repertório: performance e memória cultural nas Américas* (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013), p. 128.

⁹⁷ Helder, *AR*, p. 17.

O autobiógrafo é a vítima do seu crime.

Melhor verdade, porém, é que a única graça concedida ao criminoso é o seu próprio crime.

Estou só: escrevo.⁹⁸

E é então que a escrita se enfrenta como elemento central e consequência desse crime: o do autoconhecimento que se distende e transmuta ao longo da travessia de um percurso feito pela própria escrita e por tudo o que dela surge como jogo de máscaras em que o “eu” se insinua na escrita como única possível realidade, engendrando a fábula e, ao mesmo tempo, fazendo surgir dela uma identidade inominável e que nunca poderá definir-se totalmente como elemento exterior ao texto:

Onde me conduziria o livro, o tema, aquela perseguição?

Que espécie de morte me vigiava – terrível e salvadora? (...)

Era a sua fábula o que eu deveria aprender: descobrir o seu prestígio inocente.⁹⁹

a qualidade monstruosa pelo próprio jogo do disfarce. O crime é assim: usa o contrário do nome.¹⁰⁰

[o] poema é a criação do eu, do real.

Ou a confirmação? Ou a transgressão? Ou a refutação?¹⁰¹

No sentido inverso a *Apresentação do Rosto*, apresentado como “autobiografia romanceada”, a escolha do termo “*ficção*” como subtítulo para a primeira

⁹⁸ Helder, *AR*, pp. 16-17.

⁹⁹ *Ibid*, p. 19.

¹⁰⁰ Helder, *P&V*, p. 81.

¹⁰¹ *Ibid*, p. 143.

edição de *Água Viva* de Clarice Lispector parece afirmar de imediato uma intenção unicamente literária, que, no entanto, contrasta activamente com os recorrentes apontamentos que acompanham a escrita do livro. Estes remetem para o quotidiano da autora e configuram-se ainda como interpelações directas, seja inicialmente a um interlocutor (um amante da narradora), seja mais tarde ao próprio leitor, ambas abordagens instantâneas ao acto de escrita em si mesmo, mecanismo que provoca a sensação de realidade imediata e parece negar a ideia de ficcionalidade textual implícita na sua categorização preliminar:¹⁰²

Às três e meia da madrugada acordei. E logo elástica pulei da cama. Vim te escrever. Quer dizer: ser. Agora são cinco e meia da manhã. De nada tenho vontade: estou pura. (...) Escrevo o correr das palavras.¹⁰³

Escrevo-te à medida de meu fôlego. Estarei sendo hermética como na minha pintura? Porque parece que se tem de ser terrivelmente explícita. Sou explícita? Pouco se me dá. Agora vou acender um cigarro. Talvez volte à máquina ou talvez pare por aqui mesmo para sempre. Eu, que nunca sou adequada.¹⁰⁴

Assim, em *Água Viva*, claramente uma narrativa de extremo pendor filosófico-existencial, em tom confessional, através do qual se manifesta uma escrita explicitamente especulativa, o relato é o de uma narradora-personagem, em

¹⁰² “Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’.” (Lispector AV: 30).

¹⁰³ *Ibid*, pp. 29-30.

¹⁰⁴ *Ibid*, p. 45.

primeira pessoa, que oscila permanentemente entre o discurso da investigação existencial e o da narrativa do imediato quotidiano, tendo sempre, no entanto, como pano de fundo, uma prática de instabilidade simbólica que se assemelha àquela das escritas experimentalistas da vanguarda surrealista. Assim, a premência do questionamento e a intromissão do real é o modo elegido por Lispector para fazer surgir uma fronteira difusa entre ficção e realidade no texto, mecanismo esse que acaba ainda por ser sustentado pelo incessante gesto de procura de um determinado tipo de subjectividade através de uma linguagem que recusa o objectivo e o descritivo. Aqui os limites entre o dizer e o ser, entre a palavra e a acção, esbatem-se finalmente, à medida que também as figuras centrais do autor, narrador, personagem, e até mesmo do leitor, se entrecruzam através do relato de uma insinuada experiência autobiográfica da qual transparece, simultânea e paradoxalmente, o relato de uma experiência ficcionalizada e impessoal.

A escolha, em *Água Viva*, da primeira pessoa do singular como voz narradora, em particular, terá sido motivada, segundo Alexandrino Severino no seu ensaio comparativo entre “Objeto Gritante” e *Água Viva*, precisamente pela urgência em tornar o texto final o mais impessoal possível, uma vez que acaba por revelar uma “voz que fala como reflexo de ser humano, o eu vindo a exercer a função de ponto de referência, a medida de todas as coisas”, e que permitirá “todas as indagações sobre o mundo e a natureza do ser, que levam à descoberta do *it* [sic]”,¹⁰⁵ um “it” neutro e impessoal que, em Clarice Lispector, parece corresponder ao “há da escrita” de Gabriela Llansol, uma

¹⁰⁵ Severino, p. 116.

“respiração impessoal (...) energia que circula no acto de escrita e leva quem escreve para fora do Eu, mas não de si”.¹⁰⁶

Sou-me. Mas há também o mistério do impessoal que é o ‘it’: eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo.¹⁰⁷

A impessoalidade que parece ser almejada é, ainda, reforçada pelo aparecimento de um Outro, o “tu” a quem a narradora se dirige ao longo da narrativa, e que possibilita uma diminuição da dimensão particular do “eu” monológico e do fluxo de consciência que caracteriza a narrativa, imprimindo-lhe um aspecto mais universal. Pois se, por um lado, a conversa que a narradora tenta estabelecer com o seu interlocutor é a assumpção da sua posição enquanto voz própria que conduz a enunciação; por outro lado, esta voz contribui para a criação de ambiguidades no que diz respeito ao efeito autobiográfico (entendendo autobiografia no sentido de Lejeune),¹⁰⁸ uma vez que a interpelação e constante interrogação a esse Outro anónimo, enquanto instigadora de um processo que convoca constantemente o dentro e o fora do texto, convidará à despersonalização da sua voz narrativa:

¹⁰⁶ Barrento, p. 15.

¹⁰⁷ Lispector, AV, p. 25.

¹⁰⁸ “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência” (Lejeune: 14).

Por enquanto há o diálogo contigo. Depois será monólogo.
Depois o silêncio. Sei que haverá uma ordem.¹⁰⁹

E se digo ‘eu’ é porque não ousa dizer ‘tu’ ou ‘nós’ ou ‘uma
pessoa’, sou obrigada à humildade de um despersonalizar
me apequenando mas sou o és-tu.¹¹⁰

Nesta identidade criada, de novo, no e pelo próprio texto perpassam paralelamente efeitos de realidade e efeitos de ficção, através de um processo de entrecruzamento e confusão entre o “eu” enunciador e o Outro que é interpelado (“sou o és-tu”). O entrelaçamento entre estas duas entidades permite, então, a criação, em simultâneo e contraditoriamente ao processo de impessoalização e universalização do discurso, de uma narrativa que se elabora em fluxo, num tempo que é um “instante-já”, esse momento imediato em que o texto não só se engendra como consequência inevitável dos mecanismos de rememoração, imprimindo a ideia de realidade à narrativa. Ou seja, reforça-se, por um lado, o efeito autobiográfico e, por outro lado, delineia-se simultaneamente a construção de um “eu” engendrado pelo próprio texto, identidade essa que já não é identificada no relato como pessoa empírica mas, acima de tudo, como ser de palavras que ainda se desconhecem:

Eis que de repente vejo que há muito não estou entendendo.
O gume de minha faca está ficando cego? Parece-me que o
mais provável é que não entendo porque o que vejo agora é
difícil: estou entrando sorrateiramente em contato com uma
realidade nova para mim que ainda não tem pensamentos

¹⁰⁹ Lispector, AV, p. 43.

¹¹⁰ *Ibid*, p. 12.

correspondentes e muito menos ainda alguma palavra que a signifique: é uma sensação atrás do pensamento.¹¹¹

Neste mesmo sentido, observamos que, tanto em *Lispector* quanto em *Helder*, o surgimento do “eu” como foco narrativo egocêntrico determinado pela natureza do narrador é a manifestação de uma subjectividade que leva ao questionamento da posição dos sujeitos que se constituem como autor-narrador-personagem-leitor, e inquire, ao mesmo tempo, acerca do modo como estes se entrecruzam ao longo da narrativa. A autobiografia é, assim, encarada nestas obras como forma de “desconstrução que constrói o eu como um efeito de linguagem, uma construção textual, a figuração daquilo a que chamamos identidade”,¹¹² ou seja, a ficcionalização da experiência de uma hipotética escrita autobiográfica que resulta, por fim, numa experiência impessoal:

Construo algo isento de mim e de ti – eis a minha liberdade que leva à morte.¹¹³

Escreve-se.

Há as nuvens, as árvores, as cores, as temperaturas.

Há o espaço.

É preciso encontrar a nossa relação com o espaço.

Fazer escultura. (...)

Objectos para a criação de espelhos para a criação de pessoas para a criação de espaço para a criação de imagens para a criação de silêncio. (...)

¹¹¹ *Lispector*, AV, p. 39.

¹¹² Leigh Gilmore *apud* Mendes de Sousa, 2000, p. 153.

¹¹³ *Lispector*, AV, p. 15.

