



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

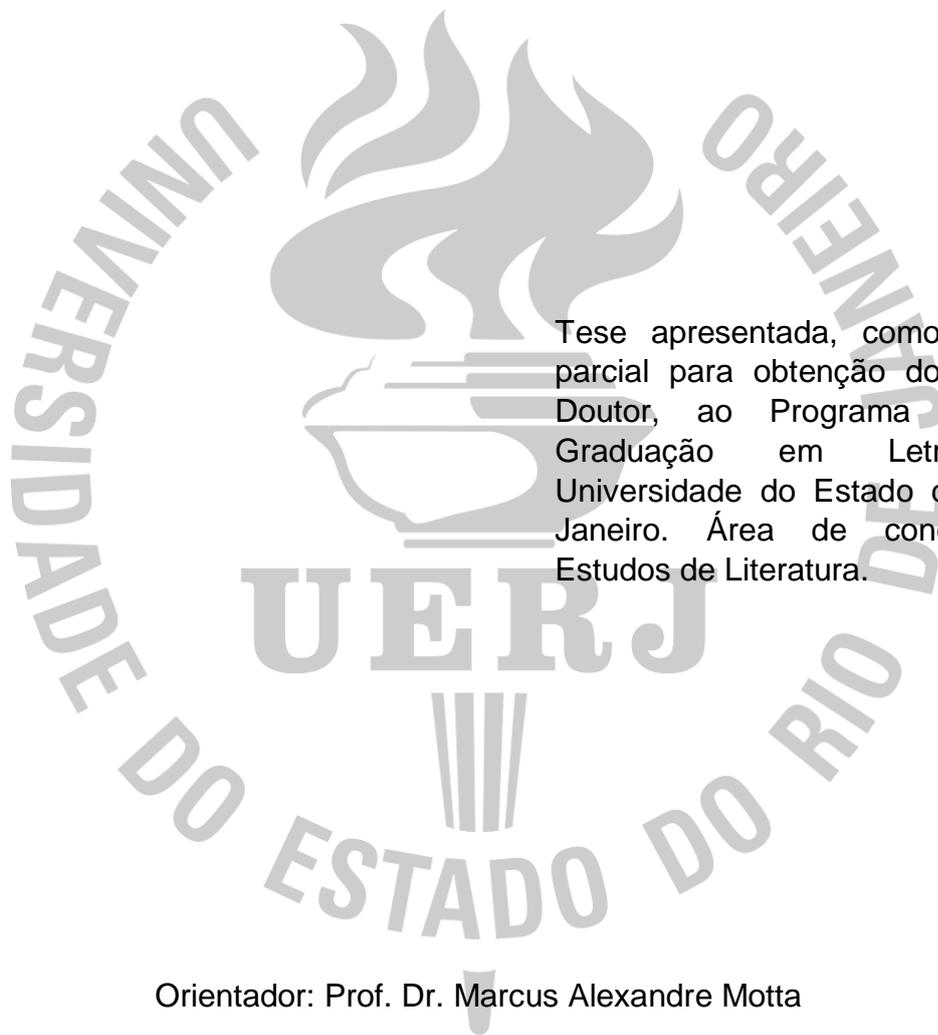
Vera Lucia Pian Ferreira

**E o resto... uma indagação da arte sob o olhar de arte em Herberto
Helder**

Rio de Janeiro
2021

Vera Lucia Pian Ferreira

E o resto... uma indagação da arte sob o olhar de arte em Herberto Helder



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

F383

Ferreira, Vera Lucia Pian.

E o resto ... uma indagação da arte sob o olhar de arte em
Herberto Helder / Vera Lucia Pian Ferreira. – 2021.
181 f. : il.

Orientador: Marcus Alexandre Motta.

Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Helder, Herberto, 1930-2015 – Crítica e interpretação -
Teses. 2. Imagem (Psicologia) na literatura – Teses. 3. Escrita
criativa - Teses. 4. Romantismo alemão - Teses. 5. Arte - Teses
I.Motta, Marcus Alexandre. II.Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Letras. III.Título.

CDU 869.0-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Vera Lucia Pian Ferreira

E o resto... uma indagação da arte sob o olhar de arte em Herberto Helder

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 15 de abril de 2021.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Claudia Maria de Souza Amorim
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Sérgio Nazar David
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Aline Trigueiro Vicente
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Luis Maffei
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

*A Rodrigo, filho que pelas
livrarias de Lisboa sonhou
o meu sonho*

*Aos netos, Manuela, Luana, Maitê,
Vítor e Vicente, pelo desejo de que
suas vidas sejam iluminadas
pela literatura*

*A Laert, pelo amor zeloso que
foi força e motivação*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Marcus Motta, pela liberdade de pensar e escrever, inibindo os limites autoinfligidos pelo medo e hesitação;

À Janaína Pietroluongo e à Marcela Azevedo pela amizade que acolhe, pela palavra justa na hora certa;

À Samanta Samira Rodrigues pela competente revisão metodológica e generosa companhia ao longo de todo percurso;

À Egle Pereira e Ana Resende pelos diálogos diários de inteligência e humor;

À Carlinda Nunez e Sérgio Nazar pelo exemplo de amor ao ofício de ensinar, pela palavra que dissemina saber, ânimo e motivação;

Ao meu marido Laert pelo empenho pessoal em inúmeras revisões do meu texto, pelo apoio imprescindível ao meu projeto;

Ao meu filho Rodrigo pelo brilhantismo de seus comentários que muito me auxiliaram ao mesmo tempo que me fizeram orgulhosa da maternidade.

RESUMO

FERREIRA, Vera Lucia Pian. **E o resto...** uma indagação da arte sob o olhar de arte em Herberto Helder. 2021. 181 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

E o resto ... Uma indagação da arte iluminada sob o olhar de arte que obedece ao intuito de apreender a obra de Herberto Helder como reduto privilegiado do resto. Um trabalho que evidencia o resto como resistência à codificação. O resto como um espaço tênue entre a subjetivação e dessubjetivação, orgânico e inorgânico, testemunho do tempo kairótico. Em três capítulos unidos frouxamente pelo fio condutor do resto, se desenham três perspectivas no debruçar sobre o trabalho do poeta: a escrita, as imagens, a herança. Uma exposição que maneja com elementos significativos no percurso literário do poeta, salientando a crença no poema como criador de outro mundo, o páthos que habita as imagens que se firmam como écfrases refinadas e a força da herança, principalmente do romantismo alemão, que alicerça o poder da tradição em sua sobrevivência atualizada. A forma ensaística do presente trabalho foi uma escolha assentada nos atributos que se harmonizam com a obra herbertiana como liberdade, inacabamento, precariedade e, principalmente, repulsa ao conclusivo. A escrita de Herberto Helder é lida nos borrões, manchas e imprecisões que sobram: o resto como problema da arte na lógica ímpar da obra do poeta.

Palavras-chave: Resto. Poesia. Imagens. Herança. Romantismo alemão. Ensaio.

Arte.

ABSTRACT

FERREIRA, Vera Lucia Pian. **And the rest...** an artistic examination of Herbert Helder's artistic vision. 2021. 181 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

And the Rest...an artistic examination enlightened by an artistic vision which holds the objective of apprehending Herberto Helder's work as a privileged domain of the rest. Work that highlights the Rest as resistance to codification. The Rest as a fragile space between subjectification and desubjectification, organic and inorganic, as a witness of the kairotic time. In three chapters loosely connected by the theme of the Rest, three perspectives are drawn about the work of the poet: his writings, his images, his heritage. A display that deals with the meaningful elements of the poet's literary trajectory, accentuating the belief in the poem as a creator of other worlds, the pathos that inhabits the images which firm themselves as refined ecphrases, the power of his inheritance, especially of the German romanticism that is the basis of the power of the tradition in his survival actualised. The essay format that shaped the present work was a choice based on the characteristics that are harmonious with Helder's work such as the freedom, the unfinishedness, the precariousness and, most importantly, a refusal to the conclusiveness. Herbert Helder's writing is to be read in its stains, smudges and the lack of precision of what is left: the Rest as an artistic problem in the poet's unique work.

Keywords: Rest. Poetry. Images. Heritage. German Romanticism. Essay. Art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Celacanto no grafismo	73
Figura 2 - Celacanto Provoca Maremoto.....	74
Figura 3 - Troupa de Sangue, de Artur Barrio	92
Figura 4 - Livro de carne, de Artur Barrio	93
Figura 5 - Le café de nuit, de Vincent van Gogh	95
Figura 6 - Kill Bill - Volume I	100
Figura 7 - Escultura Laocoonte	101
Figura 8 - Os quatro cavaleiros do Apocalipse, de Albrecht Dürer	111
Figura 9 - Capela dos Ossos.....	113
Figura 10 - Abertura do quinto e sexto selos, de Albrecht Dürer	115
Figura 11 - Anjo com a chave do poço sem fundo, de Albrecht Dürer	118
Figura 12 - São João devora o livro, de Albrecht Dürer	121

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 O RESTO... A ESCRITA	22
1.1 Escrita aos amigos	22
1.2 Escrita à inocência	34
1.3 Escrita do apagamento	50
2 O RESTO ... AS IMAGENS	71
2.1 Imagens sobreviventes	71
2.2 Imagens encarnadas	86
2.3 Imagens apocalípticas	103
3 O RESTO ... A HERANÇA	122
3.1 Herança e fragmento	122
3.2 Herança e ironia.....	132
3.3 Herança e loucura	145
O RESTO ... UMA CONCLUSÃO ÍMPAR	158
REFERÊNCIAS	168
APÊNDICE - A Alfarrabista	178

INTRODUÇÃO

Meu Deus, faz com que eu seja sempre um poeta obscuro.

Herberto Helder

Há um esclarecimento que acredito ser indispensável como preâmbulo a este trabalho: a escrita de Herberto Helder tem uma marca de desprazer. Não há facilidades. Há uma dificuldade de entendê-lo que pode fazer abandoná-lo em um sinal violento de resistência. Enfim, a dedicação à leitura da escrita de Herberto Helder é atividade exigente que tangencia uma atração perigosa pelo desconforto. Mas há também uma tentação pelos abismos que nos faz mergulhar. Montanha russa onde perdermos o fôlego de pavor em simultaneidade ao riso de emoção. Travamos com a obra herbertiana uma relação pendular: rejeição e entrega, horror e prazer, obscuridade e clareza, repúdio e rendição.

Maria Lúcia Dal Farra, uma exímia estudiosa do trabalho de Helder, diz, com muita propriedade, da ambiguidade de ler e estudar a obra desse poeta: “Assumo aqui, como leitora assídua de Herberto Helder, o meu direito à incompreensão – prerrogativa de que me invisto no rol das turbulências a que fico exposta diante das inebriantes vertigens dessa obra errática, escorregadia e encantadora.” (DAL FARRA, 2014, p. 09).

Pleiteio em meu percurso com a obra de Herberto Helder essa mesma prerrogativa: o direito à incompreensão. E arguo, com defesa, o atributo que era mais caro ao poeta: a obscuridade. Uma linguagem que se desloca em um labirinto de signos, que aproxima o ofício poético a processos alquímicos, que privilegia o enigma e que se firma no seu erro, na sua imprecisão, no seu inacabamento.

Há no trato com a obra de Herberto Helder algo intenso e de sabor tão amargo que encontro na leitura de Roland Barthes (2018, p. 20), em sua distinção entre texto de prazer e texto de fruição, uma possível explicação para essa relação ambígua com os escritos do poeta que escolhi para compor minha tese de doutorado: “texto de prazer é aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável de leitura”. Não há dúvida de que a escrita de Herberto Helder em nada se aproxima do confortável, do que promove o estado de beatitude – não é texto de prazer.

Resta, então a outra definição que compõe o par conceitual de Barthes: “texto de fruição é aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta, faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.” Aí situo-me, leitora assombrada, sem chão, mas que continua a ter um prazer sôfrego no seu martírio.

Obscuridade e um estranho prazer se avizinham. Esse prazer não é a mera identificação da obra com a vida do leitor. O prazer de estarmos reagindo a uma obra de arte obedece a critérios alheios ao nosso gosto. Susan Sontag, filósofa e ensaísta americana, consegue definir bem as nuances desse prazer: “Mas, se lidamos com essas obras como obras de arte, o prazer que proporcionam é de outra ordem. É uma experiência das qualidades ou formas da consciência humana.” (SONTAG, 2020, p. 45).

A obra herbertiana é tecida com os fios do texto de fruição. Não é própria para os fracos de estômago ou para os que fogem dos grandes sismos. Isto é fato que se deve encarar sem atenuantes: ler Herberto Helder é uma experiência estética de leis próprias que remetem a Merleau-Ponty (2004, p. 42): “diante da arte, as palavras de ordem do conhecimento e da ação perdem a virtude”.

Há aproximadamente quatro anos leio a obra de Herberto Helder com mais afinco. Durante esse tempo me senti capturada por um sentimento indefinido e difuso de querer trabalhar esses escritos e, ao mesmo tempo, temer que as palavras vulcânicas do poeta incinerassem qualquer tentativa de tocá-las. Desde então, acalento um desejo insano de poder domar esse paradoxo sem síntese.

Muitos trabalhos já foram realizados sobre a obra enigmática de Helder e a classificaram como “trilha incerta e derrapante” (DAL FARRA, 2014, p. 11). Muitos já se debruçaram sobre sua escrita — como diria Didi-Huberman (2015c, p. 54): “há os que aceitam debruçar-se para ver e pensar melhor. Debruçando-se abandonam o poleiro”. Temas recorrentes nas suas obras são pesquisados, como sua linguagem atípica, a fixação pelo feminino, a ação constante de mudar os poemas já publicados, a inquietude, a morte, ser, ou não ser, surrealista, estar ou não estar em conformidade com as tendências da poética portuguesa. Esse é o ponto mais difícil do trabalho: a possibilidade de iluminar a obra do poeta com o recorte de alguns de seus escritos, mas também não se afastar da interpretação crítica que pode não ser só “o tributo que a mediocridade rende ao gênio” (SONTAG, 2020, p. 22), mas que

deve se afastar da sedução da escrita do poeta para promover uma leitura contra a leitura, distanciando-se da leitura apaixonada para se aproximar da leitura que faça contrapontos, que promova discussão e pensamento crítico. Difícil, também, é não cometer as heresias de sempre quanto a finalizações e fechamentos de ideias. A conclusão não será o que resta. O resto é o intocável a persistir e resistir.

A intenção de realizar um exercício que pudesse permitir uma liberdade maior no pensar e na sua estruturação foi o motivo para procurar uma forma intermediária de abordagem, uma forma que pudesse contemplar um olhar mais flexível, uma aproximação com a ideia de incerteza, uma possibilidade de fugir à rigidez do conclusivo para uma mera apreciação, tentando não proferir uma palavra final que sepultasse todas as outras alternativas de ler e sentir os escritos do poeta.

Diante do trabalho a realizar uma decisão preliminar se impõe: a forma. A escolha recaiu no ensaio. Escolha perigosa e polêmica, mas lugar de uma liberdade sedutora. Starobinski (2018, p. 23) coloca bem quando diz que: “o ensaio é o gênero literário mais livre que há. Seu princípio básico poderia ser a frase de Montaigne: ‘Vou, inquiridor e ignorante’. E acrescento que apenas um homem livre, ou libertado, pode inquirir e ignorar.” Essa característica de liberdade do ensaio o torna uma forma com pertinência direta à escrita de Helder, uma forma que aproximaria o meu trabalho às crenças do poeta.

É preciso não deixar de acrescentar que a forma ensaística se coaduna também com uma visão particular do que seja uma tese de doutoramento: uma grande aventura, um mar desconhecido de emoções que, não raramente, causa sofrimento por ter que se adequar às regras rígidas da escrita acadêmica ou, pior, por ter que se apresentar com ares de conhecimento adquirido, deixando de lado a narrativa do prazer de usufruir o convívio, quase exclusivo, de um tema eleito por afinidade.

O ensaio não despreza o deleite de uma comunicação libertária. Por vezes, macular a ortodoxia já se constitui na tarefa de pavimentar o pensamento que se solta das amarras previamente impostas às estruturas de análises quando, tradicionalmente, buscam ditar verdades. Talvez o ensaio possa ser uma forma adequada para responder uma questão essencial: “Como seria a crítica que serve à obra de arte, sem usurpar o seu lugar? (SONTAG, 2020, p. 27).

Aos detratores do ensaio sempre ocorre o discurso de que tal forma não contempla o esforço de proferir algo, em essência, original, aproveitando-se, como

um usurpador, de modelos já existentes e explorados. Um dos escritos de Adorno (2012) mais contundentes é o seu *Ensaio como forma* e é nele que encontramos a razão maior para tal escolha: “em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, os esforços do ensaio ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros fizeram.” (Ibidem, p. 16).

Sem dúvida, esse trabalho se faz com uma alegria de infante porque encontramos na obra de Herberto Helder algo que dá satisfação de manusear e uma irresistível vontade de, a partir dos seus escritos, engendrar novas relações, lançar luz em minúcias que se escondem na sombra do pensamento que os viu nascer. Enfim, nas palavras de Adorno (2012, p. 17): “felicidade e jogo são essenciais ao ensaio.”

Felicidade e jogo são os condutores da nossa inocência criativa. Uma inocência feliz que, pouco a pouco, desarmou a casmurrice do poeta, fazendo que uma porta pudesse ser aberta entre nós. Momento de empatia e encontro em meio à uma travessia de assombro.

Tal porta não se fecha justamente porque uma relação foi fundada baseada em uma lealdade ao avesso: não há intenção de analisar ou definir, não se ousará dizer o que o poema é, não há o vício em dar respostas às perguntas de sua escrita. Apenas haverá um deslumbramento aberto para criar uma possibilidade de ler a obra, de buscar vizinhanças (muitas vezes, improváveis) com seu trabalho, fazer nascer dúvidas, caminhar na hesitação. Enfim, repetiremos as palavras de Silvina Rodrigues Lopes:

Sendo o ensaio o tipo de discurso onde mais claramente a fidelidade à herança se manifesta pela infidelidade que a reinventa, aquele que o escreve não pode deixar de passar por um processo de inquietação, de que nasce o escritor – a resistência à linguagem daqueles que admira, a criação de um estilo, que o lança fora de si, que o torna responsável para além do que possa responder (LOPES, 2017, p. 141).

A infidelidade que não negamos no curso deste trabalho tem feitio de sacrilégio: os escritos se dão pela relativização, pela consciência que, a qualquer momento, algo possa ser desdito, reconfigurado. Somos infiéis sem medo de proclamar, desde o início, que nossas palavras não se preocupam com verdades totalizantes ou com justeza de definições. Tudo que sobre a obra de Helder se pode proferir será sempre o produto da incapacidade de conclusões e da inépcia das afirmações categóricas.

Escolher fazer ensaios sobre a obra herbertiana é, como a palavra literalmente já diz, um teste, um experimento no ato de pensar e se posicionar com flexibilidade. O próprio uso frequente da palavra no plural já indica tentativas sucessivas em torno de um tema. Adorno enfatiza que Montaigne, quando deu aos seus escritos a denominação de *Ensaíos*, já percebia o caráter especial da sua forma, sem morada no radicalismo ou em posições inabaláveis “pois a modéstia simples dessa palavra é uma altiva cortesia.” (ADORNO, 2012, p. 25).

A forma do ensaio é a que melhor possibilita dar visibilidade ao minúsculo, ao insignificante, ao reles, ao detalhe em sombra que torna a escrita de Helder algo de real valor. Didi-Huberman (2015a, p. 257) acredita que “um objeto visível só o é verdadeiramente quando é suficientemente iluminante para alguém, ainda que esse alguém fosse o único a aperceber-se disso.” E é disso que se trata: tornar a escrita desse poeta iluminante na sua forma concentrada, perceptível ao olhar que se debruça. Olhar exigente de lente de aumento. Olhar que se depara com o resto.

Constitui-se, assim, o nosso ideal de problema, direção do nosso olhar para a obra desse poeta obscuro. Trabalhar o que resta. O resto...

A grande significância do resto está em algo que não foi domesticado, em algo que sobrevive na imagem de “*res derelicta*”, a coisa abandonada que pode permitir, quando muito, uma apropriação clandestina.

Resto que mora no desassossego da escrita desse poeta que rejeitava o apreço público, recusava prêmios e aplausos, não se deixava fotografar e refazia seus poemas a cada publicação, desfigurando-os como origem e incitando a nossa percepção para a procura do que restava deles em relação à escrita inicial.

O resto. O que fica como não resolvido e habitando uma intermitência diáfana. O resto. Um espaço tenso e disputado entre o orgânico e o inorgânico a tentar dar contorno à humanidade dos homens. O resto. A fissura inexplicável no momento que se dá. O resto. O desafio de penetrar em um campo de tensões imperceptíveis e silenciosas a operar outro mundo. O resto. A poesia que transborda do que restou. Sempre o resto como resistência ao próprio desaparecimento do homem. O resto. O que se mantém inalterado. O resto que é a face iluminante da arte. O resto, sempre o resto. Marcus Motta nos diz com beleza: “É dos restos de restos que podemos ainda fazer alguma coisa. Nenhuma grandiloquência, nenhuma riqueza – mesmo da pobreza. Apenas restos de restos, rastreando-os, localizando-os sem nenhum mais.” (MOTTA, 2019, p. 15).

O ideal de problema que defendo é que o resto, na escrita de Helder, permanece em seu estado bruto e inalterado. Força da natureza. Intervalo entre o aniquilamento e a salvação. O resto é a matéria criptografada de resgate. Helder revestiu de obstáculos e obscuridade a sua escrita guardiã do resto: “Meu Deus, faz com que eu seja sempre um poeta obscuro.” (HELDER, 2010b, p. 109). O resto é o que separa o homem do vivente, mas permanece fechado em si, blindado contra a colonização predatória do seu significado. O resto é receptáculo do rastro da origem. A vida é ímpar, sempre sobra resto, aquilo que resiste a ser explicado ou codificado.

E o resto ... Indagação implícita que remete à essência do gesto de arte. Indagação muda que consigo perceber em cada verso áspero da escrita de Helder que não se arredonda em solução. Sempre há algo que se insubordina. Sempre sobra resto. E é neste material residual e indomado que reside o interesse do nosso olhar. Não é possível distrações. Há muito falatório e atordoamento que desvia a luz do resto.

Herberto Helder, com toda violência e força que sua palavra pode tomar, é sabedor da luz do resto. Não quer ser lido com displicente prazer ou ser conhecido como levantador de troféus. Quer reafirmar que qualquer “curiosidade” sobre a sua obra recairá no rebaixamento da sua compreensão. Deseja incompreensão para gerar pensamento. Ele resiste em defesa do que ainda sobrou. Seu trabalho se acastela na obscuridade que nos obriga a olhar de novo e repetidamente, seguindo sua frenética escrita que se apaga e se reescreve sem descanso. Escrita de indeléveis vestígios. Rastros para o resto.

Ao ler Herberto Helder, percebemos que há amadurecimento e força de luta para dar conta do gesto radical de dizer daquilo que resta. Em sua escrita imagens se sobrepõem, textos antigos se apresentam para dar corpo a uma obra que privilegia ruptura, catástrofe e desordem. Nada é dito em direção ao apaziguamento. Até mesmo os textos do mundo emergirão desconhecendo a pertinência do tempo regido por Chronos. Uma algaravia de palavras atemporais faz uma aparição no presente. O tempo que aflora é uma reflexão que não se limita a um espaço, a uma época, a uma língua:

Há não sei quantos mil anos um canal estremeceu na Assíria e um douto poeta inscreveu esse tremor num curto poema lírico lido agora por mim junto a um canal nos subúrbios de Lisboa e eu penso que os dois canais estremeçeram igualmente a tantos tempos e lugares de distância e só se extinguirão devorados pelo fogo quando o fogo devorar a terra inteira (HELDER, 2014, p. 54).

A escrita herbertiana é um acontecimento que se passa em um tempo sem tempo. Um tempo anacrônico que rejeita a leitura superficial, exigindo uma dimensão mais profunda da apreensão e compreensão. Um tempo que é um portal para um outro olhar para o mundo. Há um canal que estremeceu na Assíria há muitos mil anos e que repercute agora no canal dos subúrbios de Lisboa: não há como perceber isso com o instrumental raso da racionalidade, em meio ao ruído das explicações da ciência. Há silêncio imperando na poesia enquanto venta na Assíria da Antiguidade e na Lisboa contemporânea. Algo acontece que despreza o tempo datado, “e no entanto, por milagre, há algo em vez de nada, há um tempo vertical que não se confunde com a temporalização: o tempo da criação ou do acontecimento.” (LOPES, 2003, p. 28). A inviabilidade dos espaços atingidos simultaneamente nos atinge como o fogo que devora tudo que, pretensamente, acreditamos entender.

A escrita de Helder tenta uma construção do gesto que é até mesmo anterior ao homem. Um gesto ontológico, uma matriz perdida que nos alerta sobre os perigos de definir nossa humanidade distanciados do que nos é essencial: o resto incolonizável que se instala no espaço e no tempo da arte.

As obras herbertianas são expressões de arte em forma de mosaico. Textos do mundo que precedem o poeta, fazem aparição nos conteúdos submersos da memória, na superação da língua e no acolhimento generoso de outros textos. O pensamento elíptico de Helder abriga um percurso de continuidade, marcado por inserções de várias naturezas e experiências. Não há como não identificar a sua escrita, ao que Helena Buescu (2017) defende embasada no moderno conceito de literatura-mundo, que corresponde a uma ideia de que materiais literários possam emergir sem estarem restritos a espaços delimitados nem à cronologia tradicional.¹

Desfigurando uma marca de origem e de língua, ignorando os ponteiros de um tempo datado linearmente, a arte da escrita de Helder vai em direção a um borrão indecifrável. O tremor de canais na Assíria não está posto em harmonia como deveria se esperar em uma composição poética, mas, sim, aponta para movimentos desarmônicos que desestabilizam a vida, fraturam a ordem cotidiana e

¹ O conceito de literatura-mundo foi trazido por David Damrosch na obra *What is world literature?* (2003) como uma opção instrumental criativa para a percepção mais apurada de durações intermitentes, eclosões de imagens de diferentes textos que se impõem não só por elementos similares, mas, sim, de dessemelhanças que possam ser acessadas por raciocínios de análise no trabalho de literatura comparada.

estabelecem um diálogo que não pretende a conciliação. Helder quer dar voz às incompatibilidades, às dissimetrias, ao estranhamento e ao assombroso.

O caminho da arte é, como escreve Helder, reverenciar o fogo que a tudo destruirá, abrindo clareiras para o pensamento; apostar na combustão, em impensáveis mecanismos de ruptura. O poeta sabe que algo acontece enquanto nada acontece. Nessa intermitência é que habita o resto...

O intervalo do resto é lugar de cesura entre o tempo cronológico e o tempo kairótico. Instante onde o verso se instala para dizer da vida que vale a pena, do tempo em que aprendemos e respiramos livremente. No resto é que vivências que não podem ser expressas por nenhum gesto encontram vida.

O resto... suspensão e silêncio. Fio condutor para a leitura da escrita de Helder e forma de testemunho do gesto de liberdade que é fazer nascer poemas, sem temer a gagueira, a hesitação, o erro: “Escrever poemas é a única liberdade livre, a que não precisa de aspas para citar, nem sequer precisa citar.” (LOPES, 2017, p. 71).

A proposta desse percurso é promover uma indagação permanente sobre os materiais que são arte quando o poeta os coloca em cena. Escrita, imagens e herança são sínteses temáticas de nossas reflexões.

O trabalho foi concebido em três ensaios que darão corpo a três capítulos distintos sem se distanciar de um fio condutor que, frouxamente, promoverá um enlaçar, um delinear de ideias afins, um escrever lasso, mas que não se afasta do *leitmotiv*: o resto.

O primeiro capítulo se ocupa de um ensaio sobre a escrita de Helder com ênfase na sua arte poética. Dividido em três segmentos, o ensaio se desloca em vertentes que são caras ao poeta, constituindo-se em elementos essenciais no desenho do seu gesto artístico. Aproximações, vizinhanças com teorias são apresentadas sem protagonismo. Há uma tentativa de percepção sensível da força da poesia herbertiana sem o contágio ou, pelo menos, sem o estado febril de lê-lo somente pelas lentes de opinião canônicas.

A composição do capítulo 1 se organizou, inicialmente, em um segmento originado de uma afirmação categórica de Helder de que a escrita procura “destinatários verdadeiros”. Tal afirmação se encaminha para o estabelecimento de uma relação peculiar entre escritor e leitor embasada em reciprocidade.

Reciprocidade passa a ser o coração da crença do poeta que clama: “Quando se compreenderá que se trata de cumplicidade?” (HELDER, 2017, p. 145).

Cumplicidade. Nessa palavra reside algo que é da ordem do indestrutível, do terreno da vibração ardente que faz manter unida e identificável uma comunidade que resta. Desse ponto construímos uma ligação do desejo do poeta com o ideário do humanismo literário clássico. Ideário que aponta para o entendimento de que cada escrito do poeta é lançado ao mundo como uma carta aos amigos.

Entender o poema como uma entrega generosa a um grupo seletivo de amigos, os “destinatários verdadeiros”, nos aproxima da sólida tradição epistolar: uma ligação genuína entre quem escreve e aquele que aguarda para ler. A resposta mais eloquente de uma carta é que ela será aguardada e lida. Os poemas estarão sempre a caminho, ignorantes de seu destino, mas lançados corajosamente nessa procura incessante de que se forme uma relação. Uma relação que resta.

No segundo segmento do capítulo 1 faz-se presente o atributo da inocência na escrita. A inocência do poema é a forma mais contundente da sua coragem em irromper e declarar seu destemor para bradar por um outro mundo. O âmago dessa inocência é demoniacamente poderoso: renega facilidades, rechaça, com veemência, os obstáculos que podem afastar a poesia do seu encontro marcado.

No terceiro e último segmento do capítulo 1 aprofunda-se a tendência da escrita herbertiana para o apagamento. A centralidade do EU sofre um golpe e se desfaz em busca de um silêncio que tece nova linguagem. O inorgânico domina a paisagem e torna-se ponto de inflexão para a nossa humanidade. Objetos em fuga de suas nomações por função ou finalidade se emancipam e firmam-se como resto de insubmissão, rebeldia e profanação. A escrita do poeta se amalgama à mudez de uma pedra e atinge sua mais eloquente e elegante expressão.

O capítulo 2 centra esforços em um ensaio, também dividido em três segmentos, que explora o poder das imagens na obra de Herberto Helder. O amadurecimento da escrita herbertiana está em íntima relação com um olhar que privilegia fragmentos imprecisos, vestígios em decomposição, materiais antigos colhidos por uma memória que é arqueologia em si mesma, e, principalmente, com um gesto excessivo de arte que se precipita diante de imagens que trazem assombro e estranhamento.

O ensaio que abre o capítulo 2 se debruça sobre o conto *O Celacanto*, inserido na coletânea de contos do autor intitulada *Os passos em volta* (1963). O

presente conto enseja um mergulho no que chamamos imagens sobreviventes, denominação inaugurada pelo estudioso de História da Arte, Aby Warburg (2013). O encontro de Helder e Warburg é promovido no propósito de que o conto ganhe uma dimensão diferenciada e impactante. O celacanto se junta a tantos outros monstros sobreviventes que migram do passado e eclodem, como imagem carregada de emoção, no presente. Resto que resiste à captura pela dinâmica do rotineiro e previsível. Resto que promove ruptura e desestabilização.

O segundo segmento do ensaio do capítulo 2 continua a investigação sobre o poder imagético da escrita de Helder. Imagens encarnadas refletem sobre a cor que salta aos olhos desde o prólogo metapoético do livro *Servidões*, publicado em 2013, até em poemas esparsos. O vermelho. A carne. Uma aproximação com a obra do artista plástico luso-brasileiro Artur Barrio (1979) amplia a percepção desse universo herbertiano que dialoga com outras manifestações imagéticas da ambígua cor vermelha.

A pintura também encontra lugar nesse trabalho intermediático. Van Gogh e Helder são postos lado a lado na percepção de que os meios não explicam os fins em arte. Pintura e escrita podem representar o instrumento do enigma do visível quando “o olho é aquilo que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível pelos traços da mão.” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 23). O vermelho se mostra propenso em firmar o que é indizível na arte e uma relação com o cinema de Tarantino põe em evidência a imagem encarnada do poeta. Resto indomado que, em clima onírico, reduz o incompreensível e diabólico aos tons de um vermelho mutante.

O último segmento do capítulo 2 — Imagens Apocalípticas — vai encontrar, na seleção de escritos de Helder, imagens terrificantes de um mundo sob ameaça de bestas e monstros demoníacos calcados nos escritos do apóstolo João. Revelação e criação é o binômio que rege o pêndulo da relação entre João e Helder. Uma discussão da apropriação do discurso bíblico, sempre permeável às dúvidas de autoria, pelo gesto de arte que se amplia com a presença das xilografias de Albrecht Dürer (1471-1528) inspiradas também no Apocalipse. Imagens que desafiam o extermínio e convocam à rendição o horror que não se desdobre no sublime. A finitude é resto. Resto que não anuncia o fim do mundo, mas, sim, o seu começo na arte guardada em poemas libertadores e insanos.

A construção do último capítulo do presente trabalho se fixará na elaboração de um ensaio sobre a herança romântica da escrita por fragmentos

Um desbravar da obra *Photomaton & Vox* escrita por Helder em 1979 e que se utiliza da forma de fragmentos, enfatizando uma tradição do romantismo alemão.

O primeiro segmento do capítulo 3 encaminha a reflexão da forma da escrita por fragmentos presentes na construção da obra *Photomaton & Voz*. Livro de difícil definição onde Herberto Helder acolhe, integralmente, o estilo do fragmento. O fragmento, muitas vezes depreciado e mal compreendido como incompletude, é utilizado na obra de Helder como um espaço de reflexão sobre si próprio, sobre seu ofício: uma teoria crítica que revela arte dentro da arte. Nesse contexto, a forma é uma questão essencial da arte. Herança dos românticos alemães, o fragmento se atualiza na escrita herbertiana como um texto que traz em si as marcas da influência, mas que anuncia um tempo sem tempo que sempre corresponderá ao texto contínuo do mundo.

O segundo segmento do capítulo 3 analisa a herança na escrita de Helder a partir da influência do romantismo alemão não só pela utilização da forma fragmentária, mas, também, pela presença da ironia. A ironia é uma torção exigente da linguagem que demanda requisitos de erudição e aprumo. Resto que resgata do romantismo do século XVIII uma força de expressão que, em seu anacronismo, faz arte ao emaranhar paisagens e resiste escarnecendo da precariedade do tempo linear.

O terceiro segmento do capítulo 3 vai focar a crítica ao império da razão e do conhecimento. Uma loucura na visão particular do mundo se faz como crítica ao arco do conhecimento no seu traçado universal do sujeito para o objeto. Nos fragmentos de Helder também será discutido o gesto negativo do silêncio. Essa discussão vai encontrar adesão aos românticos no seu entendimento de que o silêncio é a mais significativa crítica. O paradoxo, entendido como passagem pelos extremos e não como contradição, incorporara esse segmento de vizinhanças entre a escrita de Helder e o romantismo alemão. Loucura e desrazão são linhas de pensamento igualmente herdadas para que o poeta lute contra a coisificação do mundo. Resto que luta pela sua não colonização.

A última etapa do trabalho situa-se no que chamamos de uma conclusão ímpar. Há a pretensão de elaborar uma narrativa livre que contemple o exercício da crítica sobre aspectos definidores da obra do poeta. A elaboração do pensamento

que se faz crítico e aponta para elementos que, em uma forma livre e particular de visão, promova um pensar de contrapontos, que ameace os lugares onde se assentam as convicções do poeta. Uma conclusão desarmônica e inacabada que não se proponha somente a amarrar, fechar tudo que foi dito, mas que acrescente um tom de desafio e confronto na análise do trabalho do poeta, expondo hesitações e imperfeições que possibilitem uma nova abertura, um novo recomeço. Sobram sempre borrões, manchas e imprecisões, além da falha, do erro. Uma conclusão que se ampara também no resto indizível só pela linguagem. Talvez um resto final possível que seja silêncio.

Como Apêndice foi possível a escrita de um breve conto, A alfarrabista. Uma narrativa literária sobre um fato real ocorrido durante o percurso do doutorado e que é oferecido como uma outra forma de trazer a presença do poeta para o espaço em que o mesmo trafegou, deixando marcas em cada personagem que, em uma noite fria em Lisboa, novamente o encontraram. Talvez sejam essas as marcas mais significativas na caminhada desse doutoramento porque também se transformaram em literatura.

Finalmente, retorno a Roland Barthes no momento em que proferiu sua aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária no Colégio de França, em 1977, e que não temeu em dizer “se é verdade que, por longo tempo, quis escrever meu trabalho no campo da ciência, literária, lexicológica ou sociológica, devo reconhecer que produzi tão somente ensaios, gênero incerto em que a escritura rivaliza com a análise.” (BARTHES, 2013, p. 7). Acreditamos que haja alinhamento desse trabalho àqueles que se colocam, como Roland Barthes, em ato de contrição por reconhecer o gênero incerto do ensaio que não só rivaliza com a análise, mas que, muitas vezes, não a adota como exclusivo método de trabalho.

Enfatizamos, contudo, que a conquista de liberdade no ensaio paga o tributo que é oferecer um novo e instigante olhar sobre aquilo que outros já observaram, analisaram. O maior desejo neste trabalho é ter certeza que o tributo será pago no momento de conclusão dessa tese de doutorado.

É justo também destacar que é crível que Herberto Helder, ao longo da vida, talvez tenha sofrido com as enormes dificuldades do seu ofício. Talvez tenha sido dolorosa a luta por escolher uma vida iluminada por outros sóis. Talvez quisesse fugir como um desertor. Mas não o fez. Por isso, principalmente pelo tempo atual de nossa vivência, marcado por uma sombria e nefasta pandemia, aflora a vontade de

pensar e falar com crítica e liberdade, leveza e emoção sobre a obra desse poeta que não desistiu de iluminar o tão pouco que resiste e resta.

1 O RESTO... A ESCRITA

1.1 Escrita aos amigos

A leitura comunicada é um sinal, talvez o mais facilmente impressionante, do amor ou desamor dos outros.

Herberto Helder

A escrita de Herberto Helder é morada do mistério. Uma torção de ambiguidades que se percebe na maestria da hesitação. Um lugar de tempo impreciso onde o passado faz aparições no presente e de dele se apodera em atualizações insólitas e desconcertantes. Toda uma atmosfera de contemporaneidade namora seriamente com o não contemporâneo. Escrita que luta, desde o primeiro traço, com a mão que a produz. Compromisso com o não compromisso de pertencer a qualquer forma de subjugação. Estranha independência que destrói suas próprias pegadas, apaga linhas, deforma estrofes, renega publicações, inventa inaugurações a cada instante. Criação de movimento e suspensão. Intervalo ameaçador. Escrita marcada pela preservação do resto...² Resto datado fora do tempo em curso. Resto como um registro anterior à escrita inquieta que se modifica indefinidamente e se anuncia em traços de um poema contínuo.

Há uma delicada força nesse trabalho tão peculiar da escrita herbertiana: a resistência em admitir uma facilidade de comunicação que desvirtue a essência do literário tomado como caos de forças indomáveis. Escrita refratária ao impulso

² Oswaldo Giacoia Jr. Na obra *Agamben: Por uma ética da vergonha e do resto* (2018), explora o conceito agambiano de *resto* como “campo não domesticado”, “lugar de cesura entre o tempo kaiótico e o tempo cronológico”, “tempo messiânico”, “espaço de subjetivação e dessubjetivação”. Várias obras de Giorgio Agamben trazem o conceito de *resto* como resistência à vida nua: *O que resta de Auschwitz* (2008), *O tempo que resta: um comentário à carta aos romanos* (2016), *O Aberto* (2017). Silvana Rodrigues Lopes trabalha o conceito de *resto* no âmbito da literatura em sua obra *Literatura, defesa do atrito* (2017), definindo-o como “lugar de uma decisão tomada sem qualquer garantia”, “espaço que resiste à fixidez”, um “resto anterior a qualquer resto como no verso de Álvaro de Campos em Tabacaria: Talvez não tenhas existido apenas como um lagarto a quem cortas o rabo. E o rabo para aquém do lagarto remexidamente.” (LOPES, 2017, p. 137).

decodificador. Sobrevivente de uma pulsão que advém do resto que não é resíduo, mas um ato permanente de excesso que expulsa o controle e a fixidez.

Podemos falar do resto como matéria de um desejo inconfessável que aproxima a escrita herbertiana ao humanismo literário nos seus primórdios, bem longe da atual cultura de massas. Um desejo romântico de que um livro seja como uma carta direcionada aos amigos, que pressupõe como destinatário um leitor amigo com quem se deseja partilha e relação. Desejo nostálgico que cria uma possibilidade de encontro entre a escrita herbertiana contemporânea e os pressupostos defendidos pelos escritores do romantismo alemão e que nos leva a delinear o trabalho do artista como marcado por sua reverência ao passado.