Temos enfim o silêncio: é uma autobiografia.
É algo que se conquista à força de palavras.
Pode-se morrer, depois, quero dizer. (...)
É monstruoso. (...)
E ele realizará uma autobiografia activa, uma sufocante
acumulação de crimes.
Um cadáver ele mesmo, acto V, cena V.
É o silêncio dele.
Estou descontente.
Eis o inverno do meu descontentamento.
Autobiografia.¹¹⁴

Aqui a presença das várias vozes narrativas, que poderão confundir-se com um “eu” autobiográfico, correspondem, por isso, a sujeitos enunciadorees que se manifestam de forma dupla e dúbia atingindo um ponto de neutralidade subjectiva que procura sobretudo um universal impessoal, em que a descontinuidade e a não-linearidade textual que contribuem para o surgimento de uma prosa poética na qual o tempo da escrita é, tal como descrito em *Água Viva*, a “quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais.”¹¹⁵

Através da enunciação deste tempo sem tempo simula-se, então, por meio de um texto corporal que se escreve no “instante-já”, o próprio momento da criação literária, numa experiência ficcionalizada da escrita autobiográfica. Este instante-já fixa a acção num presente em constante iminência e determina a prática de uma escrita que se revela como instantânea e auto-reflexiva, acabando por despersonalizar o sujeito enquanto origem da escrita, uma vez

¹¹⁴ Helder, *AR*, pp. 15-17.

¹¹⁵ Lispector, *AV*, p. 9.

que, em certa medida, elimina qualquer referência histórico-social, indiciando a experiência de escrita como forma de criação da vida na obra:

Meu tema é o instante? meu tema de vida. Procuro estar a par dele, dividindo-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos (...) E eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano. Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas sem sentido. E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última.¹¹⁶

Este carácter originário de realidade pelo texto é explícito na natureza performática que, de novo, ambas as obras denotam. Assim, em *Água Viva*, lê-se acerca do modo como a escrita se revela em “improviso (...) jazz em fúria” através da qual a narradora-personagem compõe o texto “diante da platéia”, e cujas frases surgem “como num flash fotográfico” do qual se faz nascer uma cena:¹¹⁷

Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isto? improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da plateia.

¹¹⁶ Lispector, *AV*, pp. 10-11.

¹¹⁷ Esta ideia de escrita como que automática parece estar muito presente em Lispector, particularmente na sua fase não-ficcional, ou seja, a partir da publicação de *A Paixão segundo G.H.*, e revela-se como um método que implica um desejo de transgressão associado ao método surrealista de uma “escrita automática”. Contudo, para Clarice torna-se claro que este é procedimento de criação que, em literatura, é gorado pela impossibilidade de liberdade total imposta pela própria língua como instrumento de criação literária.

É tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra. Palavras – movo-me com cuidado entre elas que podem se tornar ameaçadoras; posso ter a liberdade de escrever o seguinte: “peregrinos, mercadores e pastores guiavam suas caravanas rumo ao Tibet e os caminhos eram difíceis e primitivos”. Com esta frase fiz uma cena nascer, como num flash fotográfico.¹¹⁸

Esta imagem estabelece imediata ligação com o palco em processo de encenação do início de *Apresentação do Rosto*:

Sou o autor, diz o Autor, e aproxima-se das pessoas que estão simplesmente a assistir e lhe deixam, a ele, a solidão incólume. (...)

(Ele refere-se, evidentemente, a um momento teatral anterior, que pode desenhar-se desta maneira:

O pano sobe.

A cena encontra-se na obscuridade.

Três panejamentos negros cobrem o fundo e os lados do palco. (...)

A um canto, ao fundo, de preferência à esquerda, está um homem sentado numa poltrona de couro.

Fuma.

Tem ao lado um cinzeiro de pé alto.

Nada mais existe no palco. (...)

As luzes aumentam de intensidade sem, no entanto, iluminarem francamente a cena.)¹¹⁹

A ideia da existência de um palco da escrita e do papel do escritor como demiurgo da realidade é, assim, uma mensagem que surge desde logo, no

¹¹⁸ Lispector, AV, p. 20.

¹¹⁹ Helder, AR, pp. 11-12.

primeiro capítulo de *Apresentação do Rosto*, “Os Prólogos”, no qual o leitor se depara com a preparação de uma cena dramática que irá apresentar a personagem principal: “Sou o Autor, diz o Autor, e aproxima-se das pessoas que estão simplesmente a assistir e lhe deixam, a ele, a solidão incólume”.¹²⁰ Mas não apenas isso, pois no palco, em acção dramática, fazem-se preparativos para a criação presenciada de “[u]ma coisa poética, pela qual procurarei dar a impressão de que repito o acto iluminante do Génesis”,¹²¹ de onde surgirá o texto:

O pano sobe.

A cena encontra-se na obscuridade.

(...)

A um canto, ao fundo, de preferência à esquerda, está um homem sentado numa poltrona de couro.

Fuma.

(...)

E toda a sala permaneceria muda e à margem da (*miraculosa*) solidão, se o Demónio, que passava pelos corredores, não tivesse encontrado a porta entreaberta e, espreitando, não dissesse: um milagre?

Sim, responde o Autor, um pequeno milagre.¹²²

Também em *Água Viva*, em que o tema central acaba por ser a própria criação literária e onde estes apontamentos determinam uma interrupção na estrutura narrativa e uma fragmentação do discurso, se estabelece um paralelo entre a

¹²⁰ Helder, *AR*, p. 11.

¹²¹ *Ibid*, p. 13.

¹²² *Ibid*, pp. 11-12.

criação do Mundo, conforme o relato bíblico do livro do Génesis. Entende-se, assim, a escrita como fundadora não apenas dos seres e do mundo, mas, mais significativamente, da própria entidade narrativa e enunciativa. Por isso, se indaga essa voz:

O mundo se fez sozinho? Mas se fez onde? Em que lugar? E se foi através da energia de Deus – como começou? Será que é como agora que estou sendo e ao mesmo tempo fazendo?¹²³

Deste modo, a teatralização da acção poética¹²⁴ na sua correspondência com a metáfora do Génesis parece sugerir um paralelo entre os fenómenos poético e sagrado, como que reconduzindo o texto à sua condição mítica original (“Aqui principia o mundo, se é verdade que pode principiar em qualquer parte e tempo”), ou seja, um lugar de linguagem que se manifesta como a própria experiência, num tempo fora do tempo:

E para vós, senhoras, senhores, que simplesmente assistis, vou fazer, enquanto eles dão a este espaço o aspecto concreto da realidade, um pequeno truque de prestidigitação.

Uma coisa poética, pela qual procurarei dar a impressão de que repito o acto iluminante do Génesis.

É o milagre?, perguntam impertinentemente do fundo da sala.

¹²³ Lisspector, *AV*, p. 36.

¹²⁴ Note-se a incorporação de uma citação da peça *Ricardo II*, de Shakespeare, no momento do texto em que o Autor se encontra ele mesmo no centro do palco a preparar-se para a encenação do milagre da criação literária (Cf. Helder, *AR*, p. 16).

Um milagre que não é precisamente uma arbitrariedade.
Os poetas arrogam-se o direito de recomeçar o mundo.
Aqui principia o mundo, se é verdade que pode principiar em
qualquer parte e tempo.¹²⁵

Em *Apresentação do Rosto*, este carácter performativo é ainda revisitado quando num outro fragmento de “Os Ritmos”, depois da glória que sucede à auto-mutilação, episódio já anteriormente analisado na sua dimensão sacro-profana, o menino se sente renascer numa outra linguagem:

Beija-me como se, de certa maneira, eu estivesse morto,
para ressuscitar noutro sítio, noutra linguagem.¹²⁶

A ressurreição “noutra linguagem” sugere, pois, a ideia de um retorno a si mesmo, mas apenas como ser de linguagem, ou seja, como consequência de uma metafórica morte através da qual se torna explícita a dinâmica entre a arte e o movimento duplo e simultâneo de criação e de destruição, de vida e de morte, que em *Água Viva* corresponde ao momento em que a linguagem se faz experiência e é, simultaneamente, experiência:

Terei que morrer de novo para de novo nascer? Aceito.
Vou voltar para o desconhecido de mim mesma e quando
nascer falarei em “ele” ou “ela”. Por enquanto o que me
sustenta é o “aquilo” que é um “it”. Criar de si próprio um
ser é muito grave. Estou me criando.¹²⁷

¹²⁵ Helder, *AR*, pp. 13-14.

¹²⁶ *Ibid*, p. 49.

¹²⁷ Lispector, *AV*, p. 37.

Este é um recurso que não causa estranheza, uma vez que, tipicamente, as personagens clariceanas se auto-definem sempre através da linguagem, isto é, os limites do mundo pessoal de cada personagem são também eles sempre definidos pelos limites da própria linguagem, que, por fim, acaba por ser frequentemente o verdadeiro foco da escrita lispectoriana. Por isso, para Clarice, o texto é sempre entendido como o lugar onde se perde a identidade e onde tudo se encontra em constante mudança e é permeável à mudança:

Perco a identidade do mundo em mim e existo sem garantias. Realizo o realizável, mas o irrealizável eu vivo e o significado de mim e do mundo e de ti não é evidente.¹²⁸

E onde se entra “lentamente na escrita (...) que é o útero do mundo”:

Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer.¹²⁹

Estamos, de novo, perante a construção da identidade como efeito de linguagem que é produto da instabilidade e da multiplicidade do mundo da escrita, do qual emerge, então, o mistério de uma outra identidade, esta que é agora textual pois que fundida e difundida no e pelo “eu” narrador-personagem

¹²⁸ Lispector, AV, p. 58.

¹²⁹ *Ibid*, p. 13.

através de um modo de impessoalização subjectiva e despersonalização que, no caso de *Apresentação do Rosto*, são alcançadas pelo deslocamento de um “eu” que se desfigura. Aqui, o Autor vai revelando a descoberta de si mesmo e da escrita, à medida que escreve enquanto personagem e que, ao mesmo tempo, se retira da personalidade do autor, relatando, a dado momento, a sua lenta e metafórica transformação num ser fantástico. Falamos da aliança inquietante entre vida e morte explícita em “As Metáforas”, o quarto capítulo da obra, num episódio em que o narrador vê surgir “uma nódoa esbranquiçada na base do polegar da mão direita”,¹³⁰ esse “nobre instrumento da obra (...) ligada superiormente ao espírito”,¹³¹ mancha essa que vai crescendo ao mesmo tempo que outras manchas vão nascendo, “cobrindo toda a mão, avançando já pelo pulso acima”,¹³² até que a mão ganha

uma insólita nobreza, outra, uma nobreza terrível.

Ela, que me dera antes o sentido do exemplo criador, a mão humanista – perdera o seu talento de ser hábil e construtora, e era agora a mão dramática, proibida entre os homens, subversiva.

Sabia que ela se vingava, com a sua emancipação de um inédito sentido trágico, do quanto representara em dignidade plácida e inteligência sobre a desordem.

(...)

A mancha, porém, alastrava.¹³³

¹³⁰ Helder, *AR*, p. 154.

¹³¹ *Ibid*, p. 153.

¹³² *Ibid*, p. 156.

¹³³ *Ibid*, pp. 156-157.

A mancha alastrou até que lhe cobriu o corpo inteiro, e, de repente, de novo bêbedo, e olhando-se ao espelho, nu, todo ele “era branco e repugnante”. E a loucura do excesso, cada vez mais presente na “pequena demência nos olhos?”, desvela então a sua transformação em “réptil branco e inconsistente”, a um tempo dádiva da “figuração de um inferno sem maravilha” e lugar do “amor dos mitos (...) das alusões, símbolos e signos” onde se expressa “a terrível delicadeza do teu espírito, a força de um anjo”:

Ah, foi rápida a propagação.

Da raiz dos testículos subia já o florescimento maldito, quanto nas mãos e no rosto as manchas aumentavam sempre. (...)

Despi-me todo, e eu era branco e repugnante.

Haviam-me caído as sobrancelhas e os pêlos do púbis e, um pouco por toda a parte, a carne tornara-se porosa como sabugo.

E então vi em mim, no meio da bebedeira, certa beleza tenebrosa, uma maldição pela qual me apaixonei. (...)

Transformara-me num réptil branco e inconsistente. (...)

Nu, diante do espelho, tocava devagar no corpo e sentia vômitos.

Transformara-me num réptil branco e inconsistente.

Contudo, penso às vezes que não era, nem é, uma doença física, algo como lepra ou coisa assim. (...)

Talvez entre o amor e o mundo haja uma chaga pior onde nem mesmo se espere esquecer ou fugir.

Os poetas interessam-se.

O amor dos mitos, dos lugares sobrecarregados.

O amor das alusões, símbolos e signos. (...)

Isso – aperta a loucura contra ti, debaixo da gabardina – desce. (...)

Desce ao metropolitano – a isto que te é dado como
figuração de um inferno sem maravilha.
Os poetas interessam-se pelos rostos. (...)
Fazem uma vida com boa caligrafia, eles – e acabou-se. (...)
Uma pequena demência nos olhos?
Talvez. (...)
Apertas contra ti a loucura – e o olhar é o de um poeta
inédito.
Tens uns belos olhos perscrutadores, fixos e aterrorizados.
Andas com uma graça implacável – sim, sim, incómoda.
Sente-se o circuito electromagnético em volta da cabeça. (...)
Tal a terrível delicadeza do teu espírito, a força de anjo.¹³⁴

Da extrema metamorfose a que Autor é sujeito, surge então um Outro que, apesar de ser um “eu”, não pode mais assemelhar-se ao “eu” autobiográfico, pela intensa figuração simbólica presente na narrativa. Estamos no domínio de uma escrita que “em si mesma [se tece] como símbolo, [urde] ela própria a sua dignidade de símbolo”.¹³⁵ Estes são episódios dos quais emergem imagens grotescas ou até mesmo de figuras macabras que acabam, assim, por permitir à personagem a sua transformação num Outro, em que a presença da morte é o elemento fundamental que perturba e é, ao mesmo tempo, indispensável a esse mesmo processo de alteridade. É então que o texto-poema se origina como experiência em si mesma,¹³⁶ permitindo a transmutação simbólica do corpo do poeta em corpo poético, através da “boa caligrafia” que faz “uma vida”.¹³⁷ Este é o mesmo processo de transmutação que, de resto, observamos

¹³⁴ Helder, *AR*, pp. 157-160.

¹³⁵ Helder, *P&V*, p. 56.

¹³⁶ Rosa Maria Martelo, *Em Parte Incerta: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea* (Porto: Campo das Letras, 2004), p. 192.

¹³⁷ “Fazem uma vida com boa caligrafia, eles – e acabou-se.” (Helder *AR*: 160)

no já analisado poema “Retratíssimo ou Narração de um Homem em Maio”, de *Lugar* (1962), em que o poeta, “deitado” apenas “no nome / (...) sobre bocados de estrelas de pensamento”,¹³⁸ recusa o rosto e deixa o leitor face a face unicamente com o poema. Desta transmutação surge, mais uma vez, um ser “diabolicamente inédito” capaz de entregar-se “ao mais profundo terror” e de “mergulhar na alegria monstruosa”.¹³⁹ Este é um processo que denuncia o gesto poético, em Helder, a “alimentação mítica” da qual nasce um “universo autónomo, irreferenciável, absoluto”¹⁴⁰ onde a escrita é “exercida como caligrafia extrema do mundo, (...) apocalipticamente corporal”.¹⁴¹ No entanto, esta é uma experiência sempre inacabada, plasmas de um mecanismo de incessante metamorfose, não apenas do *corpus* literário no sentido bibliográfico, mas que remete igualmente para a natural amálgama entre corpo e texto.

*

Apresentação do Rosto e *Água Viva* são duas obras que podem ser consideradas como casos paradigmáticos que, inserindo-se numa tradição literária de carácter reflexivo, revelam uma tendência para a narrativa chamada de origem, ou seja, são obras que tendem a centrar-se na busca interior do herói e na necessidade de um retorno à (sua) origem, a um re-encontro consigo

¹³⁸ Helder, *PC*, p. 99.

¹³⁹ Helder, *AR*, p. 162.

¹⁴⁰ Helder, *PC*, p. 62.

¹⁴¹ Helder, *P&V*, p. 10.

mesmo. Em simultâneo, o jogo de concomitância entre a mimesis e a metáfora parece ser permanente, jogo esse que resulta de um efeito aporético de oscilação entre o real e o imaginário. Nestas obras, a hibridização entre as instâncias ficcional e referencial é, assim, possível através de um processo de deslocamento em que a prática da autoficção resulta na auto-inscrição de uma voz narrativa pessoal que escreve e se escreve no texto, texto esse cujo carácter performativo de encenação da realidade, criada no texto e pelo texto, se manifesta como processo de dramatização do discurso que o sustenta assim como contribui para a percepção da obra como uma construção biografemática, intransitiva, da qual resulta o aparecimento de elementos biográficos que, no entanto, se configuram como elementos dotados de nova significação, e que se foca no fazer poético e nos seus procedimentos. A re-significação dos elementos biográficos é, então, possível, segundo Barthes, através de uma escrita biográfica que apenas

se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolto biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão!; em suma, uma vida com espaços vazios, como Proust soube escrever a sua, ou então um filme, à moda antiga, onde não há palavras e em que o fluxo de imagens (esse *flúmen orationis* em que talvez consista a “porcaria” de escrita) é entrecortado, como

salutares soluções, pelo rápido escrito negro do intertítulo, a irrupção desenvolva de um outro significante.¹⁴²

É pois não apenas desse carácter dramático do texto mas também da entrelinha¹⁴³ enquanto marca da natureza metalinguística de ambas as obras que surge sempre a possibilidade de uma mobilidade entre o vivido e o narrado,¹⁴⁴ assim como uma descontinuidade do real, potenciando a reinvenção da própria vida através do acto de criação literária como autobiografema.¹⁴⁵ No fundo, vamos ao encontro da ideia de uma identidade narrativa proposta por Paul Ricoeur, segundo a qual a subjectividade se constrói através de uma ininterrupta efabulação sobre si próprio, esforçando-se, no entanto, por conferir-lhe um sentido inédito, sem deixar de se enquadrar na sua história pessoal. Pois

[da] mesma forma que é possível criar uma diversidade de intrigas a propósito dos mesmos acontecimentos, temas, incidentes, também podemos elaborar múltiplas narrativas a propósito da nossa vida (muitas vezes, opostas e contraditórias). Por isso, a identidade construída a partir dessas narrativas – a identidade narrativa – é uma identidade

¹⁴² Barthes, 1999, pp. 14-15.