O artista é aquele que tece materiais a partir de uma alquimia própria, misturando códigos e, essencialmente, reinterpretando obras que remetam a uma matriz arcaica. A tão questionada originalidade artística não é uma criação a partir do nada, mas, sim, uma revisita exitosa dos ícones da tradição: uma obra de arte traz sempre um profundo sinal de vênica e de aceitação da dívida implícita na herança. Um livro como carta aos amigos é um desejo de recepção na brecha de um encontro do poeta com a matriz romântica do século XVIII³. Encontro com uma realidade longínqua, fantasmal no seu lampejo, mas que continua a se materializar na presença do poema.

As vozes românticas são potentes o suficiente para fazer a travessia por tempos não homogêneos e chegam até à escrita herbertiana na forma de uma aspiração peculiar — um livro como carta aos amigos. O espectro do passado deposita sua sombra no espaço presente do texto e, dessa forma, exala sua arcaica influência, ou, nas palavras de Harold Bloom (2003, p. 230): “A influência, como a concebo, significa que não existem textos, apenas relações entre textos”.

Antiguidade, romantismo alemão, humanismo literário clássico (com o risco de tantas conotações distorcidas que, posteriormente, o termo abarcou) e tantos

³ Os autores românticos recuperam a ideia da literatura como carta aos amigos da tradição greco-romana. O ápice desse reviver da cultura humanista situa-se de 1789 até 1945, enfatizando a tradição epistolar. A partir de 1945 percebe-se a queda da cultura humanista. Sloterdijk, filósofo contemporâneo, registra em sua obra *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo* (2000) críticas à tradição humanista que desde Aristóteles não definiu a questão do homem sob o ponto de vista ontológico e nos diz: “a palavra humanismo deve ser abandonada se a genuína tarefa intelectual, que na tradição humanística ou metafísica pretende aparecer como já resolvida, tiver de ser novamente experimentada em sua simplicidade e inevitabilidade originais” (SLOTERDIJK, 2000, p. 23).

outros elementos fazem a ponte nessa aproximação anacrônica de um desejo: um livro como carta aos amigos.

E o resto... entre a realidade e a ficção, entre tempos díspares há um estranhamento que louva o enigma na sua existência como resto. Algo que estará presente sem concessões, sem o conforto do apaziguamento. Algo que faz reverberar o comprometimento e a tarefa do gesto de arte. Algo que, através de fissuras, emerge potente como bem definiu Blanchot: “[...] a literatura é a teimosia que resta quando tudo desaparece e o estupor do que aparece quando não há nada.” (BLANCHOT, 2011a, p. 316).

Assim, o poeta sustenta o que acredita e constrói o que norteia a sua escrita: “Antes ser absolutamente ininteligível perante uma ininteligência senhora de si que ser devorado pelas partes que os outros escolhem, em puro abuso, para satisfação da sua inteligibilidade, a deles, estrangeiros.” (HELDER, 2017, p. 145).

Estrangeiros, destinatários inconcebíveis e sem rosto, talvez até o pior dos pesadelos, como as mãos dos críticos literários a dissecar o material vivo do poema. A teoria é morte porque a teoria, no seu intuito de explicar, acaba com o desejo. A teoria é glosa insatisfatória. Assim, é preciso ter certeza dessa entrega sem aviltamento ou desperdícios de interpretação. É preciso defender uma recepção respeitosa e envolvida com a escritura do texto. Mesmo sabendo da ameaça real de que o “outro”, chamado genericamente de leitor, é terreno desconhecido e variado; mesmo não ignorando a impossibilidade de que esse “outro” seja alcançado pelo olhar que propicia o reconhecimento verdadeiro. Mesmo assim, nada é suficiente para desfazer a vontade do encontro com esse leitor na mesma forma que os romanos encontraram os escritos gregos.

Sloterdijk, filósofo com grande produção na atualidade, resume bem o resultado dessa generosidade do humanismo literário clássico: “Se hoje aqui se discutem assuntos humanos em língua alemã, esta possibilidade deve-se em boa parte à disposição dos romanos de ler os escritos dos mestres gregos como se fossem cartas aos amigos da Itália”. (SLOTERDIJK, 2000, p. 9). Angústia e persistência revestem a escrita herbertiana desejosa desse tipo de encontro no seu momento de destinação.

Photomaton & Vox é um livro que resiste a qualquer classificação de gênero e que reúne fragmentos diversos; uma mistura de autobiografia com pensamentos

sobre a tarefa da escrita onde Herberto Helder expõe o que considera ser o ponto de inflexão da recepção literária:

O equívoco é só esse de confundirem (os estrangeiros) a nossa dificuldade com a sua facilidade. Esta ilusão de suficiência é dramática: porque pode atrasar-nos na direção dos destinatários verdadeiros. Quando se compreenderá que se trata de cumplicidade? (Helder, 2017, p. 145).⁴

Cumplicidade é o cerne do desejo que embala o reviver do humanismo literário no seu entendimento do livro como carta aos amigos, qual seja de chegar à palavra ao “outro” sob a égide da amizade e, assim, estabelecer relação, tecer a proximidade. A regra de que os remetentes não tenham ideia de quem serão os destinatários é a prova maior dessa aventura que supõe ser possível uma amizade anônima, que supõe ser capaz de fazer crescer um amor inspirador à distância.

A procura dos *destinatários verdadeiros*, daqueles que se enfileiram como amigos no pertencimento e acolhimento do texto e que se tornem *cúmplices*, traz em si o drama epistolar: escrever na incerteza e no perigo de que o conteúdo tão generosamente enviado possa cair em lugares alheios e impróprios, possa ser extraviado em caminhos jamais identificados. A incerteza da garrafa atirada ao mar com a mensagem vital ainda alimenta o propósito final da escrita de Herberto Helder: escrever como um gesto de aproximação e encontro, apesar de um oceano de desencontros e impossibilidades. Desejo que se liga à uma subjetividade que precisa da entrega ao “outro” que não sou “eu”.

O que há de mais instigante neste desejo é que nele reside a essência do humanismo clássico no estabelecimento da amizade entre seres humanos a partir da palavra do “outro”. Amizade que funda relação e comprometimento. O livro ganha a potência de uma carta que pode ser respondida pelo leitor que nela se encontra como a outra ponta de um complexo emaranhado de expectativas correspondidas e de reconhecimento que o que lê poderia também ser por ele escrito.⁵

⁴ As vozes de Schlegel, Novallis, Fichte, entre outros do movimento romântico, ecoam na obra de Herberto Helder como repúdio ao monopólio do discurso racional, científico e, principalmente, à crítica literária com seus cânones e regras, impondo limites ao que deveria ser totalmente livre na literatura: “Nada mais deplorável em sua origem e nada mais execrável em suas consequências do que o temor de ser ridículo.” (SCHLEGEL, 1997, p. 36).

⁵ Silvina Rodrigues Lopes lança luz na estrutura intersubjetiva na destinação epistolar: “Todos os textos se constituem como cartas para nada (o que não significa que sejam para o vazio. Por isso não têm destinatários nem destinatários. Dizer que a literatura é impossível é dizer que o ‘para nada’ não

A *cumplicidade* pode ser lida como uma necessidade de proximidade que o poeta vivencia como condição para fazer valer, no mais alto patamar, o exercício da *humanitas* do homem. O poeta reconhece com tarefa inegável do seu ofício estabelecer pontes que o aproximem do “outro”. A palavra é laço que liga e que cria amizades nascidas da escrita: “Escrever não afasta; aproxima” (HELDER, 2017, p. 146).

Porém, a carta que o poeta escreve ininterruptamente deve ser criptografada. A mensagem poética não é material acessível a todos. Há um instante que Helder contraria Lautréamont quando este diz que a “*poesia deve ser feita para todos*” (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 94) e reescreve que “*a poesia deve ser feita contra todos, e por um só; de cada vez, um e só.*” (HELDER, 2017, p. 152). A ligação do poeta ao verdadeiro leitor é um ato de conexão refinada que exige uma irreduzível singularidade na completude do “eu” e “tu”, fugindo do consenso aprisionante do “nós”. Há uma indefinição no horizonte da recepção da poesia que precisa suportar a constatação: “Quando se compreenderá que se trata de cumplicidade?” Há que se crer na esquizofrenia que estabelece uma realidade paralela, mais crível do que a própria realidade, uma ficção de que há o verdadeiro leitor para o qual um único livro estará, continuamente, sendo criado.

Um louco, um esquizofrênico,
 Um homem decerto profundo e estrangeiríssimo,
 vem de longe para oferecer o exemplar único de um livro
 escrito e desenhado apenas para mim,
 e eu a medo penso no vínculo
 - que terrível e decerto muito belo muito
 inexplicável que forças
 se exercem dentro do autor e do leitor que estarei assim tão
 só na desolação do mundo
 a lê-lo, que loucura, que estrela,
 que início de cada coisa,
 noites afora a lê-lo, a recebê-lo debaixo de uma luz onde
 ninguém verá nunca,
 a essa luz só minha,
 o livro único do louco, o meu único livro louco,
 - porque, oh segredos do arranjo das coisas, porque eu
 apenas,
 porque o escolhido de seja o que for,
 como uma estrela, sim, me queima esse dom tão longo,
 esse toque inexplicável de uma luz abscondita,
 imagem a imagem,
 letra a letra,
 leitura indefectível, que belo livro difícil, que humílimo,
 delicado, esmagador, tudo dado de um lado a outro,

se atinge como tal, que ele é um impulso, um movimento de dissipação que envolve as formas comuns e altera os modos do nosso reconhecimento)” (LOPES, 2017, p. 113).

risca que liga o mundo, que une tudo,
 que elimina todos os outros na íntima forma e na forma
 exposta (HELDER, 2016, p.
 57).

O poema se ergue pelo desejo de uma oferta que ignora impossibilidades e não desiste do gesto literário. Gesto louco (que é interior) e esquizofrênico (que é exterior), o gesto de arte. Um livro é ofertado. Um único livro que se dirige ao “verdadeiro destinatário”. Fórmula sonhada de um vínculo que de tão forte e poderoso causa medo – pacto de sangue, união indestrutível. Um único livro dirigido para um único leitor, a magia ilusória da carta. O “exemplar único de um livro escrito e desenhado apenas para mim” é o poema em forma de carta como bálsamo diante da “desolação do mundo”. Um bálsamo mútuo que cuidará do poeta e do leitor. Ambos atingidos pela possibilidade da escrita, por si, ser cura: quem escreve também lê e quem recebe, relê e reescreve. Sêneca lindamente nos diz: “cartas são préstimos recíprocos.” (SÊNECA, 2009, p. 25). Foucault, quando enfrenta o problema da escrita tomada em si mesma, faz ressaltar outra fala de Sêneca, fala que percebe a escrita em sua tarefa de fundar o reconhecimento: “O traço de uma mão amiga, impressa nas páginas, proporciona o que há de mais doce na presença: reconhecer.” (FOUCAULT, 1992, p. 158).⁶

O poema de Helder, em sua intenção de estar em correspondência, “imagem a imagem, letra a letra”, interroga sobre todas as correspondências que nos chegam sempre com o gosto inconfundível do assombro, quer seja o outro rosto, quer seja Deus, quer seja o amor, quer seja a morte...⁷ No assombro há sempre perguntas esmagadoras que nos remetem às zonas tórridas do pensamento que podem encontrar alívio momentâneo na ruptura do egoísmo ontológico. Um bálsamo que chega na materialidade de uma carta-poema que, com seu “toque inexplicável de

⁶ Michel Foucault, em um curto ensaio titulado *A escrita em si* (1992), aponta a atividade epistolar como um processo de cura, uma anacorese recíproca entre remetente e destinatário a partir do fato de que o escritor se torna presente àquele a quem se dirige.

⁷ Cabe ressaltar que Herberto Helder foi um aficionado pela prática epistolar dirigida aos seus amigos mais caros. Ao longo de quatro ou cinco décadas escreveu longas cartas a Gastão Cruz. A revista *Relâmpago* número 36/37 (abr. 2015) publicou vinte e cinco cartas de Helder para Gastão Cruz e, segundo relato do destinatário, funcionaram como verdadeira catarse de um poeta “obcecado com um desejo de precisão e de perfeição que o levava a trabalhar incessantemente os textos”. Significativa é a carta dirigida a Gastão Cruz em 30 set. 1977 e que reproduzimos o primeiro parágrafo:

Muito caro Gastão

Obrigado pela sua carta. A verdade para mim, agora, é outra: estou arrependido de ter publicado o livro. Acho-o mau, mas também sinto o mesmo quanto a tudo que escrevi. Neurose? Mas está publicado e nada há a fazer. (Revista *Relâmpago*, 2015, p. 154).

uma luz abscôndita”, reestabelece a paz no mundo. A desolação e desamparo são aplacados porque há uma carta a caminho. Sempre haverá uma carta a caminho. A carta-livro que é ininterrupta, que não cessa de ser escrita, que atravessa um mundo em convulsão para encontrar o verdadeiro escolhido. A carta, o poema, o livro ou na palavra do poeta, “risca que liga o mundo”, um elo que emite uma luz “abscôndita”, porém direcionada firmemente para o ponto alvo e que a tudo ilumina.

Alguns diriam, no afã da decodificação, que o poeta é um pós-romântico ou um surrealista que bebe de diversas correntes. Mesmo assim, o que permanece continuará sendo a “risca que liga o mundo”. Não há resposta e, sim, a pergunta que permanece ecoando: “Quando se compreenderá que se trata de cumplicidade?”

Há repetição constante dessa indagação. A sua resposta é sempre a pergunta feita novamente⁸. O que resta é o vestígio inapagável da pergunta. Resto. O poeta, com seu ofício, faz com que a pergunta ecoe mais uma vez na forma de *AMOR FATI*, que dispensa a realidade dos corpos e se fixa no sentir unido através dos tempos. O toque de arte propaga a pergunta à procura da escuta verdadeira que será aquela que não responde ou resolve: “Quando se compreenderá que se trata de cumplicidade?” Escuta que, em silêncio respeitoso, profere para si a pergunta que também guarda em si a resposta.

Todas as cartas significativas do mundo não almejam respostas. Aliás, a resposta é a grande ameaça das cartas, porque cartas são dádivas, um dom. Dádivas não se prestam a trocas, como diria Marcel Mauss (1979). O poema é dádiva que não almeja a nada, a não ser o desejo tímido de ser recebido pelas mãos do destinatário verdadeiro. Ilusão romântica ou esquizofrenia na manifestação de uma realidade idealizada, não importa – Helder se permitiu ter esse desejo: o encontro dos destinatários que aceitem que um traço, que uma risca, ao unir tudo, excluía todos os outros e jogava luz no eu e tu, escolhidos para ser o par, na *Íntima forma* da proximidade longínqua do impensado.

O que de mais belo a ideia do humanismo literário clássico produziu se fixa na condição da escrita fazer aparecer o próprio rosto junto ao “outro” em um tempo sem duração. Aparição espectral que foge à intenção consciente de assim ser, mas que

⁸ Em 1990 Herberto Helder concedeu uma autoentrevista (as perguntas também foram elaboradas por ele) intitulada “Turvações da Inocência”. Na entrevista Helder fala da pergunta recorrente que emana da sua escrita: “E então eu sei: respiro nessa pergunta, respiro na escrita dessa pergunta. Qualquer resposta seria um erro. Como eu próprio sugeri algures: um erro das musas distraídas”. (HELDER, 1990, p. 30).

inaugura esse encontro na forma de um resto que se faz rastro e risca ao ligar o poeta ao leitor e, portanto, ligar o mundo todo infinitamente.

O leitor, quando destinatário verdadeiro, cumpre o destino de uma entrega absoluta que se prolonga “noites a fora a lê-lo, recebê-lo debaixo de uma luz onde ninguém verá nunca, a essa luz só minha.” O filósofo Lévinas (2007) elabora um pensamento fundado na relação ética que se apresenta no “face a face”: a proximidade entre dois rostos que percorrem distâncias infinitas, preservando a separação entre eles como termos independentes de uma relação. Presença no negativo da ausência que permite a experiência de uma “luz só minha”, permite o reconhecimento de uma alteridade.

O “outro” leitor, destinatário verdadeiro, acolhe o poeta que é “estrangeiríssimo” na heterogeneidade de tempo-espço. Tal acolhimento revela a certeza de que é possível, mesmo com real espanto diante do insólito e impensado, criar vínculo, fazer relação: “é precisamente a estranheza do outro, e se podemos dizer a sua ‘estrangeiridade’, que o liga a você eticamente. É uma banalidade – mas é preciso espantar-se com ela. A ideia da transcendência talvez se eleve aqui.” (LÉVINAS, 2007, p. 85)

Martin Heidegger (2005) também acreditou, em determinado momento, que a melhor forma de expressar seu pensamento filosófico fosse por uma carta endereçada a um amigo. Uma carta densa e mais longa que poderia, sem esforço, ser chamada de livro. O seu famoso ensaio sobre o Humanismo foi lançado em 1949, como uma carta em direção aos “verdadeiros destinatários”. Sloterdijk comenta sobre essa carta-livro:

Foi uma tentativa ambígua e ao mesmo tempo cuidadosa e corajosa do autor imaginar mais uma vez um receptor disposto a receber sua mensagem. E disso originou-se, muito estranhamente para um homem do temperamento regionalista de Heidegger, uma carta para um estrangeiro: um amigo potencial à distância, um pensador jovem que tinha tomado a liberdade, durante a ocupação da França pelos alemães, de deixar-se entusiasmar por um filósofo alemão (SLOTERDIJK, 2000, p. 21).

A carta de Heidegger foi endereçada a Jean Beaufret, um jovem filósofo francês, e a sua motivação girou em torno de uma pergunta de Beaufret: “Comment redonner un sens au mot humanisme? — “De que maneira dar novamente à palavra humanismo um sentido?”⁹” (HEIDEGGER, 2005, p. 11). Essa é a essência da

⁹ Para Sloterdijk o ensaio de Martin Heidegger (2005) *Carta sobre o humanismo*, publicado em 1946 em forma de carta longa a um amigo distante, tenta resgatar o que poderia se chamar pós-

dinâmica de uma carta, uma pergunta e sua tentativa de resposta. O vínculo epistolar gira em torno de uma pergunta que se repetirá como eco de retorno para formar vínculo. As certezas absolutas não geram perguntas, não deixam resto para dar continuidade, se esgotam sem relação de reciprocidade. “Comment redonner uns sens au mot humanismé?” e “Quando se compreenderá que se trata de cumplicidade?” — perguntas que são o motor de um pensamento que se dirige à luz do mundo, cartas que estão sendo agora escritas no transcurso de um tempo infinito, o tempo não cronológico, o tempo que resta.

Para Heidegger a pergunta do jovem filósofo o fez desejar um vínculo biunívoco, porém em uma dimensão de transbordamento. Beaufret era um destinatário verdadeiro que representava inúmeros outros destinatários que também leram e lerão a *Carta sobre o Humanismo* e, ao lerem, serão atingidos pelo sentimento de serem Beaufret, de receberem uma carta que será devorada *sob a luz solitária* que só a eles é dirigida. Receberão também uma carta destinada a cada um deles. Ao escrever uma carta, Heidegger repete um gesto literário poderoso: a escrita revela uma subjetividade sem sujeito, um traço indomável que ganha mundo, transformando tudo por onde passa e fazendo vínculos perceptíveis por sinais inusitados. Uma estranha irmandade:

Amo devagar os amigos que são tristes com cinco dedos de cada lado
Os amigos que enlouquecem e estão sentados, fechando os olhos,
com os livros atrás a arder para toda a eternidade
Não os chamo, e eles voltam-se profundamente
dentro do fogo.
Construímos um lugar de silêncio,
De paixão
(HELDER, 2016b, p. 119).

Estranha irmandade que se estabelece em um lugar de silêncio, em um lugar de *cumplicidade* viva em forma de verdadeira paixão. O rosto do “outro”, tão próximo em infindável distância, coloca em jogo a possibilidade de sanidade. A mão que escreve e a mão que sente a escrita são as mãos da criação em sua dupla tarefa. Ambas sentadas não precisam da visão. O que as une é a palavra que brota no ofício silencioso de mãos que trabalham. A leitura é a mão que foi atingida pelo propósito da mão que escreve. E tanto a escrita e a sua leitura verdadeira formam uma confraria por toda a eternidade.

humanismo, mas conservando a forma antiga, cristã e iluminista. Uma florescência tardia de um modelo que privilegiaria a “Humanitas” frente a barbárie de um tenebroso pós-guerra. Uma tentativa de “desembrutecimento” do ser humano. Contudo, “a realidade atual reduz a uma modesta medida o esquema das amizades nascidas da escrita.” (SLOTTERDIJK, 2000, p. 14).

Livros que “ardem” por dentro dos amigos que o poeta, sem pressa, alcança. Amigos que não precisam de vocativos para responder ao chamado: *eles voltam-se profundamente* porque se entendem parte de algo indelegável e inexplicável – há uma carta sempre a caminho com uma pergunta que não quer ser respondida, mas que precisa ser acolhida: “É perturbante verificar que a solidão possui uma qualidade expansiva, estimula réplicas [...]. O leitor é tido então como cúmplice superlativamente adequado ao texto da solidão.” (HELDER, 2017, p. 145).

Autor e leitor na vivência de uma solidão plena se sentem em partilha. Formam uma comunidade que nenhuma teoria da recepção toca com profundidade. É de natureza enigmática a estranha entrega dessa recepção. A escrita do poeta é recebida em uma entrega de sacrifício e fogo. O livro é o santo graal, o objeto que se destina a uma procura e a um encontro mítico. Encontro que se chama comunhão e paixão no mais abissal silêncio que só reverbera a pergunta original do poeta: “Quando se compreenderá que se trata de cumplicidade?”.

Maurice Blanchot (2013) chama de “comunidade inconfessável” e Georges Bataille (2015) de “comunidade negativa” essa cumplicidade que aponta para uma ligação íntima e indissolúvel construída no âmbito da presença de uma ausência: “Não posso por um instante sequer deixar de me provocar a mim mesmo ao extremo e não posso fazer diferença entre mim mesmo e aquele dentre os outros com os quais desejo me comunicar.” (BLANCHOT, 2013, p. 36).

O poeta se rende ao “talento doloroso e obscuro” que, como um radar potente, encontra *aquele dentre os outros* para ser o destinatário verdadeiro. Um acordo tácito e mágico promove comunicação, relação e comunidade. Não é conhecido o poeta *estrangeiríssimo*, não é previsível a morada do leitor verdadeiro, mas ambos se ligam por um extremo não discernível, por uma experiência da ordem da magia, mas, essa experiência “só é comunicável porque, em sua essência, ela é abertura para o fora e abertura para outrem, movimento que provoca uma relação de violenta dissimetria entre mim e o outro: o rasgo e a comunicação.” (BLANCHOT, 2013, p. 36).

O poeta acredita na possibilidade de que uma risca e um rasgo possa estabelecer o fluxo de uma correspondência que abriga em si o eco de uma pergunta feita na mais profunda solidão. Não há interesse por uma resposta, só a procura cega e certa por escuta: “Há quem diga: não escrevo para os outros, ou: o interlocutor é inlocalizável. Os críticos respondem quase sempre à pergunta que

não está ali para qualquer resposta.” (HELDER, 1990, p. 30). E, principalmente, a escrita não almeja só a escuta erudita, a escuta engajada no argumento crítico. A escrita almeja abrigo e encontro íntimo em reciprocidade:

Onde está a solidão para escutar a solidão daquela voz? Porque é obrigatório dizê-lo: pouca gente tem ouvidos puros. (...). Ler bem um poema é poder fazê-lo, refazê-lo: eis o espelho, o mágico objeto de reconhecimento, o objeto ativo da criação do rosto (HELDER, 1990, p. 30).

É preciso parar o pensamento no ar para que o *nada pensar* se estabeleça, de/vagar. Uma carta que atine com o seu destino. Uma solidão de escrita que seja transportada até uma solidão de leitura. Devagar. Uma quietude toma conta de tudo ao redor. O tudo ao redor tem o tamanho do mundo. Não há tempo, nem distância. Um poeta posta-se diante do leitor escolhido. Devagar:

Para o leitor Ler De/Vagar

Volto minha existência derredor para. O leitor. As
mãos espalmadas. As costas
das. Mãos. Leitor: eu sou lento.
Essa candeia que rodo amarela por fora,
e ardentescura por dentro.
Candeia tão baixa-viva. Sou lento numa luminosidade como
em meio de ilusão.
Volto o que é um rosto ou um esquecimento.
Uma vida distribuída
Por solidão.

Sou fechado
como uma pedra pedríssima. Perdidíssima
da boca transacta. Fechado
como uma. Pedra sem orelha. Pedra uma
reduzida a. Pedra.
Pedra sem válvulas. Com a cor reduzida a.
Um dia de louvor. Proferida lenta.
Escutada lenta (HELDER, 2016b, p. 120).

Escrever para o “outro” equivale a uma procura lenta e sem olhos. As *mãos espalmadas* de um Tirésias tateiam a provável existência de alguém a espera – como em um sonho mítico só há o dom da *mántis*, uma intuição visionária -. Procura meticulosa com a equivalência de uma de/ambulação, de/vagar. A candeia que ilumina sabe do incerto caminho. Há algo a arder por dentro que, em ânsia, pode comprometer o imprescindível encontro. No movimento lento se expande a sensação de que se persegue uma ilusão: haverá o “outro”? Ilusão e desejo ingênuo

de ser abraçado no meio da estrada de pouca luz¹⁰. Anoitece para o poeta e a solidão se espalha como uma teia. O leitor é capturado. O rosto que se volta é a certeza de que o poeta se ofereceu ao olhar do “outro” pelo que de si mesmo o “outro” lhe diz. Mãos que se entrelaçam. “Sou fechado”, assim se define o poeta no caminhar de sua escrita – pedra ensimesmada, inorgânico em si mesmo -. *Pedra una que, em dia de louvor*, descobre que há uma escuta, uma outra mão em meio à outra solidão do desejo de ser decifrado, se põe a ler e a escutar. A apresentação do rosto é o que os liga no silêncio lento e difícil da noite do reconhecer:

[...]

Leitor à minha frente. Vindo

do mais difícil lado
das noites. Ainda tocado e molhado
de suas flores aniquiladas.
Rodo. Para esse rosto difuso e vagaroso
meu sono.
A fantasia minuciosa. A oblíqua inovação.
A solidão. Trêmula devagar.

Leitor: volto
para ti. Um livro que vai morrer depressa.
Depressa antes. Que a onda venha, a onda
alague: A noite caída em cima de teus dedos.
De encontro à cor de encontro à. Paragem
da cor. Este livro apertado nas estrelas
da boca, estrelas.
Aderentes fechadas. Por fora
Leves às vezes, presas.
Para eu batê-las durante o tempo
Eterno, o tempo. De uma onda maior que o nosso
tempo. O tempo leitor de um. Autor
Ou um livro e um Deus com ondas de um mar
mais pacientes. —

Ondas do que um leitor devagar
(HELDER, 2016b, p. 122)

Leitor: volto para ti. Toda a pulsão da mão que executa a tarefa da escrita se resume em *sair de si para voltar para ti*. Tomar consciência da fragilidade humana é o que mantém a candeia acesa na longa caminhada para a entrega da carta-poema. O “outro” também é abismo na noite da escrita, mas faz-se urgente que um poema esteja na direção do destinatário verdadeiro, sem perder tempo com atalhos ou

¹⁰ Maurice Blanchot (2013, p. 38) destaca que “é preciso relembrar que o leitor não é um simples leitor, livre a respeito daquilo que ele lê. Ele é ansioso, amado e talvez intolerável. Ele não pode saber sobre aquilo que sabe, e ele sabe mais que sabe, companheiro que se abandona ao abandono, que está perdido ele mesmo e que ao mesmo tempo permanece à beira do caminho para melhor compreender aquilo que se passa e que assim lhe escapa. É aquilo que dizem, talvez esses textos febris: Meus semelhantes! Meus amigos!”.

ciladas. A pressa dessa entrega desafia o tempo lento do percurso. Um tempo eterno no seu existir como brevidade e lampejo. Um tempo incomum e desconcertante. O tempo do leitor e autor na existência da sua comunhão.

Um tempo que é resto na sua inconformidade com a forma linear de pensar o tempo. A noite mais difícil que o leitor atravessa para estar face a face com o poeta é a noite eterna que rápido se desfaz. O primeiro olhar onde repousa o encontro difuso e onírico do poeta com o leitor é da ordem do gesto místico perdido no antes do mundo. Todo o resto que vagueia no impensado do encontro do estrangeiro autor com quem não se sabe onde está é a alma da escrita se dirigindo ao coração de um amigo, sem saber quando o alcançará. Quem duvidará dessa comunidade impossível?

Podemos dizer que o desejo do poeta de lançar sua escrita como uma longa carta a um amigo nos remete a um aberto no pensar. Nenhum antídoto para o desamparo humano pode ser mais poderoso do que o gesto da inutilidade. O gesto da escrita é pura sutileza do inútil e sem finalidade. Escrever na certeza delirante de que haverá alguém que será o leitor verdadeiro a dar sentido para o traço hesitante e trôpego que ligará o mundo todo. Tudo é obscuro e enigmático nas mãos do poeta e do leitor diante do que fica. E fica sempre o resto...¹¹

1.2 Escrita à inocência

Vivemos demoniacamente toda a nossa inocência.

Herberto Helder

Há um momento crucial: quando o poeta reconhece que o que move sua escrita é uma tentativa de desafiar a pergunta que não pode ser respondida. Momento assombroso em que o poeta se embrenha nos abismos insondáveis das palavras, no mortal manejo do poema como algo vivo e devorador. O poema como

¹¹ Silvina Rodrigues Lopes entende a literatura como um espaço de resistência, resto incolonizável: “Muito haverá a dizer da literatura como movimento que constitui um tipo de discurso que não é o da fundação (há que perceber, nomeadamente, que a invenção da linguagem não é uma fundação), e que nessa medida corresponda a um dos gestos mais decisivos no abalar dos mecanismos de exceção através dos quais se afirma a ordem da Lei. Uma das consequências disso é que não haja uma porta geral de acesso à literatura” (LOPES, 2017, p. 132).

arma letal, veneno mágico e antigo guardado na cápsula do seu envio. O poema é uma carta sem resposta. E o que resta ao poema... resta a inocência. Inocência é o outro nome para a coragem do poema. Inocência é a casa vazia por onde transita a possibilidade do jogo perigoso da linguagem. Inocência é o elemento paradoxal imprescindível ao poema no enfrentamento da pergunta sem resposta. Inocência é um “estado clandestino na ditadura do mundo; tem que ser astuta, tem que recorrer a todas as torpezas para lutar e escapar.” (HELDER, 1990, p. 30). A inocência do poema desdiz do significado de inocência para também fazer parte do enigma que reside em cada verso. E o que se chama enigma não é só o indecifrável, mas, sim, a pergunta que espera uma resposta em sua expectativa mais exigente lapidada em silêncio por tempos imemoráveis. O enigma é a resposta que não pode ser dada sem a proteção de um escudo sob pena de desencadear a maldição do mistério desvendado. Edgar Morin nos diz que “o mistério está no real, talvez nos dois sentidos da palavra mistério: 1º incognoscível, 2º cerimônia profana/sagrada em que nossas vidas atuam e estão em jogo.”¹² (MORIN, 2020, p. 31).

A inocência, contudo, não foge às turvações do demoníaco para manter a magia da escrita. Uma inocência que afirma o seu poder de catalisar forças, de aglutinar desejo e ato para recompor o mundo. E o poeta declara que é “como se eu estivesse metido numa espécie de guerra santa: minha inocência é assassina.” (HELDER, 1990, p. 30). A inocência é escudo. Resto indestrutível da fragilidade do poema.

A inocência apresenta-se vestida de destemor. Há destinatários verdadeiros que precisam da palavra emergida após a batalha por sua existência. Há sangue nas mãos do poeta. A inocência também acaba sendo o ímpeto da coragem diante do perigo ao qual o poeta se arrisca e o poema nasce. Inocência e coragem são faces da potência da escrita que dá luz ao poema.

A inocência do poema não é alva e casta. É cruel¹³. ARTAUD (2006, p.118) nos dá o sentido exato dessa crueldade: “Do ponto de vista do espírito, a crueldade

¹² Edgar Morin na sua obra *Conhecimento, ignorância, mistério*, enfatiza que “A realidade é, de fato, hipercomplexa: ela comporta pluralidade, e mesmo heterogeneidade, reificação, imaginário, incertezas, desconhecido e, por fim, mistério”. (MORIN,2020, p. 31)

¹³ A inocência é atributo que se amalgama à crueldade na definição proposta por Antonin Artaud (2006, p. 118): “De fato, crueldade não é sinônimo de sangue derramado, de carne martirizada, de inimigo crucificado. Essa identificação da crueldade com os suplícios é um aspecto muito pequeno da questão. Na crueldade que se exerce há uma espécie de determinismo superior ao qual está submetido o próprio carrasco suplicizador, e o qual, se for o caso, deve estar *determinado* a suportar. A crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade.

violência. Os olhos que acolhem o poema não podem ser poupados do altar do sacrifício onde se imolam o frio papel em branco, ferido pela ferocidade da pergunta sem resposta. O poema. Tanto sangue derramado no caminho de um poema que se apresenta como aparição e que se confirma, precariamente, só no “endereço e um carimbo secreto”.

O poema, ao buscar a plenitude de uma relação, faz circular energia de contato que contradiz a sensação atávica de desespero e solidão. O poema é o resgate da inocência antes da queda, mas que guarda a semente que despreza o paraíso. Há na inocência insondável da poesia uma premonição de pecado e caos e, talvez, por isso, o poema que é lançado como carta aos amigos encontre em si turvações à sua própria inocência. O poema é generosidade maculada pela violência de um crime.

E ao meio,
 eu – inocente, inocente. Largo na testa
 para a loucura e o baptismo.
 Arte da redação: ver isto,
 Ver a morte – dar-lhe um nome de diamante com o nervo
 dentro. A veia selvagem trespassando a acerba
 massa
 dos vocábulos. E nos lugares visuais do paraíso,
 assinar: o demoníaco – com todas as letras
 doces
 (HELDER, 2016b, p. 422).

O poeta sabe que a inocência do poema desmente a docilidade. E nasce mais a pergunta sem resposta: será inocente a nossa inocência?

Há um destinatário para o qual o poema ditará um mundo transformado. E neste instante de revelação o poema-carta incendeia tudo que está posto como cotidiano, como certezas de rotina. O poema, como um anjo ao avesso, como um batismo profano, empurra o destinatário para o abismo. A queda é a dança do sublime. Horror e prazer desmentem a expressão rasa de inocência e envolvem de espanto tanto a escrita como quem a lê. Não se distingue, nesta precisa hora, remetente e destinatário. Ambos dançam a “acerba massa dos vocábulos”. Talvez tudo o que há de significativo esteja inscrito no campo da ferocidade e do perigo. E é precisamente na da vivência apaziguada do paraíso que a tentação faz seu lugar. A tentação é o ato em suspenso, um salto de desejo e pulsão – guarda em si traços da inocente culpa fundante na procura de um outro destino.

“Assinar: o demoníaco com todas as letras doces”, entender que a estabilidade ideal é só aparente. O gesto da escrita sabe que toda a forma de

estagnação paradisíaca esconde o declínio. Se há uma relação que precisa corajosamente ser sentida é o encontro do que é escrito e do que é lido. Relação que desencadeia forças míticas de confronto e destruição¹⁶. Forças cunhadas pelo trágico do acaso: o poema é tragicamente lançado ao acaso de um destinatário. Gesto inocente que busca partilha. Mas há, também, o demoníaco que se encobre nas *letras doces* a disfarçar o veneno: “Mas, ora, é preciso intoxicar-se com a paixão do perigo. (...) A paixão é a moral da poesia: arrisquem a cabeça se querem entender, arrisquem o corpo, a sua medida, se pretendem descobrir o centro do corpo.” (HELDER, 1990, p. 30).

A inocência permite, assim, o olhar que não se desvia. Todo o poema necessita de um olhar que não se desvie. Não há o escudo de Perseu para o olhar de Medusa do mundo. A inocência do poema é o que o faz olhar de frente para aquilo que todos se protegem. Inocência assume sua expressão de coragem para permitir fazer restar algo que vá além de corpos petrificados. O que resta é a escrita contínua e inabalável no seu caminho de entrega destemida: “vejo que escrevi apenas um poema: durante a vida inteira brandi em todas as direções o mesmo aparelho, a mesma arma furiosa. Fui um inocente, porque só se consegue isto com inocência.” (HELDER, 1990, p. 30).

Talvez somente a entrega de inocente coragem, de sentido infante e inaugural faça do poema algo que mereça um encontro. A partilha de um poema, apesar de sua força transgressora, doce fruta vermelha da insubmissão ao que é dado, ainda é o antídoto contra o mal do mundo que nos quer negar o sublime da beleza e do seu horror.

Se olhas a serpente nos olhos, sentes como a inocência
é insondável e o terror é um arrepio
lírico. Sabes tudo.
A constelação de corolas está madura contra o granito alto. Nas voragens.
Rosaceamente.
A tua vida entra em si mesma até o centro.
Podes fechar os olhos, podes ouvir o que disseste
atrás das vozes
do poema (HELDER, 2016b, p. 419).

¹⁶ Pedro Eiras (2012, p. 18) entende a literatura como uma “substância perigosa”: “Talvez a literatura não purifique. Talvez deixe o leitor naquele estado de maldição que a antropologia chama tabu. Mas não há o que lamentá-lo. O leitor procura formas de loucura inoculáveis, é capaz de pagar por elas, não dormir por elas – até matar por elas. Quer tornar-se capaz de literatura, conhecer o terror, a piedade, pranto e ranger de dentes, ser digno de ser vítima do livro. Não é pequena missão.”

É preciso mergulhar fundo. Profundezas vorazes. Horror no movimento de oroboros. Vida que entra em si; encontra o centro e devora a si própria. Há algo que precede o nada. Momento decisivo de fechar os olhos e ouvir as vozes atrás do poema. O poema que, com sua inocente coragem, olha a serpente nos olhos. A queda não é mais resolvida com o lamento culpado pelo paraíso perdido. Não é mais a serpente que nos hipnotiza. O poema nos faz enfrentar a questão fundamental sem desvios ou lenitivos. E a questão que fala do nosso centro é a morte. Se encaramos a finitude, a nossa própria destruição, poderemos dar à linguagem o seu dom mais precioso como falar e ser ouvida por meio de uma palavra, como, por exemplo, “rosaceamente”, a face inocente e enrubescida do poema.

Paul Celan nos diz que “o poema é atento” (CELAN, 1996, p. 57) e exige do seu destinatário a atenção delicada para perceber ritmo e pausa, para perceber a linguagem não como a língua que se fala, mas a língua de um rito secreto. Só assim pode ser lido no poema algo que se aproxime de “rosaceamente” – não a cor, não um modo, não um significado. “Rosaceamente” é o indefinido e estranho que cerca a arte. É mancha e “um traço muito particular da mancha, que lhe advém da sua radicação no vivo, é a sua ligação frequente à culpa (rubor) ou à inocência (chagas de Cristo).” (BENJAMIN, 2017, p. 113)¹⁷. Porém, a atenção inocente que a leitura do poema exige pode ser ferida de morte: “Mas quando se fala da arte há também sempre alguém que está presente e ... não presta atenção ao que se diz.” (CELAN, 1996, p. 43).

A preservação da coragem inocente do poema exige uma recepção de acolhimento. “Há sempre um poema a caminho, eles têm rumo. Para onde? Em direção a algo aberto, de ocupável, talvez a um tu apostrofável, a uma realidade apostrofável.” (CELAN, 1996, p. 34). Manter essa direção ao *tu* que não sou *eu* e chamá-lo. Doação e vocativo generoso que não se vergam aos ruídos do mundo porque lidam com escudos e materiais protegidos. Derrida diria: “Proteger é aprender de cor o poético. Deixares que o coração te seja atravessado pelo ditado.” (DERRIDA, 1992, p. 8). Defesa heroica do valor do poema como algo que “ensina o

¹⁷ O pequeno ensaio de Walter Benjamin intitulado *Sobre a pintura, ou sinal e mancha* (1917) abre uma discussão instigante que atinge a escrita em seu significado visual que pode atingir também significados metafísicos. A escrita da palavra “Rosaceamente” no poema de Herberto Helder adquire uma configuração de uma inscrição de mancha (matéria viva) que transborda no papel em intensidade “e esse poder é a palavra-linguagem, que se estabelece no médium da linguagem pictórica, que como tal é invisível e se manifesta apenas na composição.” (BENJAMIN, 2017, p. 115).

coração, que inventa o coração.” (DERRIDA, 1992, p. 8). O apreender o *poema de cor* traz uma recitação em direção ao que não se presta ao automatismo ou à escuta e recepção apressadas e desinteressadas. Escandir sílabas no silêncio do verso – o impossível que consagra um novo sentido -. Pânico das línguas. O poema que inaugura o coração para que possa ser ditado de cor: “Assim desperta em ti o sonho de aprender de cor. De deixares que o coração te seja atravessado pelo ditado. De uma só vez, e isto é impossível, isto é a experiência poemática.” (DERRIDA, 1992, p. 8).