¹⁴³ “Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é a palavra. quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente.” (Lispector AV: 19)

¹⁴⁴ Sabemos que, pelo menos, Clarice Lispector estava ao corrente dos textos de Roland Barthes e que seria apreciadora ao ponto de incluir no dactiloscrito de “Objeto Gritante” uma epígrafe do autor, que é excluída de *Água Viva*. Cf. Anexo 5.

¹⁴⁵ Cf. Martins, 2014, p. 173.

instável e mutável, é uma identidade que “não cessa de se fazer e de se desfazer” (Ricoeur, *Temps et Récit III*).¹⁴⁶

Além do mais, do processo de pulverização de géneros e categorias que caracteriza ambas as obras, irá prevalecer, então, a singularidade de uma subjectividade discursiva particular na sua relação com a imaginação, a qual, consequentemente, opera uma mudança na concepção do sujeito narrativo/literário que passa também ele a apresentar sinais de fragmentação e contradição. Assim, nestas ego-narrativas ambíguas, estamos aparentemente perante um “eu” típico das autoficções que parece estar consciente dos seus limites ou simula esses mesmos limites deliberadamente, expondo, no relato também ele híbrido e fragmentário, a sua incompletude, e manifestando uma natureza heterogénea de incessante transmutação da subjectividade poética que desafia os limites de género impostos pela teoria.¹⁴⁷ Em particular, em *Apresentação do Rosto*, que apesar de se (a)notar como autobiográfico, apresenta variados elementos que caracterizam o relato como uma escrita ficcional,¹⁴⁸ impedindo que o Autor em primeira pessoa que ali se manifesta seja associado às categorias de um autor empírico ou de um narrador autodiegético, visto que se encontra desvinculado ao nome próprio. O elemento autobiográfico está presente, acima de tudo, naquilo que as palavras vão criando à medida que de uma escrita de si se vai insinuando o

¹⁴⁶ Ricoeur *apud* Sara Fernandes, “Identidade narrativa e identidade pessoal. Uma abordagem da filosofia de Paul Ricoeur” in *Philosophia*, n. 33 (Lisboa: 2008), pp. 81-82.

¹⁴⁷ “Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do atrás do pensamento. Inútil querer me classificar, eu simplesmente escapulo não deixando, género não me pega mais.” (Lispector AV: 12)

¹⁴⁸ Temos enfim o silêncio: é uma autobiografia.

É algo que se conquista à força das palavras.” (Helder AR: 16)

procedimento criminoso associado à criação de uma “estranha autobiografia fabular”.¹⁴⁹ Assim, nestes textos, o “sujeito autobiógrafo” é simultaneamente o criminoso que engendra a fábula e a vítima das próprias palavras que o conduzem inevitavelmente à metamorfose, anulando a natureza particular da autobiografia e criando uma aderência à ideia de universalidade como própria do domínio da escrita. Esta natureza universal que emana do texto é observável também em *Água Viva*, na medida em que a constante permuta entre o imanente “eu” (visível e palpável), e o transcendente “tu” (invisível e silencioso) transferem a vivência pessoal para o domínio de uma experiência que aspira à compreensão do que é inerentemente humano através da prática de uma escrita de natureza especulativa, cujos temas existenciais de origem e cosmogonia são abordados numa perspectiva que não se revela necessariamente como religiosa mas antes como modo íntimo de um tipo de conhecimento que, de novo, não se dirige para o particular e individual, mas convoca o insondável Outro como tentativa de capturar a difícil manifestação da essência verdadeira do humano no instante-já:

Nada existe de mais difícil do que entregar-se ao instante.
Esta dificuldade é dor humana. É nossa. Eu me entrego em
palavras e me entrego quando pinto.¹⁵⁰

Assim sendo, ambas as obras se manifestam como narrativas de investigação sobre o “si” e delas surgirá, assim, um “si” como entidade unicamente textual

¹⁴⁹ Gusmão, 2002, p. 375.

¹⁵⁰ Lispector, AV, p. 40.

que é revelada por entre o ininterrupto continuum da tessitura textual e consequente “[criadora] de um símbolo heroico: a sua própria vida”,¹⁵¹ processo esse que resulta da já mencionadas escrita fragmentária e híbrida assim como dos vários processos de despersonalização da subjectividade implícita na enunciação através dos quais se vai elaborando, no caso particular de *Apresentação do Rosto*, esse “silêncio [que] é uma autobiografia”¹⁵² e que anuncia uma espécie de morte do autor, um silêncio conquistado, paradoxal mas inevitavelmente “à força de palavras”.¹⁵³ Além disso, o recurso, por um lado, as imagens grotescas que revelam um certo pendor para o abjeccionismo e, por outro lado, aos já mencionados mecanismos de alternância de pronomes e a interpelação ao Outro, numa oscilação entre o visível e o invisível, entre o dentro e o fora, expõem uma cisão do “eu” enunciador e resultam numa despersonalização dessa voz narrativa, permitindo à personagem-narradora ser, por fim, um Outro.

Por seu lado, em *Água Viva*, o processo de especulação do “si”, intimamente ligado à investigação da própria linguagem implícita nesta obra, acaba por liderar o caminho para a indagação profunda do ser e da sua experiência interior individual como modo de compreensão do humano. A eclosão de momentos de natureza dramática que associam o processo de criação poética / literária ao acto cosmogónico de criação da realidade são, assim, os artifícios que, observados também eles em *Apresentação do Rosto*, promovem a construção de várias verdades ficcionalizadas no texto, assim

¹⁵¹ Helder, *P&V*, p. 56.

¹⁵² Helder, *AR*, p. 16.

¹⁵³ *Ibid.*

como também contribuem para a encenação da relação dupla e ambígua entre narrador e narrado, criador e criatura, autobiografia e ficção numa prática de invenção e de ficcionalização de si mesmo como um Outro. Por este motivo, a dado momento, nestas narrativas, já não se coloca a questão do real em si, mas procura-se antes entender e assumir que o emergir da realidade apenas é possível através do próprio texto, em que a relação especular com o acto de escrita acaba, pois, por ser determinante, uma vez que é da escrita que surge uma voz-imagem que depende apenas da linguagem que a cria a cada instante. Para isso, torna-se indispensável a presença de uma dinâmica de ambiguidade entre os processos, típicos das escritas de si, de diferenciação e de similaridade, da qual surgirá então uma entidade sem nome pois, tal como escreve Barthes, “toda a biografia é um romance que ousa não dizer o seu nome”.¹⁵⁴ Contudo, não se trata ainda assim de um desdobramento num “eu” ficcional, mas antes de uma rasura de uma subjectividade que vai ao encontro de um “materialismo do significante”,¹⁵⁵ e através da qual o acto de criação literária se manifesta como um “*duplo viver*”, tal como se refere João Barrento em relação a Gabriela Llansol, escritora contemporânea de Helder.¹⁵⁶ Isto é, não se trata de “comunicar um Eu, (...) mas [de] entrar num real pela linguagem”.¹⁵⁷ Por isso, a escrita, como lugar onde tudo é já memória, na incapacidade de captura do “instante-já” (uma vez que, no acto de escrita, o todo da acção é já passado) configura-se, nestes textos, como a reconstituição ou representação interior da

¹⁵⁴ “any biography is a novel that dares not speak its name (‘Réponse’, p. 89).” (Barthes *apud* Culler: 8)

¹⁵⁵ Barrento, p. 30.

¹⁵⁶ Llansol *apud* Barrento, p. 34.

¹⁵⁷ *Ibid*, p. 36.

memória enquanto instrumento de ficção através do qual se constrói um ser de linguagem que se desdobra no momento em que diz “eu”, uma vez que não fala já de si mas de uma imagem de si: um “si-mesmo outro”¹⁵⁸ que, nos casos de Helder e Lispector, é apresentado como “o *fulgor do invisível* tornado *visível*”¹⁵⁹ através de um “modo subtil de transferir a confusão e a violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação”.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Barrento, p. 15.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ Herberto Helder, “Estilo” in *Os Passos em Volta* (Porto: Assírio & Alvim, 2013), p. 7.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, pretendeu-se mostrar de que modo a postura literária e o processo criativo a ela inerente da escritora Clarice Lispector e do poeta Herberto Helder se interrelacionam.

Primeiramente, procurou-se fazer o enquadramento das obras de Clarice Lispector e de Herberto Helder nos contextos literários do século XX, cenários esses que, inevitavelmente, contribuíram para a sua procura de uma voz literária e poética particulares. De seguida, pretendeu-se colocar em confronto ambas as obras tendo em conta três linhas temáticas centrais: o diálogo que os textos de ambos os autores estabelecem com a tradição religiosa Judaico-Cristã, através da qual são questionados a linguagem e o sujeito poéticos, indagação essa decorrente da relação que se estabelece com a própria tradição, acabando por absorvê-la enquanto mecanismo de diálogo e de subversão com rituais individuais e sociais de significação. Da análise comparativa entre os textos mais significativos para o desenvolvimento do argumento desta tese, depreende-se que os temas da religião, da linguagem e do sujeito poético são não apenas recorrentes e fulcrais na obra destes dois autores, entendendo, ainda assim, que muitos outros temas poderão ser abordados dada a riqueza de ambas as obras, mas que funcionam, acima de tudo, como pretexto para a criação de um espaço literário que se distingue e desliga das amarras castradoras do cânone e das convenções literárias. No entanto, como também pode observar-se, apesar de se aproximarem no conteúdo, as estratégias de Lispector e de Helder para atingirem os seus

desígnios literários e poéticos denotam alguma dissimilitude na prática, sendo ainda assim inegável a natureza metalinguística de ambas as obras.

Observando, então, por um lado, a linguagem densa e rítmica da prosa poética de Clarice Lispector e, por outro lado, os extensos poemas da poesia narrativa, ou da narrativa poética, de Herberto Helder, este trabalho pretendeu elucidar de que modo o acto de criação literária nestes autores se revela como um campo de performance ambivalente, onde o jogo da polissemia e das interpretações indefinidas, com o amiúde sacrifício das estruturas sintácticas, morfossintácticas, semânticas e lexicais é privilegiado, através do qual é possível o surgimento de uma particular concepção de escrita. Desta emerge uma linguagem poética renovada e a consequente manifestação de novas formas de significação, estando os planos da prosa e da poesia em constante e simultânea competição e harmonia. Observa-se ainda nestas obras uma amálgama de formas de expressões literárias, em que o texto não pretende aderir a um processo mimético de representação do mundo, mas antes almeja a sua revelação através da contemplação interior, recorrendo a um *aparatus* metafórico que resulta numa (quase) ilimitada renovação de leituras e interpretações, uma peculiaridade própria da chamada narrativa poética.

Ao concluir este trabalho, tornou-se evidente que em *A Paixão segundo G.H.* de Clarice e em *Apresentação do Rosto* de Helder existe um forte elemento performativo com raízes na encenação das tradições Judaico-Cristãs, que se revela na sua natureza paródica dos valores morais e tradicionais da sociedade, e em que os elementos do objecto se interrelacionam com uma concepção muito particular de religiosidade através da qual se aspira a uma espécie de

universalidade, implicando assim uma visão holística do mundo circundante. A particular experiência de um numinoso objecto é, nestes textos, o pretexto para uma transmutação que se segue ao silêncio, isto é, à perda momentânea da linguagem, capacidade única ao ser humano, após a qual, retornando a si mesmo, o ser que ressurge tem em sua posse um novo conhecimento. No entanto, como pudemos notar, mesmo retornando à linguagem após o encontro com o silêncio, a experiência e o conhecimento que dessa mesma experiência advém esquivam-se a qualquer expressão verbal.

A linguagem, o segundo ponto central desta análise, passa, então, a ser a questão essencial e constante na obra de Lispector e Helder, mesmo que abordada de forma diversa. Concluiu-se, então, que os elementos do objecto são o instrumento privilegiado de manifestação de um tipo de transgressão e subversão que permitem uma ligação profunda dos protagonistas destas obras consigo mesmos e, conseqüentemente, com um Outro. Esta é uma forma de transgressão que, no entanto, implica a perda da característica que faz do ser humano um ser inserido numa determinada comunidade, isto é, a linguagem. É, por isso, da instauração do silêncio que surgirá a necessidade de criação do mito do nascimento ou renascimento do acto criativo literário através da descrição de um percurso renovador que, em Lispector, surge na forma de encenação do caminho da provação de Cristo, uma *via sacra*, e, em Helder, segue a metáfora dos sete dias da criação do mundo do livro do *Génese* (Cf. Capítulo 3, secção 3.2). Através deste, ambos os autores tecem o seu próprio mito para a explicação da escrita, demonstrando a relação simbiótica e metalinguística que estabelecem com o acto de criação poético-literária, em

que a necessidade de uma transformação ou de metamorfose se torna central uma vez que é apenas através desta que as personagens-narradoras destas obras se aproximam da escrita enquanto possibilidade, e em que a combinação entre os elementos do religioso e aqueles do abjecto se manifestam por meio de uma comunhão muito particular. Em *A Paixão segundo G.H.*, a ingestão da massa branca do interior de uma barata apresenta-se, assim, como força dominadora que liberta G.H. da sua capacidade de expressão, permitindo-lhe o acesso ao núcleo indizível das coisas, um para-além das palavras, momento em que nesse momento sem palavras lhe é dado o acesso ao *neutro* ou ao *núcleo* da coisa (Cf. Capítulo 1). Contudo, G.H. depois desse breve momento de êxtase e de abstracção do mundo circundante, ao regressar a si mesma e tentar libertar-se através da escrita daquilo que não entendeu, chega à conclusão que não lhe resta outra saída que não o conformismo de se deixar ser e apenas continuar a “adorar”. Em *Apresentação do Rosto*, a convergência entre o religioso e o abjecto implícita no contacto com o sangue impuro da menstruação anuncia-se como um prelúdio para a introdução de momentos narrativos caracterizados pelo grotesco e pelo bizarro, manifestados na forma de transformação do protagonista num réptil através da qual se dá o verdadeiro renascimento do narrador enquanto Autor. Estes são os primeiros sinais da aparição na obra de Helder de uma entidade des-subjectivada, cuja voz poética se encaminha para o não-autoral empírico através do qual surge um autor unicamente caracterizado pelo estilo e pela linguagem. Este é um tema desenvolvido, mais tarde, também por Lispector, na narrativa de *Água Viva*, texto este em que o jogo de linguagem, resultante de uma consciente falta de

correspondência entre o significante e o significado como única forma de apresentar o inefável e de dizer o indizível, contribui para a expressão das emoções e das sensações corporais de um narrador que tende para um anonimato e uma impessoalidade crescentes ao longo do texto através da própria materialidade dos significantes – a linguagem. Como pudemos verificar, esta terá sido a única forma encontrada por Lispector para lidar com aquilo a que a autora considera como um fracasso da linguagem que conduz a uma perda do referente do real e a uma linguagem que apenas consegue produzir de forma exacerbada signos, cópias e simulacros da realidade, uma vez que não é possível já o reconhecimento da presença de uma realidade objectiva. Tal como notou Maribel San-Juan,¹ Clarice não procura nem a representação absoluta nem universal da realidade, mas antes renuncia a ela como forma de expressão do seu universo fragmentário. A narradora de *Água Viva* mune-se, por isso, de signos próprios, criados por si, que expressam uma nova estética e, finalmente, conseguem exprimir o inexprimível, desenvolvendo uma nova linguagem que “tends not to present itself as functioning in a mimetically representation of fashion, [it] is especially antirealistic in the poststructuralist sense”.² Ao contrário, Herberto Helder, não percebe na linguagem um fracasso, mas antes renuncia à linguagem como limite e aos próprios limites da linguagem e da língua, com as quais enceta um confronto feroz. O que o poeta pretende, então, é uma depuração da linguagem e da língua através do seu próprio sacrifício, da sua destruição, instaurando-se assim um jogo permanente

¹ Cf. Maribel San-Juan (2012). “A viva evocação da impossibilidade: uma análise pós-modernista de *Água Viva* de Clarice Lispector” in *Luso-Brazilian Review*, Vol. 49, N. 2, pp. 120-144.

² Fitz, 2001, p. 27.

entre o legível e o ilegível, o que resulta num aumento da sua capacidade de sugerir novas leituras sem nunca deixar de, no entanto, restringir-se arduamente ao que é essencial. A constatação, também recorrente em *Lispector*, de que existe qualquer coisa nas palavras que representa uma ausência e um silêncio, conduz Helder a uma prática poética que se pretende como único mecanismo possível de revelação do sentido inaugural das palavras, através da presença de efeitos linguísticos de encantamento e da manifestação, simultânea, de um “canibalismo [linguístico] dançante”,³ dos quais deriva uma total subversão do real e, conseqüentemente, um processo de semiose contínua e autónoma apenas possível por um combate à língua dentro da própria língua e do próprio discurso que entram em acentuado conflito com a realidade. Em *Lispector*, apesar de criação de signos próprios e dos desvios sintáticos que almejam atingir o inexprimível, o falhanço é encarado como inevitável; em contraste, em Helder, a luta que se trava com a linguagem e com a língua, juntamente com a prática de uma poesia marcadamente metafórica, procura uma “linguagem (...) pura”⁴ que, mais do que nomear as coisas, pretende, através da energia do poema, criar uma nova e estranha realidade, um «lugar interno»⁵ no poema, para finalmente poder entendê-la. Pelo caminho, como vimos, a figura do sujeito poético vai sendo

³ Helder, *P&V*, p. 134.

⁴ “Esta linguagem é pura. No meio está uma fogueira
e a eternidade das mãos.
Esta linguagem é colocada e extrema e cobre, com as suas
lâmpadas, todas as coisas.
As coisas que são uma só no plural dos nomes.

— E nós estamos dentro, subtis, e tensos na música.” (Helder *PC*: 86)

⁵ *Ibid*, p. 279.

absorvida e disseminada pelo próprio poema, “[morrendo] imensamente (ass)assinado”.⁶

Passámos então a investigar de que forma, tanto para Helder como para Lispector, a escrita constitui a sua própria existência, e como é através da escrita que os dois autores se reafirmam e se autocriam. Porque escrever é existir através de uma linguagem que lhes permite renascer a cada palavra.⁷ Contudo, torna-se igualmente claro que, em ambos, não se pretende a simples construção de um “eu”, mas antes conquistar a forma exacta de “dar vida à linguagem”.⁸ Apesar de os casos de *Apresentação do Rosto* e de *Água Viva* poderem ser interpretados na sua componente autobiográfica, a obra, no entanto, não parece contar “o que [o narrador] experimentou na vida, podendo tê-lo experimentado, a obra é essa experiência de vida, a vida é o registo gráfico, bios+grafia”.⁹ Por esse motivo, se torna tão importante para estes dois autores a questão da linguagem e a consequente formação já não de uma simples identidade textual mas antes de uma entidade literária que escapa à própria identidade do autor, uma vez que a voz narrativa é gerada pela linguagem e definida por ela, numa combinação entre ficção e autobiografia que, no caso de Lispector, se pretende expressar enquanto anti-literatura, e em Helder se manifesta como uma escrita hiper-literária. Ambas as posturas geram uma escrita supra-literária que possibilita a constituição de sujeitos narrativos

⁶ Helder, *PC*, p. 182.