Há implicação séria e densa no poema que caminha em direção à experiência *de deixar o coração ser atravessado pelo ditado*:

Disseram: mande um poema para a revista onde colaboram todos
e eu respondi: mando se não colaborar ninguém, porque
nada se reparte: ou se devora tudo
ou não se toca em nada,
morre-se mil vezes de uma só morte ou
uma só vez das mortes todas juntas:
só colaboro na minha morte:
e eles entenderam tudo, e pensaram: que este não colabore nunca,
que o demônio o leve, e foram-se,
e fiquei contente de nada e de ninguém,
e vim logo escrever este, o mais curto possível, e depressa, e
vazio poema de sentido e endereço e de
razão deveras,
só porque sim, isto é: porque não agora
(HELDER, 2013, p. 50).

Inocência e Coragem. O poema preza a sua existência como uma comunicação especial que cria ponte com o rosto do outro: “Procura-o e oferece-se-lhe. Cada coisa, cada indivíduo é, para o poema que se dirige para o outro, figura desse Outro.” (CELAN, 1996, p. 57). A amplitude dessa oferta que não admite a não inteireza:

“Ou se devora tudo, ou não se toca em nada”¹⁸

O poema não se dobra à leitura distraída, desatenta, desastrada (na acepção clara do desastre – sem astro, sem luz). Uma ética peculiar se faz presente na aparição do poema: há aqueles para os quais o poema nunca existirá, nunca será partilha nas mãos dos que ignoram a possibilidade de um outro rosto que não

¹⁸ Herberto Helder sempre foi contundente e enfático ao falar de poesia. Em sua entrevista ao periódico *Público*, assim se posiciona: “A ênfase sublinha por um lado o caráter extremo da poesia e por outro a sua natureza extremamente dúbia de prática destruidora e criadora, e o segredo jubilatório dessa duplicidade; sublinha também, escandalosamente, o sentido não-intelectual, irracional, corporal, do poder da imaginação poética para animar o universo e identificar tudo com tudo”. (Revista RELÂMPAGO, nº 36-37, 2015, p. 130).

reflexos de espelho. O alinhamento com “modus operandi” do mundo é a senha para que o poema diga não a qualquer insinuação de proximidade. O poema se nega, não colabora. O poema não se identifica com nenhuma finalidade que não seja a de ser prova de sua falta de finalidade. O poema é insubordinado, incorruptível, intocável pelos dedos da domesticação.

A ameaça ao poema surge no canto das sereias que seduzem para fazer capturas e aprisionamentos: “disseram: mande um poema para a revista onde colaboram todos”. Todos, pronome indefinido. O poema não se apega à indefinição de seu destinatário. Não quer imprecisões que confundam seu destino. O poema quer o diálogo autêntico do real encontro: “Não vejo nenhuma diferença de princípio entre o aperto de mão e um poema.” (CELAN, 1996, p. 66). Relação e cumplicidade.

No momento que o poema se instala irrompe um vazio pleno; uma razão sem razão; um tempo atemporal; uma negativa que afirma a existência; inocência sensível que sabe da sua força na leveza da mão que oficia o ritual da escrita.

O poema surge no breve espaço de uma hesitação. Nem o poeta sabe o que o move no instante da sua escrita. Só sabe que há um endereço que não é morada para todos. Mas há sempre alguém à espera do poema que está a caminho. E isso basta para que o poema exista: um olhar vivo para a singeleza da escrita.

A inscrição de linhas de escrita sobre o papel se mostra em epifania de um sentido não pensado ou formatado. Para Benjamin, a escrita pode atingir a esfera de um sinal de distinção, um sinal absoluto, algo que se imprime, assim como pode atingir a esfera de mancha, algo que se manifesta, algo vivo. E assim, quando a mancha “surge simultâneo com o sinal a grandiosidade dessa aparição assenta, em grande parte, na união dessas duas configurações, só atribuível a Deus.” (BENJAMIN, 2017, p. 113).

O inusitado a cercar a escrita de um poema é que sua emergência não se guia pelas urgências do cotidiano. A emergência de um poema é paradoxo diante de sua inutilidade. Paradoxo perigoso e desestabilizador:

que nunca por nunca estas linhas tivessem um ar acabado,
quisera apenas que uma urgência das coisas
as reclamasse, uma veemência,
uma potência das coisas,
e aí acabasse a sua breve música
mas já que a mim me devastava
que a ti te devastasse
leitor sempre inimigo
como fogo cria assim a sua própria sombra

(HELDER, 2016a, p. 55).

O poema é contínuo. Um texto que se perpetua pelos textos já escritos e por escrever. Nunca é matéria acabada. Desrespeitoso com as habilidades formais, procura a potência das coisas sem estilo – “o estilo é ruptura porque a homogeneidade é suspeita, na medida que reflete, na obra, a tirania do idêntico.” (MERQUIOR, 2017, p. 64). Estilo é prisão. Borges, é enfático ao clamar por uma nova ética dos leitores, que são inimigos quando “padecem dessa superstição que entendem por estilo, não a eficácia ou ineficácia de uma página, mas sim, as habilidades aparentes do escritor: suas comparações, sua acústica, os lances de sua pontuação e de sua sintaxe.” (BORGES, 1989, p. 209).

O poema sempre repudiará essa supersticiosa e maléfica recepção. É preciso que a célebre e ambígua frase de Diógenes Laércio a Aristóteles: “Ó meus amigos, não há amigo algum” não macule o poema que já está a caminho. Há esperança de que o poema ache a direção de um acolhimento ao que importa: a intensa potência do mundo do poeta a reclamar urgência para que o sentido do seu inacabamento seja percebido e aceito. Devasta o poeta o leitor que não lhe estenda a mão. Cumplicidade negada. Magia suspensa. O poema que é fogo pode se perder e não encontrar o olhar do leitor como amigo. Fogo sem sombra. Sonho desfeito. Inútil tentativa. Devastação.

Mas há, nessa possibilidade de rejeição brutal ao poema, a semente de um romantismo salvador, que nega a soberba do conhecimento, a lógica da instrumentalidade, a coação da produtividade. Ainda há a poesia a dizer da existência de outro mundo. E o diz com uma demoníaca inocência¹⁹. Astúcia, artimanhas configuram a inocência do poeta na luta para que o poema se faça:

Porque o prestígio da poesia é menos ela não acabar nunca do que propriamente começar. É um início perene, nunca uma chegada seja o que for. E ficamos estendidos nas camas, enfrentando a perturbada imagem da nossa imagem, assim olhados pelas coisas que olhamos. Aprendemos então certas astúcias, por exemplo: é preciso apanhar a ocasional distração das coisas, e desaparecer; fugir para o outro lado, onde elas nem suspeitem da nossa consciência; e apanhá-las quando fecham as pálpebras, um momento, rápidas, e rapidamente pô-las sob o nosso senhorio, apanhar as coisas durante a sua fortuita distração, um interregno, um instante oblíquo,

¹⁹ Helena Carvalhão Buescu afirma que “o viver demoniacamente da inocência” trazido por Herberto Helder é instigante porque “a poesia herbertiana precisa de lugares de dissonância para que não se pense que Camões ou a Bíblia podem (ou devem) ser lidos como se pertencessem a um, e uma só tradição” (BUESCU, 2009, p. 52).

e enriquecer e intoxicar a vida com essas misteriosas coisas roubadas. [...]. Vivemos demoniacamente toda a nossa inocência (HELDER, 2013, p. 12).

E toda a possibilidade do poema se amplia quando o vemos como um catalisador das brechas, um colecionador das coisas que se instalam nos intervalos de um tempo sem tempo. É dele que emerge a luz e “Não te iludas: não é esta a última candeia que dá mais luz – foi a escuridão em redor que se aprofundou mais em si mesmo.” (CELAN, 1996, p. 26).

O poema é a última candeia, mas rasga o mundo com sua ingênua forma de luta. O poema e sua inocência incondicional: “...eu via esta ingenuidade como uma visão, original e purificada, da escória de séculos de velhas mentiras sobre este mundo.” (CELAN, 1996, p. 12).

O poema quer dialogar. Procura um local predestinado, morada do leitor amigo que espera o poema em forma de carta que a tudo iluminará em meio à escuridão.

As luzes todas acesas e ninguém dentro da casa
(ouvido num transporte público)

luzes todas apagadas
- e se alguém está no escuro e súbito reluz lá dentro,
alguém fremente? (HELDER, 2013, p. 40).

Alguém é atingido pelo poema que chega. Mistério absurdo da chegada. Alguém no escuro que, de súbito, vibra com paixão, reluzente na escuridão. O poema ilumina o mundo quando se aproxima do OUTRO que verdadeiramente o aguarda. O mistério confronta o homem com a inépcia do seu conhecimento totalizante. Como um oráculo enigmático e extraordinário, o poema não só ilumina, mas também retira o homem, que é ninguém de si mesmo, e o desloca para uma ambiência solar e inundada de estranhezas não suscetíveis a acomodações. Há espanto, mas nunca deixou de também haver a procura de algo essencial e desconhecido, subtraído no estar no mundo rotineiro. E como no espanto de Rilke: “E quão atônito não fica o que, vindo de um seio, tem de voar.” (RILKE, 1993, p. 135).

Todas as luzes acesas do mundo não garantem que haja alguém dentro de nós mesmos. A casa do mundo é desértica e escura. Morada de ninguém. Suas luzes são artificiais e frias. Embotam os olhos dos homens que só alcançam as vitrines de feitiço, de alheamento, de exterior. Não há o olhar de volta. Há só reflexos difusos de superfícies lisas e espelhadas. Ecrãs que nada aderem. *Ninguém* é o que

nos habita: “Por meio da pesquisa e da tomada de consciência, o homem tornou-se o idiota do cosmos, mandou a si próprio para o exílio e rumou ao sem-sentido, ao desconectado, ao automático.” (SLOTERDIJK, 2016, p. 23).

E de repente há o poema. E algo faz crescer asas por dentro dos homens. O poema é arte: “As obras de arte, através da sua diferença quanto à realidade enfeitada, representam negativamente um estado no qual o que é viria para o seu lugar adequado, o seu próprio.” (ADORNO, 2008, p. 129).

O percurso da escrita do poema é uma longa mão que se mantém fechada como uma concha e, ao chegar ao seu destino, se abre em forma de beleza e voz. Novalis diz com precisão: “o pensamento poético é um universal retorno à casa. Para onde vamos, então? Sempre para casa.” (NOVALIS, 2001, p. 58)²⁰. A pérola da linguagem faz sua aparição virgem de sentido ou de solução. É tudo silencioso como claustros. “Escreve-se um poema devido à suspeita de que enquanto o escrevemos algo vai acontecer, uma coisa formidável, algo que transformará, que transformará tudo.” (HELDER, 1990, p. 31).

Pode ser ingênuo o sonho humanista e romântico do poeta: uma fraternidade enlaçaria o mundo. Remetentes escritores seduziriam destinatários predestinados. Um mundo que reluziria a cada escritura/leitura. Um contágio mais potente do que armas em uma revolução. Uma transformação tão radical cuja origem é o olhar inocente do poema que abala o mundo de olhos vazados pela experiência do conhecimento. O verdadeiro para o poema é o erro. Erro em sua etimologia latina – *errare*: perder-se, andar sem destino. E no andar hesitante e frágil do poema se esconde sua aparição mais vigorosa: admitir que não há certezas, nem trilhas pavimentadas, nem respostas apaziguadoras, nem verdades salvadoras, nem pecado ou santidade. Nada no poema persegue a afirmação de um encontro para redenção. O encontro que o poema busca é fugaz e precário, mas intenso na sua incompletude: “A verdade dissiparia o erro, se o encontrasse. Mas existe um tipo de erro que arruína de antemão todo o poder de encontro. Errar é provavelmente isto: ir ao desencontro.” (BLANCHOT, 2002, p. 75).

O ministério lírico, o mais grave e equívoco, o dom, não o tenho,
Espreito-o, leitor,

²⁰ Na escrita herbertiana é perceptível a sincronicidade com questões trazidas pelos românticos do século XVIII: o quanto do “estilo” iluminista nos legou o isolamento da arte herdeira da magia, do sonho, do divino. E, ainda mais contundente, o quanto o culto à razão nos roubou a promessa de participar da natureza em total integração.

por cima do ombro de outros,
 Sei contudo de alguns dançando à beira do abismo,
 Que tusa surreal!
 Ou fodem murcho?
 A mim, que não creio em Deus, pátria ou família,
 em teorias gerais da linguagem,
 na vida eterna,
 na gramática, na foda estrita,
 na prática técnica nenhuma,
 na glória da língua,
 não há apoio de inserção que me valha
 e os poemas talvez não passem porque há muitos cães que ladram
 (HELDER, 2016, p. 213).

O mais grave equívoco: o poema que erra pelo seu próprio caminho e que espreita o leitor por cima dos ombros dos acertos. O poema espreita o leitor, mas é preciso dizer-lhe que não há boias de segurança. Dançar à beira do abismo e criar um viver em negativo às verdades do mundo. Perigo e desequilíbrio. E os ecos de outros poemas se fazem ouvir:

“Vem por aqui – dizem-me alguns com os olhos doces/ Estendendo-me os braços, e seguros/ de que seria bom se eu os ouvisse/Quando me dizem: vem por aqui! (...) E cruzo os braços, /E nunca vou por ali.” (RÉGIO, 2006, p. 495).

Não há apoio de inserção que me valha (HELDER, 2016) e *E cruzo os braços, e nunca vou por ali* (RÉGIO, 2006). Inocente resistência. Recusa de apoio e negativa de orientação. O poema é senhor absoluto de sua estranheza e de sua caminhada. Danação de erínias, *tusa surreal* a falar da fome de ser voraz e potente. Quem pode calar o ato inocente e colérico do poema? Mesmo o perigo das vozes e tagarelices do mundo quando anunciado pelo poeta em tom de dúvida: “E os poemas talvez não passem porque há muitos cães que ladram” reafirma o vigor da inocência da aura de arte. Aura que, no pensamento benjaminiano, seria a força de uma aparição única de uma realidade longínqua. O poema, que vem de alhures, caminha, desbrava e acontece:

Nada pode ser mais complexo que um poema,
 Organismo superlativo absoluto vivo,
 Apenas com palavras,
 Apenas com palavras despropositadas,
 Movimentos milagrosos de míseras vogais e consoantes,
 Nada mais que isso,
 E o silêncio por ela fora.
 (HELDER. 2013, p. 62).

O poeta sabe que a inocência refinada do poema tende para o emudecimento. As entranhas do poema onde pulsam células de palavras em sua ínfima decomposição são permeadas de uma hesitação, de um vazio que se

preenche de matéria misteriosa: “algo que entre a linguagem e o mundo faz síncope. Parada, suspensão, um tempo forte de silêncio.” (NANCY, 2016, p. 131).

E este é o mais generoso atributo da escrita inocente do poeta: ir além da própria linguagem, atingir uma respiração em ápice, ser uma interrupção onde tudo aconteça sem ruído. O poema caminha para ser vivo na dádiva de sua entrega ao silenciar o mundo. O resto ... um espaço onde algo de vital é calado e inaugura um tempo não cronológico. O silêncio que traz o tempo justo, na palavra justa: “o poeta dever ser o técnico desse Kairós. Uma *tékne kaírica*, “eis o osso poético — entendo o osso como aquele dos crânios das vaidades. Duro, ameaçador que faz o obstáculo e que faz pensar.” (NANCY, 2016, p. 174).

O silêncio como Kairós contra Chronos que se esvai em fruições inautênticas, alienado de seu próprio percurso, incapaz de ser sede de verdadeiros encontros. O poema pertence ao silêncio que mora nas suas dobras de respiração e pausas. Um batimento entre. Um sussurro que destitui a palavra em caixa alta. O poema não grita, não tagarela. Ele surpreende entre a sístole e a diástole. Nega as facilidades do conhecer. O poema acontece por si só: *organismo superlativo vivo*. A linguagem que opera o mundo se dobra à força do silêncio que o poema carrega: “O silêncio é que deveria ter sido o ponto de partida para a experiência espiritual da modernidade e não a carnificina da linguagem.” (HELDER, 1996, p. 132).

O silêncio e a inocência do poeta criam as tensões necessárias para que o poema se faça como voz de um absurdo enfático. Absurdo que não se apropria do olhar da ciência, mas que se aproxima dos deuses. O poema rouba o fogo dos deuses para ofertá-lo aos homens. E há o silêncio do sacrifício prometeico do poeta diante da sua inocente bravura de enfrentar o sagrado e profaná-lo – restituir ao livre uso do ser humano aquilo que lhe era proibido por pertencer aos deuses.

E a força do poema cresce ao encontrar o leitor e estabelecer uma relação onde a cumplicidade se dá em silenciosa entrega:

Nunca mais quero escrever numa língua voraz,
 porque já sei que não há entendimento,
 quero encontrar uma voz paupérrima,
 para nada atmosférico de mim mesmo: um aceno de mão rasa
 abaixo do motor da cabeça,
 tanto a noite caminhando quanto a manhã que irrompe,
 uma e outra só acham
 a poeira do mundo:
 antes fosse a montanha ou o abismo –
 estou farto de tanto vazio à volta do nada,
 porque não é a língua que se morra,

esta cabeça não é minha, dizia o amigo, que me disse,
 esta morte não me pertence,
 este mundo não é outro mundo que outra cabeça urdia
 como se urdem os subúrbios do inferno
 num poema rápido tão rápido que não doa
 e passa-se numa sala com livros, flores e tudo,
 e não é justo, merda!
 quero criar uma língua tão restrita que só eu saiba,
 e falar nela de tudo o que não faz sentido
 nem se pode traduzir no pânico de outras línguas,
 e estes livros, estas flores, quem me dera tocá-los numa vertigem
 como quem fabrica uma festa, um teorema, um absurdo,
 ah! Um poema feito sobretudo de fogo forte e silêncio.
 (HELDER, 2013, p. 56, 57).

Um poema feito sobretudo de fogo forte e silêncio. Uma consagração ao emudecer. Um teorema que, sem resposta, se posta diante do leitor. Não há solução, só um delírio que anuncia algo inusitado. *Num poema rápido, tão rápido que não doa* porque o fugaz e breve são as maneiras tensionadas e energéticas do poema. Ser rápido não exclui a sua extensão, só intensifica seu estar no mundo como força do poético: viagem, experiência sem caminho prévio, delírio ditado em seu silêncio: “um leitor pode escandir uma prosa em que não se mostrava seus versos” (NANCY, 2016, p. 177).

Uma outra compreensão possível se estabelece no fogo que queima palavras, mas institui o significado da *philia*. A amizade que, em sua expressão máxima de generosidade, abdica das palavras, se enriquece no encontro de uma língua restrita, que não é traduzível em línguas, e faz surgir reconhecimento entre os homens. O poema reconhece o outro e inaugura um tempo fora do tempo. O resto inominável de quem escreve, de quem lê: surgimento de relação, eclosão do NOSSO poema. A palavra é muda e o verso a dita: “Ainda mais rara é a palavra que, em seu silêncio, é a reserva de uma palavra por vir e nos volta, ainda que perto do nosso fim, na direção da força do começo.” (BLANCHOT, 2011a, p. 61).

O silêncio é a última porta da gagueira do poema. As palavras que hesitam, que erram no caminho do entendimento sentem o fogo e a potência do silenciar. Resto inominável.

O silêncio do poema adormece a algaravia do mundo, mas acorda uma festa dos sentidos: livros, flores e tudo são tocados em vertigem. A Sibila se cala e, por momentos de pura graça, há harmonia no desarmônico girar do mundo. Harmonia no silêncio do estranhamento e matéria que põe luz em tudo. O poema que caminha sem nenhuma grande certeza ou verdade se agiganta no mudismo: o silêncio, porta

voz de todas as vozes que se põem no centro do vazio de uma existência. Silêncio e inocência são clarins anunciadores do poema infante (todo poema é infante) que sabe o que espera: um TU que virá. Silêncio diante das mãos que oficiam o poema: “E estas mãos, por outro lado, só pertencem a um indivíduo, isto é, a um único ser mortal que com sua voz e o seu silêncio busca um caminho.” (CELAN, 1996, p. 66).

Poemas que se ofertam: “O poema chega-me, bênção, vindo do outro.” (DERRIDA, 1992, p. 9). Poemas que carregam todos os poemas que não quiseram falar. Poemas mudos e belos cujos versos se espalham pelas dobras do tempo em papel fino e transparente que o leitor verdadeiro deixará entrar luz e dará vida e, ao lê-los, ouvirá o poema como fluxo ininterrupto em que todo verso mora, infinitamente²¹:

*Camões, grande Camões, quão
semelhante
Acho teu fado ao meu, quando os cotejo!*
(Bocage)

*Ouçam a longa história de meus males
E curem sua dor com minha dor
Que grande Sinto-os a todos dentro em mim, mover-me
E, inúmero, prolixo, vou descendo
Até passar por todos e perder-me*
(Fernando Pessoa)

*Escreve poemas, pequena
escreve poemas
e come chocolates
e que os poemas
sejam como chocolates*
(Adília Lopes)

*Este livro é para vós. Abençoados
Os que o sentirem. sem ser bom nem belo!
Bíblia de ti Por que os outros vão à sombra dos abrigos
Que a vos E tu vais de mãos dadas com os perigos
Por que os outros calculam mas tu não*
(Sophia Andresen)

*... e eu sensível apenas ao papel e a esferográfica
à mão que me administra a alma*
(Herberto Helder)

Silêncio. Só podemos ouvir o silêncio do poema que vem de algum lugar. Poema que são poemas. Miríade de vozes que habitam o centro do vazio silencioso. Repetida ação de escrever. *Mão que administra a alma*. Nada mais a dizer, só a ditar de cor.

e então exultei: porque
as coisas, as pessoas, os livros, os trajectos, as palavras, tudo à volta
são segredos de um segredo, e só isso os sustenta no vazio do tempo,

²¹ Os fragmentos dos poemas aqui trazidos foram extraídos da excelente coletânea organizada por Cleonice Berardinelli – *Cinco séculos de sonetos portugueses de Camões a Fernando Pessoa*, editado em 2013 pela Casa da Palavra.

e espero estar agora mesmo a escrever,
 em verbo arcaico indefectível cerrado,
 um erro absoluto,
 um erro escorchado vivo: vós sois o sal da terra,
 vós que escreveis e enviais cartas a cada um e a todos
 - a mão do mundo, a música, as cartas derradeiras
 e os sobrescritos sem destinatários (HELDER, 2013, p. 34).

A escrita de um poeta é um desejo enigmático que se remete em envelopes mágicos — cartas derradeiras. Poemas sem destinatários, mas que, inocentemente, tecem trilhas perigosas onde um encontro vai acontecer por meio do envio de cartas a cada um e a todos. Dádiva anônima que se subscreve em versos canhotos a dizer que no centro do poema mora a negação de sua solidão.

É perturbante verificar que a solidão possui uma qualidade expansiva, estimula réplicas, ou seja: o exercício íntimo de certas forças movimenta-se para um écran, incita a um significado externo. O leitor é tido então como um cúmplice superlativamente adequado ao texto da solidão. Imagino que tal adequação suposta – advinda de que perícia, de que faculdade subtil para induzir experiências, de que estranho talento de receptividade? – implica logo a sabedoria inocente de aceitar como absoluto o universo da solidão, a incontrovertível *razão* de autor. Da indiscutibilidade dessa razão partiria o talento de fruir para o “amor inteligente”. (HELDER, 2015, p. 144).

O poema precisa ser lido. A carta precisa encontrar a porta para seu destino e precisa vir de uma solidão que estimula réplicas. A réplica do poema é o leitor que o lê. Se pode ser do terreno do impossível que o poema chegue, é certo que ele está a caminho e que, ao chegar, encontrará alguém porque assim acontece, por todo o tempo kairós. Resto inexplicável ... Resto que permanece inocente... pergunta a ecoar para sempre ...²²

1.3 Escrita do apagamento

O poema é um animal:
 nenhum poema se destina ao leitor
Herberto Helder

²² Herberto Helder entendeu o poema como uma pergunta essencial e contínua: “Aquilo que se aprende vem do nosso próprio ensino, vem da pergunta. [...] Uma pergunta em perguntas, um poema em poemas, uma rebarbativa constelação de objetos ofuscantes. Aprende-se que a pergunta se desloca com a luz inerente; ilumina-se a si mesma.” (RELÂMPAGO, 2015, nº 36/37, p. 132).

Há um sinal. Um ponto de inflexão que estremece o ato da escrita. Um momento de esgotamento da experiência do humano que traz fragilidade na relação EU/OUTRO. A ilusão romântica do poema como carta aos amigos sofre um abalo. A ligação intersubjetiva enfraquece. Uma escrita neutra e de impessoal presença emerge. O apagamento do EU e suas vicissitudes parece ser uma explicação apressada. Há algo de mais tensionado neste acontecimento: a percepção de que um texto literário não tem destinatário²³. O seu apelo ao interlocutor dá-se “no abandono dos territórios do humano em direção a um alguém, interminavelmente alguém, da imposição da significação.” (LOPES, 2017, p. 114). Assim, a emergência de um sujeito se esvai. O pensamento se aproxima de um nó górdio na escrita ao se enlaçar também na relação com o mundo. Uma carta de Simone Weil a Joe Bousquet — sempre uma carta — descreve, com contundência, este trançado instigante:

Porque a amizade é para mim um bem incomparável, sem medida, uma fonte de vida, não metaforicamente, mas literalmente. Porque sendo, não somente o meu corpo, mas a minha alma, ela própria inteiramente envenenada pelo sofrimento, inabitáveis para o meu pensamento, é preciso que ele se transporte para outro lugar. Ele não pode habitar em Deus senão curtos espaços de tempo. Habita frequentemente nas coisas. Mas seria contra-natura que um pensamento humano não habitasse nunca em algo de humano. Assim, literalmente, a amizade dá ao meu pensamento a sua parte de vida que não lhe vem de Deus ou da beleza do mundo (WEIL apud LOPES, 2017, p. 117,118).

Se no século XV a linguagem ainda parece fazer parte do mundo, já no final do humanismo, conta-nos Roberto Esposito:

o antigo nó entre palavras e coisas é desfeito [...] as palavras perdem qualquer acesso à vida das coisas. A linguagem não só não tem mais condições de desvendar o enigma escondido nelas (coisas), mas também tende a torná-lo sempre mais indecifrável (ESPOSITO, 2016, p. 03).

As coisas. Em torno dos objetos passa a existir um campo de forças que desdenha da tradição que impôs indiferença e distanciamento ao inorgânico: “os objetos materiais sempre são narrados enquanto negação do sujeito, oposição à vida, veículo de um conjunto de males”. (PERNIOLA, 2005, p. 12).

²³ Silvina Rodrigues Lopes desenvolve a transição instigante da forma epistolar de escrita para a língua com que falam as coisas mudas: “O que importa é que se tenha escolhido a forma-carta enquanto forma de resposta a uma amizade, pois isso assinala que se é ainda parte de uma comunidade. Só depois disso, já fora dela, a língua com que falam as coisas mudas se anunciará. Mas então não haverá destinatador nem destinatário para a reconhecer.” (LOPES, 2017, p. 124).

Tal perspectiva faz com que a escrita se encontre com seus atributos de inocência e coragem. Na escrita literária, a separação do orgânico/inorgânico se dilui. O modo de ser das coisas e a sensibilidade humana não mais lutam entre si. O inorgânico passa a conter uma potência inusitada para confrontar a dimensão humana. Há um resgate. A literatura salva as coisas do seu destino de útil finalidade e esquecimento. As coisas são restos que não se deixam esgotar...²⁴

O poeta percebe, no exercício de sua escrita, que há uma catástrofe na própria linguagem e uma cilada na sua enunciação: “o poema escrito não se destina ao leitor, mas é o destino pessoal na sua narração, no esforço para criar o mundo.” (HELDER, 2017, p. 141). E a criação do mundo exige uma recuperação de semelhanças esquecidas, um piscar de olhos por onde passa o nosso horror extremo²⁵ e o esgotamento das forças de nossa humanidade. A paisagem é não orgânica. O poema encerra o desejo paradoxal de ser arauto do irreconciliável e se move para cumprir a tarefa mais difícil: “o poeta não transcreve o mundo, mas é rival do mundo.” (HELDER, 2017, p. 138). O poema sustenta a vida. E a tarefa exige algo que vai além:

até cada objeto se encher de luz e ser apanhado
por todos os lados hábeis, e ser ímpar,
ser escolhido,
e lampejando do ar à volta,
na ordem do mundo aquela fracção real dos dedos juntos
como para escrever cada palavra:
pegar ao alto numa coisa em estado de milagre: seja:
um copo de água,
tudo pronto para que a luz estremeça:
o terror da beleza, isso, o terror da beleza delicadíssima
tão súbito e implacável na vida administrativa
(HELDER, 2016b, p. 627).

Um copo de água. Uma coisa em estado de milagre. Milagre que não se restringe à definição do que não pode ser explicado, mas, sim, ao que Susan Sontag (2015a, p.108) entendeu como “ coisas que acontecem e não pareciam garantidas, ou esperadas, como se abrissem uma lacuna em que uma ação mais intensa,

²⁴ Roberto Esposito exalta as coisas como eventos pulsantes: “Assim como os seres vivos, as coisas também têm um coração. Sepultado em sua fixidez. Ou em seu movimento mudo. Um coração, como estava se dizendo, de pedra. Mas de uma pedra que não lembra o frio da morte. Uma pedra viva e pulsante, em que se concentra uma experiência antiga ou também contemporânea, ainda palpável, visível, reconhecível.” (ESPOSITO, 2016, p. 105).

²⁵ A paisagem não orgânica sempre mereceu o reconhecimento de sua força na escrita herbertiana: “a palavra torna propício este universo de pedras redondas, água, madeiras, bichos trêmulos, pessoas que nos contemplam de repente. Somos agora a paisagem para esta paisagem.” (HELDER, 2017, p. 60).

criativa ou ousada possa acontecer, e são essas aparentes rupturas na continuidade das coisas que parecem epifanias.” Milagre, uma epifania que surpreende e reluz no inusitado de seu acontecimento: um copo de água e o mundo se inquieta. A coisa excede sua finalidade e ganha um valor por si só. O poema ilumina um objeto e com isto é capaz de jogar luz no fragmentário, no mínimo, no resto... um copo de água que abriga esconderijos, materiais recalcados, escombros de imagens, ruínas e caos. O objeto em seu “ser em si” rivaliza com o mundo de explicações rasas e torna-se experiência de criação, experiência de arte.

O copo de água. Objeto que nega seu uso para conter substância de vida. Delicada beleza em comunhão com o sublime horror. Tensão e energia que emana de um imobilismo peculiar ao ditar o paradoxo essencial da arte: estar pleno no mundo por não ter serventia. Objeto que vemos, mas que não nos olha: “só vemos o objeto tão especificamente e tão claramente na medida com que ele não nos olha.” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 60). A não reciprocidade entre ver e olhar abre a fissura do estranhamento.

Algo acontece. Acontecimento que se aproxima do ato de libertar o sujeito, de não endossar a posição do “estar submetido”. Surge um jogo que privilegia um “fora de”. Um copo de água e oceanos se rebelam. Silenciosa revolução. Um olhar sob um novo ângulo que desmonta sólidas construções, que abre prisões, que revela um novo que sempre esteve lá. Objetos que, em sua inorganicidade, reordenam um mundo que se antepõe ao mundo. Rompimento da lógica do pensar. O viço habita no impensável: “O pensamento encaminha-se de modo a voltar a acreditar que os carvalhos e as pedras, as máquinas do polir, os limadores podem falar verdade, sem necessidade de perguntar pelo autor, a cidade, o editor e a página citada.” (MODER, 1993, p. 10). Evento estranho que fala outra língua:

Tão fortes eram que sobreviveram à língua morta
esses poucos poemas acerca do que hoje me atormenta
décadas, séculos, milênios,
e eles vibram,
e entre os objetos técnicos no apartamento
rádio, TV, telemóvel,
relógios de pulso,
esmagam-me por assim dizer com a sua verdade última
sobre a morte do corpo.
dizem apenas: igual ao pó da terra que não respira
o que é falso, pois eu é que deixarei de respirar
sobre o pó da terra que respira,
entre o poema sumério e este poema de curto fôlego,
mas que talvez respire um dia,
ou dois, ou três dias mais:

quando às coisas sumérias: as mãos da rapariga,
o cabelo da estreita rapariga,
a luz que estremecia nela,
tudo isso perdura em mim pelos milênios fora,
disso, oh sim, é que eu estou vivo e estremeço ainda.
(HELDER, 2016b, p. 694).

Um acontecimento dá lugar ao seu avesso: *o pó da terra respira e eu é que deixarei de respirar*. Nunca o falso se vestiu de tão verdadeiro. Magia da arte que faz do inorgânico o que nos lembra da falta de nossa respiração. Quem está morto? Pergunta que resvala na farsa do estático das coisas. Os objetos não querem ser o que sempre foram. Pulsam e falam de si e se colocam distantes de suas nomeações utilitárias. No poema uma suspensão rítmica vinda da enumeração de objetos é a antessala do acontecimento como uma descontinuidade imperceptível, um aparente nada acontecer: “Qual é esse nada que faz com que algo tenha se passado?” (DELEUZE, 2012, p. 71).

E, assim, neste “nada”, estado mais puro do acontecimento, é que se encontram os objetos cravados nos versos. Um imobilismo de abalo que pode abrigar a violência de rupturas, a modificação de uma situação para outra sem que possamos avaliar no tempo datado, ou que possamos acompanhar, passo a passo, o que acontece enquanto nada acontece. Um ruído dos objetos técnicos pode abrigar milênios de um tempo sem tempo.

O inorgânico empresta a sua imobilidade aparente para criar antagonismos ao que acontece de fato como potente, ativo e libertado. Um golpe de claro/escuro a delinear, como em Caravaggio, as formas a partir de uma luz e da ausência dela. Tensão de contrastes.²⁶

Os objetos criam também uma tensão nas linhas do poema; sabe-se que eles não poderiam estar no lugar de um fluxo de consciência humana; luta-se para acreditar que é fantasiosa a condição da “coisa” reivindicar outro papel. Então, agarra-se à ilusão de que nada está para acontecer, de que o poema está congelado na imobilidade das coisas.

²⁶ O “*chiaroscuro*” (luz e sombra) causou impacto inovador na pintura renascentista do século XV. A tensão pelo contraste de fundos escuros e personagens iluminados por uma luz forte e dramática é uma das principais características das obras de Caravaggio (1571-1610). O contraste se fazia mais contundente quando a técnica da luz e sombra trazia para a cena o relevo de determinados personagens e objetos. Orgânico e inorgânico compunham o gesto de arte em Caravaggio. Na poesia de Herberto Helder é possível perceber a mesma técnica pictórica em uma escrita que é lapidada de contrastes em cenas de imobilismo cinético com a luz a incidir sobre objetos.

Mas, contrariando todos os séculos de racionalidade, o poema esmaga e nos enche de pânico a cada olhar dos objetos selecionados. A violenta revelação se dá no espaço dessa enumeração de coisas, no ritmo crescente de suas aparições, na posição de espera para o confronto final, residindo nessa espera, o já acontecer. O poema confirma, pelo meio inusitado do inorgânico, que: “o único e verdadeiro objetivo de uma enumeração é de transmitir a ideia de infinidade e vertigem do et cetera.” (ECO, 2018, p. 86).

Um intervalo mínimo dá luz a uma vida que ainda não nominamos. O acontecimento como um instante de olhar de outro ponto, contestando a ideia de que o homem classificatório, seletivo, racional e civilizado é o único guardião do segredo que encerra como estar no mundo. Há um grande silêncio na inércia das coisas. Um silêncio que anuncia o desejo dos objetos de se libertarem da prisão de suas nomeações, para, enfim, serem o que quiserem ser. O desejo dos objetos não é alcançado pela estreiteza de compreensão do homem. E aquilo que o homem não alcança como dado da ciência e do conhecimento o dilacera e o aniquila. Abertura para o horror do desconhecido, do não-colonizável. O acontecimento do inorgânico é uma inusitada brecha de liberdade sob a égide do não humano. Nessa improvável brecha, no *Amor Fati* do agora, é que reside o gesto preciso para uma vida ímpar que se insubordina. Restos...

Objetos em enumeração, respirando e fazendo não respirar o poeta: a morte em tempos heterogêneos e o poema que faz desvendar uma cena tátil visual. Diálogo inconcebível de forte impacto, percorrendo tempo que adentra no tempo. Desafio à tradição, polifonia que faz dos objetos uma *verdade última*, testemunho mudo da finitude humana.

O poeta estremece. Saber da morte é saber que vive, é saber do desejo pulsante que pode ser tátil: “Tecidos, jóias, perfumes, tapeçarias, cerâmicas, vidros, quadros, [...] convergem todos na tarefa de efetivar, no cotidiano, o mito reelaborado de Eros.” (HELDER, 2017, p. 76). Os objetos fazem saber que há um poema contínuo a atravessar *décadas, séculos, milênios* e, se tudo é transitório, o poema existe na sua tarefa de presença essencial, vibrante e erótica.²⁷

²⁷ Mario Perniola se dedica a explorar o “*sex appeal*” do inorgânico e constrói um pensamento inusitado: “A aliança entre os sentidos e as coisas permite o acesso a uma sexualidade neutra, que implica uma suspensão do sentir: esta não é uma anulação da sensibilidade, que provocaria queda de toda tensão, mas o ingresso em uma experiência deslocada, descentrada, livre da intenção de atingir um objetivo. Sentir-se como uma coisa que sente quer dizer, antes de mais nada, emancipar-

Há um encontro entre vida e poema com força de uma última entrega. Mesmo nesse momento não se faz certeza no poema. Há sempre algo acontecendo que mina o esperado. O poeta se dá conta que talvez não seja tão simples a conclusão do poema/vida antes da morte. Há um espaço pouco nítido, uma fissura silenciosa, uma fenda no que acontece, suficiente para mudar tudo, algo sempre se passa e a fissura se configura no seu desconhecimento dela – morrer seria o mais simples, mas um reconhecimento surge, no imobilismo dos objetos através dos tempos: ainda se respira em versos: “eu estou vivo e estremeço ainda.” Eu sou o poema, este, e só este é capaz de estremecer e vibrar como resto indissolúvel por toda uma eternidade.

Objetos são eixos tortos em equilíbrio precário. Contêm, assim, poemas em estado latente, detentores de uma linguagem indomada e selvagem. Artaud (2006) entendeu que é preciso ser cauteloso e sensível no desejo de compreender a linguagem dos objetos e saber que há requisitos que não podem ser ignorados: “adentrar na linguagem dos objetos, mas com a condição de que se prolongue seu sentido, sua fisionomia, sua reunião até chegar aos signos, espécie de alfabeto.” (ARTAUD, 2006, p. 102).

O poeta, na solidão da escrita, olha e vê objetos e faz deles uma nova estética de estar no mundo.²⁸ Objetos percorridos com olhar de leitura – objetos em seu misterioso alfabeto tornam-se um gesto de arte: “o puro inumano que passa a ser o centro da nova estética.” (ADORNO, 2008, p. 205). Objetos em espaço limiar, em fronteira de apreensão que será delimitada pela técnica de montagem, tão cara a Benjamin (2012; 2017) e Warburg (2013)²⁹ e que fundam uma nova relação objetal,

se de uma concepção instrumental de excitação sexual que a considera naturalmente direcionada para a obtenção do orgasmo.” (PERNIOLA, 2005, p. 22).

²⁸ Herberto Helder, na escrita de um fragmento titulado “Palavra visível”, que compõe o livro *Photomaton & vox* (1979), definiu a ênfase do seu olhar sobre os objetos: “Que fazem os objetos neste espaço tão resolutamente cotidiano? Sim, fazem a nossa vida. A sua ação é o prolongamento do desejo e da malícia da voz que os nomes habitam com a selvageria vegetal de um paraíso.” (HELDER, 2017, p. 60).

²⁹ É possível percebermos uma aproximação entre o trabalho de Walter Benjamin e do historiador da arte Aby Warburg (1866-1929) com os objetos na poesia de Herberto Helder. Os autores desenvolveram um olhar de colecionador ao tratar imagens como representações de vida capturadas pelos artistas. Warburg se dedicou à montagem do que chamou “Atlas Minemosyne”, uma galeria de imagens dispostas em conexão com anacronismos, potência de repetição e sobrevivências. Uma iconologia inusitada que proporciona uma mudança no paradigma de percepção do gesto de arte. Warburg e Benjamin inovaram a forma de trazer à tona elementos da arte que não estão inscritos na estética tradicional. Didi-Huberman enfatiza uma das proposições mais interessantes no entendimento warburgiano sobre cultura: “o que sobrevive na cultura é, antes de mais nada, o trágico: as polaridades conflitantes do apolíneo e do dionísio, os movimentos patéticos vindos de nossa

desferindo um profundo golpe à compulsão do sujeito como senhor absoluto na questão do existir. Objetos como resto ... sustentando que “o primado do objeto se afirma esteticamente no caráter da arte como historiografia inconsciente, anamnese do subterrâneo, do recalcado e talvez do possível.” (ADORNO, 2008, p. 289).

Os objetos se deslocam em galeria. Como diria Benjamin, no relato da criança desordeira: “mal entra na vida, ela é caçador. Caça os espíritos cujo rastro fareja nas coisas; entre espíritos e coisas ela gasta anos, nos quais seu campo de visão permanece livre de seres humanos.” (BENJAMIN, 2012, p. 39). Objetos que são tocados pelo gesto do colecionador: as peças são arrancadas do seu contrato usual para serem inseridas em uma nova ordem que desorganiza e embaralha os registros originais das aquisições. Um olhar enviesado confere aos objetos do poema o sinal de uma experiência de rebeldia. Experiência de liberdade inusitada.

O poema toca uma matéria indecifrável. Objetos que se submetem aos olhos que buscam o distanciamento para encontrá-los e temem a aproximação onde há risco de os perder para sempre. Objetos que no poema fazem aparição de visíveis, mas algo escapa, algo de resto indomável ...

Espaços e tempos heterogêneos tomam, de assalto, o poeta no seu momento de criação. O estático impera no movimento dos objetos que estão plenos do seu “em si”, ignorando o orgânico e, portanto, a finitude, a morte:

No lugar da viscosidade febril e turva da vida e da morte, a sexualidade neutra abre o horizonte atemporal da coisa: é como se aos corpos subtraídos da confusa e contraditória decorrência do tempo fosse doada a simplicidade de um mundo inorgânico, mas que sente, palpita. (PERNIOLA, 2005, p. 29).

O assombro do inorgânico marca o momento da criação e o poeta já não se importa se o leitor existe... simetria abalada para o poema que se reconhece palpitar em si mesmo.

Arranco ao mundo os objetos da noite e do dia,
arranco-os, brilhando, dispondo-os
assim urgentes
na teia eletrônica do idioma:
e todas as linhas de mármore do poema de nascimento
sinto o abalo,
orvalho sobre a fruta,
fruta no prato,
e garfo e faca para abrir o coração da fruta
ponta a ponta acesa: insetos cheios de nome, o astro como aranha na teia
devora-os vivos

própria imemorialidade, é isso que compõe inicialmente a vida, a tensão interna de nossa cultura ocidental.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 135).

- e então eu morro do que nasci na boca,
E ponho o mármore em cima do poema para que nada se mova.
(HELDER, 2016b, p. 525).

Tensão na inércia. Deserto de ações. Cada objeto remete a significados suspeitos, às visões que cintilam ao redor de uma enlouquecedora roda de entrecruzamentos. Incômodo. Impossibilidade de definições ou métricas. E o desejo que do inorgânico nasça um tempo de reconhecimento da despersonalização, da liberdade do poema frente ao poeta. Liberdade é abalo que desestabiliza o poeta. O que resta não é mais um Eu e, sim, o poema: “Talvez a poesia, tal como a arte, se dirija, com um Eu esquecido de si, para aquelas coisas inquietantes e estranhas, para de novo se libertar – mas onde? Mas em que lugar? Mas com que meios? Mas em que condição?” (CELAN, 1996, p. 51).

“... e ponho o mármore em cima do poema para que nada se mova.”

O inorgânico é a matéria prima para uma vivência de um terror latente e frio como o mármore a sepultar o poema. Ambos vivos e imóveis, respirando em ritmo mais presente do que um arfar de pulmões. Terror e silêncio. Estremecimento diante de xícaras de porcelana que anunciam uma catástrofe. Objetos em luta pelo encontro da origem de gestos que remetem a uma outra matriz. A humanidade sabe que toda origem advém de uma mentira mítica que nos sustenta. Os objetos podem legar uma outra herança. O sublime e o horror dialogam no inerte que se movimenta. Não há mais fronteiras entre o mundo das coisas e o mundo dos homens.

Não toques nos objetos imediatos.
A harmonia queima.
Por mais leve que seja um bule ou uma chávena,
são loucos todos os objetos.
Uma jarra com um crisântemo transparente
tem um temor oculto.
Mesmo o seu nome, só a medo podes dizer.
A boca fica em chagas
(HELDER, 2016b, p. 420).

Há um difícil percurso no poema repleto do emudecimento dos objetos. O acesso a esse emudecimento não se faz sem o arrepio da violência que acoberta. Não há apaziguamento: só poesia irregular e disforme. Uma possibilidade, um fio de Ariadne se apresenta para que um acesso ao poema seja permitido sem ilusão ou falsa intenção, e tal possibilidade advém do confronto direto com o que Adorno tão

secamente declara: “mente até mesmo a árvore florida no instante em que percebe seu florescimento sem a sombra do horror.” (ADORNO, 2008, p. 94).

Os objetos do poema trazem, na liberdade de sua existência em si, o acesso a anamnese do subterrâneo, do que se instala em brechas e em fissuras — material fragmentado e gatilho para o horror extremo que vai além do biológico/orgânico e segue em direção à aridez do exílio mais angustiante, sem Ítacas sonhadas, sem aventuras no caminho. O que resta é sempre uma ameaça incessante que contraria a afirmação de que tudo possa existir para o social/útil. Só a infrutuosidade dos objetos colecionados é ameaça ao valor utilitário da “*vida danificada*” que Adorno bem definiu (ADORNO, 2008).

O encontro com os objetos nos faz próximos da visão contrária à epistemologia tradicional que concede à coisa uma figuração menor diante do sujeito do conhecimento. Há um desvio significativo que tem no inorgânico a superação da linguagem autorreferente. O olhar de Benjamin está vivamente presente no ato de ler o poema iluminando seus objetos poéticos como *valor*. Coisas dispostas em um intervalo mnemônico que as salva como coisa em si; como coisa vazia que atinge o íntimo delas próprias e que assim salva o humano em nós.

A força da escrita que destaca esses objetos resgatados é uma poderosa catarse. Traz em sua grafia a exposição de cenas que dançam aos olhos como pulsão de uma vida que quer ser possível. Benjamin, ao escrever, declara peremptoriamente: “Não tenho nada a dizer, só a mostrar.” (BENJAMIN, 2012, p. 57). Inegavelmente, os objetos buscam as formas de protagonismo na sua materialidade.

Engramas fóbicos estão presentes nos objetos como sistemas escópicos que privilegiam a sua interioridade e concedem ao poema uma marca de fantasmagoria.³⁰ Assim, um jarro sobre a mesa abriga o horror e catástrofe de um tempo diferenciado, de um registro engramático que emerge com força de desestabilização.

³⁰ Didi-Huberman compilou as contribuições de Richard Semon (1859-1918), biólogo evolucionista alemão, na formulação do conceito de engrama: “A matéria orgânica, segundo Semon, seria dotada de uma propriedade muito especial: todo ato, toda transformação energética que ela sofre deixa uma marca. Semon chamou-a de Engramm ou “imagem-lembrança”. Embora morram as sensações ou “excitações originais”, sobrevivem os engramas dessas sensações, os quais, de maneira discreta ou ativa, desempenharão o papel de substitutos no destino posterior do organismo.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 206).

É essa a experiência poética que não teme em afirmar a não sujeição dos objetos a uma existência de dominação: um jarro sobre a mesa é a explosão de todo o terror de um tempo vazio, de um registro mnemônico que faz parte do arquivo anacrônico da humanidade. Os objetos ali estão, no imobilismo cinético de suas existências em estado puro e, assim, aterrorizam e desequilibram. Crueldade inorgânica que surge ora em fraturas, brechas, intervalos; ora como sobrevivências psíquicas. Há uma polifonia que Adorno chamou de “encantamento que desencanta” (ADORNO, 2008, p. 342) e que, como uma fugidia aparição, como um gesto precário, como gesto significativo que impede o tempo analógico, faz da escrita do poema o gesto definitivo e último de arte.

*“[...] Por mais leve que seja um bule e uma chávena,
são loucos todos os objetos”* (HELDER, 2016b, p. 420).

São loucos todos os objetos em suas associações³¹ que nos levam a entender que todas as coisas que existem são correspondências: “com o tempo as forças miméticas do homem abandonam uns campos para desaguar em outros.” (BENJAMIN, 2012, p. 118). O poema é a presença de uma fugaz percepção de semelhanças em seu deslocamento da linguagem para a imagem, para a cena, para o visual, para o objeto.

É instigante a tarefa que tece associações cifradas que contagiam a escrita no mundo. Um poeta a dar a mão a outros poetas, a comunicação contínua do poema que não termina.³²

Tenho um bule de que gosto muito, que acho muito bonito.

³¹ Interessante a análise de Silvina Rodrigues Lopes quando destaca o pensamento de Hegel no sentido de que “o natural acha-se nitidamente oposto ao espiritual. Um objeto que existe na natureza, um rochedo, um animal, uma flor, uma fonte, é interpretado como representando uma existência espiritual decaída e castigada. É esse o caso de Filomele, de Péricles, de Narciso, de Arithusa, etc., que em consequência de uma falta, uma paixão, um crime, ficaram culpados de uma culpa infinita ou presos a dores infinitas que os privam da liberdade da vida espiritual e os transformam em objetos inanimados.” (LOPES, 2003, p. 45, 46). Contudo, há na poesia herbertiana um rompimento com tal tradição e o objeto é trazido ao universo da pulsão de vida: “O objeto ganha uma importância insidiosa como elemento erótico. À sua volta aglomera-se a multidão dos mitos menores. O novo ícone catalisa a nossa sensibilidade, transforma-se em referência. Fazemos uma vida apaixonada de relação com o objeto erótico.” (HELDER, 2017, p. 76).

³² Herberto Helder e Adília Lopes contam uma estória de objetos que se destacam como protagonismo do inorgânico em um poema que é contínuo, em um poema de mãos dadas que nos revela que “por mais leve que seja um bule ou uma chávena,/ são loucos todos os objetos” (HELDER, 2006, p. 420) e é esta loucura do inorgânico e suas conexões que faz com que a poetisa conclua: “Ao fim da tarde, depois de os amigos se terem ido embora, a sombra do bule fez-me ver como sou feliz às vezes.” (LOPES, 2017, p. 59).

Mas de repente do que gostei mais foi de reconhecer a sombra do bule nas costas de uma cadeira, de dar com a sombra do bule. É fácil dizer que lembra uma ave. Mas é o que está certo dizer. Essa repentina ave, estou a lembrar um verso, deu-me muita paz. Ao fim da tarde, depois de os amigos se terem ido embora, a sombra do bule fez-me ver como sou feliz às vezes (LOPES, 2017, p. 59).

Semelhanças percebidas por rápidos clarões. Percepções inconscientes que eclodem conscientemente em correspondências mágicas. A escrita destemida desperta para conexões que iluminam semelhanças no trabalho com a linguagem. Invulgar encantamento que posiciona, lado a lado, a visão de águas cristalinas e corredores limpos da casa que habita nossa memória com a casa que já não é casa, artefato de tijolos e cimento, mas, sim, algo que o tempo convencional não deteriora, arquitetura atávica de algo que toca analogias com a vida; resgate de um tempo em que os homens ainda reconheciam equivalências e o mundo era harmônico em analogias.

Falemos de casas, do sagaz exercício de um poder
tão firme e silencioso como só houve
no tempo mais antigo.
Estes são os arquitectos, aqueles que vão morrer,
sorrindo com ironia e doçura no fundo
de um alto segredo que os restitui à lama.
De doces mãos irreprimíveis.
- Sobre os meses, sonhando nas últimas chuvas,
as casas encontram seu inocente jeito de durar contra
a boca subtil rodeada em cima pela treva das palavras.
(HELDER, 2016b, p. 09).

No poema abre-se uma nova exigência de olhar. Dançam ao redor imagens-pensamentos, vórtices que fazem da palavra hélices em rodopio. Toda a familiaridade dos signos é destruída para, talvez, indicar o registro da origem das coisas. Instante supremo em que os objetos não são mais coisas de subserviência ao mundo e sim imagens volantes que se apreendem pela lembrança exitosa de que podem ser outra coisa e, principalmente, capturam uma possibilidade ímpar de seguir os rastros de semelhanças perdidas, de traços identificadores de uma ligação que foi abandonada. Restos...

O olhar que nesses objetos se fixa, encontra um esvaziamento de preconcebidas significações e revela a semelhança com algo ausente, mas potente e em suspensão. Objetos que se desviam dos mecanismos de apreensão e nos levam a ver o que não vemos – uma experiência de impacto onde o que se apresenta comparece na perspectiva de uma ausência, de uma semelhança familiar que ecoa ao longe.

As coisas concebem a aproximação com uma reflexão significativa: “os objetos pensados como desconcertantes e incontroláveis na experiência artística, assim se tornam, pois, assumem total indiferença pelo seu observador; objetos que, por uma tautologia, se tornam uma espécie de sujeito.” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 63). A linguagem que os nomeia se dobra a uma ideia de semelhança, mas que não os perturba, nem na mais devastadora agonia. O poema renomeia o mundo em um despertar para outros sentidos:

Que palavra seria, ignora. O nome talvez
de um instrumento antigo, um nome ligado
à morte – veneno, punhal, rio
bárbaro onde
os afogados aparecem cegamente abraçados a enormes
luas impassíveis.
Um abstrato nome de mulher ou pássaro
Quem sabe? – Espelho, cotovia ou a desconhecida
palavra Amor
(HELDER, 2006, p. 30).

Há sempre uma tensão, um ato de Medusa a congelar cenas e a trazer os objetos para um jogo rítmico de superfície e profundidade, de aparecimento e desaparecimento, de visto e oculto, de perdas e encontros. Objetos que pretendemos iluminar como um *Aleph* borgeniano:³³ lugar-não lugar onde tudo pode ser visto em uma cornucópia praticamente infinita de imagens sem tempo – estátuas perpétuas que, ao ignorar leitor e mundo, deslocam o olhar para algo que está aprisionado no campo de uma metáfora. Algo no lugar de outra coisa:

O teu nome negro com tanta força
minha mãe.
Os satélites e as praças. E novembro
avançando em janeiro com seus frutos
destelhados ao colo. As estátuas, e eu sonhando, sonhando,
Ao contrário tão morta – minha mãe –
Com tanta força, e nunca
- mãe – nunca mais acabava pelo tempo a fora.
(HELDER, 2006, p. 193).

O poema é tomado por um sentir do inorgânico, que é fluxo, que é fronteira tênue “entre coisa e a imagem, entre a imagem e o sujeito” (PERNIOLA, 2005, p. 17). Coisas e os sentidos já não lutam entre si, mas aderem ao viver reflexivo. O

³³ Segundo a obra *Borges babilônico*: uma enciclopédia, organizada por Jorge Schwartz “conta-se de acordo com a tradição judaica, que, para consolar a letra Aleph – a primeira do alfabeto hebraico, por não ter começado a Torá (Pentateuco) com ela, Deus a utilizou para iniciar os Dez Mandamentos. Na obra de Borges intitulada *O Aleph* reconhecemos em seu designer gráfico a linha que separa e ao mesmo tempo une as forças que apontam para o céu e a terra” (SCHWARTZ, 2017, p. 39). O Aleph, letra que contém todas as letras, é mistério e labirinto de significações.

inorgânico que traz um sentir transgressor na forma deslocada que apresente a nossa humanidade esquecida: “Quem tem a coragem ou o desespero de dizer que o homem é quase coisa e a coisa quase homem?” (PERNIOLA, 2005, p. 23). Pergunta que não se responde. Apenas há uma forma que se apresenta: a poesia que traz uma mãe morta, mas que “nunca mais acabava pelo tempo a fora”.

O poeta sabe que sua escrita tem uma autonomia inquestionável. Colecionador persistente de objetos-imagens, viu no exílio voluntário a condição para o seu trabalho. Seu fazer arte é tecido de materiais recolhidos na lida diária e que encontram caminho de expressão no poema que sempre está por nascer. Poema que indaga sobre sua precária presença diante do poeta que reconhece o inacabado como sede de uma visão de mundo. *Uma camisa caindo sobre a cadeira* é, por vezes, o que sustenta a débil decisão de não enlouquecer. Os objetos do poema mobilizam também um sentir de longa duração – colocam a desordem e caos como elixir de uma outra vida.

Se eu quisesse, enlouquecia.
 Sei uma quantidade de histórias terríveis.
 Vi muita coisa, contaram-me casos extraordinários,
 eu próprio ...
 Enfim, às vezes já não consigo arrumar tudo isso.
 Porque, sabe?, acorda-se às quatro da manhã num quarto
 vazio,
 acende-se um cigarro ... estás a ver?
 A pequena luz do fósforo levante de repente a massa das
 sombras, a camisa caindo sobre a cadeira ganha volume
 impossível, a nossa vida ... compreende? ... a nossa vida
 inteira, está ali como ... como um acontecimento excessivo ...
 Tem de se arrumar muito depressa.
 Há felizmente o estilo.
 Não calculas o que seja?
 Vejamos: o estilo é um modo subtil de transferir a confusão e
 violência da vida para o plano mental de uma unidade de
 significação.
 Faço-me entender?
 Não?
 Bem, não aguentamos a desordem estuporada da vida.
 (HELDER, 2010b, p. 11).

Basta a chama fugidia de um fósforo aceso para se dar conta do fracasso da razão como ordenadora do estar no mundo. Basta a insuficiente luz de um fósforo para iluminar o terror do homem afastado da natureza, da sua origem, do caos criador. Um fósforo aceso ilumina mais do que séculos de conhecimento.

A ciência e suas inabaláveis certezas colocaram véu na percepção de nossa familiaridade e semelhança com uma organicidade natural. A imagem da “camisa caída sobre a cadeira” faz desses objetos o testemunho inorgânico do vazio ao qual

estamos submetidos: não há ilusões, magia ou mitos. A força da linguagem silenciosa dos objetos se impõe onde as palavras e seus usos domesticados não dão conta do aniquilamento, da destruição. *Camisa e cadeira* trazem, na crueza dos seus materiais, o rompimento da desarmonia entre pessoas e coisas, recuperando perdidas semelhanças e fazendo-nos ver e sentir algo que, irremediavelmente, nos escapa pelo truque cotidiano do uso do “*estilo*”.³⁴

Há dor nesta realidade sentida pelo poeta que enlouquece no ato de nos dizer que não há conciliação possível a não ser assumir os extremos da vida, paradoxo que não admite lenitivos, ou nas palavras de Schlegel: “Vinculem os extremos, e terão o verdadeiro meio.” (SCHLEGEL, 1997, p. 153).

O poeta se coloca em uma posição ambígua, de “*double bind*” na constatação de que há uma vida em convulsão, uma vida subterrânea de memórias, sonhos, ancestralidade que pulsa como um “acontecimento excessivo” e, há, também, o que chama, ironicamente, de “estilo”: “um modo sutil de transferir a confusão e a violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação.”

A definição de “estilo” é uma operação racional para estabelecer fronteiras e limites àquilo que os românticos alemães chamavam de intuição intelectual – a valorização das sensações, emoções e dos materiais suspeitos trazidos à tona nos procedimentos de aproximação com o estranho, o heterogêneo, o mistério, a natureza.

O “estilo” é a morte da arte e o império dos catálogos, da ação suicida de nominar coisas e a partir dos nomes sentenciar funções e finalidades. O mundo rotulado e classificado tenta inibir a possibilidade de que outro mundo, inútil e ineficaz, brote, como erva daninha, nos canteiros bem podados da razão.

Esse trabalho de alinhamento que o “estilo” exige é diário e ininterrupto, ceifando dúvidas e suspeitas, desqualificando críticas ao projeto de uma modernidade autorreferente sob a bandeira do progresso. O poeta, tomando voz de narrador, explicita a penosa vigília para que a vida inócua e cotidiana não irrompa sorrateiramente em momentos de descuido e distração, transformando campos arados em paisagens inóspitas. Trabalho permanente de atenção e cuidado: “Mas

³⁴ Estilo é o primeiro conto do livro *Os passos em volta*, de Herberto Helder. Há um percurso circular na obra e Estilo é o primeiro passo. Maria Estela Guedes ressalta “que este conto é relevante porque remete a questões ligadas à escrita.” (GUEDES, 1979, p. 167). Estilo é, também, um libelo acusatório quanto aos perigos de uma visão coesa e orgânica do mundo. Ter estilo é almejar ter sempre respostas e controle. O estilo é a defesa contra os desatinos e loucuras do gesto de arte.

pode imaginar o que seja isto todas as noites, durante semanas ou meses ou anos?”.

Há uma lição primordial dos românticos quando sempre negaram que seja possível a plenitude, pois isso seria ignorar a presença indubitável do caos – situação que a razão, mesmo com todo o seu aparelhamento científico, não compreende integralmente e, quando pelo menos se rende em uma aceitação, o faz sob um véu de orgulho envergonhado para esconder o seu fracasso.

O “*estilo*” é precário e não é capaz de calar a voz do poeta que, desafiadoramente, declara: “Se eu quisesse, enlouquecia.” O ofício do poeta é enlouquecer por nós e trazer à luz o poema.

Acontecimento excessivo... o poema como resto. O poeta não recua na explosão de sentidos e vozes. Excesso. Nominar o excesso como um “*gaio saber*” que Didi-Huberman diz ser “um outro tipo de saber sem contornos de gênero ou influências literárias, mas, sim, compromissado com um saber dionísico.” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 23).

Um “*gaio saber*” é uma premissa para uma aproximação com o poema que se coloca como experiência de perigo e que não admite uma narração de justificativa. O que o poema pede é a admissão de uma herança de textualidades imagéticas que não teme a *pathosformel* de violência e ruptura com a tradição, fundando-se em inscrições arcaicas e de complexas conexões.

O poema é um gesto que se torna mais que escrita, se torna uma cena, negação do estático na leitura. Versos inquietantes demais e que respondem sempre por uma ação, uma agitação, um estado transcendente de vida em objetos. Os objetos herdaram uma *pathosformel* que desmentem a natureza morta, apática e sem violência. Os objetos assumem a responsabilidade de migrar para a escrita outros sistemas de expressão artística, apropriando-se de atributos que podem, tradicionalmente, ser entendidos como alheios ao literário. A loucura é essa escrita que vai além da inscrição da palavra no papel. Ousadia de ser *cadeira e camisa* que dançam ao luar de nossa existência. Ousadia de ser arte que ri do “*estilo*” e sacode o pensamento para fora do seu lógico pensar:

A água nas torneiras, nos diamantes, nos copos.
E entre inocência e Inteligência estudava-se a arte.
Exemplo: a arte do ar queimado que passa pela boca
se a mão de alguém entra por mim dentro
e revolve
canos grossos, artérias, intestinos,

o sangue.
 Deus, mão entrada.
 A voz encurva-me todo.
 Nos fulcros, à mesa, pelo fogo, onde as linhas se encontram nos
 Grandes
 objectos do mundo, sento-me,
 e alimento-me, e a fruta adoça-se até ao oculto,
 e eu sei tudo, e esqueço.
 Quis Deus que eu entenebrecesse.
 Que se fizesse em mim a abertura por onde saem
 madeiras frias, ferros
 para os talheres,
 carne,
 e jarras que trepidam com a força das corolas,
 diamantes por onde se bebe.
 Deus disse: um idioma que brilhe.
 E eu trabalho para este espaço em que ponho a mão a peso
 de sangue, o dom
 de exercer os instrumentos terrestres.
 Se vibram os arcos da respiração,
 se a baforada encrespa o ar quente nas linhas.
 (HELDER, 2016b, p. 485).

Um poema. Subversão de direções. Deus, o animal homem e as coisas em novo plano: “Aos movimentos verticais (DEUS) ou descendentes (animal), sucede um movimento horizontal na direção da coisa – esta não se encontra nem acima nem abaixo de nós, mas ao nosso lado, de um lado, ao redor de nós.” (PERNIOLA, 2005, p. 23).

Um Deus no poema provoca uma abertura por onde vem a nós a coisa com a marca do antividino e o antianimal. Marca única, avessa ao antropomorfismo colonizador:

.... *Quis Deus que eu entenebrecesse.*
Que se fizesse em mim a abertura por onde saem
madeiras frias, ferros
para os talheres,
carne.

Uma abertura para um gosto poético que ignore a submissão e disponibilidade das coisas às pessoas: “Um hiato que dois milênios de direito, teologia e filosofia cavaram entre coisas e pessoas.” (ESPOSITO, 2016, p. 103).

Uma abertura para que nasça, sob a égide de uma criação divina, *um idioma que brilhe*: objetos com força vibrante de comunicação que se firma pelo esgotamento da ação humana de negar a eles a cintilação de uma outra vida depositada na sua fixidez.

O poema resgata os objetos com sua linguagem de aproximação que não ignora que: “Assim como os seres vivos, as coisas também têm um coração. Um coração de pedra. Uma pedra viva e pulsante, em que se concentra uma experiência antiga ou também contemporânea, ainda palpável, visível, reconhecível.” (ESPOSITO, 2016, p. 105).

O inorgânico, em sua aparição fria e imóvel, promove o choque da desorientação. O poema que se irrompe nada diz do poeta ao escrevê-lo e ao lê-lo. O destino do poema se encontra nele mesmo, encerrado em um testemunho particular e cifrado. Mônada indissolúvel, indestrutível. Resto de um anterior... resto de um devir. Insubordinação de intenção. O leitor pode não existir... mas o poema caminha, maior que o poeta, maior que o mundo que não habita. O poema é outro mundo:

Esta coluna de água, bastam-lhe o peso próprio,
o ar à roda,
ter sido olhada não como imagem de uma garrafa
mas como concreta e contínua forma;
ou subir na memória
de alguém que,
vendo-a,
sabe que vai desaparecer e arrebatada,
num afluxo molecular,
não o nome dela: coluna ou garrafa ou centro do planeta, mas
ter sido olhada completamente
uma vez,
ela,
e na voltagem da luz transferir-se para outra
zona: ser uma garrafa luzindo
de ar e água
e quietude; ou que se não transfira, e seja então
como se a roçasse Deus por cima
de tudo:
linguagem, biografia, pensamento, eternidade –
prumo de água com raios,
coisa
- e salvando-se da ordem dos elementos gerais:
Deus também, e as linhas direitas por onde escreve
torto: moléculas,
mais nada, perenes,
com raios,
no caos de tantos objetos complexos: toalha às riscas,
uma faca, livros, duas
esferográficas, uma pedra próxima, o braço que atravessa
a terra até a pedra –
e o exemplo da água firme
(e como não serve o exemplo) de
Deus de
quem não há rasto, nem no caos, nem

no verbo,
 nem no corpo da água, engenharia inabalável
 na ausência ou,
 quem sabe?, na muita lembrança da luz,
 se houvesse desde o princípio, dedo no dedo,
 a faúlha,
 ou se quiserem: no toque dedo no dedo,
 o abalo oculto –
 garrafa diurna gerada como absoluto, a fogo
 (HELDER, 2016b, p. 476, 477).

Uma garrafa de água ...

*.... ter sido olhada completamente
 uma vez,
 ela,
 e na voltagem de luz transferir-se para outra
 zona: ser uma garrafa luzindo
 de ar e ar
 e quietude.*

Um olhar de inteireza salva o objeto. A salvação do objeto abre uma outra possibilidade. A luz que concede aura à garrafa ilumina os homens, trazendo inquietude e enigma no confronto do modo de ser de um objeto. Apagamento do eu, proximidade e empatia com a aliança entre orgânico e inorgânico.

Paz sem dominação: coisas, homens e Deus em linha ou em uma roda inusitada a dançar pelo universo. Paz atemporal em uma eterna simplicidade sem espasmos, sem orgasmos, sem excesso. O poema é o único excesso que sobrevive na enumeração neutra de objetos. O poeta, em silêncio, percebe algo que o toca: o mistério de uma vida inteira destinada a fundar um poema em meio *ao caos de tantos objetos complexos*. Uma criação inesperada que se ergue como luz diante da sombra da criação divina do dedo de Deus a tocar o dedo do homem.

O poema e a criação da humanidade. Origem incontroversa. A escrita do poema abre os sulcos da terra por onde brota o livro do Gênesis. Livro sobre livro. E um resto intraduzível do toque dedo no dedo que mora no silêncio do poema cercado pelo testemunho das coisas. Em contraponto, no teto da capela Sistina, a impressionante obra de Michelangelo — *A Criação de Adão* — é um marco da pintura renascentista. Renunciando a qualquer decoração cênica de objetos, surge o Deus Pai na posição horizontal em simetria a Adão, fazendo jus às palavras que ecoam mudas na representação pictórica: “E Deus criou o homem à sua semelhança.” (GÊNESIS, I, 27). Dois braços dirigidos um para outro. Campo de tensão: dedo no dedo promovem a faísca da criação. Divindade e humanidade como

uma descarga de eletricidade que a tudo exclui no seu momento inaugural. No toque do dedo com o dedo do poema o inorgânico profana o segredo da nossa humanidade: aquilo que pertencia aos deuses nos é dado no abalo oculto do mutismo dos objetos.

Quando não há o sujeito como resultante do discurso, abre-se uma possibilidade de que a experiência humana se amplie além da atenção desmedida de sua própria respiração. Novas formas de protagonismo se estabelecem em uma transorganicidade: trânsito fluido do sujeito para o objeto, do objeto para o sujeito. Movimento horizontal que emparelha homem e coisas na produção do sensível. O poema contínuo a desafiar o fim. O poema desfigura nossa fragilidade. Nada se move ou fala. Silêncio. O poema sempre estará a caminho. E o resto é rotação e translação da Terra. Luz que se debruça sobre páginas soltas do poema inacabado, mais forte do que o mistério datado de nossa criação.

Sou eu, assimétrico, artesão, anterior
 - na infância, no inferno,
 Desarrumado num retrato em ouro todo aberto.
 A luz apoia-se nos planos de ar e água sobrepostos,
 e entre eles desenvolvem-se
 as matérias.
 Trabalho um nome, o meu nome, a dor do sangue,
 Defronte
 da massa inóspita ou da massa
 mansa de outros nomes.
 Vinhos enxameados, copos, facas, frutos opacos, leves
 nomes,
 escrevem-nos os dedos ferozes no papel
 pouco, próximo. Tudo se purifica: o mundo
 e o seu vocabulário. No retrato e no rosto, nas idades em que,
 gramatical, carnalmente, me reparto.
 Desequilíbrio-me para o lado onde trabalha a morte.
 O lado em como isto se cala
 (HELDER, 2016b, p. 504).

O nome em meio a outros nomes. O pesado nome-Eu na vivência de seu apagamento diante de outros leves nomes-objetos: *vinhos enxameados, copos, facas, frutos opacos, leves nomes*. O Eu que se reparte, o Eu que não mais é o centro, o Eu que se confunde com o protagonismo do poema em si – assimetria que a tudo purifica. O mundo e cada palavra se destinam a uma proximidade. O poema não é só a restrita carta aos amigos, rota certa para destinatários verdadeiros. O poema balança na haste de um pêndulo para ser impulso de sua própria vitalidade,

ou melhor, se aproxima do lado em que a morte mora como mais frequência: o lado onde a vida é mais intensa no seu estado estreme.

queria fechar-se inteiro num poema
lavrado em língua ao mesmo tempo plana e plena
poema enfim onde coubessem os dez dedos
desde a roca ao fuso
para lá dentro ficar escrito direito e esquerdo
quero eu dizer: todo
vivo moribundo morto
a sombra dos elementos por cima
(HELDER, 2016b, p. 707).

O poema que se fecha em si. Desequilíbrio para o lado em que tudo se cala. Desequilíbrio como resto ... *a sombra dos elementos por cima*, sobre o silêncio. O poema irmana o homem e as coisas em um sentir a diferença que desloca o rosto da semelhança e *o dedo que toca o dedo* já não é suficiente. A vida não é só par da morte... o resto é o poema. E o poema é ímpar.

2 O RESTO ... AS IMAGENS

2.1 Imagens sobreviventes

Justas ou injustas, as coisas acontecidas jamais serão destruídas. Nem o tempo, pai universal, seria capaz de impedi-las de terem sido e de renascerem.

Píndaro
Tebas, 438 a.C.

Há algum tempo Aby Warburg, estudioso alemão da história da arte, e Herberto Helder, poeta português, ocupam um espaço de trabalho propício a um encontro. Aparentemente, os dois se posicionam como antípodas na esfera de seus interesses, mas sempre se tocaram por algo ainda não efetivamente detectado – talvez uma intuição, um gesto tênue de aproximação, um querer de ligação de natureza imprecisa e, até mesmo, absurda.

Sempre há um momento inaugural, o instante em que determinado assunto, estudo, pesquisa, migrou do terreno de uma possibilidade para se firmar como campo próprio para uma sementeira. Na maioria das vezes, esse instante entre o desejo e a sua satisfação é percebido na forma de um “insight”, de um breve lampejar que a tudo ilumina com intensidade e que nos coloca de frente a um chamamento irresistível: um anseio que, finalmente, encontra a sua expressão.

Eis que a leitura de um conto de Herberto Helder, episódio de prosa raro na obra do poeta, titulado “O Celacanto”, fez despertar uma lembrança longínqua: uma imagem de uma escrita, sobre os muros da zona sul do Rio de Janeiro, que povoou o imaginário de uma geração na década de 1970, constituída de uma única frase escrita, saída das profundezas de um gesto pessoal, que causou perturbação e a muitos atingiu – **“Celacanto provoca maremoto”**.

O abalo provocado pela leitura do conto ganhou representação imediata na imagem emergida do passado. E, como um jogo de conexões, surgiu uma ligação material entre a escrita de Herberto Helder e a pesquisa de Warburg (2013), na área da história da arte, em sua ênfase sobre a sobrevivência das imagens do passado, que, pela sua potência de inscrição, irrompem no presente atualizadas e, por isso mesmo, investidas de mais energia em sua vida póstuma.

A percepção de que Herberto Helder dialogava proficuamente com Warburg pode ser classificada como pouco ortodoxa, por um certo tom excessivo de memórias proustianas, mas que, inegavelmente, reflete esse movimento indelével que os experimentos de arte percorrem na sua tarefa de tecer materiais, ignorando os parâmetros áridos da cronologia linear.

Necessário dizer que a imagem da inscrição “**Celacanto provoca maremoto**” ampliou espaços de grafite na zona sul do Rio de Janeiro e chegou, como imagem veículo,³⁵ à América do Norte e à Europa. O autor da famosa e datada inscrição foi o jornalista carioca Carlos Alberto Teixeira, que declarou que a origem da frase foi retirada de uma das falas do seriado chamado *Nacional Kid* exibido na TV no final dos anos 60. No seriado, seres abissais povoavam as estórias e um dos personagens era denominado Celacanto. Interessante é que a frase foi retida nos meandros da memória pelo autor dos grafites e somente na década de 70 essa fala ganhou uma representação grafitada, emergindo, como imagem na plenitude de uma atualização potente do passado.

³⁵ Imagem veículo é uma expressão cunhada por Warburg (Bilderfahrzeug), que designou, inicialmente, “os suportes onde se cristalizaram imagens transportáveis por diferentes espaços (as tapeçarias que saíram dos salões para as encenações em praça república ou para igrejas, em determinadas ocasiões, criando ambientes); pois designaram as próprias imagens, capazes de transportar/sugerir sentimentos e mensagens.” (WARBURG, 2013, p. 289, 299).

Figura 1 - Celacanto no grafismo



Fonte: Reportagem de Heitor e Silvia Reali. Jornal Estadão. Caderno Viagem. 16 ago. 2017.

Entre 2004 e 2005, a artista plástica Adriana Varejão realizou uma obra a óleo e gesso sobre tela de 110 X 110cm cada, com 184 peças com o título “Celacanto provoca maremoto” — exposição em Inhotim/MG. Novamente estamos diante de um exemplo vivo de um dos conceitos que Warburg melhor lapidou: a sobrevivência das formas e imagens. A arte, a partir de uma matriz cunhadora, trabalha com materiais estratificados, concedendo-lhes um retorno do mesmo que sempre vem modificado, criando estilos artísticos com a marca da desestabilização, da subversão, do gesto violento e excessivo.³⁶

³⁶ O percurso da imagem tenebrosa – da memória coletiva ao seriado japonês e à obra da artista plástica brasileira – torna efetiva a noção de *bilder wanderung* (migração de imagens) concebida por Warburg.

Figura 2 - Celacanto Provoca Maremoto



Fonte: *Celacanto Provoca Maremoto*. 2004 - 2008. Adriana Varejão. Instituto Inhotim. Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/celacanto-provoca-maremoto/>. Acesso em: 28 jul. 2020.

A exposição que ora percorremos nos parece imprescindível não só para clarificar o momento em que, da leitura do conto de Herberto Helder, brotaram conexões significativas com a herança warburguiana, mas também para exemplificar um mecanismo, a base de um método, a essência de um olhar sobre elementos que retornam, o fundamento da contestação à tradição crítica: a vida está em movimento constante, resgatando materiais contrabandeados pela memória e lançando-os no presente com atualizações/variações necessárias para lhes conceder vida póstuma rica e criativa.

O que registramos nos parece ser o que de mais significativo ocorre quando pretendemos realizar a análise das expressões de arte tendo o pensamento operatório de Warburg como instrumental: uma série de associações se estabelecem em rodopio e vertigem; os materiais que afloram das composições artísticas ganham significados de ruptura com antigos olhares e métodos; a violência se instala como pulsão de vida, trazendo a marca de um anacronismo que valoriza o movimento em todas as direções, ignorando o passado como morte, mas trazendo-o, plenamente energizado, como origem do que retorna com vigor. “O Celacanto” de Herberto Helder vai dar voz, novamente e repetidamente, ao vigor e frescor das imagens sobreviventes.

Talvez só as coisas impossíveis, absurdas, inusitadas tenham alguma importância. Aquilo que é óbvio, comum, esperado se esvazia na sua própria certeza sem assombro. Pretendemos explorar um argumento insólito e que transita na esfera de uma impossibilidade: o encontro do pensamento de Aby Warburg, estudioso alemão, nascido em 1866, e a escrita de Herberto Helder, poeta português, nascido na Ilha da Madeira e falecido em 2015.

A pergunta que dá o tom ao impossível seria: conheceu Herberto Helder a produção intelectual de Warburg? A resposta pode ter um conteúdo ínfimo de dúvida, mas é praticamente exata se nos restringirmos ao campo das possibilidades reais: não, é quase certo que Herberto Helder nunca tenha lido, discutido ou refletido sobre os escritos de Warburg.

O encontro ora proposto transita na ampla gama de novas formas de percepção que o pensamento warburgiano pode conferir à obra de Herberto Helder. Podemos falar que os estudos de Warburg serviriam de eixo teórico-metodológico para uma leitura diferenciada de Helder, mas preferimos situar uma proposta que privilegie um encontro de mão dupla de propósitos: conhecer o pensamento warburgiano nos faz ler Herberto Helder com arejamento de novas possibilidades; e penetrar na escrita herbertiana nos faz materializar entendimento sobre achados conceituais de Warburg. Encontro auspicioso em uma estrada bifurcada de interesses.

Abordar o trabalho de Herberto Helder à luz de Aby Warburg é algo revelador e instigante. Ambos entendem a arte com desinteresse e isenção. Ambos artesãos de um olhar diferenciado do mundo sem a marca da finalidade ou do mérito. Ambos reclusos no espaço de suas particulares produções, eremitas e exilados de outros chamados que não a específica arte de que se ocupam. Ambos percorrem o mundo como laboratório de observação para seus experimentos mentais. A aproximação entre Helder e Warburg se faz, principalmente, pelo fato de que ambos são dedicados ao exercício prático de procurar no terreno imagético a chave para o enigma que se confunde com suas próprias vidas: a fascinação pela subversão do tempo histórico, a obsessão pela tarefa de busca de materiais que remontam às origens, a coragem de perceber a energia que emerge desses materiais sobreviventes capazes de irromper como manifestações intensas e violentas, fundadas em um anacronismo desafiante e perturbador.

O encontro ora proposto torna-se mais fértil, na medida em que nos permite abrir um espaço para a afirmação de que seja possível utilizarmos o legado warburgiano como manancial importante para um trabalho crítico no espaço literário, principalmente ao lidarmos com autores que privilegiam temporalidades impuras, pensamentos dialéticos, escritas repletas de sobrevivências e fantasmas como, sem dúvida, é o caso da obra herbertiana.

Enfim, colocá-los frente a frente, Warburg e Helder, é promover uma homologação simultânea da pertinência e correspondência entre seus trabalhos, abrindo-se uma nova condição de reflexão entre a escrita poética e o conhecimento do terreno complexo da história das imagens.³⁷

A tarefa que nos convoca é a construção de uma leitura de um conto de Herberto Helder, “O Celacanto”, lado a lado com as contribuições do projeto de Warburg para enfrentar as articulações entre anacronismo histórico e a pertinência do material imagético com a força do arcaico que retorna atualizado (o mesmo diferente).

Elaboramos uma síntese do conto herbertiano em questão:

A estória é contada pelos ictiologistas da cidade e diz respeito a KZ, um funcionário público, do Ministério das Finanças, casado, 54 anos. Embora os ictiologistas entendam a atitude de KZ, há constrangimento na narrativa, já que o próprio Ministério alega que KZ feriu um princípio fundamental: funcionários precisam funcionar e, mais ainda, abalou a certeza de que o funcionamento da vida se exprime no tempo e no espaço por uma linha peremptória, direta.

KZ, que não era ictiologista, faz uma leitura impactante de uma monografia científica sobre o celacanto, peixe que havia poucos anos se julgava desaparecido da Terra, mas que alguém descobriu vivendo em águas perdidas “comunicando o seu terrível hausto de vida a todo o planeta, às mais agrestes memórias do planeta” (HELDER, 2010b, p. 45).