⁷ “para ressuscitar noutra sítio, noutra linguagem” (Helder *AP*: 49); “Aquilo que ainda vai ser depois – é agora. Agora é o domínio de agora. E enquanto dura a improvisação eu nasço.” (Lispector *AV*: 76).

⁸ Sabrina Perpétuo Ferreira, *Clarice Lispector: biografema, o estranho e a letra* (Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2014), p. 28.

⁹ Guedes, 2009, p. 66.

que se apresentam unicamente como entidades poéticas, que tal como proposto por Ricoeur, se constituem enquanto subjectividades em constante efabulação sobre si próprias. É deste movimento efabulatório que parte da identidade que se constitui à margem do texto, como elemento extra-textual, ou seja, nome próprio que se associa ao “eu” narrativo, se fixa, finalmente, no texto como entidade literária e poética, tal como preconizava Roland Barthes no seu ensaio *A Morte do Autor*:

O autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como ‘eu’ outra coisa não é senão aquele que diz ‘eu’: a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’, e esse ‘sujeito’, vazio fora da enunciação que o define, basta para ‘sustentar’ a linguagem, isto é, para ‘exauri-la’. (...) O escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escrita, (...) e todo o texto é escrito eternamente *aqui e agora*.¹⁰

Deste modo, pudemos notar que, tanto Lispector quanto Helder vão ao encontro de uma prática literária, de resto, já iniciada com o modernismo marcante do poema visual *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé,¹¹ e que viria a ser explorada de modo determinante pelo pós-modernismo e pós-estruturalismo característico das décadas de 1950 e de

¹⁰ Barthes, 2004, p. 61.

¹¹ Este poema, publicado em 1897, foi o primeiro texto a explorar as possibilidades gráficas da página em branco, ilustrando não apenas o silêncio como forma real de significação como ainda o desaparecimento ilocutório do autor, características essas que se manifestaram mais tarde nos movimentos futuristas do princípio do século XX.
Vd. https://writing.upenn.edu/library/Mallarme-Stephane_Coup_1914_spread.pdf

1970, cujas correntes literárias se inclinaram para, por um lado, desafiar o papel do autor enquanto autoridade responsável pelo texto, suscitando reflexões teóricas em torno do estatuto do sujeito (literário) e da manifestação de uma determinada forma de mudez na narrativa ficcional, de resto, questões abordadas por autores como Roland Barthes (*Le degré zéro de l'écriture*, 1953), Maurice Blanchot (*Le Livre a Venir*, 1959) e Jacques Lacan (*Écrits*, 1953-1981). E, por outro lado, reflectir e fazer manifestar no texto uma forma de silêncio que se revela como metáfora para a autógena falha da linguagem, num constante paradoxo e luta entre escrita e existência, que, por fim, permita um apagamento de qualquer individualidade subjectiva e pudesse relacionar-se unicamente com o próprio texto-poema.

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

HELDER, H. (1995). *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim.

_____ “As turvações da inocência”. In *O Público*, 4 de Dezembro de 1990, pp. 29-31.

_____ “Herberto Helder: entrevista”. In *Inimigo Rumor*, n. 11, 2.º semestre de 2001.

_____ (2009). *Ofício Cantante*. Lisboa: Assírio & Alvim.

_____ (2013). *Os Passos em Volta*. Porto: Assírio & Alvim.

_____ (2014). *Poemas Completos*. Porto: Porto Editora.

_____ (2020). *Apresentação do Rosto*. Porto: Porto Editora.

LISPECTOR, C. (1988). *A Paixão segundo G.H.*, ed. crítica de Benedito Nunes. Rio de Janeiro: ALLCA XX.

_____ (1999). *A Descoberta do Mundo. Crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco.

_____ (2000). *Perto do Coração Selvagem*. Lisboa: Relógio d'Água.

_____ (2000a). *A Maçã no Escuro*. Lisboa: Relógio d'Água.

_____ (2012). *Água viva*. Lisboa: Relógio d'Água.

_____ (2012a). *Um Sopro de Vida (Pulsações)*. Lisboa: Relógio d'Água.

_____ (2019). *Água Viva*. Edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco.

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

AAVV (1961). *Antologia do Cadáver Esquisito*. Lisboa: Guimarães Editores, Col.

“Poesia e Verdade”.

AAVV (2004). *Cadernos de Literatura Brasileira – Clarice Lispector*. Edição

Especial, números 17 e 18. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles.

ADORNO, T. W. (2003). “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In

Notas de Literatura I. São Paulo: Editora 34, pp. 55-63.

AGUIAR E SILVA, V. M. (2018). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina.

ANDRÉ DA COSTA, S. S. (2019). *Herberto Helder: os gestos do poema*, Tese de

Mestrado. Nottingham: University of Nottingham.

ARFUCH, L. (2010). *O Espaço Biográfico: dilemas da subjectividade*

contemporânea. Rio de Janeiro: EDUERJ.

ARYA, R. (2014). *Abjection and Representation: an exploration of abjection in*

the visual arts, film and literature. New York: Palgrave Macmillan.

BARRENTO, J. (2012). “Identidade e literatura: o eu, o outro, o há”. In *Diacrítica*.

Dossier: autorrepresentação, autobiografia, autorretrato. Minho:

Universidade do Minho – CEH, n. 26/3, pp. 9-39.

BARTHES, R. (1997). *Lição*. Lisboa: Edições 70.

_____ (1999). *Sade, Fourier, Loiola*. Lisboa: Edições 70.

_____ (2004). *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes.

_____ (2010). *Le Lexique de l’Auteur. Séminaire à l’Ecole Pratiques des*

Hautes Études 1973-1974. Paris: Seuil.

BATAILLE, G. (1986). *Visions of Excess. Selected Writings, 1927-1939*.

Minneapolis: University of Minnesota Press.

_____ (1987). *Eroticism. Death and Sensuality*. San Francisco: City Lights Books.

_____ (1989). *Theory of Religion*. New York: Zone Books.

_____ (2014). *Inner Experience*. New York: State University of New York Press.

BELO, F. (1993). *Seja um Texto de Paixão*. Lisboa: Colibri.

BLANCHOT, M. (2005). *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes.

BLOOM, H. (1983). *Kabbalah and Criticism*. New York: Continuum.

BOSI, A. (1994). *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix.

CAILLOIS, R. (2001). *Man and the Sacred*. Urbana and Chicago: University of Illinois.

CANDIDO, A. (1975). *Formação da Literatura Brasileira*, vol. 1. Belo Horizonte: Itatiaia.

_____ (1977). "No raiar de Clarice Lispector". In *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades, pp. 125-131.

_____ (1988). "No começo era de fato o verbo". In Lispector, C. A *Paixão segundo G.H.*, ed. crítica de Benedito Nunes. Rio de Janeiro: ALLCA XX.

_____ (1989). *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática.

_____ (1999). *Iniciação à Literatura Brasileira*. São Paulo: Humanitas.

CARVALHO DA SILVA, J. A. O. (2004). *A Poesia de Herberto Helder. Do contexto ao texto: uma palavra sagrada na noite do mundo*. Lisboa: Fundação

Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia –
Ministério da Ciência e do Ensino Superior.

CASTRO, S. (1999). *História da Literatura Brasileira*, vol. 3. Lisboa: Publicações
Alfa.

CEIA, C. (2009). *E-Dicionário de Termos Literários*. Universidade Nova de Lisboa
– FCS. In <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia>.

CESARINY, M. (1974). *Contribuição ao registo de nascimento, existência e
extinção do Grupo Surrealista de Lisboa*. Lisboa: s. e.

_____ (1981). *Três Poetas do Surrealismo*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

_____ (1985). *As Mãos na Água, a Cabeça no Mar*. Lisboa: Assírio & Alvim.

_____ (1997). *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim.

CORREIA, N. (s.d.) *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*. Lisboa: Europa-América
Edições.

CULLER, J. (2002). *Barthes. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University
Press.

DAL FARRA, M. L. (1986). *A Alquimia da Linguagem: leitura da cosmogonia
poética de Herberto Helder*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da
Moeda.

DE MAN, P. (1986). “Autobiography as de-facement”. In *The Rhetoric of
Romanticism*. New York: Columbia University Press, pp. 67-81.

_____ (2012). “Autobiografia como desfiguração”. In *Sopro 71. Panfleto
Político-Cultural*. Disponível em:
<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#kVryijMLrd>

- DERRIDA, J. (1991). *As Margens da Filosofia*. São Paulo: Papirus.
- _____ (1993). *Aporias*. Stanford: Stanford University Press.
- _____ (1995). *The Gift of Death*. Chicago: The Chicago University Press.
- _____ (1995a). *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspetiva.
- _____ (2013). *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva.
- DOUBROVSKY, S. (1977). *Fils: roman*. Paris: Éditions Galilée.
- ELIADE, M. (1958). *Rites and Symbols of Initiation: the mysteries of birth and rebirth*. New York: Harper & Row.
- _____ (1987). *The Sacred and the Profane: the nature of religion*. New York: Harcourt, Inc.
- ESPINOSA, B. (2009). *Ética*. Belo Horizonte, Autêntica Editora.
- FAULHABER, G. M. (2012). “A autobiografia e o romance autobiográfico”. In *Anais do VI Simpósio em Literatura, Crítica e Cultura. Disciplina, Cânone: continuidade e rupturas*. Darandina Revisteletrônica. Juiz de Fora: PPG Letras – Estudos Literários, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Fora. Disponível em: <https://www.ufjf.br/darandina/eventos-2011/anais-do-vi-simposio-em-literatura-critica-e-cultura-disciplina-canone-continuidades-e-rupturas/>
- FEDER, L. (1971). *Ancient Myth in Modern Poetry*. Princeton: University of Princeton Press.
- FEIJÓ, A. M., FIGUEIREDO, J. R., TAMEN, M. (eds.) (2020). *O Cânone*. Lisboa: Fundação Cupertino de Miranda / Edições Tinta-da-China.
- FELIZI, N. F. (2015). *A Face Antropofágica de Herberto Helder*. Rio de Janeiro:

UFRJ/Letras.

- FERNANDES, S. (2008). "Identidade narrativa e identidade pessoal. Uma abordagem da filosofia de Paul Ricoeur". In *Philosophia*, n. 33, Lisboa, pp. 75-94. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/retrieve/69992/>
- FERREIRA, M. E. T. (1998). *Antologia Literária Comentada. Idade Média*. Lisboa: Ulisseia.
- FERREIRA, S. P. (2014). *Clarice Lispector: biografia, o estranho e a letra*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG.
- FITZ, E. E. (1987). "A discourse of silence: The postmodernism of Clarice Lispector". In *Contemporary Literature*, University of Wisconsin Press, Vol. 28, No. 4, pp. 420-436.
- _____ (2001). *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector. The Différance of Desire*. Austin: University of Texas Press.
- FREITAS, M. de (2001). *Uma Espécie de Crime: Apresentação do Rosto de Herberto Helder*. Lisboa: &Etc.
- FRIAS MARTINS, M. (2019). *Herberto Helder: um silêncio de bronze*. Lisboa: Nova Vega.
- GENETTE, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- GALLE, H. (2018). "Pequena introdução à teoria da ficcionalidade seguida de uma bibliografia". In Galle, H.; Perez, J.; Pereira, V. (Org.) *Ficcionalidade: uma prática cultural e seus contextos*. São Paulo: FFLCH/USP – FAPESP.
- GONÇALVES, E. (1994). "Surrealistas Portugueses. Ocultação quase total". In *Diário de Notícias*, Suplemento Cultura/Plásticas, p. 14.
- GOTLIB, N. B. (1995). *Clarice. Uma Vida que Se Conta*. São Paulo: Editora Ática.

GUEDES, M. E. (1979). *Herberto Helder, poeta obscuro*. Lisboa: Moraes

Editores.

_____ (2009). *Herberto Helder: obra ao rubro*.

Disponível em: https://triplov.com/estela_guedes/2009/Obra-ao-rubro.pdf

GUSMÃO, M. (2002). "Rimbaud, alteridade, singularização e construção antropológica". In *Cadernos de Literatura Comparada: contextos de modernidade*, n. 5, Porto, pp. 91-124.

_____ (2002a). "Herberto Helder ou 'a estrela plenária'". In Helder, Herberto. *Le Poème Continu: somme anthologique*. Edição bilingue. Paris: Chandeigne/Instituto Camões, pp. 371-389.

HATHERLY, A.; MELO E CASTRO, E. M. de (1981). *PO.EX: textos teóricos e documentos da Poesia Experimental Portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores.

HEGARTY, H. (2003), "Undelivered: the space/time of the sacred in Bataille and Benjamin". In *Economy and Society*, 32:1, pp. 101-118. Acesso em <http://doi.org/10.1080/0308514032000045799> a 05/05/2020.

HUTCHEON, L. (1991). *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago.

JOAQUIM, A. C. (2014). "O escritor no espaço da obra: o rosto caligrafado. Uma leitura de *Apresentação do Rosto* de Herberto Helder". In *Revista do CESP*, vol. 34, n. 52. Belo Horizonte: CESP, pp. 77-99.

KHÉDE, S. S. (1990). "'Estupefaciente esplendidez': uma realidade inventada". In Lispector, C. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, pp. 5-10.

KRISTEVA, J. (1974). *História da Linguagem*. Lisboa: Edições 70.

_____ (1982). *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.

LEJEUNE, P. (2008). *O Pacto Autobiográfico. De Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

LINDEZA DIOGO, A. A. (1990). *Herberto Helder: texto, metáfora, metáfora do texto*. Coimbra: Almedina.

MACEDO, H.; MELO E CASTRO, E. M. de (1978). *Contemporary Portuguese Literature*. Manchester: Carcanet.

MAFFEI, L. (2007). *Do Mundo de Herberto Helder*. Tese de Doutorado em Língua Portuguesa, Faculdade de Letras. Rio de Janeiro: UFRJ.

MARINHO, M. de F. (1982). *Herberto Helder: a obra e o homem*. Lisboa: Editora Arcádia.

MARTELO, R. M. (2004). *Em Parte Incerta: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto: Campo das Letras.

_____ (2011). "Alguém, ninguém, *algo* escreve? Breve nota sobre a cena da escrita em Herberto Helder". In *Literatura Culta e Popular em Portugal e no Brasil. Homenagem a Arnaldo Saraiva*, VI – Poesia Contemporânea. Porto: CITCEM - Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória.

_____ (2020). "Herberto Helder". In Feijó, A. M.; Figueiredo, J. R.; Tamen, M. (Eds.) *O Cânone*. Lisboa: Fundação Cupertino de Miranda / Edições Tinta-da-China, pp. 275-281.

MARTINHO, F. J. B. (2013). *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*. Lisboa: Colibri.

- MARTINS, A. F. (2014). *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Tese de Doutorado em Teoria da Literatura/Literatura, Imaginário e História. Porto Alegre: Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- MELO E CASTRO, E. M. de (1987). *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- _____ (1962). *Ideogramas*. Lisboa: Guimarães Editora.
- MENDES DE SOUSA, C. (2000). *Clarice Lispector: figuras da escrita*. Braga: Universidade do Minho/CEHUM.
- 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.
- MENNINGHAUS, W. (2003). *Disgust: the theory and history of a strong sensation*. Albany: State University of New York Press.
- MIELIETINSKI, Eleazar M. (1976). *A Poética do Mito*. Rio de Janeiro: Forense.
- MILLER, W. I. (1997). *The Anatomy of Disgust*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- MOISÉS, C. F. (2001). *O Desconcerto do Mundo. Do Renascimento ao Surrealismo*. São Paulo: Escrituras Editora.
- MORAES, L. P. (2017). “Contornos do espaço autobiográfico: o autorretrato literário em Sergio Kokis”. In *Matraga*, v. 24, n. 42, pp. 694-711.
- NEUSNER, J. (1975) “The idea of purity in ancient Judaism”. In *Journal of the American Academy of Religion*, v. 43, n. 1, pp. 15-26.

- NUNES, B. (1976). *O Dorso do Tigre*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- _____. (1989). *O Drama da Linguagem. Uma Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática.
- PARAISO, A. C. (2000). "A multiplicidade do sujeito na obra de Marguerite Duras". In *Revista Itinerários*, 15/16. Araraquara, pp. 69-75.
- PATAI, D. (1983). "Clarice Lispector: Myth and Mystification". In *Myth and Ideology in Contemporary Brazilian Fiction*. London; Toronto: Associated University Press, pp. 76-110.
- PEIXOTO, M. (1954). *Passionate Fictions: gender, narrative and violence in Clarice Lispector*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.
- PEREIRA, V. C. (2012). *Literatura e Abjeção: estudo da obra de Rubem Fonseca*. Manaus: UEA Edições.
- PESSANHA, J. A. M. (2019). "O conselho do amigo – Carta a Clarice". In Clarice Lispector, *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco Digital – Manuscritos e ensaios inéditos, pp. 127-131.
- PIMENTEL, D. (2007). *Ver a Voz, Ler o Rosto. Uma Polaróide de Herberto Helder*. Porto: Campo das Letras.
- QUINTAIS, L. (2015). "Mas depois, por acidente, li da sua impossibilidade em *Photomaton & Vox*". In *Relâmpago – Revista de Poesia*, n. 36/37, pp. 221-224.
- RAMOS ROSA, A. (1986). *Poesia, Liberdade Livre*. Lisboa: Ulmeiro.
- REIS, C.; LOPES, A. C. (1988). *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática.
- RONCADOR, S. (1998) "Some considerations on the genealogy of Clarice

- Lispector's *Água Viva*". In *Romance Notes*, v. 38, n. 3. University of North Carolina at Chapel Hill, Department of Romance Studies, pp. 271-279.
- ROSENBAUM, Y. (2006). *Metamorfoses do Mal. Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Fapesp.
- ROUSSEAU, J.-J. (1999). *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, Lda.
- SÁ, O. de (1979). *A Escritura de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- _____ (1988). "Paródia e Metafísica". In Lispector, C. *A Paixão segundo G.H.*, ed. crítica de Benedito Nunes. Rio de Janeiro: ALLCA XX, pp. 213-236.
- _____ (1993). *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume.
- SAN-JUAN, M. (2012). "A viva evocação da impossibilidade: uma leitura pós-modernista de *Água Viva* de Clarice Lispector". In *Luso-Brazilian Review*, University of Wisconsin Press, Vol. 49, No. 2, pp. 120-144.
- SANTIAGO, S. (1976). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora.
- _____ (2002). *Nas Malhas da Letra*. Rio de Janeiro: Rocco.
- SANTOS, N. E. dos (2002). "A crítica jornalística sobre Clarice Lispector (1943-1997)". *Revista Sínteses*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas – Centro de Estudos da Linguagem, pp. 385-394.
- SARAIVA, M. de F. A. P. M. (1986). *O Surrealismo em Portugal e a Obra de Mário*

Cesariny de Vasconcelos. Dissertação de Doutorado, Faculdade de Letras – Universidade do Porto.