A subversão dessa vida aos ditames do tempo irrompe em loucura e inúmeras outras monografias invadem a cidade com imagens do celacanto em sua violenta sobrevivência. Em KZ a loucura se apresenta de forma inusitada: toda a sua vida apaziguada, domesticada, cotidiana e previsível desaba. A imagem do

³⁷ Entenderemos imagem em conformidade ao pensamento de Aby Warburg, enfatizando sua concepção de *Pathosformel*, fórmula emotiva, gestos em grau superlativo (fórmula de *páthos*) e *Nachleben*, sobrevivência das formas e imagens, vida póstuma da imagem.

celacanto ilumina outras possibilidades de estar no mundo. KZ abandona tudo – emprego, família, amigos – e desaparece. Mas antes anuncia: “Vou procurar um celacanto” (HELDER, 2010b, p. 46).

O que encerra o conto de Herberto Helder é um enunciado chave: há celacantos no mundo que guardam, na sua existência, a força do arcaico em seu “*páthos*” mais contundente. Tais expressões, presenças e imagens devem ser procuradas como o graal do entendimento, muito além do que a tradição, monocordamente, insiste em ditar como vida, tempo, memória, arte. Warburg e Helder, assim, iniciaram uma busca, de infinita duração, de seus particulares celacantos.

O “Celacanto” de Herberto Helder é um conto abissal: denso, assombroso, estranho onde os pés jamais tocarão o fundo.³⁸

Os abismos são sempre lugares de vertigem. A maior vertigem do “Celacanto” é a sua contestação ao princípio que estabelece “tempo e espaço em linha peremptória e reta” (HELDER, 2010b, p. 43). O vislumbre aterrorizador da descoberta de que todo o conhecimento que importa é anterior, é um já conhecido, descortina a descoberta essencial de que a origem retorna constantemente por meio de imagens insubordinadas e com catexia.

Tais imagens, embora diferentes em cada aparição, guardam o mistério do “mesmo”, do inaugural, da marca mnêmica indestrutível. Neste ponto, a escrita de Herberto Helder assume em si um dos maiores legados de Aby Warburg em seus estudos sobre a sobrevivência do antigo – “*Nachleben der Antike*” – nas imagens artísticas renascentistas onde o retorno constante da matriz arcaica concede a elas vida póstuma.³⁹

³⁸ “O Celacanto” é um dos contos que compõem o livro *Os passos em volta*, editado pela primeira vez em 1963, quando Herberto Helder estava para completar 33 anos. Sérgio Cohn, em prefácio para a edição de 2010 pela editora Beco do Azogue, destaca que o livro foi concluído pouco depois do autor ter realizado “uma longa viagem por países da Europa – Holanda, França, Bélgica, Dinamarca – que servem de pano de fundo para algumas das narrativas da obra.” Mas o que de mais instigante reside nesses contos está na sutileza do título da coletânea: *Os passos em volta*. Helder propõe um caminhar circular para enxergar o mundo, ou melhor, o mundo visto pelo olhar do poeta. O livro é um percurso em 360°. Segundo Maria Estela Guedes, *Os passos em volta* é “o eterno retorno, com implícita subversão do tempo histórico [...]” Corromper o tempo da história significa recuperar o não-tempo da infância primordial, a UTOPIA.” (GUEDES, 1979, p. 167-207).

³⁹ Segundo Didi-Huberman “o problema fundamental, a expressão-chave de todo o trabalho de Aby Warburg é *Nachleben der Antike*, sobrevivência das imagens.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 43). O método de trabalho de Warburg (2013) se funda em um inventário de imagens, oriundas da antiguidade que vão integrar o que chamou de Atlas Mnemosyne.

No “Celacanto” herbertiano, encontra-se a heterogeneidade dos tempos, a abertura para a apreensão das lições trazidas por esses objetos ainda vivos ou, como comprovam as palavras de Walter Moser, que “todos os materiais da história cultural são em princípio reutilizáveis, recicláveis (...), nada estará definitivamente morto.” (MOSER, 1989, p. 3).

O personagem KZ do conto “Celacanto” é um homem que sofre de uma vida normal, cotidiana, construída sobre as certezas do conhecimento, fincada na estabilidade da cronologia que dita que o passado é findo; o presente se desenrola; e o futuro surgirá esperançoso, imaculado, virginal. Porém, algo causará um estremecimento irreparável ao seu destino: ler uma monografia no campo da Ictiologia que afirma que o celacanto, peixe fabuloso cuja origem remonta há mais de 300 milhões de anos, foi encontrado vivo nas profundezas dos mares do presente. Instala-se, assim, a quebra de paradigmas, o tempo contaminado, a loucura.

A monografia é construída a partir do estilo próprio dos ictiologistas, assim entendido: “um ictiologista não age no interior da regra, funda-se fora dela, nessa emoção específica, emoção cruzada por complexidades e perplexidades, vislumbres, descentramentos, coisas evasivas ou expeditas – inapreensível na sua astúcia: um estilo antípoda.” (HELDER, 2010b, p. 44).

É aí, justamente nesse estilo antípoda, que uma percepção dialética se funda e estabelece uma brecha mínima, um átimo em suspensão, um portal estreito por onde KZ adentra e com ele o gesto de arte. KZ enlouquece com a visão da imagem do celacanto, um peixe fantástico, um sobrevivente poderoso a emaranhar o tempo, uma existência abissal a pôr luminosidade na razão instrumentalizada. KZ, então, realiza o gesto de arte: enlouquece para impedir a loucura de todos. O destino de KZ se amplia ao ganhar o que o autor descreve como “uma honra emblemática: a exemplaridade”. (HELDER, 2010b, p. 44).

A violência que se estabelece é do mais alto grau. Helder novamente se aproxima de Warburg ao enfatizar que inúmeras fotografias do celacanto proliferaram. A imagem do celacanto foi reproduzida nos mais diversos ângulos. A força da imagem era mais contundente do que os relatos monográficos:

Eles transportavam de um lado para outro fotografias do monstro focado em ângulos escolhidamente espetaculares e violentos. O que se fazia a favor de um imaginário de inverossimilhança e truculência. A ilustração verbal era bárbara, caótica, radical (HELDER, 2010b, p. 45).

O celacanto, efetivamente, provoca um maremoto. O celacanto, fóssil vivo, reverbera uma origem, uma memória que não morre, um perigo a desdizer a linearidade do tempo histórico. Estabelece-se um jogo anadiômeneo,⁴⁰ jogo rítmico de fluxo e refluxo, de avanço e recuo e que, nas palavras de Didi-Huberman (2014) remete a “uma semelhança perdida, arruinada.” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 35).

Um maremoto português. O celacanto não devia ainda existir. Existência absurda como um resto. Assim como não poderiam existir os ecos permanentes do terremoto de Lisboa de 1755.⁴¹ Terremoto que também foi tsunami. Do mar das grandes conquistas e do orgulho de Portugal eclode o abalo de todas as crenças. Lisboa é, e sempre será, uma cidade engolida pelas águas. Lisboa adormecida no fundo do mar como um celacanto improvável.

O sismo do passado é tão presente que o celacanto não encontra resistência no seu existir. A lição maior do maremoto é a certeza de que o mar não é colonizável, nem conhecido. O mar português não existe. O que se vê é uma colossal força de água que abriga sonhos, navios, baleias, homens, cidades, celacantos, por tempos sem fim. Portugal pertence ao mar e não o contrário. Golpe fatal na tradição, abertura para o impensado. O mar que mora na alma de um país quase o aniquilou. Verdade dolorida. E agora ainda resta o celacanto. Celacanto que nunca será só um peixe sobrevivente do passado longínquo, mas, sim, o novo sublime horror que do mar é trazido para que a humanidade nunca adormeça o sono de um mundo dominado pelo conhecimento e pela razão.

Contudo, o maremoto, o grande sismo se dá, agora, no âmbito de uma subjetividade. Somente KZ se desloca pela fenda da imagem veículo, acesso para uma outra maneira de estar no mundo. A luminosidade que emana do celacanto é um rápido lampejo incapaz de atingir a todos. A ictiologia se torna uma ciência

⁴⁰ Jogo anadiômeneo remete, segundo Didi-Huberman “ao rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 33). Completa-se, ainda, a nota do tradutor da referida obra, Paulo Neves, que associa anadiômeneo ao atributo dado a Vênus anadiômene, que significa “*saída das águas*”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 33, N. do T.).

⁴¹ No dia 01 de novembro de 1755, ocorre, em Portugal, um terremoto de grandes proporções que destruiu a cidade de Lisboa, especialmente na zona da Baixa, atingindo, ainda, grande parte do litoral do Algarve e Setúbal. O sismo foi seguido de um maremoto e de múltiplos incêndios. O número de mortos é impreciso, variando de 10.000 a 30.000 vítimas fatais. Tal sismo foi um dos mais mortíferos da história. O imaginário português carrega ainda a inscrição desse acontecimento tão trágico. A historiadora Mary del Priore, na obra *O mal sobre a terra: uma história do terremoto de Lisboa* (2015), realiza uma análise das diversas dimensões que esse desastre natural provocou, inclusive a forte sensação de punição divina (o terremoto aconteceu em um feriado santo) que exala a religiosidade profunda do povo português.

destemida e subversiva a dizer do peixe que remonta à origem, mas é em KZ que a imagem veículo do celacanto se configura como rebeldia e ruptura – impossível resistir ao chamado para uma outra possibilidade de estar vivo.

A cidade, todavia, continuava surda aos novos apelos. O celacanto, ancorado no fundo do mar, era uma fábula insipiente demais para que o portal dos cristais do tempo transportasse a todos. O portal de um tempo sem tempo é sempre um exíguo e imprevisível espaço. A cidade, assim como a esposa de KZ, preferem os enunciados diretos, um estilo apaziguador e confiável como bem descreve o autor: “um estilo maciço de extrema força. É a força da própria simplicidade: uma cegueira, digamos antológica.” (HELDER, 2010b, p. 44).

Interessante ressaltar que mesmo a luminosidade intensa da existência comprovada do celacanto, capaz de provocar incêndios de casa para casa, era classificada como um “terrorismo luminoso” (HELDER, 2010b, p. 45), terrorismo esse, causado por ictiologistas desestabilizadores, rebeldes sem compromisso com a tranquilidade da cidade. Essa luz que o celacanto, inadvertidamente, emanava devia ser bravamente expurgada, desmentida, desacreditada.

A imagem de uma cidade lutando contra a escrita insurreita ora de poetas, ora de ictiologistas, também é um retorno, também se configura como uma marca platônica que emerge atualizada, mas com a mesma utilidade de defesa contra o gesto de arte.⁴²

O que fica para se reatualizar, indefinidamente, é o personagem KZ, aquele que acreditou na existência do celacanto e na aterrorizadora presença de uma sobrevivência mostrada sem disfarces de atualização. Sobrevivência intacta a desdizer os efeitos do tempo e a desafiar aqueles que desmentem os elementos resistentes e permanentes do mundo.

KZ, sem a proteção do conhecimento instituído, atravessou o portal do tempo no intervalo mínimo entre vida e arte e entendeu tudo como um soco no estômago. Há algo que de forma espectral nos espia e nos dita uma avassaladora maneira de olhar ao redor. Os olhos do celacanto encontraram os olhos de KZ, e fez-se luz ao redor. Foram as imensas ondas desse maremoto que também arrastaram Warburg e Helder, e assim será para aqueles que, por toda a duração de tempos impuros e

⁴² Como se sabe, Platão condena os poetas no livro III da sua *República*. Os poetas deveriam ser expulsos da cidade ideal.

conspurcados, perceberem o entrelaçamento de passado e presente na mesma dança contínua do existir.

Aby Warburg era um homem que via o mundo com lentes de aumento, só que voltadas para dentro. Em seus estudos sobre arte há uma procura latente do movimento emocional cristalizado nas imagens. Movimentos emocionais que são inscrições inaugurais fazendo todo o possível para irromper no presente, desaguando a angústia de sua repetição infinita. Warburg tinha um olhar voltado para detectar o que chamou de “*Pathosformel*”, uma fórmula emotiva caracterizada por contradições internas que marcam sua aparição por meio de gestos, entorses corporais, expressões. Enfim, representações onde habita o pulsar de uma emoção de superlativa grandeza, uma visão dionísica do mundo, um conflito irreconciliável.

No conto “O Celacanto”, Herberto Helder inúmeras vezes toca o pensamento warburgiano por meio de uma escrita que não se furta a apresentar descrições em forma de cenas, de fortes imagens que conferem à literatura um efeito perturbador de plasticidade, uma possibilidade de retenção da carga emocional dos personagens e objetos que não estão aprisionados pelas características concedidas pelo autor, mas que, na verdade, assumem uma liberdade de produzirem ação, de concederem vida em movimento aos seus gestos, de alcançarem a dimensão linguística e coreográfica que estão ligadas à definição de “*Pathosformel*” de Warburg.

Quando o personagem KZ lê a monografia sobre o celacanto, o narrador do conto nos dá a senha com que pretende que entremos em contato com o abalo que se instaurou ao alertar: “KZ leu uma dessas monografias. Não vamos imaginar o que aconteceu” (HELDER, 2010b, p. 46). Sim, não é da ordem da imaginação do leitor o referencial da ruptura que ali se quer representar. O autor almeja que sua escrita seja tomada pelo “*páthos*”, por emoções que se contrapõem agonisticamente, quer que a escrita não seja turvada por imaginação que atenua o conflito. Assim, o autor dirige a cena e nos faz reter uma sensação intensa de desconforto e tensão:

Recordemos apenas aquela maneira desmanchadamente exemplar de cumprir horários, ceder as imposições e solicitações, perfazer dias, nada esperar. Recordemos também os hábitos de emoção e opressão privada, o convívio rasamente melancólico com os chefes, as pessoas, o mundo. Enfim, essa presença obscura entre as coisas gerais do universo: a chuva, o vento, o sol, as nuvens, as árvores. E agora a brusca luz branca, e a cabeça empurrada por essa luz. Pensemos na áspera suntuosidade da luz, no coração como o tecido de uma seca madeira varada de repente pelo choque da selva (HELDER, 2010b, p. 46).

Um grande painel de emoções é, desta forma, construído dialeticamente diante de nossos olhos. A emoção, o “*páthos*” é sentido na descrição da vida utilitária de KZ em contraposição à luz que o achado de um peixe, ser maravilhoso, produz na cabeça do personagem. Emoção que brota de uma antinomia, emoção que se potencializa em sua dialética, energia inconsciente que encontra no peixe milenar um gatilho para aflorar.

E, assim, tomados pela condição de sentir mais do que imaginar, somos levados por Helder, em sua aproximação máxima com o método de trabalho de Warburg, a contemplar uma imagem que é denominada de “imagem relatada”:

Pensemos na veemência, a imagem relatada, essa fala que irrompe como uma radiação nuclear das monografias abertas sobre a mesa com os pratos de filete dourado em volta, as xícaras de café, o açucareiro de onde caiu um pouco de açúcar amarelo. Podemos ouvir a voz da mulher velha dizendo frases apartadas, sem endereço certo, enquanto lava a louça. É o teatro docemente sinistro das vozes. Vozes lívidas, sem lume nem perigo. O círculo das fechadas vozes familiares (HELDER, 2010b, p. 46).

A “imagem relatada” é o auge da arte literária na produção de um gesto alucinante de desestabilização da sua condição narrativa e busca sua força no movimento antagônico de sua descrição. As monografias abertas trazem calor e luz na forma de violentas radiações nucleares em contraponto com a esmaecida luz que emana dos filetes de ouro dos pratos burgueses e do açúcar amarelo que, em restos, jaz sobre a mesa. O resto. A cena doméstica, aparentemente amorfa, reflete, na verdade, o horror nas falas vazias, nos corpos sem vida que, sinistramente, arrastam tarefas cotidianas e familiares. Há “*Pathosformel*” nos objetos e na mulher da cena, a “*Pathosformel*” inconfundível da vida opaca do presente que se repete indefinidamente, como uma maldição.

E, de repente, a “imagem relatada” torna o impossível, possível. Como? Pela sua contradição. Já não estamos só tomados pela narrativa, mas também por uma força libidinal, por uma emoção que se rende à possibilidade de uma outra vida, de um estar no mundo a partir de uma sobrevivência absurda que a tudo incendeia como labareda incontrolável.

A “imagem relatada” nos faz aspirar a algo vizinho à paixão, ao enigma, à origem: há um celacanto no fundo do mar. E KZ abandona tudo, se evade, mas antes vaticina seu destino, o único destino cabível para aquele que percebe a simultaneidade dos tempos, passado e presente no mesmo emaranhado: “**Vou procurar um celacanto**” – gesto excessivo, gesto de arte.

“— **Vou procurar um celacanto.**” A fala final do conto herbertiano é a chave para o ingresso na mesma obsessão que inebriou o espírito de Warburg. Obsessão que se manifesta em um olhar peculiar, seja no estudo da história da arte, seja na escrita literária. Uma obsessão que é capaz de não só atuar em torno de uma ideia fixa, mas que é promotora de uma forte inquietação, de um intenso assombramento. Na definição de Didi-Huberman (2013), uma obsessão é “algo ou alguém que volta sempre, sobrevive a tudo, reaparece de tempos em tempos, enuncia uma verdade quanto à origem. É algo ou alguém que não conseguimos esquecer.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 27).

A saga do não esquecimento, da procura incessante e obsidiada que escava as camadas estratificadas de materiais na tentativa de recuperar a matriz cunhadora, a origem, o estado arcaico da coisa, foi empreendida por Warburg na forma de seu Atlas Mnemosyne. O Atlas warburguiano se constitui em um inventário cujo entendimento está atrelado à aceitação de um modelo fantasmal de perceber a história, a um saber que advém de sobrevivências, de aparições inusitadas, de pulsões fóbicas represadas que emergem como imagens potencializadas de energia a partir de um processo interno de antinomias e tensões.

O poder sobrevivente que cada imagem guarda em si aflora e se aprofunda quando tais imagens são colocadas em uma ordenação especificada para a observação detalhada de seus elementos sobreviventes, estabelecendo a base de um método de pesquisa peculiar, não usual e obsessivo. Identificações e variações, anacronismos, conexões, ordem e desordem, impulso e retração são componentes que promovem o sismo do método de Warburg ao construir uma impensável história da arte.

Escutemos novamente a fala de encerramento de KZ, o nosso personagem no conto de Herberto Helder: “— **Vou procurar um celacanto.**” A obsessão herbertiana pelo celacanto, esse “peixe com trezentos milhões de anos, a sua cabeça monstruosa, as escamas ósseas, as barbatanas selvagens” (HELDER, 2010b, p. 45) torna a sua escrita acolhedora e pertinente às concepções warburguianas – a origem como uma obsessão para alcançar um saber não ortodoxo que atinge camadas pouco exploradas, meandros de pulsões fóbicas recalçadas, um saber de iniciados que percorre sensações primitivas, carnais, táteis.

A procura do celacanto se aproxima da busca no imaginário figural.⁴³ A monstruosidade quer mostrar algo, mas não por inteiro. A obsessão pela figura, um passo além da mera imagem, se associa ao mito, ao universo do bestial e da hipertrofia que torna o celacanto de Helder e a baleia de Melville⁴⁴ animais míticos. Animais que são um mar dentro do mar, que abrigam o medonho, o estranho, o terrível, mas que exercem nos homens um fascínio de imã. KZ e Ahab são homens que se entregaram à vida que é mito. Ouviam um chamado que propunha a dança à beira do abismo. Um celacanto e uma baleia: vida que se esconde sobre as águas. Inconsciente turvo, acessível pelo mergulho cego e entrega.

O que podemos perceber, porém sem abdicar de continuar a perscrutar, é que Helder está tomado por uma compulsão: deixar aflorar imagens visuais ou imagens relatadas em um tempo dinâmico e arqueológico, criando uma ambiência especial para que se fixem as imagens resistentes, aquelas capazes de voltar inúmeras vezes como um fantasma que se incorpora aos vivos e entre eles habita como aparição atualizada e modificada, fazendo valer o seu dom sobrevivente da repetição.

Tanto Warburg quanto Helder compreenderam que essas imagens potentes se encontram em um movimento pulsional e necessitam de um elemento, objetual ou poético, para que a inquietante energia libidinal possa, enfim, encontrar espaço para a representação da realidade imemorial, perdida, arcaica. Tal realidade se materializa e logo se prepara para migrar para novas formas ou pensamentos que permitam dar curso ao seu perpétuo destino de recomeço.

Essa obsessão tem uma cartografia própria de observação contínua das imagens visuais e relatadas no seu duplo impulso irresistível de manifestação inconsciente: um impulso para cima, a fim de se exteriorizar; e um impulso para frente, a fim de recomeçar. Em síntese, todos os materiais de memória querem se

⁴³ O conceito de figura (Gestalt), segundo Lacue-Labarthe, “acarreta consigo, de maneira absolutamente necessária, o de mitos. “O autor se aproxima dos trabalhos de Benjamin e afirma: “ a Gestalts remete ao mito, ou melhor: qualquer figura é potencialmente mítica, não num sentido abstrato ou remoto do mito, mas no sentido no qual a própria vida (a existência) é.” (LACUE-LABARTHE, 2000, p. 290).

⁴⁴ *Moby Dick*, a obra máxima de Herman Melville, traz a marca do espaço do mar como abrigo do mistério, da vertigem, do desconhecido, e, principalmente, do indomável. Um capitão, Ahab, obcecado por uma baleia gigantesca. Homem versus natureza e todos os inúmeros desafios que habitam em nós e que afloram no tão terrível combate com o horror: uma baleia que é maior que o próprio mar. Nele habita, mas em excesso. Assim como o celacanto de Herberto Helder, *Moby Dick* é uma imagem veículo do nosso desassossego.

atualizar e, de imediato, se reproduzir em uma vida que só é adequadamente percebida no vigor do anacronismo.

Assombroso método, perturbadora escrita são articulações que aproximam Warburg e Helder na prática de seus ofícios. Prática essa que privilegia a hibridação, que ressalta as tensões, que opera com o caos e o fantasmal, que diz da arte como guardiã de um tempo impuro e de traços espectrais que não separam a vida da morte, apenas estabelece a precariedade das fronteiras dessas duas instâncias.

O estudioso alemão e o escritor português nunca se encontraram na perspectiva do tempo, na sua rudimentar linearidade, mas estão, certamente, implicados no mesmo apego, o de dizer e o de fazer arte a partir de inusitadas marcas, das mais profundas experiências passionais que sobrevivem como legado de memória, do mergulho audacioso na linguagem gestual da criação artística.

Desta forma, como sustentar a afirmação de que Warburg e Helder jamais se encontraram? Melhor dizer que os dois sempre e, repetidamente, se encontram, seja na percepção do movimento de drapeados e cabelos nas pinturas de Botticelli, seja no trabalho literário que se funda em imagens relatadas. Melhor ainda é dizer que o encontro dos dois é plenamente factível no desejo, no gesto perigoso, impensado e fantasmal que a ambos igualmente monopolizou e que tomou voz na fala contundente de KZ. Tal voz pode ser ampliada para um sedutor vocativo que, assim como ambos, muitos, ao longo dos tempos, não recusaram “- **Vamos procurar um celacanto.**”⁴⁵ E o celacanto resta...

⁴⁵ É chamado “fóssil vivo” seres vivos que possuem uma incrível semelhança morfológica com seus longínquos ancestrais. É o caso do celacanto que vive em regiões profundas do oceano Índico. Os celacantos apareceram na terra há 350 milhões de anos. Os cientistas acreditavam que tivessem entrado em extinção 80 milhões de anos atrás. Porém, em 1938, a pesquisadora sul-africana chamada Marjorie Courtenaz-Latimer descobriu que ainda havia celacantos no oceano Índico.

2.2 Imagens encarnadas

Havia uma árvore sumptuária no meio da cidade
 Na primavera cobria-se de espinhos e dava
 Flores monstruosas cor de púrpura
Herberto Helder

O poeta sonha. Sonhos de menino que transformam os primeiros tempos em marcas que têm som, cheiro e, principalmente, cor. A infância do poeta é vermelha. Cor que se origina da palavra latina *vermiculus*, pequeno verme. Vermes que são donos do resto. Vermelho é cor primária, viva, e que corresponde a uma série de cores semelhantes, evocadas pela luz constituída pelos maiores comprimentos de ondas visíveis pelo olho humano: vermelho, encarnado, escarlata, carmim.... O poeta sonha com sangue e o sonho amedronta o homem porque são sonhos terríveis. Ele é menino enquanto sonha. Terror maior não há do que os sonhos que são imagens gravadas nas retinas de um menino que cresceu:

Uma noite acordei com o som dos meus próprios gritos.
 Trouxeram uma vez um porco selvagem caçado nas serras e atiraram-no para cima da mesa da cozinha, uma longa mesa coberta de zinco. Abriam-no de alto a baixo com enormes facalhões e cutelos, o sangue corria por todos os lados, meteram as mãos e os antebraços na massa vermelha, eles reapareceram depois como calçados e luvas sangrentas, vivas; deitaram então para os baldes as vísceras que fumegavam: os pulmões, o fígado, os intestinos. De tudo aquilo subia um perfume agudo, embriagador, doloroso. À noite tive febre. Havia qualquer coisa pérfida e perversa neste mundo das frutas muito fortes, dos animais esquartejados, dos cheiros, este mundo espesso e quente, um mundo de imagens orgânicas (HELDER, 2013, p. 10).

O poeta sonha com o que de mais vital emerge de suas lembranças remotas: a imagem bruta e vermelha da vida que pulsa contrariando a morte. Na essência da sua arte mora uma imagem encarnada de crueldade ou, melhor dizendo nas palavras de Artaud:

A crueldade não foi acrescentada a meu pensamento, ela sempre viveu nele; mas eu precisava tomar consciência dela. Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter; o bem é desejado, é o resultado de um ato, o mal é permanente (ARTAUD, 2006, p. 119).

O mal é permanente como negativo que orna todas as cenas harmoniosas. Beleza e placidez negam o vermelho da cena primitiva de um sonho. Sonho? Ou vida que invade o simulacro da morte chamado sono? Cutelos, vísceras que fumegam, mãos e antebraços imersos na massa viva de sangue que habitarão os olhos do menino para sempre. Imagem crua. Imagem poderosa. Assombro que aperta a garganta dos vivos até que o ar falte e a presença da morte seja tátil. Crueldade que sempre coexistiu na vida em forma de tensão e horror.

A vida sentida em turbilhão é o que permite ao poeta o seu gesto de arte. Potência que mora em um sonho antes de ser libertada pelo inesperado da voz. Grito petrificado como o da Medusa refletida no escudo de Perseu – antessala da presença da morte que veste o sonho como um despertar para o sublime: o sacrifício.

O poeta tem sonhos rubros, assim como será rubra sua escrita.⁴⁶ O sonho é um despertar da arte em sua forma onírica, delineando uma outra percepção de consciência porque “é a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém.” (ARTAUD, 2006, p. 119). A carne ritualiza a vida na morte que sempre se avizinha.

De vísceras que fumegam emerge a imagem encarnada que é fertilidade e violência; carne e putrefação. A face do vermelho é ambígua: algo que é ao mesmo tempo coisa e signo. Trânsito que contempla uma experiência de simultaneidade em uma cena do passado, conservando todo o seu dinamismo e vigor ainda no presente. Sonho que promove a convivência das emoções, dos cheiros e das imagens remotas no frescor atual do sonhar.

A cena é um ritual de performances que se repetem ao infinito e que, por isso, consegue irromper no mundo de imagens orgânicas em tempos imprecisos, porém tempos fortes da existência “em torno dos quais desde sempre giram ritos: a sexualidade, a morte e o mundo.” (PERNIOLA, 2000, p. 35). Tempos de perfume embriagador e febril na aparição de um animal esquartejado em sacrifício cruento.

Estranhamento é o nome da cor trazida pelo sangue que transborda dos baldes. O poeta intui que o vermelho possa superar os limites da linguagem.

⁴⁶ Maria Estela Guedes dedica um livro à obra de Herberto Helder com o título de *A obra ao rubro*. A autora, estudiosa dos escritos de Helder, reconhece em sua escrita “núcleos semânticos intensos ligados ao sangue e por isso ao rubro.” (GUEDES, 2010, p. 66).

Vermelho é a intenção maior de tocar o indizível. O que resta é um silêncio rubro, moldura de uma cena que se diz energia incandescente e liberta. Pensamento vivo que coloca carne nas palavras e que as despertam pelo som dos próprios gritos: “onde o humano toca o divino, o tempo interrompe-se e deixa de haver sujeito como resultante do discurso, fica uma voz que do grito e das palavras faz música, pura intensidade, sem princípio nem fim.” (LOPES, 2003, p. 38).

“Trouxeram uma vez um porco selvagem caçado nas serras e atiraram-no para cima da mesa da cozinha, uma longa mesa coberta de zinco. Abriram-no de alto a baixo com enormes facalhões e cutelos, o sangue corria por todos os lados.”

Mundos que se tocam. Templos misturados, mas em movimento de relação e contato: arcaico e contemporâneo mediados pelo sangue a escorrer por todos os lados. Fim da possibilidade de equilíbrio e sobriedade formal de um *cronos* linear e da harmonia clássica. Um menino espia uma cena: um animal morto ladeado pelo próprio sangue. Vida e morte que se enlaçam em ditirâmico delírio. As faces da infância do poeta se tingem de vermelho ao serem cobertas pelo manto de Dionísio.

Festa pagã de fortes tonalidades emotivas. O que resta é uma cena primeva ensaiada ao longo de uma eternidade que repete um sacrifício sobre uma mesa que é altar. Cena inusitada rompendo as barreiras do selvagem e do racional. Cena profana que ritualiza o olhar ao evidenciar o que de irreparável há nessa revelação. Imagem que privilegia a carne no seu visível e irreparável. Encontro abrupto com o irreparável que rompe com os limites entre o sagrado e o profano:

O irreparável é o fato de que as coisas sejam assim como são, deste ou daquele modo, entregues sem remédio à sua maneira de ser. Irreparáveis são os estados de coisas, como quer que eles sejam: tristes ou leves, atroz ou felizes. Como tu és, como o mundo é – isso é o irreparável. Revelação não significa revelação da sacralidade do mundo, mas apenas revelação do seu caráter irreparavelmente profano (...)
O mundo – enquanto absolutamente, irreparavelmente profano – é Deus (AGAMBEN, 2017, p. 83, 84).

O esquartejamento de um animal é recordação do poeta e inscrição na memória do mundo. Há, na descrição da cena onírica, forças descontroladas e poderosas que alimentam com sangue as bacantes que eclodem sobreviventes na expressão de arte. Sobrevivem em representações que reconciliam o horror e o sublime como faces significativas da vida em conexão com *páthos*.

Vermelho. Sangue e vísceras que provocam um grito. O som intraduzível das erínias. Rito e mito que se atualizam na repetição em um tempo confuso. A catexia dessa imagem vermelha é que a torna memorável e a sua descrição privilegia o ótico e o tátil. Tal qual a descrição do escudo de Aquiles na Ilíada, toda a narrativa ganha corpo e movimento, cores e luz. Hefesto, o forjador do escudo mitológico, é capaz de criar a magia de uma cena que ultrapassa o metal e ganha vida. A arte rubra do poeta vai caminhar para produzir o mesmo encanto em cenas que são movimentos de escrita em camadas sobrepostas que exigem trabalho de arqueologia dos materiais para a sua plena exposição.

Escrevi a imagem que era cicatriz de outra imagem.
A mão experimental transtornava-se ao serviço
escrito
das vozes. O sangue rodeava o segredo. E na sessão das rosas
dedo a dedo, isto: a fresta da carne,
a morte pela boca. (HELDER, 2016, p. 423).

O sangue rodeia o segredo e a escrita impõe uma incomum apreensão do caráter orgânico e sensorial da experiência de arte. O sangue vermelho instala, abruptamente, um sentir que não se aprisiona no meramente verbal: abre-se a fresta da carne, um forte baque de sensações físicas que imprimem violência e dinamismo à energia pulsante da escrita e sua herança pelos tempos sem fim: “escrevi a imagem que era cicatriz de outra imagem”. Imagem que é impressão do papel em aceno contínuo a todas as imagens que estão fora dele, mas que iluminam o mundo, emblematicamente, com a materialidade de imagens encarnadas.

“Deitaram então para os baldes as vísceras que fumegavam: os pulmões, o fígado, os intestinos. De tudo aquilo subia um perfume agudo, embriagador, doloroso.” (HELDER, 2013, p. 10).

O interior. O invisível é trazido à luz na efervescência de uma cor que fumega. O espaço ótico é ampliado na linguagem descritiva e aprofunda de tal maneira o invisível que ele emerge na potência do visível. As palavras ganham vida e se tornam táteis. O vermelho é a cor da palavra que sai do imobilismo do papel e promove dança, febre, embriaguez. Imagem encarnada que, em sua dúvida e inacabada apresentação, é o ponto de inflexão entre contato e ruptura com o ato da escrita que deseja se mostra como um quadro vivo.

As palavras se avizinham uma das outras honrando os mitos da magia. O poeta faz aflorar o *páthos* de uma experiência marcante e bárbara que desnuda, compulsivamente, a força de tornar o visível sem véus, o interior que é exposto em órgãos, vísceras e sangue com “a eficácia do visível com o seu poder de pesar, sobre os olhos, até sua exorbitação, e sobre o espírito, até sua alienação.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 10).⁴⁷

O sonho do poeta se funda em plasticidade que remete à instalação de arte. A escrita ocupa uma galeria para ser tocada e vista. O vermelho é o elemento iluminante e detém “a condição de verdadeiramente ser iluminante para alguém, ainda que esse alguém fosse o único a aperceber-se disso.” (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 38).⁴⁸

O poeta aproxima sua escrita de uma materialidade encarnada, âmago do segredo que é, loucamente, abandonar sua limitação de inscrição estática.

Herberto Helder é poeta que concebe sua arte em tons provocativos e radicais, explorando uma artesanaria homérica que permita que a escrita seja uma performance em mutação, começando com a linguagem e migrando, gradativamente, para uma zona de plasticidade: uma escrita háptica. Há uma inegável intenção de que o estranhamento da experiência poética ultrapasse barreiras e se imponha, com violência, pelos tons de uma escatologia peculiar, bradando o fim do meramente literal e verbal. Carne no poema, sangue nas mãos, deixando rastros nas palavras.

Vermelho é o resto. O resto é a escrita que tem aparição no choque visual. Resto de carnificina, podre e fétido.

Imagens encarnadas que emergem no sonho do poeta são veículos para conexões e cruzamentos com outros textos, outras linguagens. Nessas interseções o vermelho é ícone para encontros inusitados, mas significativos da “obra rubra” de

⁴⁷ Oswaldo Fontes Filho, em prefácio à edição brasileira da obra *A pintura encarnada* de Georges Didi-Huberman (2012), faz uma excelente análise da capacidade do autor em evidenciar o jogo do visível e invisível, criando um saber de primeiro plano e plano de fundo.

⁴⁸ *Luz contra luz* é uma pequena e instigante obra de Didi-Huberman. A leitura desse opúsculo aprofunda noções interessantes como: “um objeto bem iluminado a partir do exterior, este dificilmente poderá manifestar os poderes do obscuro e tornar-se ele próprio iluminante. São iluminantes uma imagem, por mais modesta que seja, como a centelha avermelhada de um cigarro na obscuridade de uma cela de prisão.” (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 40).

Herberto Helder como, por exemplo, o trabalho instigante do artista luso-brasileiro, Artur Barrio⁴⁹.

Barrio consagrou-se por obras que têm intenção de superar a plasticidade e promover uma leitura de impacto. Seus trabalhos são arte conceitual, criam performances reflexivas. Para os críticos, são obras de assombro e orgânicas; percíveis e marcantes; vivas e vermelhas. O uso de materiais efêmeros e precários como sangue e carne não tornam seus objetos artísticos passíveis da mera exposição/contemplação permanente em galerias ou museus.

As obras de Barrio se aproximam do texto onírico de Helder pelo vigor do que poderíamos chamar, como uma extensão abusiva do termo, de *intermedialidade*⁵⁰ *vermelha*. Uma delas é *Trouxas Ensanguentadas* (1970) – quatorze trouxas de detritos, carnes putrefatas e manchadas de sangue foram deixadas ao longo do rio Arrudas, em Belo Horizonte. A instalação assombrosa foi documentada por fotografias e filmes Super-8. A imagem encarnada das trouxas gera espanto nos transeuntes, tornando possível a vivência de uma poética radical que anuncia a forte relação de arte e vida em materiais efêmeros, percíveis.

⁴⁹ Vencedor do Prêmio Velasquez de 2011, Artur Barrio nasceu em Portugal, em 1945 e mudou-se para o Brasil aos 11 anos. Suas composições incorporam inúmeros materiais. Carne, sangue e dejetos estão presentes no seu “*fazer arte*”, instigando experiências de espanto e estranhamento. A experiência ganha destaque e primazia em relação aos objetos.

⁵⁰ Claus Clüver (2006) dedicou vários estudos à análise das referências intermidiáticas que se estabelecem nos limites de expressão entre mídias diversas, concebendo as manifestações artísticas como mídias, levando-o a afirmar que “*a intertextualidade sempre significa também intermedialidade.*” (CLÜVER, 2006, p. 14).

Figura 3 - *Trouxa de Sangue*, de Artur Barrio



Fonte: *Trouxa de Sangue*. 1969. Artur Barrio. Reprodução Fotográfica: Rubens Chiri. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra43358/trouxa-de-sangue>. Acesso em 08 jul. 2020.

Em 1977, Barrio apresenta uma de suas obras mais comentadas: o *Livro de Carne*, um transbordar de vermelho vivo que se deteriora ao longo de breves dias. A carne é matéria de experiência sensorial, algo que se cria para uma apreciação intensa, mas que não pode ser apropriada como permanência porque tende à putrefação, ao desaparecimento, e o resto que fica é o da memória e o seu tempo anacrônico e perturbador.

Figura 4 - *Livro de carne*, de Artur Barrio



Fonte: *Livro de carne*. 1978, 1979. Artur Barrio. Galeria Millan. Artur Barrio. Obras. Disponível em: <http://www.galeriamillan.com.br/artistas/artur-barrio/obras?view=slider#2>. Acesso em: 08 jul. 2020.

Helder e Barrio celebram o gesto forte da arte em uma apreensão simultânea de tempo e espaço. Criam textos intermediáticos onde a leitura é a visão de uma cena em movimento (Helder) e a cena em movimento é leitura (Barrio). Escrita e plasticidade se misturam em um diálogo visual/tátil. Diálogo profícuo que derruba as barreiras clássicas para percepção da arte como as erguidas por Lessing⁵¹, concebendo à poesia e à escultura apreensões distintas quanto à espacialidade e à temporalidade.

No emaranhar de apreensões, a escrita de Helder e as instalações plásticas de Barrio tomam o vermelho como elo entre palavra e imagem. A técnica da écfrase é

⁵¹ Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), filósofo e crítico de arte alemã, que na sua obra sobre *Laocoonte* (1766) tratou das delimitações entre as artes espaciais (pintura e escultura) de apreensão simultânea e as artes temporais (literatura) de apreensões sucessivas.

manejada na possibilidade de representações verbais serem também experiências de representações visuais: Helder aplica tal técnica com indiscutível maestria.

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

O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava. Os elementos do problema constituíam-se na observação dos fatos e punham-se por esta ordem: peixe, vermelho, pintor – sendo o vermelho o nexa entre o peixe e o quadro através do pintor. O preto formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor (HELDER, 2010b, p. 19).

Vermelho, guardião do nó feito enigma: pergunta e resposta em estado latente. Vermelho, cor viva e voraz, obtida do esmagamento de um sem número de pequenos insetos, as cochonilhas⁵², que de seres vivos se transformam em carmim vibrante. Vermelho, cor obtida das vidas que nele moram, e que se altera sensivelmente à presença intensa de luz. Uma palheta de nuances se faz presente na imagem carmesim até aflorar o negro, trazendo um perturbador impacto à imagem, mas que propicia a metamorfose da escrita: uma grafia que é tátil. O tátil que tem cor e que faz do escritor um pintor.

Quebra de instâncias rígidas, o poeta pintor narra a tela que desenha palavras. O nó de sua arte se desata à medida que desafia o plano da grafia e se propõe a abandonar a caneta e manejar pincéis. A leitura torna-se uma exposição pictórica. O nó se alastra e traz o negro que evidenciará contrastes e a comunhão de expressões artísticas diversas – a escrita ganha um valor de trânsito e de vizinhança com possibilidades irrestritas. Como o negro que delineava os desenhos em ocre das cavernas de Chauvet e Lascaux, em tempos remotos, o peixe vermelho é promessa de uma narrativa figural que se movimenta em sua consciente alteração. Vermelho é a cor da nomeação vigorosa da ousadia do poeta, a cor que abriga tantas palavras e sensações. O poeta e muitos pintores usaram o vermelho para acentuar a percepção tátil de sensações em suas obras.

⁵² Michel Pastoureau, na obra *Vermelho: a história de uma cor* (2019), nos diz que as cochonilhas são pequenos insetos que vivem em cactos e que, assim como os kermes, produzem uma tinta quando esmagados. As cochonilhas ofereciam uma tinteira vermelha profunda e vibrante que dominou a moda e as artes na Espanha, Portugal e Holanda durante os séculos XVI e XVII. Rembrandt, Vermeer e Velásquez são alguns dos pintores que mais usaram esse pigmento que precisava de cuidados ao ser utilizado por sofrer alterações quando exposto à luz.

Figura 5 - *Le café de nuit*, de Vincent van Gogh



Fonte: *Le café de nuit*. 1888. Vincent van Gogh. Galeria de Arte da Universidade de Yale. Disponível em: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/12507>. Acesso em: 08 jul. 2020.

Em uma das cartas de Van Gogh (1888) para seu irmão Theo o artista faz uma reflexão significativa sobre as cores de sua pintura *O Café à noite na Place Lamartine*:

Busquei expressar com vermelho e verde as terríveis paixões humanas. O salão é vermelho sangue a amarelo pálido, com uma mesa de bilhar verde no centro, e quatro lâmpadas de amarelo limão, com nuances de laranja e verde. É uma batalha e uma antítese dos mais diferentes vermelhos e verdes (VAN GOGH, 1997, p. 238)

Helder e Van Gogh se curvam à batalha das mutações. As cores trazem em si seus contrastes e lutas internas. Uma batalha que se anuncia em luz e tons. A inteiração do poeta-pintor se intensifica no objetivo de ter um gesto de expressão para algo que transmuta a cada palavra, a cada pincelada de tinta sobreposta. O peixe vermelho de Helder e o salão vermelho de Van Gogh são peças de arte que sabem que nelas reside o nó de suas desconstituições. A leitura que é um quadro, o quadro que narra a natureza das emoções humanas são gestos de liberdade que

vão além das concepções de suas respectivas artesanias. Há contágio permanente, intertextos constantes que não se negam ao diálogo.

O peixe vermelho de Helder é uma imagem carmesim que abdica da fidelidade a uma escrita que mora somente na inscrição gráfica da palavra. Não pode haver fidelidade nessa escrita que conheceu a fuga do papel e é imagem impensada em uma parede. Helder entende que a escrita poética tem como rebeldia própria sua insubordinação à imobilidade do seu traçado. A imagem é uma narrativa fluida que se produz nas dobras do incontrolável pensar.

Ao meditar sobre as razões da mudança exatamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efetuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose (HELDER, 2010, p. 19).

Vermelho é a cor da transitoriedade, da impermanência. O nó que se expande em negro é a lição silenciosa dos tons cambiantes da arte. Van Gogh sabe que sua arte luta com a antítese dos mais diferentes vermelhos. Helder não ignora que a única fidelidade possível no mundo onde brota sua obra é a apreensão inexorável dos deslocamentos e metamorfoses.

“Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo” (HELDER, 2010, p. 20).

“Busquei expressar com vermelho e verde as terríveis paixões humanas. (...). É uma batalha e uma antítese dos mais diferentes vermelhos e verdes.” (VAN GOGH, 1997, p. 238).

Amarelo é o resto do vermelho de Helder, verde é o resto do vermelho de Van Gogh. Resto que resiste na arte para revelar que algo nunca é dominado e é isso que sempre resta.

O sonho do menino poeta, o quadro do poeta pintor, são manifestações de imagens que se deslocam na potência da cor vermelha em derivações que dançam ao redor de um mesmo campo de atração em nomeações variadas como carne, sangue, fertilidade, morte, inferno. O vermelho toca a retina e uma imagem encarnada, em movimento, emerge na poesia, e outra derivação da imagem rubra se instala:

A menstruação quando na cidade passava
o ar. As raparigas respirando,
comendo figos – e a menstruação quando na cidade
corria o tempo pelo ar.

Eram cravos na neve. As raparigas
riam, gritavam – e as figueiras soprando de dentro
os figos, com seus pulmões de esponja
branca. E as raparigas
comiam cravos pelo ar.

E elas riam na neve e gritavam: era
o tempo da menstruação.

As maçãs resvalavam na casa.
Alguém falava: neve. A noite vinha
partir a cabeça das estátuas, e as maçãs
resvalavam no telhado – alguém
falava: sangue.

Na casa, elas riam – e a menstruação
corria pelas cavernas brancas das esponjas,
e partiam-se as cabeças das estátuas.
Cravos – era alguém que falava assim.

E as raparigas respirando, comendo
figos na neve.
Alguém falava: maçãs. E era o tempo.

O sangue escorria dos pescoços de granito,
a criança abatia a boca negra
sobre a neve nos figos – e elas gritavam
na sombra da casa.
Alguém falava: sangue, tempo.

As figueiras sopravam no ar que
corria, as máquinas amavam. E um peixe
percorrendo, como uma antiga palavra
sensível, a página desse amor.
E alguém falava: é a neve.
As raparigas riam dentro da menstruação,
comendo neve. As cabeças das
estátuas estavam cheias de cravos,
e as crianças abatiam a boca negra sobre
os gritos. A noite vinha pelo ar,
na sombra resvalavam as maçãs.
E era o tempo.

E elas riam no ar, comendo
a noite,
alimentando-se de figos e de neve.
E alguém falava: crianças.
E a menstruação escorria em silêncio –
na noite, na neve –
espremida das esponjas brancas, lá na noite
das raparigas
que riam na sombra da casa, resvalando,

comendo cravos. E alguém falava:
 é um peixe percorrendo a página de um amor.
 antigo. E as raparigas
 gritavam.

As vacas então espreitando,
 e nos focinhos consumia-se o lume em silêncio.
 Pelas janelas os violinos
 passavam pelo ar. E a menstruação nas raparigas
 escorria pela sombra, e elas
 gritavam e comiam areia. Alguém falava:
 fogo. E as vacas passavam pelos violinos.
 E as janelas em silêncio escorriam
 o seu fogo. E as admiráveis
 raparigas cantavam a sua canção, como
 uma palavra antiga escorrendo
 numa página pela neve,
 coroadas de figos. E no fogo as crianças
 eram tocadas pelo tempo da menstruação.

Alimentavam-se apenas de figos e de areia.
 E pelo tempo fora,
 riam – e a neve cobria a sua página de tempo,
 e as vacas resvalavam na sombra.
 Em silêncio o seu lume escorria das esponjas.
 Partiam-se as cabeças dos violinos.
 As raparigas, cantando as suas crianças,
 comiam figos.
 A noite comia areia.
 E eram cravos nas cavernas brancas.
 Menstruação – falava alguém. O ar passava –
 e pela noite, em silêncio,

a menstruação escorria pela neve.
 (HELDER, 2006, p. 194 - 196).

Menstruação, Sangue, Cravos, Maçãs – palavras que cobrem o poema de vermelho. Palavras que não são apenas grafias e, sim, motor de uma visceral coreografia de significados que se movimentam constantemente, tocando e trocando de lugar, formando um caleidoscópio de densas imagens dançantes. Cizânia de arte.

Figos abertos, tal vulvas vermelhas de tecido jovem, iluminam a ontogênese de uma peculiar escrita: a descoberta de que tempo e espaço estão em cadência própria que privilegia camadas de referências e imagens sobrepostas. Escrita que resulta em uma harmonia desarmônica de experiências sensoriais que trazem à tona sensações de andança, mutações, deslocamentos: “Qualquer poema é um filme.” (HELDER, 2017, p. 140).

O poema, com uma estética insólita, exalta uma cena em repetição que cria vida, à semelhança de um projetor, a partir de inúmeros quadros que se sobrepõem diante da persistência dos olhos humanos. A essência do filme está presente no poema quando constrói a ilusão de um movimento contínuo que se repete sem linearidade no tempo, renovando o espaço ocupado pela palavra e quebrando a constância da cena.

Rosa Maria Martelo⁵³ nos diz que “a sala de cinema, mergulhada no escuro e atravessada por um feixe de luz, tem suscitado a atenção e o fascínio de muitos poetas, sendo a experiência do expectador tematizada em poemas de grande complexidade.” (MARTELO, 2012, p. 168).

A escrita poética de Helder segue elementos essenciais da linguagem visual, criando uma síntese plástica que narra uma estória com sonoplastia marcada pelos risos e gritos das raparigas em seu rito de passagem de meninas para o amadurecimento do feminismo em flor: era tempo da menstruação. Imagens cinematográficas voltam a desafiar a imobilidade do papel. Uma especial construção de narrativa e estética encontram um momento de confluência na intensidade da cor vermelha.

Cravos na neve se espalham perfumando o ar da cidade e homenageando Gaia, terra mãe. Todo o poema gira em torno da figueira sagrada. A menstruação, ao mesmo tempo que profana, é sacralizada na pureza da neve imaculada.

Imagens se sucedem em um poema que dita um tempo distante e toca a ancestralidade de tempos perdidos na memória pagã. Uma carga energética incomensurável emana do poema que eterniza a memória de palavras antigas que, mesmo atualizadas, guardam o significado profundo de sua origem. Resta, assim, o vermelho da fecundidade em contraste com a luz neutra e impassível da neve. A menstruação, em sua violência, irrompe em sacrifício e tinge, com sua cor forte e perturbadora, a neve virginal. Um filme se projeta em poesia que é ritmo a fazer girar o âmago dos tempos: “Homero é cinematográfico, Dante é cinematográfico, Pound e Eliot são cinematográficos.” (HELDER, 2017, p. 139).

Ler o poema de Helder é como assistir a cenas montadas para uma exibição. Há um filme que nos faz associar a outras cenas. A poesia se instala no cinema.

⁵³ Rosa Maria Martelo na sua obra *O cinema da poesia* (2012) deu uma valiosa contribuição aos estudos de contato intermédias entre cinema e poesia, enfatizando a obra de Herberto Helder como ponto de encontro desse diálogo profícuo nessas duas expressões de arte.

Diálogos são de imediato contato. O sangue a tingir a neve. Uma tomada clássica de cinema estabelece o contato intermediário na ênfase do vermelho e branco. O poema nos leva, a partir da sua catexia volante, ao filme *Kill Bill – Volume 1* (2003), do diretor Quentin Tarantino: em um ato de vingança, uma jovem com vestes brancas e espada samurai (conhecida como A Noiva) luta com outra jovem, mestre em lutas marciais. Uma bela tomada aérea projeta a luta que se dá em um campo de neve imaculada. A violência dos golpes faz saltar o sangue vívido que mancha de vermelho a neve e as vestes das lutadoras. É a aparição do feminino na sua força de reação e poder, porém sem perder a ambiguidade da fragilidade e pureza. Imagens icônicas. Imagens ancestrais. Poesia e cinema se encontram no chamado de uma imagem do vermelho sobre a neve.

Figura 6 - Kill Bill - Volume I



Fonte: Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-kill-bill-volume-1/>. Acesso em: 22 fev. 2021.

Duas expressões artísticas se completam em linguagens que contam seus mistérios na possibilidade de uma montagem que privilegia contrastes com o tom vermelho. Nas palavras de Helder:

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

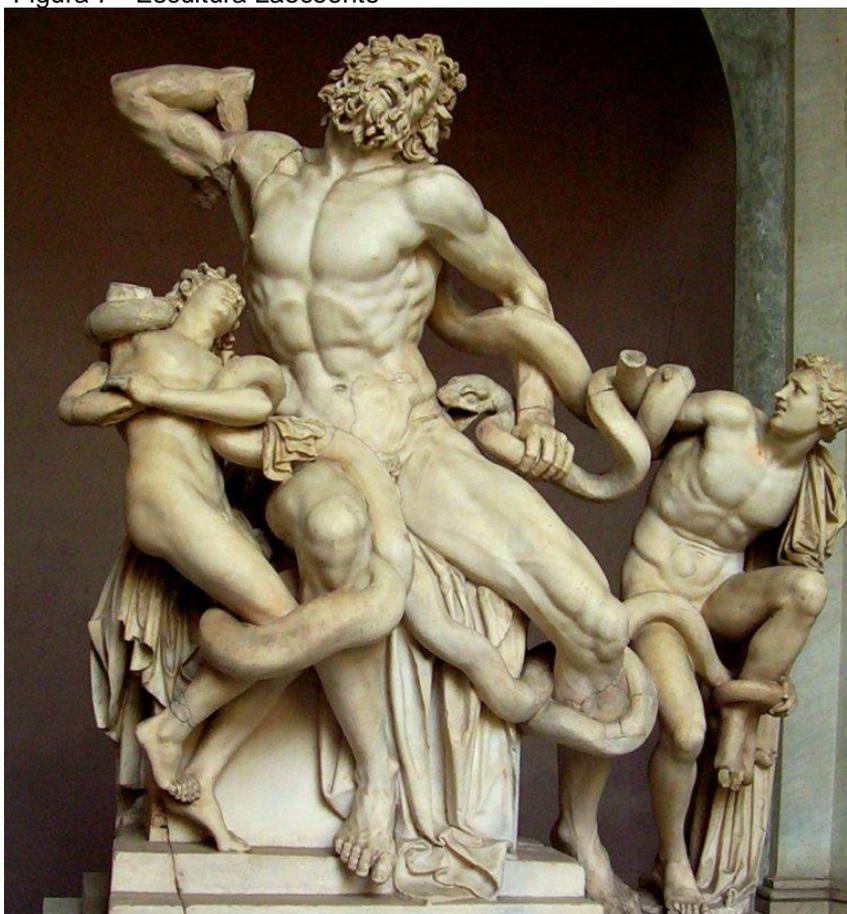
O filme projecta-se em nós, os projectores.
(HELDER, 2017, p. 141).

Imagens encarnadas. O que resta é a cor que transborda e que supera a palavra porque sangue é vida. Antagonista da negra morte que no vermelho também habita, o sangue energiza a escrita com uma força capaz de romper com os limites do traçado no papel.

O famoso grupo escultórico Laocoonte, da antiguidade clássica, é prova do desafio do trabalho artístico em superar seus materiais: no frio mármore dar vida às expressões de dor e agonia ao sacerdote troiano Laocoonte e aos seus dois filhos, devorados por serpentes marinhas. Os veios do mármore parecem latejar e vão além de sua imobilidade para dar voz aos gritos de desespero desses personagens. Lessing, na sua obra de crítica de arte *Laocoonte* (1766), faz uma observação significativa sobre a crueza e a intensidade dessas expressões de dor:

Era uma construção que suscitava compaixão porque mostrava ao mesmo tempo beleza e dor; agora é uma construção feia, repugnante, da qual desviamos de bom grado a nossa face, porque a visão da dor excita desprazer; sem que a beleza do objeto que sofre possa transformar esse desprazer no sentimento doce da compaixão (LESSING, 1998, p. 92).

Figura 7 - Escultura Laocoonte



Fonte: Disponível em: <http://brasilartesencondias.com.br/tablet/temas/laocoonte.php>. Acesso em: 22 fev. 2021.

A possibilidade de intensificar uma imagem que supere os limites dos materiais da escrita é algo que está presente na obra de Helder. O sangue que escorre de seu poema é capaz de trazer vida que pulsa e que delinea a realidade mais intensa possível – a arte que explode no vigor do vermelho sanguíneo é a que percorre dor e sofrimento e, pela morte, reafirma a vida:

Porque abalando as águas côncavas o acordou a lua e empurrou para fora,
e ele estava amarrado pelo meio movendo os membros nos abismos do mundo,
o espaço pulmonar do sangue,
o espaço do sangue na cabeça,
e depois disseram: está vivo!
(HELDER, 2016, p. 474)

A escrita rubra de Helder afirma-se em uma tendência do gesto artístico, desde o romantismo, de não hesitar em realizar a apresentação do real em sua violência, em seu crime, em sua contundente aparição do humano, que é também interior aos órgãos, excrementos, fluídos viscosos, sangue. Uma antiestética que se funda no abjeto e que faz da sua renúncia à beleza clássica um reflexo da contemporaneidade.

e ele disse: não deixes fechar-se a ferida
- beleza? Nada
que num dia abrupto seja mamífero, magnífico,
deixa apenas correr o sangue, à frente ou
atrás da camisa
ou na zona animal da cabeça ou na uretra em vez de esperma
ou
na boca com o frescor do idioma,
enquanto a parte mais escura do mundo aumenta
em cada reduto,
e corra pelos rasgões mostrando o mais oculto,
disse,
fechar-se a ferida e refluir, através de tantos
trabalhos de tubos:
o sangue apanha-te das unhas ao frio do cabelo,
é onde é
a agonia, não há camélias, ameixas,
a maravilha, só
o corpo que é a sua própria ferida,
sangra, disse ele: que sangra muito
(HELDER, 2016, p. 531, 532)

Onde há agonia não há camélias: só um corpo que se define por uma grande ferida de si próprio que sangra muito ... sangra e não esconde o vermelho do resto.

2.3 Imagens apocalípticas

O que espero é ver a metáfora apocalíptica
ganhar um sentido literal
Herberto Helder

Aproximadamente entre os anos 90/100 João⁵⁴, o apóstolo, está em Patmos, pequena ilha grega. João é o mensageiro de revelações divinas trazidas por um anjo. Ele mesmo nos diz:

Eu, João, vosso irmão e coparticipante na aflição e no reino e na perseverança em Jesus, estive na ilha chamada Patmos por causa da palavra de Deus e do testemunho de Jesus. Estive em espírito no dia dominical e ouvi atrás de mim uma voz ingente como de trombeta dizendo: “ Aquilo que estás vendo, escreve[-o] num livro e manda[-o] às sete congregações: para Éfeso e para Esmirna e para Pérgamo e para Tiatira e para Sardes e para Filadélfia e para Laodiceia. “ (Ap. 1:9/1:11)

Em meados do século XX, Herberto Helder, poeta português, não é atingido por nenhum chamado peremptório, por nenhuma capacidade profética. Talvez por saber que todas as profecias estão fadadas ao descrédito desde a maldição de Cassandra⁵⁵ ou que o futuro ditado por previsões é sempre sombrio, o poeta prefere a liberdade de imagens que se dissociem da aspereza do real vaticinado. Uma imagem hipnótica que toque o real se despe, não só de credibilidade, mas também

⁵⁴ Em nota introdutória ao Apocalipse, Frederico Lourenço, que realizou atualizado trabalho de tradução do grego da Bíblia, enfatiza a existência de questões linguísticas que colocam sob suspeição a figura de João, o evangelista, como autor do texto bíblico Apocalipse: “Essas questões linguísticas tornam-se ainda mais problemáticas no caso de quisermos identificar o profeta apocalíptico com o evangelista, fato já comentado por sucessivas gerações de leitores, desde pelo menos Dionísio de Alexandria no século III. Na verdade, para o grego excêntrico e, em algumas passagens, gramaticalmente desconcertante em que está escrito o livro de Apocalipse, não encontramos qualquer paralelo nos demais 26 livros do Novo Testamento. (LOURENÇO, 2018, p. 550).

⁵⁵ Cassandra, filha de Príamo e Hécuba, recebeu de Apolo o privilégio do dom da profecia em troca de unir-se a ele. Mas, quando obteve o dom, Cassandra não cumpriu a promessa feita a Apolo. Para castigá-la, Apolo retirou-lhe o poder da persuasão: ninguém daria crédito a suas profecias, embora verdadeiras. Assim, durante a guerra de Tróia, julgaram-na louca quando expressou suas funestas previsões. Por ocasião da tomada da cidade, pertenceu a Ájax e, ao fim da guerra, na partilha dos despojos, coube a Agamenão, com quem teve dois filhos: Teledamo e Pélope. Prevendo desgraças, Cassandra suplicou-lhe que não retornasse à sua terra. Agamenão não lhe deu ouvidos e, voltando a Micenas, foi assassinado por Clitemnestra. Cassandra e seus filhos participaram da mesma sorte (Dicionário de Mitologia Greco-Romana, 1973, p. 31).

de seu magnetismo. Qualquer estória que materialize o real, nem que seja em forma de bravata, não conta mais com a sedução de Sherazade:

Entretanto desejam que eu conte anedotas. Decerto: vi uma vez um rapaz esfaquear outro. A multidão estava hipnotizada à volta; ninguém se mexia. Então o assassino disse: comigo é assim. Lá se vai a fascinação. Toda a gente salta para cima dele. Chama-se a polícia. Etc.
(HELDER, 2017, p. 33)

João e Helder trabalham com imagens potentes. Ambos estão mergulhados no deslumbramento do fantástico e se colocam a beira do abismo — um, para cumprir um desígnio divino revelado, o outro, sem o imperativo do vocativo de trompetes, ouve apenas um chamado igualmente avassalador: a voz da criação poética.

Revelação e criação são impulsos distintos que fazem com que João e Helder, distanciados por séculos, se aproximem por um exorcismo obscuro e perigoso, vetado aos não iniciados: a escrita. As imagens que em ambos afloram dançam em torno do significado da palavra grega *apocalipse*.

Um apocalipse guarda em si, segundo a terminologia do judaísmo e do cristianismo, um enigma que seria revelado por um emissário divino. João e Helder trabalham suas escritas com a recusa do limite de seus materiais gráficos e criam e recriam, respectivamente, imagens que são primorosas obras de arte quando postulam, extrapolando os insumos tradicionais da escrita, o que não existe — um fantasmagórico capaz de exercer seu fascínio por tempos incomensuráveis. Imagens apocalípticas onde a beleza vem acompanhada do terrífico em sua aparição. Arte em sua crueza mais contundente, dando conta de um destino sombrio que ao mesmo que tempo condena, como no Apocalipse de João, faz efervescer inspiração criativa, como em Helder.

Rafael Argullol (2002, p. 32) em *O fim do mundo como obra de arte* reconhece a oposição entre o trabalho de um artista como Ésquilo, em *Prometeu Acorrentado*, e a obstinação cega de um visionário evangelista como João, em *Apocalipse*:

João de Patmos é antagonista por excelência do soldado da Maratona, pelo fato inquestionável de ser seu extraordinário poema o adversário mais feroz do poema de Prometeu. Redenção contra sedução, submissão contra sacrilégio, revelação contra tragédia. Dois modos vigorosamente contrários de interpretar o lamento nascido do pavor humano.

Essa é a grande dicotomia entre revelação e criação. O poeta percebe que a sua escrita possui uma magia de outra ordem e que as imagens que emergem provêm de um encantamento, porém não se aproximam da vontade categórica de um deus, mas, sim, do poder da linguagem: “as montanhas deslocam-se pela energia das palavras, aparecem pessoas, animais, corolas, sítios negros, e os astros crispados pela energia das palavras, cria-se o silêncio pela energia das palavras.” (HELDER, 2002, p. 32).

Na energia das palavras o milagre, em outra dimensão, se faz. A liberdade da arte permite que o fantástico não se intimide e se instale com a propriedade de criar mundos, de provocar tempestades, de incendiar florestas... “é sempre fácil caminhar em cima das águas, mas é impossível fazê-lo milagrosamente.” (HELDER, 2017, p. 19).

A revelação de João é palavra milagrosa saída da boca de anjos e, portanto, resolvida na fé. Nas palavras do teólogo Tertuliano (160 d.C.): “*Credo quia absurdum est.*” – Creio porque é absurdo. A criação do poeta é também uma escrita que margeia o absurdo e frui de uma experiência singular, porém, que nada resolve ou define, como nas palavras de Borges: “A literatura é uma arte que sabe profetizar aquele tempo em que terá emudecido, encarniçar-se com a própria virtude, enamorar-se de sua dissolução e encontrar o fim.” (BORGES, 2008, p. 54).

As imagens trazidas no livro Apocalipse de João vão encontrar o poeta em um outro tempo, no espaço de uma imersão psicanalítica. Inegavelmente, um novo e particular registro do Apocalipse irá marcar a passagem do texto bíblico para um inusitado texto que dele se apropria, sem ser, necessariamente, o reflexo do seu sentido original. Ecos do texto bíblico reverberam sua influência, mas, também, sopram a liberdade de sua atualização, não mais como revelação, mas como alumbramento para a escrita, não mais como descrição do fim do mundo que existe, mas como a aparição de um mundo inexistente: o poema.

João, tomado pela sua missão de fé, faz de sua escrita um delírio de imagens que querem refletir uma realidade da qual o humano não irá nunca escapar: a culpa, a punição, a queda. O poeta garante que não há nada de errado com sua cabeça, afasta qualquer possibilidade de estar tomado por alucinações e no lugar do declínio, ascende o espírito na promessa do poema que irá surgir. Seus pensamentos e memória estão somente atrelados ao fluxo mágico da escrita.

Mandaram-me fazer um electro-encefalograma para ver como ia o meu ritmo alfa. Eles tinham desconfianças, falavam de estados crepusculares. Divertido. Não havia estados crepusculares, o ritmo alfa ia bem. Cumprimentaram-me muito. “A sua cabeça está firme.” Porreiro, eu tinha uma cabeça firme. Era uma coisa alegre. Encontrei-me ainda algumas vezes com o psicanalista. Nessa altura ele interessava-se pelo Apocalipse. Falávamos durante horas sobre a besta com a grande prostituta de escarlata assentada entre os cornos, sobre os cavalos, os sete candelabros, os terríficos gafanhotos de rosto humano e cabelos longos como os cabelos das mulheres. Eu saía do consultório fervendo de inspiração. Escrevi enormes poemas apocalípticos e o psicanalista pôs-se a examiná-los. Foi um bom tempo (HELDER, 2017, p. 36, 37).

Um golpe de torção temporal, próprio do enigma artístico, torna possível que o texto bíblico, de mais de dois mil anos, se instale no presente de um poeta no divã de seu psicanalista. O horror antológico do fim do mundo dita poemas e desperta uma fala que reinventa imagens para serem posteriormente escritas. Confusão de materiais e ruínas sedimentam uma memória que resiste ao esquecimento e irrompe em inspiração para novos poemas que são, na verdade, o mesmo poema contínuo a reelaborar a origem. O que resta é o fluxo que faz de “cada imagem a chave de outras imagens” (HELDER, 2017, p. 64).

Imagens sobreviventes que trazem a marca de um trauma: a nossa finitude, a nossa fragilidade, a nossa impotência diante dos desígnios divinos ou do próprio acaso. O retorno da angústia herdada. O poema é, assim, por si só, um trauma que possui uma raiz ancestral nas imagens apocalípticas de João, mas que não são as imagens de João. Imagens ressignificadas e revividas em um espaço que privilegia e rastros e vestígios da memória: o inconsciente. Materiais trágicos e reprimidos. O resto.

Há urgência no poema que rememora um trauma persistente e enigmático: “Eu saía do consultório fervendo de inspiração.” (HELDER, 2017, p. 37). Escrever o poema é o gesto excessivo de arte, o desvio enérgico do *páthos* que as imagens apocalípticas são receptáculo.

Será que Deus não consegue compreender a linguagem dos artesãos?
 Nem música nem cantaria
 Foi-se ver no livro: de um certo ponto de vista de:
 terror sentido beleza
 aconteceu sempre o mesmo – quebram-se os selos aparecem
 os prodígios
 a puta escarlata ao meio dos cornos da besta
 máquinas fatais, abismos, multiplicação de luas
 - o inferno! alguém disse: afastem de mim a inocência
 eu falo o idioma demoníaco.
 Há imagens que se percebem: a do leão às escuras bebendo água

gelada, a imagem de uma pessoa com a mão gloriosa nas chamas
 não para de gritar mas não tira a mão do fogo
 compreende-se? Como se compreende!
 é uma espécie de força absoluta. Há quem pinte cavaleiros luminosos
 montados em cavalos azuis. Vão para a guerra, vão matar.
 roubar, violar, Deus olha.
 Sangue. Quais os problemas? Vermelho e azul, distribuição de formas,
 a beleza

e os seus segredos – o número, a razão do número
 que tudo seja perfeito e coral e cobalto.
 O caos nunca impediu nada, foi sempre um alimento inebriante.
 O homem não é uma criatura entre mal e bem: falava-se com Deus
 porque Deus era potência, Deus era unidade rítmica.
 A mão sobre as coisas com vida sua, com essa mão reunir as coisas,
 refazer as coisas – cada coisa tem a sua aura, cada animal tem
 a sua aura, como se pastoreiam as auras!
 em transe: eu sou a coisa. Acabou.
 Sento-me a conversar com Deus: palavra, música, martelo
 uma equação: conversa de ida e volta.
 Depois há gente que fala entre si, depois é o medo, depois é o delírio.
 Escuta a breve canção dentro de ti. Que diz ela?
 Não move as coisas com as suas auras, nem tu nem a tua canção
 pertencem ao mundo cheio, alma que sopra.
 Nada se liga entre si, Deus não se debruça na canção; destroça
 a cadência
 - o demoníaco. Já se não vê um degrau
 arrancar de outro degrau pelas lentas escadarias de mármore ao fundo.
 A canção abandonou o seu espaço contínuo.
 Que se pode fazer? - ; Apenas um encontro de objetos; um degrau,

Outro

e outro degraus onde ninguém assenta o pé
 e depois o outro pé – por onde se não sobe para assistir ao braço que
 torcendo
 laçasse o corpo todo num umbigo incandescente, por onde ninguém
 sobe para sentar-se ao órgão
 e discutir em música as proporções? Aquele que disse:
 eu tenho a temperatura de Deus – era um louco meteorológico.
 Mas se afinal se entende que numa resposta

se oculta uma pergunta do mundo, mas
 se afinal a substância
 de alguém que pôs a mão no fogo é igual à substância do fogo
 enquanto grita. A substância de um homem e de uma estrela; a mesma,
 O poder de criar a canção, isso.
 Bato na rosácea com o martelo
 o rosto onde bate a rosácea roda voltado para cima –
 (HELDER, 2006, p. 439, 440)

Será que Deus não consegue compreender a linguagem dos artesãos? A primeira indagação do poema já remete à oposição entre a palavra que dissemina os desígnios divinos e o trabalho dos artesãos, poetas que desafiam os deuses com a escrita que não se destina a um fim, mas que se ergue e se supre na potência da liberdade em si. O poema corresponde a um fazer particular e obscuro que se afasta da compreensão da verdade da fé, da verdade dada por Deus. Bataille expressa bem essa dicotomia: “O mais notável nesse movimento é que tal ensinamento não

se endereça, como o do cristianismo a uma coletividade organizada. Ele se dirige ao indivíduo, isolado e perdido, a quem não dá nada senão no instante: ele é apenas *literatura*.” (BATAILLE, 2015, p. 22).

João e Prometeu são, segundo Rafael Argullol, ícones de antagônicas visões de mundo:

O sedutor promete e engana, mas sua missão é insubstituível porque sem ela a abulia espiritual mais perniciosa invadiria todos os lugares. Também o redentor promete e engana. Todavia, a diferença é que este não deixa transparecer a mentira em nenhum momento e, por esse motivo, chega a convencer-se de que a verdade está com ele. Essa é a grande diferença entre o mundo do soldado da Maratona e o mundo do visionário de Patmos: *sedução versus redenção*.

Nós, impedidos por um medo invencível e uma ambição obscura, as juntamos, e pusemos a bela mentira ao lado da verdade brutal. O resultado foi uma eterna confusão entre ambas. Com frequência inusitada, cada novo ato de sedução foi visto como um passo rumo à redenção; cada promessa, talvez atraente mas indubitavelmente falsa, como uma conquista imperturbável. Esquecemos que a redenção absoluta, considerada conquista absoluta, exige que o homem enfrente o próprio extermínio (ARGULLOL, 2002, p. 20).

E assim, o que se segue é um poema que, usando imagens recortadas da revelação bíblica, ilumina o mundo, ignorando a vaticinação do seu final. O poeta subverte as palavras de João em Patmos:

E vi, na mão direita do Sentado no trono, um livro escrito por dentro e por fora, selado com sete selos. E vi um anjo forte, anunciando em voz alta: ” Quem é digno de abrir o livro e soltar os seus selos? “ E ninguém conseguiu - no céu, nem na terra nem debaixo da terra - abrir o livro nem mirá-lo. E eu chorava muito, porque ninguém foi encontrado digno de abrir o livro ou de o mirar. (Ap. 5:1/5:3)

Para o poeta, o livro escrito por dentro e por fora, o livro do mundo, será visto e os selos serão quebrados de pronto. O livro do mundo quebrará, simultaneamente, todos os secretos selos e a humanidade se postará de frente com o que a arte melhor oferece: a mímese do impossível. A força dos prodígios da escrita liberta milênios de pavor e medo do extermínio. Imagens como a puta escarlate ao meio dos cornos da besta, o inferno, cavaleiros indo para guerra em cavalos azuis — o horror transmutado em luz e cor. Há beleza no caos: “O caos nunca impediu nada, foi sempre alimento inebriante. / O homem não é uma criatura entre mal e bem: falava-se com Deus/ porque Deus era potência, Deus era unidade rítmica.” (HELDER, 2006, p. 439).

E Deus? O poema o resgata dos horrores que, por sua vontade autoritária, infligiria a toda sua criação. Deus é o ritmo, a essência da poesia. O corpo de Deus não metamorfoseado em hóstia e vinho e, sim, em sopro da musa: a mão a dar sonoridade ao poema para além da imagem e da palavra. Deus a pastorear as auras das coisas. Afasta-se, assim, as sete trombetas de João a anunciar a grande queda humana nas sombras de um abismo infindável.

A única palavra que o poema professa é: - Acabou. Todo o *agon* se dispersa na escuta de uma canção sedutora que o poema nos faz lembrar: o céu e o inferno são integralmente nossos. O poema será uma canção que irá ignorar nosso pecado original ou nossa recorrente profecia de queda. O poema nos diz que somos luz contra as trevas do mundo: “A substância de um homem e de uma estrela; a mesma.” (HELDER, 2006, p. 440).

O poeta trabalha para que o mundo se inaugure, repetidamente, sempre como a primeira vez. A arte do poema é experiente na repetição de cenas e imagens, mas inocente na fresca aparição que suas ressignificações ofertam.

Os monstros míticos de um apocalipse português, em Herberto Helder, estão associados a uma interação de leituras e irão se encontrar com uma ancestralidade sem fronteiras nacionais. Há o traço que a literatura-mundo propicia, trazendo as marcas de todos os textos que residem no texto. A escrita, sob uma perspectiva mais ampla e, refletindo o mundo de leituras e desleituras, não respeita cronologias, nem geografias.

Há nas imagens apocalípticas de Herberto Helder um fluxo ininterrupto, sem temor das aproximações nem angústia das influências que desafiam a lógica tradicional de um aprisionamento do passado no passado: “Existe um estado de Babel. O seu pensamento, partindo do hebraico, dá um salto quase místico no latim e cai de cabeça para baixo no grego antigo.” (HELDER, 2017, p. 72).

As imagens herbertianas do Apocalipse carregam discursos próprios ligados ao gesto de arte: uma estética que se afasta do belo, do simétrico. Trabalho que exige pensamento, uma experiência rigorosa em busca de uma apreensão inexequível. Imagens que, em sua modernidade plástica, transitam entre metáfora (transferência de sentido) e a comparação (um ponto referencial).

O poema obedece a uma sonoridade que vem do movimento de suas imagens:

O meu labor consiste em fazer com que eu próprio ajuste cada vez mais ao meu gosto pessoal o clima geral do poema já português: a temperatura da

imagem, a velocidade do ritmo, a saturação atmosférica do vocábulo, a pressão do adjetivo sobre o substantivo (HELDER, 2017, p. 73).

Essas imagens, embora marcadas por uma referência bíblica, delas se distanciam. Referência sem reverência. Uma apropriação legítima da arte é o deslocamento temporal e espacial: o poema já é português em sua atualidade. Uma inusitada representação se impõe. A criação poética expressa, indo além dos recursos tradicionais da escrita, os elementos essenciais onde a arte habita: cor, som, palavra. Elementos que estarão presentes em todos os materiais que carregam um discurso dito literários. A literatura é um conhecimento. Conhecimento da arte.

O Apocalipse de João ensejou inúmeras imagens que sobrevivem no imaginário coletivo. Porém, a arte não replica esse imaginário. Seu trabalho é sempre em direção ao não imaginado. E o não imaginado ensejou uma série de xilogravias datáveis entre 1496-1498, do alemão Albrecht Dürer⁵⁶, um minucioso um projeto de criação a partir do texto Apocalipse de João.

O trabalho se constituiu em quinze xilogravuras onde, em formatação horizontal, dão destaque a poucas figuras, porém privilegiam uma síntese artística da narrativa bíblica que, desse texto, faz nascer um outro, que vai além da narrativa original. É um texto figural que irradia vida própria e que se distancia da profecia do extermínio humano porque há na obra a beleza da recusa ao temor primário. Uma beleza da arte composta por dissonância e pelo fascínio de uma inédita leitura.

O destaque dos quatro cavaleiros do Apocalipse de Dürer encerra a força dos emissários de desígnios terríveis e suas cores (branco, vermelho, preto, amarelo) revelam a particularidade de seus propósitos.

⁵⁶ Albrecht Dürer nasceu em 1471, em Nuremberg (Alemanha) e foi um homem do renascimento: pintor, ilustrador, matemático. Influenciou artistas do século XVI, principalmente nos Países Baixos. Suas xilogravuras, marcadas pelo estilo gótico, ficaram famosas pela inovação e criatividade, feitas em matriz de madeira ou metal. Melancolia e os Cavaleiros do Apocalipse são trabalhos que ensejam, até hoje, inúmeras análises da crítica. (WOLF, 2010).

Figura 8 - *Os quatro cavaleiros do Apocalipse*, de Albrecht Dürer



Fonte: *Os quatro cavaleiros do Apocalipse*. Albrecht Dürer (1496-1498).

A xilografia de Dürer é um texto longo, de materiais intensos, cuja leitura se faz pelos movimentos em vórtice que integram a imagem. O Apocalipse de João é ampliado e o resultado da obra supera, em muito, os meios aplicados. Para o poeta, o não-idêntico também opera o seu milagre na feitura do poema.

Há quem pinte cavaleiros luminosos
montados em cavalos azuis. Vão para a guerra, vão matar,]
roubar, violar, Deus olhe.
Sangue. Quais os problemas? Vermelho e azul, distribuição de
formas, a beleza.
e os seus segredos – o número, a razão do número
que tudo seja perfeito em coral e cobalto.
(HELDER, 2006, p. 439)

Para o poeta, os quatro cavaleiros exalam luz e seus cavalos se igualam na cor azul. Há o prenúncio de extermínio (guerras, mortes), mas não por intenção divina - *Deus olha, mas não determina*. O poema guarda um enigma só seu, mas seu olhar anárquico não situa o grande problema humano no seu fim apocalíptico, mas na preocupação artística de “distribuição de formas, de beleza e seus segredos”. Há perfeição na imperfeição da arte. O número quatro, número excelso dos pitagóricos sobre o qual seus votos sagrados eram proferidos, corresponde ao equilíbrio e à ordem perfeita. O poema exalta a desarmonia dessa perfeição, opondo ao

extermínio, os cavaleiros luminosos. Uma perfeição precária (perfeição da arte) que faz da beleza e da luz sua última escolha, seu extravagante apocalipse solar.

Mas, segundo o poeta, “apesar de tudo há ainda as palavras que nos metem medo. Delas irrompe a cega proliferação das imagens.” (HELDER, 2017, p. 60). As palavras são o motor da sonoridade e do sentido em que o poema é cifrado. A palavra principia o mundo em sua assustadora caminhada:

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

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

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

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

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

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

(HELDER, 2016, p. 207)

O impossível habita na palavra-imagem da escrita do poeta: Gênesis e Apocalipse se estabelecem em gesto extraordinário de um só livro, unidos na arte que evoca o todo, o absoluto. Um desenrolar de dias e noites do tempo eterno confundem origem e fim. Há um primeiro dia a contar a estória de todos os dias que virão.

Em meio à narrativa do mundo, um grande terremoto subverte a disposição dos astros e entra em colapso o projeto divino. Um apocalipse português terá sempre sua gênese em um terremoto. Um abalo sísmico é a mais apurada e coletiva imagem portuguesa do fim do mundo. Um amontoado de cadáveres compõe a cena matriz do horror que ainda se lê como uma inscrição de um vocativo perpétuo: “Nós ossos que aqui estamos por vossos esperamos.” (Capela dos Ossos, Portugal)⁵⁷

⁵⁷ A Capela dos Ossos situa-se em Évora, Portugal, no interior da Igreja de São Francisco. É um monumento assustador, idealizado por três frades franciscanos no século XVII. O objetivo da construção é fazer uma permanente reflexão sobre a transitoriedade da vida. As paredes e os pilares da Igreja são revestidos por milhares de ossos e crânios retirados dos cemitérios. Há ainda um teto abobadado, com afrescos que representam várias passagens bíblicas ligadas à vida e à morte.

Figura 9 - Capela dos Ossos



Fonte: Capela dos Ossos. Séc. XVII. Igreja de São Francisco. Évora, Portugal. Disponível em: <https://igrejadesaofrancisco.pt/capela-dos-ossos/>.

O poema se apresenta como uma linguagem exigente que não só se lê, mas também se vê. É um marco físico de uma escrita que arrasta uma memória longínqua, que tem intenção de obter contornos de presença no agora: “era a escrita – a escrita exercida como caligrafia extrema do mundo, um texto apocalipticamente corporal.” (HELDER, 2017, p. 18).

O livro-corpo não ignora o seu fim. Ossos. Resto. Os selos, um a um, são abertos para colocar em evidência a escrita em sua mais lancinante imagem escatológica. Para João, a morte é o clímax do aniquilamento, a queda final da terra da Babilônia.

“Por causa disso, as suas pragas virão num dia,
Morte, miséria e fome,
E ela será queimada no fogo,
Porque poderoso [é o] Senhor Deus, Ele que a julgou.”
(Ap. 18:8)

Para o poeta, “Tudo significa: morte. Os caminhos dela, as ocultações e revelações, a sua força destrutiva, criativa, transformadora.” (HELDER, 2017, p. 46).