SAUSSURE, F. de (2006). *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix.

SEGAL, R. A. (2015). *Myth. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

SENA, J. de (1988). “Notas acerca do Surrealismo em Portugal, escritas por quem nunca se desejou nem pretendeu precursor de coisa alguma, ainda que, cronologicamente, o tenha sido, por muito que isto tenha pesado a muitos surrealistas, ex-surrealistas, etc., do que se não excluem mesmo eminentes pessoas que contam entre os melhores e mais dedicados amigos do autor”. In *Estudos de Literatura Portuguesa*, vol. 3. Lisboa: Edições 70, pp. 245-260.

SEVERINO, A. E. (1989). “As duas versões de *Água Viva*”. In *Remate de Males*, n. 9. São Paulo: UniCamp, pp. 115-118.

SODRÉ, N. W. (1995). *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

SOLT, M. E. (1968). *Concrete Poetry: A World View*. Bloomington: Indian University Press.

SOUSA, R. (2014). “Realismo-Abjeccionismo em Portugal: apontamentos para a análise de uma experiência crítica de marginalidade radical”. In *Revista Estação Literária*, vol. 12, Londrina: Universidade Estadual de Londrina, pp. 186-205.

SOUSA, P. R. B. de (2018). “Os sentidos de revelação: Sophia e Herberto”. In

Revista do CESP, vol. 38, n. 60, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, pp.97-116.

TAYLOR, D. (2013). *O Arquivo e o Repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

TCHEN, A. G. (2001). *A Aventura Surrealista: o movimento em Portugal do casulo à transfiguração*. Lisboa: Calibri.

TORRES, R. (Org.) (2008). *Enquadramento Teórico e Contexto Crítico da PO.EX*, colecção *Poesia Experimental Portuguesa – Cadernos e Catálogos*, Vol. 1. Lisboa: FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia - Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior.

TREVISAN, A. L. (2013). "O sagrado no romance hispano-americano do século XX". In *Horizonte*, vol. 11, n. 29. Belo Horizonte: PUC Minas, pp. 279-293.

VASCONCELOS, M. C. de. (1966). *Intervenção Surrealista*. Lisboa: Ulisseia.

VEIGA, P. (s. d.) *Os Modernistas Portugueses. Escritos públicos, proclamações e manifestos coordenados por Petrus que imaginou a obra e a dirigiu e a deu à estampa*, vol. 3. Porto: Textos Universais. C.E.P.

WITTGENSTEIN, L. (1968). *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, Editôra da Universidade de São Paulo.

ANEXOS

ANEXO 1



Grupo Surrealista de Lisboa (Exposição dos Surrealistas, Junho/Julho, 1949). Da esquerda para a direita: Henrique Risques Pereira, Mário Henrique Leiria, António Maria Lisboa, Pedro Oom, Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, Carlos Eurico da Costa e Fernando Alves dos Santos.

ANEXO 2



Exposição do Grupo Surrealista de Lisboa, Junho/Julho, 1949

ANEXO 3

DESPACHO:

Em 22/7/1968

Distribuído para leitura em 17/7/968

Recebido em 22/7/968

RELATÓRIO N.º 8.243

Autor: Herberto Helder

Tradutor:

Editor: Ulisseia - Lisboa

Proveniência: P.I.D.E.

APRESENTAÇÃO DO ROSTO

Autobiografia do Autor, que é de indole es-
querdista, escrita em linguagem surreal e hermética
que como obra literária não mereceria qualquer
reparo se não apresentasse passagens de grande obs-
cenidade como por exemplo, as que se verificam nas
pags 71, 111, 120, 162, 163, 186, etc.

Nestas condições entendo que é de propôr a
proibição de Circular no País para este livro.

O leitor:

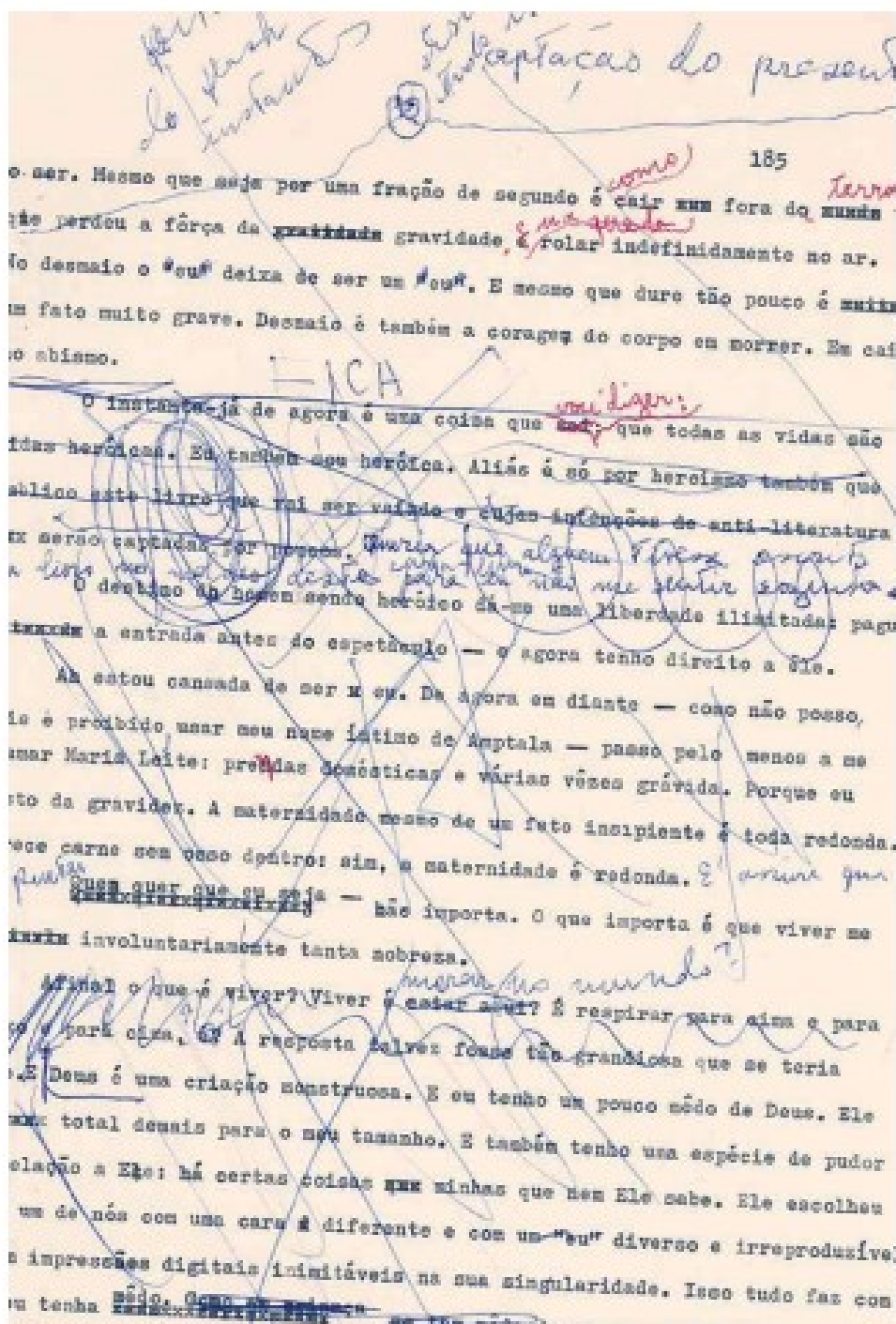
Joaquim Palhares

Joaquim Palhares

17213

Despacho/ Relatório da PIDE-DGS, a 22/07/1968, relativo à recente publicação de *Apresentação do Rosto* de Herberto Helder.

ANEXO 4



Dactiloscrito de Clarice Lispector, “Objeto Gritante”, página 185, em que a autora se às “intencões anti-literárias” deste sue projecto.

ANEXO 5

" - - - e conto também com o acaso para fazer uma surpresa a mim mesmo".

Man Ray

"Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura e o objeto — uma pintura que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência."

Michel Seuphor

" - - - não há arte que não aponte sua máscara com o dedo."

Roland Barthes

Epígrafes constantes do dactiloscrito de Clarice Lispector, "Objeto Gritante".