A morte sempre esteve presente na poesia de Helder. A implicação da morte na escrita do poeta é a essência da liberdade da força criativa da arte. O poeta

nunca temeu o encontro com os mortos. A morte é palavra a ser pastoreada, conduzida de novo para casa – o âmago da poesia.

e o sopro unido vem à volta: estrelas, ondas,
trigos às faíscas,
aberturas,
e o teu rosto mortal iluminado e as pequenas artes do triunfo
das palavras:

as criaturas, e a sua morte,
e os campos de trigo e orvalho e alumiação,
e os grandes anéis das estações e os grandes animais,
e a tua morte de alto a baixo e dentro e fora,

a morte floral, dez metros de sangue compacto e espuma
extraordinária,
fria fria luz como uma guerra de lâminas,
fria nas rápidas colinas tomadas pelo estio e a primavera,
pelas estações vertiginosas,
agaué! quando a luz as toma uma só vez na vida e as levanta
até onde

ninguém respira,
ninguém brilha,
nunca ninguém ressuscita, agaué! e amanhã e ontem e agora,
os campos de trigo e orvalho e alumiação,
e a sua morte.

(HELDER, 2013, p. 44)

Agaué. Termo grego que significa admirável, notável. Vocativo para o ato de deslumbramento. Rosa Maria Martelo ainda nos lembra que Agaué “é o nome de uma das bacantes, aquela que no transe das cerimônias em honra de Dionísio mata desgraçadamente o próprio filho.” (MARTELO, 2016, p. 39). Morte. Definição guardada no fascínio do ritmo do poema. A grande beleza do apocalipse herbertiano é justamente a possibilidade de que ninguém ressuscite. A arte nunca temeu o efêmero, a finitude. A morte é alumiação em seu anúncio da transitoriedade da vida. A aparição dos quatro cavaleiros luminosos não nega os prodígios e milagres, aliás, como diz Susan Sontag: “A única ação interessante na vida é um milagre ou o fracasso de se realizar um milagre: e o único assunto de profundo interesse que resta para arte são os milagres.” (SONTAG, 2015, p. 108).

Para o poeta os milagres não são do reino do inexplicável, mas, sim, um momento intenso e criativo. Uma fissura mínima onde brota a luz que transforma as coisas do mundo em epifania. Arte.

Figura 10 - *Abertura do quinto e sexto selos*, de Albrecht Dürer



Fonte: *Abertura do quinto e sexto selos*. Albrecht Dürer (1496-1498).

Assim, rasgaram-se os selos. Enigmas se lançam no ar. Imagens e traçados gráficos se emaranham na cadência do poema. A escrita que aborda a morte é a razão para que haja a vida. O poema é a afirmação do irrealizável. O mundo em enigma se coloca invertido. Não é o fim. É o começo.

Rasgou os limbos a antiga luz das fábulas, luz terrível que os homens e as mulheres beijavam cegamente e a que ficavam presos pela boca, arrastados, violentamente brancos – mortos. E essa colina subia e girava, puxando pelos lábios os seres deslumbrados e aniquilados. E dentro desta luz e desta morte, os sons amadureciam. Em baixo, vermelhas, estalavam as cúpulas (HELDER, 2016, p. 207).

As profecias do apóstolo João vão sofrer uma mutação pelos caminhos da linguagem herbertiana. Experiências arcaicas irrompem em imagens-metáforas que se instalam como pedras reluzentes na tarefa da escrita. A revelação bíblica do fim da espécie humana por desígnio de seu Criador é reinventada pela escrita

punhal fundo no músculo coração,
 e depois quente choro pela cara abaixo
 - oh porque me abandonaste?
 mas na verdade ninguém me abandonara.
 (HELDER, 2016, p. 25, 26)

O apocalipse do poeta vai além do ato de morrer. Morrer é ato seco e se faz no avesso do respirar. Quem nos ensinou a respirar? À vida sem mestre, o poeta contrapõe a morte sem mestre⁵⁸. Como diz Maria Filomena Molder: “o poeta queria fechar-se inteiro num poema, desejo soberano e humílimo desde que não está a aprender a morrer.” (MOLDER, 2017, p. 159).

Fechar-se inteiro num poema é a forma de impedir o que seria o pior dos horrores: um apocalipse de dimensões tão terríveis que o premeditado castigo de Deus, revelado a João, não toca nem as beiradas. Para o poeta, a maior destruição estaria em um fim que não pudesse ser pensado, reinventado, renomeado. O pavor do poeta é o poema que não possa nascer. O poema é o outro. O estranho. O intruso. O apocalíptico. E a existência do outro é que possibilita o verso livre de um poema: “Todas as coisas são mesa para o pensamento.” (HELDER, 2000, p. 15).

já me custa no chão do inferno,
 num volteio,
 o lenço de Beatriz,
 não é fácil que se despenhe da prateleira o apocalipse
 encadernado a púrpura,
 aos oitenta é trabalhoso lidar com a revelação
 e o pensamento puro,
 também não posso por razões tipográficas conhecer a lei nos
 livros de bolso,
 os dentes-de-leão quando bate a primavera,
 estrelas enxameando o vento,
 não posso,
 vejo-as fugindo para trás sobre o meu ombro esquerdo,
 e logo abaixo uma pancada de sangue,
 não apanho lenços,
 não apanho livros,
 não apanho o ritmo fechado sobre si mesmo como a unha
 fecha o dedo,
 (HELDER, 2013, p. 101)

Para João, o apóstolo exilado em Patmos, a revelação do inferno é a imagem de um poço sem fundo, incandescente de fogo e enxofre. Lá habita Satanás (o mal)

⁵⁸ *A morte sem mestre* é um dos últimos livros de poesia de Herberto Helder. Publicado em 2014, um ano antes da morte do poeta, é um trabalho que marca o seu ofício poético já sob o sentir da proximidade da morte. Os poemas guardam uma continuidade do tema da morte já presente na obra *Servidões*, de 2013.

que, após ficar preso por mil anos, será lançado novamente ao mundo à procura de almas atormentadas ou ávidas de glória para o exercício de sua sedução maligna.

Figura 11 - *Anjo com a chave do poço sem fundo*, de Albrecht Dürer



Fonte: *Anjo com a chave do poço sem fundo*. Albrecht Dürer (1496-1498).

Para o poeta, o passar dos anos foi também o cumprimento de um exílio. Não há uma revelação, mas um poema que traz a sua imagem de inferno: “aos oitenta é trabalhoso lidar com a revelação e o pensamento puro.” O poeta, cansado, lamenta não acessar o inferno da criação poética onde habita Beatriz de Dante. Suas mãos não mais alcançam as prateleiras que guardam os apocalipses mais tenebrosos da humanidade: os livros.

O inferno da escrita é lugar de descentramento e vertigem. Dante, ao escrever sobre sua imagem do inferno, se arvora da prerrogativa do poema em resistir a qualquer coerência ou ordenação. No caos poético habita o demoníaco, o infernal:

Não morri, e vivo não me conservei,
julga tu, se de tino tens sobejo,
como sem um nem outro, então fiquei.

Alcei os olhos, pensando encontrar

Lúcifer assim como o havia deixado,
mas o encontrei de pernas para o ar.
(DANTE, 1998, p. 226, 228)

Não morri, e vivo não me conservei. Lugar de desrazão. Delírio. Linguagem encantatória. Poesia. Helder percebe que a imagem que é matéria para o poema foge “para trás sobre o meu ombro esquerdo”. O inferno da escrita é a não possibilidade da escrita. A experiência de arte precisa do medonho e monstruoso. E o poeta intui que o horror maior não é encontrar Lúcifer, mas, sim, não o ver *de pernas para o ar*.

Borges, que tão bem manejou o fantasmal e o terrífico na escrita, descreve no seu ensaio “A duração do inferno” que o tempo da pena no inferno é o seu perverso castigo. Enfatiza que no inferno:

O atributo de eternidade é horroroso. O de Continuidade – o fato de que a perseguição divina careça de intervalos, de que no Inferno não há sonho – é ainda pior, mas impossível de ser imaginado. A eternidade da pena é o que está em questão.
(BORGES, 2008, p. 99)

Helder também exalta a primazia do inferno, na sua irônica eternidade, como a imagem mais atraente e polêmica do Apocalipse. Um castigo sem intermitências. Um gozo perpétuo que despreza o paraíso e zomba do purgatório. Na arte não há redenção.

pensam: é melhor ter o inferno a não ter coisa nenhuma
- como a tantos tanto o nada os apavora!
eu acho que o génio da doutrina está nessa promessa exímia:
ninguém que espere a eternidade
espera o paraíso:
provavelmente o paraíso é improvável como imagem,
dêem-nos

algum pouco do inferno, o bastante para
ocupações gerais,
trabalhos breves,
jogos da mente,
jogos distraídos,
jogos eróticos talvez, os muçulmanos tiveram palpite disso,
e os cristãos que receberam formação comercial, penso:
ia pôr a mão no fogo, ia cortar uma orelha,
eu que em mim sou obscuro, não, não,
então recebe lá a minha prece cotidiana:

dá-me o êxtase infernal da Santa Teresa de Ávila
arrebatada ar acima num orgasmo anarquista,

O livro. O resto. O fim último da escrita em seu mistério. O livro que precisa ser devorado por ser alimento, sustentação da humanidade fragilizada pela culpa. O livro e sua obscuridade ambígua:

E me dirigi ao anjo, dizendo-lhe: “Dá-me o livrinho”. E ele diz-me: “Toma e come-o. Ele te amargará o ventre, mas na tua boca será doce como mel. “ E tomei o livrinho da mão do anjo e comi-o; e na minha boca era como mel doce. E, quando o comi, amargou-se-me o ventre. (Ap.10:9/10:10)

Para o poeta, a escrita é feita de antinômicas forças. Uma fábula nos deu o sopro da vida: “Muitas vezes a atenção encontra sua alegria no imenso erro das coisas, e toda a fábula se inspira no princípio do mal.” (HELDER, 2017, p. 104). Nossa existência é uma imagem incompreensível, uma pergunta que aguarda uma revelação. A arte é o apocalipse:

Figura 12 - São João devora o livro, de Albrecht Dürer



Fonte: São João devora o livro. Albrecht Dürer (1496-1498).

3 O RESTO ... A HERANÇA

3.1 Herança e fragmento

Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho.

Schlegel

Esses textos não são “poemas”: As razões porque se não pretendem eles poemas encontram-se nas razões de pretenderem ser outra coisa. Decerto: pequenas paisagens polêmicas, também

Herberto Helder

Herberto Helder é esfinge. Seus escritos são enigma. As reações que provoca sempre se avizinham da perplexidade, do incômodo, da insegurança, da hesitação.

A obra herbertiana *Photomaton & Vox* (2017) é o ápice do estranhamento. Movediça, foge das definições tradicionais; rebelde, escapa da prisão dos gêneros literários; escorregadia, é infernal para crítica. Por tudo isso, suscita pensamento e trabalho de investigação. Vozes empenhadas não desistem do esforço:

Fragmentos, segmentos, textos. De que se compõe a heterogeneidade de *Photomaton & Vox*? Como é possível nomear a sua hibridez? De que decorre a sua unidade (ou, de outro modo, a possibilidade da unificação)? (PIMENTEL, 2007, p. 23)

A cada página, *Photomaton & Vox* deixa-se contaminar pelo enigma: as palavras, os corpos, as imagens, a própria escrita desdobra-se de fragmento em fragmento, cujos títulos estão sempre colocados entre parênteses, como à distância (TEIXEIRA, 2015, p. 199, 200).

Photomaton & Vox, os textos em que a escrita se diz como operação de cortar no que foi escrito (LOPES, 2009, p. 170).

Photomaton & Vox é um livro composto de fragmentos que se assemelham ora ao gênero ensaístico, ora ao gênero poético, ora ao gênero jornalístico, ora ao gênero prosaico, ora a um roteiro cinematográfico, se apresenta, assim, como livro multidisciplinar (JOAQUIM, 2017, p. 2).

Photomaton & Vox é a narrativa das interrogações e meditações de uma obra que se pensa no processo de criação, funcionando, portanto, como interpretante do *poema contínuo* herbertiano (MARTELO, 2016, p. 31).

Photomaton & Vox compreende textos de diferentes formas, de diferentes proveniências, para textos, escritos, reescritos, integração e exclusões (MIRANDA, 2012, p. 36).

Talvez a voz do poeta nos fale do que nos foge entre os dedos: “Sou um registro vivamente problemático. A memória é improvável. A biografia é uma hipótese cuja contradição não esgota.” (HELDER, 2017, p. 71).

Photomaton & Vox é um livro de fragmentos. Essa forma de escrita não é aleatória. O fragmento possui uma autonomia desconcertante. Estar diante da escrita de fragmentos é como um encontro acidental, um achado arqueológico em sítio improvável. O fragmento literário se posta no presente como ruína, evocação de algo perdido. Susan Sontag (2015a p. 61)⁵⁹ é precisa em suas impressões sobre o fragmento:

Sinto que a Vênus de Milo nunca teria se tornado tão famosa se tivesse braços. Começou no século XVIII, quando as pessoas viram a beleza das ruínas. Suponho que o amor pelos fragmentos tem primeiro a ver com certo sentido do *pathos* da história e com as devastações do tempo porque o que aparecia para as pessoas na forma de fragmentos eram obras, cujas partes despencaram, foram perdidas ou destruídas. E agora, é claro, é possível e muito convincente que as pessoas criem obras na forma de fragmentos.

A forma fragmentária do livro *Photomaton & Voz* é uma escolha do poeta. Todo autor seleciona o seu passado, a sua herança, as suas veias de influência, movimento que remete a leituras, memórias, visão de mundo. O passado escolhido pelo poeta é romântico. A direção dessa escolha desemboca em uma forma que sempre foi uma questão de arte para os românticos alemães: o fragmento é resto que tem íntima relação com um original, com uma produção ímpar cujos vestígios se apresentam como expressão do imperfeito e inacabado. O fragmento aponta sempre para algo que não está lá, mas que tem presença anunciada nas lacunas e interrupções que revela.

O romantismo alemão surge na arte moderna do século XX como questão de arte, embora seja lugar comum teórico aceitar que a literatura moderna realiza o ideal da arte romântica, sem poder ser romântica de jeito nenhum. Paradoxo que tem seu registro nas obras de vanguarda em seu afã de estarem no presente com o intuito de preparar a aparição do futuro.

⁵⁹ Susan Sontag (1933-2004) ensaísta, dramaturga, cineasta e ativista política, concedeu em 1978 uma longa entrevista à Jonathan Cott. Parte dessa entrevista foi publicada na *Revista Rolling Stone* em 1979. A íntegra dessa entrevista mereceu uma publicação em 2013. Expressões de arte, crítica e literatura desenham o mosaico dos instigantes posicionamentos que Sontag construiu ao longo da vida.

Não raro, os fragmentos despertam uma incompreensão imediata, uma inadequação, um desconforto. Há questões que neles residem que extrapolam o tempo presente. É preciso que haja uma leitura que vá além, uma leitura como projeção de futuro para que o estilo do fragmento se abra no que mais almeja: ser semente. Lacoue-Labarthe e Nancy (2001, p. 81) evidenciaram que “a fragmentação não é, portanto, uma disseminação, mas a dispersão que convém à semente e às futuras colheitas. O gênero do fragmento é o gênero da geração.”. Há uma percepção romântica da arte como algo que possui uma ação divinatória e, portanto, transformadora da vida. Novalis (2001, p. 122) nos fala dessa visão que forma uma estranha comunidade.

[...] por mais salutar e conveniente que nos seja este circuito, na medida que somos companheiros de um tempo determinado, membros de uma corporação específica, no entanto ele nos impede de um desenvolvimento superior de nossa natureza. Homens divinatórios, mágicos, genuinamente poéticos, sob relações como são as nossas, não podem surgir.

O poeta escolheu uma forma de escrita cultuada pelo romantismo alemão, reconhecendo no fragmento a possibilidade de expressão trazida pela tradição, mas com uma multiplicidade de perspectivas que alia o passado da forma com a perspectiva da obra ser vista como centelhas inéditas. Novamente a fina e atual percepção da ensaísta americana Susan Sontag (2015a, p. 59, 60) é evocada:

Recentemente ouvi Roland Barthes dizer que todo seu esforço atual é ir além do fragmento. Mas a questão é: consegue-se? Há uma razão para o fragmento, a começar com os românticos, ter se tornado uma forma artística preeminente que permite que as coisas sejam mais verdadeiras, mais autênticas, mais intensas.

Uma herança sempre tem conotações mais invisíveis do que visíveis. Mesmo as heranças genéticas têm sua maior contribuição encoberta nos meandros cifrados do DNA. Harold Bloom (2013), em sua longa vida de crítico literário, dedicou-se a analisar a angústia e a anatomia da influência no campo literário e percebeu o caráter espectral com que a herança alcança o trabalho dos escritores: “Na literatura, a angústia da influência não precisa ser um sentimento do escritor ao chegar tardiamente à tradição. É sempre uma angústia alcançada em uma obra literária, que seu autor a tenha sentido ou não.” (Ibidem, p. 19).

O poeta, que em seu livro traz um enigma em sua constituição, fala de como o seu pensamento vivenciou sua elaboração e torna claro que o discurso fragmentário acompanhou esse fluir próprio, rompendo com a obrigatoriedade de dizer o que é,

eclodindo, assim, em pequenos textos que liquidam o pior inimigo da expressão de arte: a formulação de perguntas que querem respostas.

Inspiro-me no que é uma força e também uma vulnerabilidade, diante da lembrança e do esquecimento. Porque a memória tem sua a sua parte de esquecimento. Depois é um ritmo, uma libertação. Encho folhas de papel com essa trama sutil e exasperada feita de memória, a expensas de esquecimento. É o relatório do medo lido ao inverso (HELDER, 2017, p. 40).

Papéis cobertos com uma trama feita de memória e esquecimento como na caverna de Trofônio. Nessa mitológica caverna, que era uma das entradas para o outro mundo, era necessário beber de duas fontes: Lete, o esquecimento das coisas passadas e Mnemosyne, a lembrança de que há vida após a morte. Também em *Photomaton & Vox* esquecimento e memória caminham juntos. Algo nessa escrita se fecha e protege a ambivalência e o paradoxo.

Fragmento é um sistema. Sistema vivo e ativo que nunca está pronto e acabado: “Mesmo o maior sistema é apenas um fragmento.” (SCHLEGEL, 2016, p. 207).

O encontro com a escrita herbertiana contemporânea e com os pressupostos defendidos pelos escritores do romantismo alemão nos leva a delinear o trabalho em *Photomaton & Vox* como marcado por sua reverência ao passado. O artista é aquele que tece seus materiais a partir de uma alquimia própria, misturando códigos e, essencialmente, reinterpretando obras que remetam a uma matriz arcaica. A tão questionada originalidade artística não é uma criação a partir do nada, mas, sim, uma revisita exitosa dos ícones da tradição: uma obra de arte traz sempre um profundo sinal de vênica e de aceitação da dívida implícita na herança.

O poeta torna factível seu livro de fragmentos em pleno século XX e o espanto que provoca pode ser melhor apreendido no fragmento poético de Gonçalo Tavares (2020, p. 65):

Da Linguagem?
Apenas o que Novalis queria da palavra:
“atingir diversas ideias com um só golpe”.⁶⁰

⁶⁰ *Investigações. Novalis*, de Gonçalo Tavares, é um livro de uma estética diferenciada. Privilegia uma poética do fragmento. Um exemplo de escrita que se esmera em restabelecer as ligações com uma matriz de pensamento que ignora separações entre os diversos tipos de discurso, tentando conciliar múltiplas ideias no seu fazer artístico. Um livro de matriz romântica de braços dados com a modernidade poética.

Photomaton & Voz torna-se instigante por infinitas razões, mas, principalmente, por evidenciar que não existem distâncias temporais, nem que existem um Portugal e uma Alemanha — o que existe é um gesto de arte a sobrepor textos, e nos faz perceber tais escrituras como um movimento contínuo e ininterrupto que ri das demarcações dos séculos e zomba daqueles que ainda não compreenderam o movimento de retorno da arte em gestos que sempre voltam com outra assinatura.

Os inúmeros textos de *Photomaton & Vox* são insurgentes às tentativas de classificação. Percorrem temas caros à reflexão sobre arte e literatura, crítica e recepção, e só resvalam com escrito biográfico quando o EU não é sujeito, e, sim, a própria prosa poética:

Relatos de sonhos, veja-se, tornam-se mais seguros que relatos de acontecimentos. O sonho pode propor uma explicação exemplificativa no facto que se narra. As relações entre as diversas partes desta realidade descontínua são esquivas, móveis, ambíguas. Compreende-se que tipo de escrita implica tal investigação? E, depois, o género de materiais que poderia utilizar? Recorri à parábola, à alegoria, à metáfora. A realidade do registo é garantida pela convicção das hipóteses, pelo tecido plausível dos enigmas. (HELDER, 2017, p. 70)

A forma de narrativa se mostra propensa em fechar seu enigma e nele abrir passagem para pensar as coisas passando pelos seus contornos hiperbólicos e gesto excessivo da arte: “Vinculem os extremos, e terão o verdadeiro meio.” (SCHLEGEL, 1997, p. 153).

Convinha a proliferação dos planos de tempo. Acumulei estratos. Importava encontrar uma tensão central, instalar-se nela. Poder-se-ia então correr todos os riscos, pois existia uma zona sólida aonde regressar e de onde partir de novo. Era a minha segurança. (HELDER, 2017, p. 70)

A herança sempre está na esfera da raiz, da segurança. Um reduto de passado que corresponde a “*uma zona sólida aonde regressar*”.

O encontro do poeta com a matriz romântica do século XVIII corresponde a uma aparição única e fugaz de uma realidade longínqua que é fantasmal em seu lampejo, mas que continua a se materializar na presença inconfundível da arte que dá corpo e vida para um “outro mundo”.

As vozes de Schlegel, de Novalis, entre outros do movimento, têm energia suficiente para fazer a travessia por tempos não homogêneos e chegam até o poeta na forma de uma escrita peculiar — uma escrita que ilumina tudo aquilo que se recusa a fenecer e que retorna em repetição ininterrupta, estabelecendo a relação

da escrita presente com o seu espectro. O espectro deposita, incansavelmente, sua sombra no espaço atual do texto e, dessa forma, exala sua arcaica influência.

Uma influência que é resto...

O caso é que alguém pensou que Homero tornara impossível a prática do poema. Acreditava-se que a poesia épica esgotara todas as possibilidades discursivas da imaginação. Talvez fosse verdade, mas encontrou-se depois esta saída inusitada: alterar a natureza do discurso. Toda a gente se tinha esquecido de uma possível radicalização lírica do discurso. Foi inevitável aparecer a “moral” romântica e, sentado em cima dela com o seu ramo de flores malévolas, Baudelaire Baudelaire (HELDER, 2017, p. 126).

A afirmação de Schlegel (2016, p. 138) ecoa no fragmento do poeta: “Na escolha das formas, na mescla dos componentes e no método de construção, nenhum poeta moderno ainda é correto.” Restos da tradição se impõem como escolhas no presente. O poeta e ensaísta Octavio Paz (1984, p. 133) conseguiu sintetizar bem o impasse da vanguarda diante do passado:

os futuristas, os dadaístas, os ultraístas, os surrealistas, todos sabiam que sua negação do romantismo era um ato romântico que se inscrevia na tradição inaugurada pelo romantismo: a tradição que nega a si mesma para continuar-se, a tradição da ruptura.”⁶¹.

É inócuo e improdutivo o discurso da vanguarda que almeja um rompimento definitivo com tempos pretéritos. O passado aspira por um futuro que indague sobre o que passou. Como Fernando Pessoa sentia: uma evocação a emaranhar os tempos. Herança que é resto:

Canto, e canto o presente, e também o passado e
o futuro
Porque o presente é todo o passado e todo o futuro.
E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das
luzes elétricas
(PESSOA, 1978, p. 145)

Photomaton & Vox é uma questão para o poeta e toda questão clama uma forma de escrita que lhe seja pertinente. O fragmento é posto como algo que dita uma referência e uma reverência ao passado que foi acolhido. Porém, o espírito de vanguarda também se apresenta, mas como uma tendência, um propósito de leitura: “Todos os poemas [obras] imperfeitos são tendências, esboços, estudos, fragmentos, ruínas.” (SCHLEGEL, 2016, p. 143).

⁶¹ Pedro Duarte em sua obra *Estio do Tempo* (2011) dedica um capítulo ao fragmento como forma adequada para fazer frente à aventura do pensamento no romantismo alemão à medida que o mesmo guardava em si a promessa de colheitas para gerações postas no futuro.

O que torna *Photomaton & Vox* um livro enigmático e propenso à incompreensões é justamente onde o mesmo se funda: *tendências, esboços, estudos, fragmentos, ruínas*. Não se pode lê-lo sem considerar que o conjunto de textos desorganizado e fragmentado que o compõe não responde a enquadramentos clássicos. O fragmento é o que dá sentido a uma escrita plural que almeja tocar o todo em cada parte do seu inacabamento. “O poeta conclui, assim que começa o traço. Se o filósofo apenas ordena tudo, coloca tudo, então o poeta dissolveria todos os elos.” (NOVALIS, 2001, p. 108). É esse inacabamento, esse esboço, isso que resta e que merece ser publicado.

Photomaton & Vox, fazendo-nos perceber como o legado de uma tradição, encontra uma atualização pertinente e sincrônica com as discussões trazidas pelos românticos do século XVIII, principalmente, na ênfase da arte como herdeira de magia, do sonho.

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

(Não somente “a poesia é o real absoluto” do romantismo alemão, mas é um absoluto *real*, e o poema é a *realidade desse absoluto*.) (HELDER, 2017, p. 135 grifos do autor)

Uma herança que se apresenta e cumpre sua tarefa de transmissão em aparições inovadoras, mas que não se afasta do “caráter de continuidade energética, vital, nem da verdade de que “a experiência é uma memória em estado de actualidade sensível.” (HELDER, 2017, p. 135). Schlegel (2016, p. 133) é o oráculo dessa realidade: “Todas as formas, mesmo as mais estranhas, devem retornar e receber um novo significado.”.

No gesto de herdade romântica há uma fortuna crítica que luta contra a coisificação do mundo, que procura devolver o mundo aos homens. O poeta é um descendente dessa luta contra a tirania do pensamento instrumentalizado e da supremacia do conhecimento. Luta árdua e com distrações permanentes.

Para o poeta, a influência romântica se faz presente no trato da linguagem nos seus estados metafóricos. Não há barreiras entre o inteligível e sensível. Vida e arte se aproximam.

O espaço das ambiguidades é o lugar do romântico e é a sede da escrita de *Photomaton & Voz*. O sujeito despede-se de sua predominância. A obra se assume como rascunho, borrão. Uma ordem caótica impera: *Photomaton & Vox* é um

movimento constante entre pensamento e texto. A partir do espírito da arte se delinea seu próprio pensamento: “Cada obra já abriga sua crítica.” (NOVALIS, 2001, p. 88). Nos fragmentos do livro habita a sua reflexiva tendência:

Esses textos não são “poemas”. As razões por que se pretendem eles poemas encontram-se nas razões de pretenderem ser outra coisa. Decerto: pequenas paisagens polémicas, também. (...) São textos de crítica, claro. Mas, com licença, desarticulados. Mal se pode pegar neles. Caem aos pedaços. Outra coisa: isto não é bem sair do silêncio, encontrar-se a “escrever”, não é bem o desejo de mau gosto e desorganização. Será já um pouco “outro lado”? Também não se vai tornar “novo”, evidentemente. De qualquer modo, fez-se um percurso que cabia fazer. (HELDER, 2017, p. 128).

Os textos do poeta *caem aos pedaços*: fragmentos que guardam sua significância na ruína. O todo romântico que “não seja a soma, mas a copresença das partes enquanto copresença, finalmente, do todo em si mesmo já que o todo é também separação e acabamento da parte.” (LACQUE-LABARTHE e NANCY, 2004, p. 73). O poeta sabe que o maior tédio da modernidade é a busca repetitiva pelo “novo”. Espaço que jamais será genuíno e, sim, um lampejo no contínuo percurso que à obra cabe fazer. Percurso em pedaços diluídos, pólen carregado pelos ventos. Resto que é um mito fundador tão importante quanto o da antiguidade: um aceno de arte para o seu devir.

“Toda a poesia existe em um processo de ser-absolutamente-moderna.” (LOPES, 2009, p. 169). O poeta segue respondendo ao imperativo de ser-absolutamente poeta, criando uma integração diferenciada da sua relação com a natureza:

Não podendo senão devir, num sentido que é herança transformada do romantismo alemão, o poeta escapa à inescapável melancolia do passar do tempo e ao sentimento das ruínas do mundo enquanto sinais da sua passagem e da sua auto-contemplação nelas. Nem separado da natureza nem simples elemento dela, o *poeta moderno* não pode senão devir-natureza e devir-exterior à natureza. (Ibidem).

Para os românticos, a natureza é paisagem e a exposição de sentimentos não é um estado psíquico, mas uma compreensão de mundo. A escrita de *Photomaton & Vox* revela seu desafio em relação ao passado aristotélico.

Desde que se assegurou aristotelicamente a arte imitar a natureza, a natureza começou a desavir-se dentro da arte; e então a arte obrigou-se à expulsão da natureza, para ter a casa na sua ordem, e nela manter habitação, sono e insônia próprios, e o despertar e a vida seguida. (HELDER, 2017, p. 63)

A releitura sarcástica quanto ao significado do passado aristotélico é um caminho para reafirmar, com mais veemência, a escolha da herança romântica: “É preciso furar a madeira onde é mais grossa.” (SCHLEGEL, 1997, p. 22). A natureza, para o poeta, rebela-se contra a tradição de que é imitada pela arte, e, ironicamente, *pôs-se então a imitar a arte*. Uma visão invertida, avessa, inusitada que demonstra que o termo natureza se expande em outra tradição e que corresponde a outro ponto de vista ao declarar que o melhor meio de contemplar a natureza é de bicicleta, mas a forma adequada de perscrutar cuidadosamente a poesia é de helicóptero. Dois instrumentos metafóricos e modernos para sancionar uma visão romântica do fazer poético. Uma atualização da herança em sua aparição.

Foi depois do conflito que a bicicleta se prestou às inquirições naturais. Portanto, a bicicleta passou a ser instrumento de observação da natureza, uma peça laboratorial das ciências naturais. Como a arte não era parte nisso, teve a subtileza de mobilizar a movimentação para os aeroportos helicópteros. Veja-se que argutamente substituída, à visão horizontal dos interessados na natureza, a visão vertical – abissal – dos seus próprios panoramas, móveis (assim) em todos os sentidos e direções, e até imóveis (para os casos obsessivos), quando o helicóptero estaca atentamente no ar, seduzido por particularidades ou generalidades do território poético, também dito texto, escrita ou discurso, conforme conveniências geográficas de dicção. (...) A natureza agonizava, com suas sístoles e diástoles agora funestas, na companhia magnificente dos deuses. (HELDER, 2017, p. 63, 64)

O foco de percepção se desloca. O poeta assume a visão horizontal, abissal e em todas as direções para construir sua lida poética. Há uma convocação implícita para aqueles que ainda teimam em observar a natureza com um olhar positivista, analítico e rendido aos ditames do conhecimento: resta algo além disso... O resto que só é visto de cima, olhando abismos e rompendo tradições. A herança exige renúncia de velhos dogmas para ser usufruída.

Quando começou a navegação aérea – isto é: nas alturas de Ícaro, apesar da biografia desastrosa –, começou-se logo com o crepúsculo dos deuses. Quer dizer: o homem ascendia prometaicamente aos céus; era o arcanjo de balão: aeroplano: helicóptero. (HELDER, 2017. p. 63)

O poeta não teme uma *biografia desastrosa*. A obra é maior que a biografia. Ao escolher enigmas que moram nos fragmentos, o autor se aproxima de sua idealização de *leitor verdadeiro*: “Todo autor legítimo escreve para ninguém, ou para todos. Quem escreve para que estes ou aqueles o possam ler, merece não ser lido.” (SCHLEGEL, 1997, p. 33). Indefinição do destinatário, cifrada prosa poética disseminada em pequenos e variados frascos. Uma ambígua linguagem que borda

pelo avesso, contrariando a lógica dos sentidos, a razão dos propósitos: *Photomaton & Vox* é um projeto de escrita lançado para um futuro e que abriga a possibilidade de uma recepção não centrada nas análises da crítica e suas interpretações. Análises que, para o poeta, tiram a vida da vida sensível da escrita, meras autópsias que sangram corpos vivos:

A cada um compete a sua competência. Para além do democratismo da palavra expressa, existem a ferocidade e voracidade pessoais. Cada qual faz a antologia do mundo e do espírito onde cabe, e o mais transita para o piquenique dos abutres, esses entusiastas de cadáveres. E pode ver-se a falta de tudo menos de cadáveres. Dá-se por isso na aragem, cheirando. Tresanda (HELDER, 2017, p. 65).

A crítica. A forma provocativa da escrita de *Photomaton & Vox* é um retorno moderno da crítica afiada que os românticos se notabilizaram em difundir quanto ao monopólio do discurso dos críticos profissionais para definição da obra de arte. A provocação do poeta é habitada pela máxima romântica de que a poesia só pode ser criticada pela poesia: a arte pode ser entendida como território livre, porém sem salvo-conduto para decifradores de enigmas, intérpretes apressados do gesto criptografado da arte.

O fragmento é forma que preserva o mistério no livro *Photomaton & Vox*. Forma circunscrita em si mesma onde repousa o silêncio das definições das coisas. Resto de algo iluminante estilhaçado em mínimos escritos que são memória de uma matriz. Resto que anuncia que a herança é o que não foi revelado. Resto que é o umbigo de uma escrita que se apresenta como feixe de luz (*Photomaton*) e ondas de som (*Vox*): matéria fluída, romanticamente liberta, impossível de apreensão pelo caminho aristotélico que responde o que é. O que resta é um lampejo de compreensão que só se insinua na negativa que resta do que afirma:

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. (HELDER, 2017, p. 129)

3.2 Herança e ironia

Mas tal sobrevivência, e o olhar a ela deitado, mexidos sempre por esse culto da ironia que sabe minorizar tudo, mesmo os nossos extremos. Pois nunca serão bastante extremos em referência à totalidade apostada. A ironia não salva, mas ressalva.

Herberto Helder

Photomaton & Vox é um templo afirmativo e negativo. É também frequentemente interrogativo e, quando dá respostas é tudo menos dialogante. (...) E a ironia. Tudo é e não é. A realidade merece uma boa gargalhada: “A ironia não salva, mas ressalva.”

Manuel João Gomes

A ironia é um tropo pelo qual os românticos do século XVIII tinham especial apreço. É um gesto de exigência intelectual e de um refinado sentido estético. Rompe com os pressupostos da linguagem em uma comunicação truncada que foge ao entendimento direto e requer um movimento de dupla sagacidade: a ironia do remetente exige uma recepção irônica do destinatário.

Photomaton & Vox (HELDER, 2017) maneja o tropo da ironia em uma apropriação muito próxima do pensamento de Schlegel. Está presente na escrita herbertiana do começo ao fim. Uma ironia exigente que estabelece uma comunicação fundada em valência ambígua, sempre a dizer o diverso do que pretende. Cada assertiva abriga em si a irônica negativa de seu enunciado. A negativa irônica que reside nas declarações afirmativas se expande em uma miríade de possibilidades. Jogo de aproximação e recuo que vai ganhando potência ao conceder ao texto um feitiço polissêmico, aberto, avesso a qualquer aprisionamento monista de interpretação.

Photomaton & Vox é um livro que almeja promover pensamento e que não esconde também a intenção de provocar, com um riso irônico, a repulsa ao império do conhecimento, o incitamento à desestabilização do discurso e, principalmente, o absurdo de um EU que se coloque ao centro das questões. A ironia torna mais difíceis enunciados como: EU sou. O gesto irônico guarda em si a essência do auto

aniquilamento que fortalece a arte na sua dimensão mais profunda ao fundar uma autoconsciência que é marca moderna da reflexão.

Photomaton & Vox se aproxima daquilo que os românticos alemães chamavam de intuição intelectual — a valorização das sensações, das emoções e dos materiais suspeitos trazidos à tona nos procedimentos que avizinham com o estranho, o mistério, o enigma. Há na sua escrita um jogo que se constrói e se destrói, estremecendo o seu sentido e negando a sua explicação. Isso se dá sob a forma da ironia que, na ambiguidade de sentido, se estabelece em sutil presença capaz de deslocar o conhecimento e implantar uma redentora hesitação, uma rasura nas formulações eficazes do mundo. A ironia se materializa em força que desafia a lei e dita a sua herança:

Mas de tudo isso descobri eu os maneirismos e a figura romântica.
Éramos uma nova imitação de Cristo na luciferina versão de alguns radicais, antigos ou modernos, para quem a poesia foi uma acção terrorista, uma técnica de operar pelo medo e o sangue.
Ingenuidade tão monstruosa como a da mitologia solar que transporta para os mercados as pombas da paz, a terceira pessoa do pacto social – isso: o que a lei espera do amansamento das disposições dramáticas. (HELDER, 2017, p. 19).

Inegável como nossa cultura se afastou do tecido complexo da ironia. Há exigências penosas na estruturação do tropo irônico: um trabalho diário e ininterrupto de disseminar dúvidas, de semear suspeitas, de derrubar verdades, de zombar do projeto de uma modernidade exitosa sob a bandeira do progresso. O autor, tomando voz de narrador, quer espalhar as imagens relatadas dessa penosa vigília para não perder as estreitas brechas (imobilidade, silêncio e sono) por onde a luz penetre e ilumine o caminho torto em que a arte irrompa e, ironicamente, escarneça do mundo eficiente e eficaz. Imagens e voz são a alma do livro capturada em seu título, *Photomaton & Vox*:

A última revelação é esta de sermos os produtores inexoráveis e os inevitáveis produtos de uma ironia cuja única dignidade é descender do tormento, um tormento sempre equivocado na sua manifestação sensível. Por isso cada vez mais me devoto às imobilidades, aos silêncios, aos sonos. (HELDER, 2017, p. 19).

A herança romântica da ironia em *Photomaton & Vox* não pode ser trazida apenas como uma contemplação nostálgica de um passado onde natureza e arte eram vividas intensamente, mas como algo de raízes perenes que Schlegel (2016, p. 151) assim anuncia: “O romântico permanece eternamente novo — o moderno muda com a moda.”

A ironia é reduto de resistência à tirânica homogeneidade da forma, é sede de algumas vozes que ainda pregam o anticonformismo diante da ordem imposta. A escrita herbertiana reage ao ideário iluminista que prometeu um linear progresso e consequente felicidade. Os românticos de antes superaram os que vieram depois no entendimento de que a arte não se aprisiona na conciliação feliz de paradoxos. Tal entendimento tem força para atravessar séculos e fundamentar a escrita de um poeta, ou, como dizem os românticos: “Não se pode adquirir o sentido apenas para uma época.” (SCHLEGEL, 2016, p. 271).

Uma escrita que traz em si o lema “A ironia é obrigação.” (Ibidem, p. 152) quer se estabelecer em palavras que se firmem como fundamentais na sua tarefa de guardiãs da ligação entre homens e deuses. Palavras que sejam hiperbólicas na sua intenção de desorganizar o mundo e de encarar o enigmático caos. O percurso da palavra que se coloca contra o apaziguamento e supera as suas limitações de inscrição gráfica é tortuoso, uma carnificina. Mas há um jogo de criação que concorre com a criação divina, um oposto do que se pensa criar e que nesta negatividade faz brotar a única semente que pode ser iluminante na escuridão do mundo: a ironia fabulosa. Resto de jogo de espelhos que desdiz sua própria imagem.

Vi leprosos, fui tocado por leprosos. Vi a guerra, a morte frontal, a minha morte – e vi os desertos. Vi-me a mim próprio subindo, numa metamorfose exasperada, dos precipícios do pavor até às escritas regras da vida. E estava maduro para ver tudo. Desejei então ser eu mesmo o mais obscuro dos enigmas vivos, e aplicar as mãos na matéria primária da terra. Gostaria de ser um entrançador de tabaco.

Não sou vítima de nada; não sou vítima da ilusão do conhecimento. Escrever é literalmente um jogo de espelhos, e no meio desse jogo representa-se a cena multiplicada de uma carnificina metafisicamente irrisória. As caçadas celestes, o esotérico pentagrama corporal, antropofagia mágica, imprimiram-se no filme docemente truculento do cinema geral de bairro condenado à fruição analfabeta.

Qualquer poeta que tenha atravessado os túneis pode assinar a palavra “merda”.

Claro que conheço vários medos e ferocidades. Por isso ainda estou vivo. É o outro lado da ironia, lado a que chamo fabuloso de uma ironia a que também chamo fabulosa, não por serem posse minha, mas por pertencerem a este fabulosamente vazio enigma do mundo. (HELDER, 2017, p. 20).

A definição clássica de ironia como uma figura retórica é aquilo que se diz no sentido contrário do que se quer dizer. Merleau-Ponty (2002, p. 52) aponta para uma

direção que intensifica tal definição: “O sentido é sempre irônico.”⁶². Mesmo as observações do mundo, na riqueza de suas imagens, sons e sensações não guardam a certeza de um sentido, de uma afirmação peremptória. O poeta compreende isso com a leveza de quem lida com as matérias fluidas e incertas que constituem o cerne da natureza humana:

Um dia por quinzena os homens descem ao cais de estacas e pranchas de madeira para esperar o barco que vem da ilha mais próxima. (...) Têm a ingenuidade ou a sabedoria de sentir nessas contemplações gratuitas e diminutas a fonte mais certa da verdade do mundo. Gostam de ver as coisas, de esgotá-las. Recolhem-se depois com elas. Vivem longamente com a densidade das suas imagens. Disso tudo apuram um encantamento irônico, uma curta inspiração sem finalidades. (HELDER, 2017, p. 24).

A contemplação das coisas em suas microscópicas facetas e possibilidades conduz ao “encantamento irônico” da vida sentida como latência do sublime. Na ironia não há simples troca do sentido do discurso, mas algo mais profundo como um reabitar as palavras ao escavá-las em busca de pensar coisas que perderam pensamento. E quando percebemos que não existe um texto e, sim, o texto contínuo do mundo, chegamos novamente ao romantismo como luz que se posta à frente e não como passado enterrado: “Na verdadeira ironia, não deve haver apenas a busca pelo infinito, mas a posse do infinito ligada à meticulosidade micrológica na filosofia e na poesia.” (SCHLEGEL, 2016, p. 155).

O que se mostra é que a ironia é como um fantasma da escrita já que todo o texto pode ser lido ironicamente (quantos sentidos guarda um sentido?). Todos os sentimentos são apenas cifras onde um desejo abstrato se instala. A ironia não é só torção de linguagem já que abriga uma atenção ao mundo que é e não é em sua angústia de ser. Para o poeta só existe vida verdadeira na ironia de sua invenção:

“Merda, merda, merda”, sibilava baixinho. Esta é realmente a minha embaraçosa chegada à maturidade. Não serve para espetáculo nem dá nada como exemplo ou símbolo. Tenho de inventar a minha vida verdadeira. (HELDER, 2017, p. 38).

A arte da ironia ou a ironia na arte é espaço de eleitos, uma permanente estada entre extremos irreconciliáveis. A arte da ironia suplanta a figura técnica de linguagem. Mais que uma subversão na comunicação, a arte da ironia define um alto padrão de enfrentamento do mundo.

⁶² Citado por Pedro Duarte. In: Ironia Romântica na Arte e Filosofia, *Revista AnáLogos*, 2009, p. 187, V. X.

Há coragem e visão ampliada no gesto irônico quando lida com a impaciência cognitiva da arte e, principalmente, quando exige reflexão sobre as limitações que, instrumentalmente e positivamente, tentam frear a escrita literária na sua tarefa de desordem e fratura do mundo, que tentam inibir a ligação da literatura com o sentir a vida como acontecimento excessivo, instável e assombroso.

Em *Photomaton & Vox* a delicada arte da ironia se desdobra em um sinal desmedido, violento, atemporal, que ilumina a presença diferencial da ironia da arte. A ironia da arte é garantidora do lugar, não lugar, que a arte ocupa no seu estar no mundo. A obra de arte procura se firmar na rasura trágica de um esboço. A ironia é sempre uma abertura de genialidade a irromper na forma de inesperadas aparições. A ironia da arte é um contra-ataque, uma máquina de guerra a promover trepidações quando desfigura palavras e as torna poderosas armas no jogo de libertar o homem dos infortúnios de sua condição humana.

Gosto da palavra suicídio. A frequência dos is como golpes, as duas sibilantes e a última consoante, malignamente dental, fascinam-me. Mas bastavam-me o prestígio da palavra e o jogo de colecionar comprimidos mortais. (HELDER, 2017, p. 37).

Photomaton & Vox privilegia a ironia pela sua criação de *lócus* que só se estabelece em culturas maduras porque pressupõe a existência de um leitor capaz de perceber os artifícios que se escondem na escrita cifrada. Reconhecer que “destinatários verdadeiros” serão alcançados pela escrita de um livro enigmático e obscuro é o fundamento de um discurso irônico que aparece em palavras que se implicam com significados submersos. O movimento de recepção da ironia só se concretiza se o destinatário for irônico.

Em última análise, a ironia é uma indução à reflexão a partir da trama da linguagem. Uma atitude crítica emerge da ironia e concede à narrativa uma perspectiva inusitada que remete ao jogo duplo de dizer algo e promover pensamento diverso do que foi dito. Um enunciado que tripudia de si próprio e conduz o leitor ao espaço perigoso da incerteza, das emoções veladas, da tensão, e, principalmente, do paradoxo que não encontra síntese: “A ironia é análise da tese e da antítese.” (SCHLEGEL, 2016, p. 194). A prosa herbertiana é herdeira do inacabamento, e seus fragmentos poéticos buscam o absoluto, o infinito por meio do deslocamento irônico de suspensão de juízo e do desvio do Eu da definição de sujeito para se definir como arte.

Ironia é o que junta e separa os opostos ao mesmo tempo, forçando-os a entrarem em contato. Entram em contato, por exemplo, o conteúdo de algum enredo com a forma na qual ele é contado, já que a obra, ao refletir ironicamente sobre si mesma, expõe a conexão de ambos. Por sua vez, toda obra relativamente condicionada em sua forma particular expõe seu pertencimento ao incondicionado absoluto que é a arte em geral enquanto ideia. (DUARTE, 2009, p. 191).

A herança romântica se apresenta no irreconciliável e na ambiguidade. Para os românticos, a noção de lugar não se curva a um espaço específico. Toda espacialidade romântica é do reino da imprecisão, incluindo um embaralhamento da temporalidade. Na indefinição do espaço e hesitação do tempo, instala-se a feroz ironia.

A nossa alegria do tempo e do sítio era uma coisa truculenta, desesperada, um tanto sinistramente indesculpável. Gostávamos uns dos outros não muito por amor mas por inquieta cumplicidade. Praticávamos juntos tanta ironia feroz, tanta decifração incômoda e pormenorizada malevolência, que já não era possível pensarmos em ser de outra raça. Cada qual foi sendo da mesma raça por caminhos desiguais. (HELDER, 2017, p. 34, 35).

Photomaton & Vox é escrita que realça o seu hermetismo ao não aprisionar o sentido da linguagem no que está sendo contado. De repente, o leitor é lançado para o lugar onde mora a linguagem e isso nos lembra que o processo de ficção está presente no que surge: a própria obra. A ironia se expressa no movimento da obra que não deixa de lembrar que é obra.

A ironia é máscara no jogo consciente do manejo da literatura, promovendo uma contínua aparição/desaparição da fantasia ficcional.

A realidade deixa de ser imitada na escrita errática e complexa. O que são exigidos são artimanhas, ardis e enganos ampliados no fingimento da ironia. *Photomaton & Vox* é livro que quer ser gente ao tomar, como obra, o lugar de sujeito. O lugar romântico do EU é a obra. Executar o EU é escrever.

Beatriz Sarlo, em sua obra sobre Borges, nos diz:

Borges não investiga apenas o problema de como narrar, mas também o de como narrar na Argentina. As duas questões (a encruzilhada cultural e as possibilidades da narração) são formuladas, como ficção teórica, no paradoxo de Pierre Menard. A ironia gera em “Pierre Menard, autor do *Quixote*” um estatuto ambivalente que, afinal, é o que Borges prefere para a literatura: o relato critica o “conhecimento” que ele mesmo produz. (SARLO, 2008, p. 65).

Photomaton & Vox é obra que reflete sobre si mesma: “Para o poeta a linguagem nunca é pobre demais, mas sempre universal demais. Ele

frequentemente precisa de palavras que se repitam, que através do uso já esgotaram seu papel.” (NOVALIS, 2001, p. 121). Assim, se todos os textos não podem ignorar a herança do passado que escolheram, é na torção irônica que novos e impensados sentidos são atribuídos pela sensibilidade e visão ampliada de um leitor atento. A narração sai de si e o finito do signo atinge o infinito da arte:

Uma vez um rapaz disse-me: tenho aqui a fotografia do meu pai; está na Legião Estrangeira. Mostrou-me. Pobre rapaz devotado ao culto! Nunca seria um herói. Já nem há Legiões Estrangeiras para colocar um pai. É o desemprego por toda a parte. Percebem? A nota autobiográfica é: desempregado por dentro e por fora como um pai ou como um filho. O mundo não está para futuros. (HELDER, 2017, p. 33).

A narração pragmática de um fato comezinho — “tenho aqui a fotografia do meu pai; está na Legião Estrangeira” — faz eclodir uma distensão inusitada para a qual a linguagem se mostra insuficiente e surge o narrador a realizar o manejo irônico que faz com que as mesmas palavras se desorganizem, trazendo resistência à afirmação ao negativá-la na essência: “Nunca seria um herói. Já nem há Legiões Estrangeiras para colocar um pai.” Deslizamentos e obscuros sentidos tornam impossível dar identidade fixa ao texto.

E o narrador, em um golpe de ironia literária, se afasta do enunciado e sentencia: “O mundo não está para futuros.” A potência de uma fala que remete às manifestações do coro e do corifeu nas comédias gregas na antiguidade clássica.⁶³ O coro se dirige ao público em voz dissonante e crítica. Ação teatral denominada de parábase.⁶⁴ Registro de que o que é narrado é retirado do fingimento do real e reconduzido para a autoconsciência da obra que se reconhece como obra. O jogo entre realidade e ficção se adensa: a ironia é uma parábase se tomada nas intensas

⁶³ Junito de Souza Brandão em sua obra *Teatro Grego: Tragédia e Comédia* nos fala que “Tomando-se por base ao menos oito das onze comédias de Aristófanes, que chegaram até nós, pode-se verificar, de imediato, que a Comédia Antiga se divide em duas partes bem distintas: a primeira é um “*agón*”, uma luta, um debate; a segunda é uma revista. A primeira comporta uma ação, com o prólogo, o párodo, o “*ágon*” propriamente dito, a parábase e o êxodo, que foi deslocado para o fim da comédia; a segunda parte é uma série de “*sketches*”, que esclarecem o sucesso da ação desenvolvida na primeira. Nesta, o coro desempenha o papel de um verdadeiro ator; na segunda, ele é tão somente porta voz do poeta, que caustica seus contemporâneos com as chicotadas de sua crítica mordaz e ferina.

⁶⁴ Na explicação de Junito Brandão, a “Parábase, em termos de teatro, significa uma suspensão da ação e uma como que chamada dos espectadores à realidade, isto é, uma sátira que o poeta-cidadão faz contra os cidadãos, responsáveis política, social e religiosamente pela *pólis*. Já se tentou explicar a parábase, quer como epílogo, quer como prólogo; segundo parece, a parábase foi introduzida não só para servir de conclusão provisória à primeira parte, quando esta ficou separada do êxodo pela criação da segunda, mas sobretudo para servir de marco às duas partes completamente diferentes da Comédia Antiga: a primeira, que provém do *kômos*, e a segunda, cuja origem inegável é a farsa dórica.

repercussões de sua presença. Um desmascaramento que torna a ironia, mais que uma figura de linguagem, uma figura de pensamento na forma de reflexão crítica. Uma herança romântica que se percebe como resto sobrevivente na narrativa irônica de *Photomaton & Vox*:

Na ironia romântica não são apenas as narrativas como tais que são irônicas, mas é o sujeito que as enuncia que assume atitude ironicamente crítica em relação ao mundo, a si próprio e ao que cria. Ao reconhecer aspectos de outridade de distintos sujeitos no sujeito individual, a ironia estilhaça o isolamento ao qual a autoconsciência aparentemente condena o sujeito, que reconhece poder atingir o mais alto apenas de forma limitada e finita, isto é, dialeticamente, através da ironia. (DUARTE, 1991, p. 61).

Photomaton & Vox é livro que torna o trágico um absurdo cotidiano. Berço de um legado romântico que almeja o enfrentamento de paradoxos sem solução final. Sua opacidade é resultado de uma dança permanente e pendular entre o fragmentado e o desejo de totalidade; entre completude e incompletude; entre finitude e infinito. Resto cercado de ambiguidades que alimentam a reflexão e a autorreflexão. Perplexidade que se apresenta na ironia denunciadora do paradoxo fundamental: os limites da linguagem diante da experiência.

Resto irônico do passado herdado, *Photomaton & Vox* exige a participação do leitor no seu andamento de apresentação de opostos. Não há fórmula apaziguadora para fruição da leitura. Essa é uma característica que eleva os românticos a um patamar diferenciado na estruturação da crítica e do pensamento.

A ironia se apresenta como negação do caráter “sério” ou “objetivo” do mundo exterior e, correlativamente, como uma afirmação da onipotência criadora do sujeito pensante. Mas esta afirmação é apenas provisória, e o movimento da ironia faz com que o espírito não possa se deter num único termo, e realiza um constante vai e vem entre o finito e o infinito, o determinado e o indeterminado, de tal modo que cada negação suscita imediatamente uma tentativa de síntese criadora. A ironia não é “nem isso, nem aquilo”, mas “isso e aquilo”, como diz Thomas Mann. (BOURGEOIS, 1974, p. 30, 31)⁶⁵

A voz do narrador em *Photomaton & Vox* é implacável!

Nada há mais apaziguador que ter falhado em todos os lados da biografia. E – como se o não fosse: resolutamente!
Olhe-se Rimbaud: “On n’est pas sérieux, quando on a dix-sept ans.” E quando se tem quarenta e dois? Aos dezessete pode, por exemplo, expor-se a desenvoltura impertinente: escrevo para compreender, ou modificar, ou salvar o mundo. Nada sério, claro. Mas aos quarenta e dois é-se tão pouco sério que convém evitar os superlativos da candura exercida com tanto impudor. Respondemos que é “porque sim”. Uma vez julguei que escrevia por não saber mais nada. (HELDER, 2017, p. 43).

⁶⁵ Citação extraída do ensaio de Ines Loureiro *Sobre a noção de “ironia romântica” e sua presença da escrita de Freud* In Revista Latino Americana de Psicopatologia Fundamental, ano V, nº 2, jun. 2002.

A ironia equilibra a distância da linguagem no seu ímpeto de abraçar a inteireza da experiência. Media o lugar onde se pode encarar a angústia dessa distância que marca a inserção humana no mundo.

Segundo o autor, aos dezessete anos Rimbaud pode pretender salvar o mundo com seus poemas, mas o autor dirige-se ao leitor munido de uma ironia hiperbólica do paradoxo e declara que aos quarenta e dois anos ele é bem menos sério do que Rimbaud aos dezessete. A seriedade de Rimbaud é trazida pela arte no seu atributo de feroz ingenuidade para travar a batalha de rivalizar com o mundo. Ironia cruel que denuncia a angústia de estar no mundo sem a expectativa de que o mesmo possa ser salvo da sua triste eficiência, do seu instrumentalismo chamado conhecimento. Para Beth Brait (1996, p. 106), “incontestavelmente o discurso literário recorre ao processo irônico para contrapor-se a valores que se colocam como únicos verdadeiros, desmascarando-os.”

Photomaton & Vox se ocupa também de um aspecto muito peculiar no uso da ironia: um acentuado movimento de bufonaria, um riso que desconcerta e embaralha todos os sentidos de uma cena, de um exterior. Nas palavras de Schlegel:

(...) Há poemas antigos e modernos que respiram, do início ao fim, no todo e nas partes o divino sopro da ironia. Neles vive uma bufonaria realmente transcendental. No interior, a disposição que tudo supervisiona e se eleva infinitamente acima de todo condicionado, inclusive a própria arte, virtude ou genialidade, no exterior, na execução, a maneira mímica de um bom bufão italiano comum. (SCHLEGEL, 1997, p. 26).

Uma bufonaria transcendental. Deslocamento da ironia crítica para o chiste, o humor cáustico. Para Schlegel (2016, p. 191) “tudo é chiste, e há chiste em toda a parte.”. Um movimento que provoca a intensificação da ambiguidade, a inibição dos acessos facilitados para o texto, a celebração dos oximoros e das cifras de linguagem: em síntese, é afastar da leitura a transparência rasa dos sentidos explícitos. Borges elucida o impacto maior da bufonaria: “Muitas e divergentes mitologias urdiram os histriões, uns pregaram o ascetismo, outros a licenciosidade, todos a confusão.”⁶⁶

A prosa poética de Herberto Helder em *Photomaton & Vox* é um aceno em direção a um anticlímax irônico que abriga a reflexão sobre a marginalidade do homem diante do seu cotidiano esvaziado de vida plena. A “confusão dos histriões” de Borges se apresenta para que um riso descabido seja o sinal anunciador de uma

⁶⁶ Citação de Borges em sua obra *O Aleph* extraída do livro de Leandro Konder – *A morte de Rimbaud*, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

essência perdida. A desordem que se mostra no chiste é anunciada pela bufonaria moderna das notícias dos jornais.

Trata-se de uma fé antípoda. Porque o erro pode estar em mover-se com os pés e pôr o chapéu na cabeça. De qualquer maneira é magnífica a delicadeza de uma flor debaixo e por fora de terra. Bem: pode agarrar-se num espelho e colocá-lo em frente das coisas. Onde era esquerdo fica direito e vice-versa. Ou pode aparecer tudo negro. Porque as coisas são negras. Dormimos ou estamos acordados. Atenção. É uma espécie de espetáculo. Vem anunciado nos jornais. (HELDER, 2017, p. 88).

O humor corrosivo é extraído de cenas cotidianas que submetem o real ao crivo de seu próprio ridículo, de sua inegável fabulação. Ficção e real se encontram emaranhados no mesmo riso que os desdizem reciprocamente. Da mesma forma que o rei, por não entender o sentido oculto no gracejo do bufão, se confunde e ri, notícias do mundo são colecionadas nas páginas de *Photomaton & Vox*. Um inventário irônico de um mundo que produz um sentido burlesco para a sua própria agonia.

Trazendo uma legenda provocativa — O humor em cotidiano negro — segue-se um grande número de notícias marcadas pela voz de fundo do bufão. Entre elas:

Foi posto à venda o primeiro número de uma revista de cultura e intervenção cujas folhas, tratadas com uma substância química especial, se inflamam e consomem em contato com o ar. (HELDER, 2017, p. 89)

Reflexão de uma recepção irônica

A cultura é matéria suspeita, perigosa. Mora nela elementos para seu próprio aniquilamento.

O semanário anarquista Freedom (Liberdade), ao relatar uma desordem em que a polícia acabou por intervir, intitula a notícia da seguinte forma:
“Caos, até ser instaurada a anarquia.”
(HELDER, 2017, p. 91)

Reflexão de uma recepção irônica

A desordem tem método e etapas definidas para implantar a confusão.

Um homem de 30 anos encontra-se em estado de coma, após haver tentado suicidar-se comendo um sanduíche de pão com lâminas de barbear. (HELDER, 2017, p. 93)

Reflexão de uma recepção irônica

O absurdo da vida habita no lugar inusitado de um sanduíche.

Um estudante escondeu as economias no forro]
de um dos seus fatos.

Entretanto morreu-lhe o avô e alguém, à falta de
melhor, vestiu o cadáver com o referido fato do neto.
Enterrado o avô, o rapaz deu-se conta do percalço e
pôs a família ao corrente. A família ficou emocionada.
Era muito dinheiro, sobretudo para um cadáver, e
decidiu-se exumar o corpo. Cumpridas as formalidades
legais, procedeu-se à abertura da cova. O caixão estava
vazio.

Uma rápida investigação conduziu a polícia ao guarda-fatos
de um dos coveiros. O guarda-fatos continha todos os fatos
de todos os mortos que haviam passado pelas mãos do
coveiro. No forro do fato do avô, o jovem encontrou o
dinheiro que lá escondera.

Mas persiste um mistério: onde está o cadáver?
(HELDER, 2017, p. 94,95)

Reflexão de uma recepção irônica

Tudo é estranhamento no mundo. A
prova disso se faz por um caixão vazio.

De pés e mãos amarrados, o ventre cheio de
queimaduras e tinta dourada, foi encontrado dentro
de um guarda-louça o corpo de um rapazinho de
9 anos.

Descobriu-se o corpo na residência de uma velhinha
que, nessa altura, se encontrava na igreja orando
com recolhimento.

A velhinha afirmou que o pequeno havia sido
atropelado por um automóvel, pelo que o levou para
casa e o tratou com água a ferver. Como o rapazinho
reagisse à unhada e ao pontapé, a velhinha amarrou-lhe
as mãos e os pés, pintou-o com tinta dourada, meteu-o
no guarda-louça, e adorou-o como a um santo.

(HELDER, 2017, p. 102)

Reflexão de uma recepção irônica

A adoração dos santos tem como mito
fundador o sacrifício, a dor, o sangue.

Uma rapariga, acusada de assalto e já cinco vezes
ré por furto e outros delitos, afirmou no tribunal que
“se torna por vezes tão solitária que apenas conversa
Com os vermes nos jardins. “

(HELDER, 2017, p. 95)

Reflexão de uma recepção irônica

A delinquência não é excludente da solidão.

Empunhando uma cafeteira como arma, uma
camponesa de 68 anos matou o seu octogenário
marido. O casal discutia muitas vezes. Um vizinho
encontrou o homem jazendo por terra, com o rosto
em sangue. A mulher, a seu lado, bebia café.

(HELDER, 2017, p. 96)

catarse.

Reflexão de uma recepção irônica

O avesso da arma do crime é a paz que também provoca. Escrever é crime e

Enterrado vivo porque tivera a inspiração celeste de viver dez dias debaixo da terra sem beber nem comer, “para salvar a pátria”, um indivíduo foi encontrado morto quando o desenterraram, uma vez localizada a sepultura, numa aldeia no centro de Java. (HELDER, 2017, p. 97).

Reflexão de uma recepção irônica

Salvar a pátria e o seu entendimento raso de dar a vida para salvá-la.

Um operário de uma empresa alimentar morreu ao limpar um cutelo para carne medindo dois metros por dois. O mecanismo pôs-se subitamente em movimento, e esquartejou-o vivo. (HELDER, 2017, p. 98)

Reflexão de uma recepção irônica

Os objetos podem reivindicar vida própria, lembrando os conflitos escondidos entre o sujeito e a coisa.

Depois de ter uma altercação com o Diabo, um rapaz de 18 anos cortou a mão direita com uma navalha de barba e, empunhando a Bíblia com a esquerda, saiu de casa para pregar o Evangelho. Sangrando abundantemente, acabou por encontrar na rua um polícia a quem explicou que se a mão direita nos ofende devemos cortá-la e deitá-la fora. A mão acabou por ser encontrada num caixote de lixo. (HELDER, 2017, p. 100)

Reflexão de uma recepção irônica

A mão direita decepada vai ao lixo junto com as promessas do conhecimento. O diabo preserva a mão esquerda. Os poemas são canhotos.

Impossível não ecoar o romântico Schlegel “tudo deve ser gracejo e tudo deve ser sério” (SCHLEGEL, 1997, p. 37). A performance do bufão é ato que não prescinde de reflexão.

Hans Blumenberg (1994),⁶⁷ no seu trabalho teórico fabuloso *O riso da mulher de Trácia* – uma pré-história da teoria, explora a queda de Tales de Mileto num poço

⁶⁷ Hans Blumenberg (1920-1996) teve um percurso de erudição e privilegiou pesquisas quanto a persistência do pensamento mítico na teoria e estudos sobre Metaforologia. É de se destacar que Blumenberg introduz a possibilidade de trazer a visão do mais próximo para que se possa conhecer e

enquanto caminhava distraído a observar as estrelas. Sua queda foi testemunhada por uma serva que o critica dizendo não valer a pena saber do céu se não se consegue guiar seus próprios passos na terra. Gracejo e seriedade compõem essa cena que ainda se estende por outras possibilidades de interpretação. Nas palavras de Blumenberg (p. 103):

O que importa agora é que com a constelação original da anedota de Tales é dado um esquema cujas posições podem ser preenchidas de várias maneiras. Deste modo a anedota é revestida da função de representar algo que não se esgota nem com ela própria, nem com a sua recepção.

A obra herbertiana lida justamente com representações do cotidiano (notícias de jornal) que se ampliam ao infinito em alternativas de compreensão que não encontram uma interpretação final, mas, sim, endossam a visão de Blumenberg, de que a anedota, o chiste, o gracejo, o humor, não se reduzem a um único entendimento, pelo contrário, sua existência e recepção garantem uma presença permanente a irradiar pensamento e reflexão.

As notícias com tônica de humor negro que se sucedem em sua bizarrice e na pluralidade de sentido fazem que *Photomaton & Vox* traga para o olhar do leitor a brevidade de singelos enunciados e o prolongamento do horror que deles emergem no momento de uma leitura atenta que almeja alcançar outro sentido. Resto oculto. Resto de pensamento impaciente, insubordinado, irônico e herdado: “A forma da vida romântica é a chistosa.” (SCHLEGEL, 2016, p. 464). O chiste é uma expressão potencialmente importante para a intensificação da consciência.

Freud, em seu significativo ensaio de 1905 - *Os Chistes e a sua relação como o inconsciente*, faz uma adequada síntese do material recolhido de vários autores:

Os critérios e as características dos chistes apresentados por esses autores, e acima coligidos – a atividade, a relação com o conteúdo de nossos pensamentos, a característica do juízo lúdico, a conjugação de coisas dissimilares, as ideias contrastantes, o *sentido de nonsense*, a sucessão de desconcerto e esclarecimento, a revelação do que estava escondido, e a peculiar brevidade do chiste - , tudo isso, é verdade, parecem, à primeira vista tão estritamente adequado e facilmente confirmável pelos exemplos, que não podemos correr o risco de subestimar tais concepções. (FREUD, 1996, p. 22).

Photomaton & Vox é livro que acolhe os atributos do chiste como o resto de um riso enigmático de um autor bufão autorreflexivo. Há uma voz de presença

refletir sobre o longínquo. A obra *O riso da mulher de Trácia – uma pré-história da teoria* (1987) é um exemplo de análise que evidencia ambiguidades e abre chance para a construção de uma original estruturação de pensamento irônico e crítico.

fantasmal que faz pouco caso de um possível tema principal e se ocupa de uma costura que se assemelha a uma bricolagem elementar ao associar sonhos, imaginário, matérias clandestinas. O que prevalece nessa escrita é a cisão, o dessemelhante, o estranho, o impensável, o inconsciente. As linhas que, precariamente, dão contorno a esse livro aparição são antigas e curtidas pelo exercício da ironia, do chiste. Essa mesma ferina e indomável ironia é o que impede que *Photomaton & Vox* seja entendido, classificado, explicado, domesticado. Resto revoltado e inapreensível pelo viés do catálogo.

Photomaton & Voz só pede uma recepção também atenta e irônica capaz de entender o jogo do riso breve, silencioso e só. *Photomaton & Vox* é escrita incrustada em si mesma, que repete o legado das palavras do romântico Schlegel: “Chiste é fim em si, como virtude, amor e arte.” (SCHLEGEL, 1997, p. 34).

Photomaton & Vox é arte como resto...

3.3 Herança e loucura

Era o que me faltava, enlouquecer da loucura dos explicadores! – dementes, eles, de conta aberta no mapa todo desta alacrezinha bancarrota. A paranóia analítica, o sadismo estatutário!

Herberto Helder

Quando se fala e quando se escreve, acontece algo de louco: a verdadeira conversação é um puro jogo de palavras. Espantamo-nos (e podemos até nos divertir) ao perceber que as pessoas acreditam falar “pelas coisas”. Exatamente o que a linguagem tem de peculiar: cuidar só de si mesma, eis o que todos ignoram.

Novalis

A citação em epígrafe é o marco, anacrônico e sem fronteiras, por onde podemos conceber a aproximação da escrita de *Photomaton & Vox* com o pensamento que compõe o movimento do século XVIII, denominado de romantismo alemão. Resto insurgente do desencanto com o mundo coerente da razão. A

herança do romantismo alemão se impõe como tarefa a ser cumprida pelo poeta com a mesma carga de desestabilização que encontramos na afirmação: “Nada mais deplorável em sua origem e nada mais execrável em suas consequências do que o temor de ser ridículo.” (SCHLEGEL, 1997, p. 36).

A fuga da armadilha de que o pensamento pede, compulsivamente, uma explicação, é possível pela percepção de que a sedução do conhecimento é como uma atração enganosa que esconde algo de veneno mortal na sua harmoniosa exibição, um canto de sereias. O poeta, como um Ulisses desconfiado, percebe o perigo da voz que seduz e que arrasta os desavisados para as profundezas do alheamento. Não há razão eficiente que dê conta da precária matéria tecida pela arte.

Desaparece a frágil ordem que se cria para andar sobre os abismos. Em dois dias perdem-se todas as pistas do ano. Desapareceram os centros da vida, centros de audaz inteligência onde se teceu, à volta, o pavor da morte – a malícia de enganá-la e a pequena vitória com seu anel de alegria. Absorveu-os a água. (HELDER, 2017, p. 21).

Não há como não trazer a primeira frase marcante do conto “Estilo”⁶⁸, de Herberto Helder (2010b), que já encerra, em si, um paradoxo: “Se eu quisesse, enlouquecia.” Uma vontade racional disposta a promover um comportamento ausente de controle. Uma passagem pelos extremos, razão e loucura a criar desconforto e pensamento ilógico — como enlouquecer poderia ser um ato deliberado? Nesta seca afirmação habita toda a essência do conto: uma zombaria a aproximar extremos irreconciliáveis, uma torção na lógica, uma abertura para o ridículo e, mais que tudo, a constatação de que o escritor já estava louco ao admitir que “se quisesse enlouquecia”, uma vez que, ao seu bel prazer, poderia destruir todas as expectativas de uma narrativa sóbria, conciliadora e inofensiva.

A forma provocativa de *Photomaton & Vox* é um retorno moderno da crítica afiada que os românticos alemães se notabilizaram por difundir como o repúdio ao monopólio do discurso racional e científico. A provocação do poeta reside no entendimento de que a vontade é a expressão de um ímpeto cego, violento, clandestino, muito distante de mecanismos de domínio e controle.

⁶⁸ “Estilo” é o conto que abre o livro *Os passos em volta* (1963), primeira obra em prosa de Herberto Helder. Em “Estilo” basta a chama fugidia de um fósforo aceso para dar conta do fracasso da razão como ordenadora do estar no mundo. Basta a insuficiente luz de um fósforo para iluminar o terror do homem afastado da natureza, da sua origem, do caos criador.

Há a existência de uma vida em um outro plano de percepção: refluxo de memória, lugar dos sonhos, sentido de liberdade e fuga do utilitário. É preciso vivenciar um outro estar no mundo como na descrição do poeta quanto aos habitantes da ilha de sua memória:

Esta gente possui o orgulho firme de quem conhece o poder das coisas, o sentido da inutilidade essencial da vida contra o qual nada mais se deve opor que a força de uma ordem momentânea, estritamente necessária. É preciso comer um mínimo, trabalhar um mínimo, acreditar um mínimo nestas hastes ainda verdes que estremecem ao vento de maio. Depois, tudo quanto se pode fazer é ficar ao sol olhando perdidamente a água do mar, ou ir para as casas mal-reconstruídas, no meio do vento estriado de areia, e fornicar com as mulheres que envelhecem depressa. (HELDER, 2017, p. 23, 24).

Photomaton & Vox é livro assistemático. É mundo posto em fluxo. A memória que é despertada é fruto de uma desatenção, um refletir distraído das imposições da consciência. A razão perde seu atributo de ser natural ao homem e ocupa o lugar de um precário artifício contra a ameaça da loucura, do delírio. A escrita é coisa da loucura, a loucura coisa da escrita:

A memória deveria assumir a imemoriabilidade: os conteúdos oferecidos pela imediatez, ou a lembrança pessoal, teriam de conformar-se com a qualidade de pretexto e incitariam a uma espécie de loucura muito móvel e ousada nas suas pretensões. A história, a cultura, a experiência, a biografia fornecem graus menores de sentido, desordens pequenas de símbolos, um secreto convite sob o desalinhamento para a completa representação expressiva das coisas, uma metáfora da totalidade e unidade formais do mundo. (HELDER, 2017, p. 30).

A loucura se instala como natureza do pensar, da potência da criação para além dos limites do pensamento racional. Quando uma coisa é precedida por sua explicação, já há o dano contra ela mesma. Não há como não afirmar que o outro da razão é a loucura.⁶⁹ Resto que foge ao que, empiricamente, se experiencia. O romantismo devolve o mundo aos homens com a possibilidade de espaço para a experiência do irracional, do insubordinado, do indomado: um mundo sem temor do

⁶⁹ Susan Sontag no potente ensaio *Abordando Artaud*, na obra *Sob signo de saturno*, traz uma definição para o conceito de loucura que nos será útil apreender: “A percepção de que algumas pessoas são loucas é parte da história do pensamento, e a loucura requer uma definição histórica. Loucura significa não fazer sentido – significa dizer o que não deve ser levado a sério. Mas isto depende inteiramente de como uma dada cultura define sentido e seriedade; as definições variaram enormemente através da história. O que é chamado insano denota aquilo que na determinação de uma sociedade particular não deve ser pensado. A loucura é um conceito que fixa limites; as fronteiras da loucura definem o que é ‘outro’. Uma pessoa louca é alguém cuja voz a sociedade não deseja ouvir, cujo comportamento é intolerável e deve ser suprimido. Sociedades diferentes utilizam definições diferentes do que constitui a loucura (isto é, do que não faz sentido). Mas nenhuma definição é menos provincial que outra.” (SONTAG, 1986, p. 53).

gesto peculiar da arte. Adorno (2008), em sua obra *Teoria estética*, afirma que a sustentação da arte está na loucura, no animal, no clown. O texto de Lacoue-Labarthe (2000, p. 47) também nos remete para o campo da relação entre loucura e criação:

em quase toda a parte é a demência que abre o caminho do pensamento novo, que suspende a proibição de um costume, de uma superstição vigente. Compreendem por que era preciso que fosse a demência? Algo tão assustador e imprevisível na voz e nos gestos quanto os caprichos demoníacos da tempestade e do mar e, portanto, tão digno de receio e de atenção quanto eles? Algo que possuísse tão visivelmente o sinal do incontrolável quanto as convulsões e a baba do epiléptico, algo que parece designar a insensatez, como a máscara e o porta-voz duma divindade? Algo que desse até mesmo ao portador de uma ideia nova, receio e temor perante si próprio e não mais remorsos, tornando-o profeta e mártir? Enquanto hoje não se deixa de sugerir que o gênio não é temperado com uma pitada de sal, mas de demência, os homens de outrora tendiam muito mais a crer que onde quer que existisse demência, existia também um pouco de gênio e de sabedoria, algo de “divino”, como se dizia ao pé do ouvido.

Para o poeta, é no oco das palavras, no terreno baldio dos significados, que o espaço de criação se funda. Os românticos alemães sabiam que os textos que ficam de pé se sustentam em hipérboles, em elipses e que guardam, nas dobras de seus excessos e supressões, a repetição da linguagem que se avizinha da loucura, da desrazão. A repetição de específicas palavras pode ganhar potência na criação artística: “... o poeta frequentemente precisa de palavras que repetem, que através do uso já esgotaram seu papel. Seu mundo é simples, como seu instrumento – mas igualmente inesgotável em melodia.” (NOVAIS, 1988, p. 121).

A repetição da palavra loucura pode ser inserida no conceito de reconhecimento⁷⁰, inserido na herança romântica. O reconhecimento que se presta ao projeto de reabilitar as palavras, pastoreá-las, conduzi-las de novo para casa. Um aceno romântico de tornar a falar de um mundo que foi subtraído dos homens, desfigurando o rosto de nossa humanidade. A loucura restabelece o que foi

⁷⁰ Stanley Cavell (1977), em sua excelente obra *Esta América nova, ainda inabordável*, faz uma leitura do conceito de reconhecimento que ora adotamos: “A diferença entre Emerson e outros profetas ou sábios do século XIX (como Matthew Arnold, Schopenhauer, Kierkegaard) e sua afinidade com Austin e Wittgenstein (em contraste a outros filósofos analíticos cuja desconfiança da linguagem humana alia-se a uma visão em que o comum é substituído, não re-habitado) é seu reconhecimento do poder das palavras comuns – por assim dizer, da vocação que elas têm – de serem redimidas, de redimirem-se a si mesmas e, caracteristicamente, de pedir a redenção à (a partir da) filosofia. Emerson dirá, ou mostrará, que as palavras exigem uma conversão, ou transfiguração, ou um novo afeto; ao passo que Wittgenstein dirá que elas devem ser levadas para casa, como se estivessem no exílio.” (CAVELL, 1977, p. 81)

excluído, exilado. Mas, a todo exílio corresponde um “*nóstos*”⁷¹, um reconhecimento do retorno, de uma volta.

(O dramático esforço de Orfeu, que desce aos infernos para reunir a sua dispersão na unidade final do canto, é tarefa para cada um – e isso nos baste, mesmo que não sirva para nada, além de servir para a possível salvação de quem nela se empenhe (HELDER, 2017, p. 134).

Segundo o *Dicionário Amoroso da Psicanálise*, de Elisabeth Roudinesco (2019, p. 213), a palavra loucura se presta a um variado campo semântico, como paixão, tumulto, frenesi, raiva, desvario: “A loucura é sempre uma espécie de avesso da razão. Mas talvez seja também um excesso, uma desmedida, uma postura desviante.”

A visão romântica de loucura está em *Photomaton & Vox* como um contraponto que desmistifica o conhecimento, que assombra a razão e a ciência.⁷² A literatura é também um conhecimento, mas marcada pelo rompimento da logicidade do raciocínio e no estabelecimento da dúvida, da animalidade incontrolável da arte.

A loucura é posta, então, como um sinal em direção ao reconhecimento de uma outra possibilidade. Ser voz dissonante ao estabelecido como o esperado e racional é tarefa que o poeta toma para si e, pode-se afirmar: “o esforço do artista é medido pelo tamanho de sua ruptura com a voz coletiva da razão. O artista é uma consciência tentando ser.” (SONTAG, 1986, p. 17).

Enquanto nós, os loucos, nos alimentamos de apenas intransigência, emoções truculentas, cândida violência de ideias, e vivemos da luminosidade da própria cabeça, os senhores, tão irrefutavelmente sentados à mesa antropófaga, devoram o, por assim dizer, nosso corpo literal. Vivemos do medo e da sua gesticulação. E é desse medo que se alimentam

⁷¹ *Nóstos*: é um tema usado pela literatura grega antiga que inclui um herói épico voltando para casa por mar. Nessa sociedade, era considerado um alto nível de heroísmo ou grandeza para aqueles que conseguiam retornar.

⁷² Elisabeth Roudinesco nos traz um exemplo emblemático em torno do conhecido lógico-matemático Kurt Gödel (1906 - 1978): “Em 1931, Gödel demonstra que um sistema axiomático não pode ser ao mesmo tempo coerente e completo e que, se o sistema for coerente, então a coerência dos axiomas não pode ser provada no âmbito de um mesmo sistema. Com esse teorema da “incompletude”, Gödel questiona toda a forma de crença num sistema axiomático universal. Isso quer dizer, em suma, que nenhuma verdade poderia ser integralmente formalizável. Com esse gesto cartesiano, Gödel reinscreve então a dúvida – isto é, a incerteza ou a incompletude – no discurso da razão e da ciência, ao mesmo tempo fazendo dela um princípio fundador para os matemáticos. Em 1978 Gödel para de se alimentar e morre de caquexia. Antes do desfecho fatal, faz circular entre os amigos um texto sobre a prova ontológica da existência de Deus, inspirado no argumento de Santo Anselmo, cujo método consistia em não se apoiar na autoridade para nada e em provar suas asserções exclusivamente pela razão. Gödel fabrica, então, um sistema lógico capaz de ser ao mesmo tempo a versão sublimada da loucura de um homem e a tradução de um discurso da razão capaz de integrar o teorema da incompletude a seus fundamentos.” (ROUDINESCO, 2019, p. 214, 215).

os senhores, mestres de alguma vil ciência que temos de usurpar, de aprender (HELDER, 2017, p. 107).

Uma lição primordial dos românticos se estabelece quando negaram que seja possível a plenitude, pois isso seria ignorar a presença indubitável do caos — situação em que a razão, mesmo com todo o seu aparelhamento científico, não compreende integralmente ou quando, pelo menos, se rende em uma aceitação, o faz sob um véu de orgulho envergonhado buscando esconder o seu fracasso. O sucesso do conhecimento racional é o seu fracasso.

A ruptura do poeta com o mundo da razão é percebida pela linguagem. Linguagem quase carnal, em correspondência com um pensamento vivo, pulsionado e vibrante. Sob a inspiração romântica, arte e vida se equivalem. A arte não se furta a utilizar materiais da linguagem em brasas. Palavras que incendeiam e que exalam força suficiente para promover significativos deslizos, inesperados deslocamentos. Nesse ponto, o poeta encontra-se com Antonin Artaud (encontram-se? Ou já estavam juntos?) no entendimento de que “a escrita é concebida como um fluxo desatrelado e imprevisível de energia incandescente; o conhecimento deve explodir nos nervos do leitor.” (SONTAG, 1986, p. 23).

Photomaton & Vox se apresenta na arquitetura de um texto que sempre evoca a a herança. O diálogo com Novalis é a confirmação de que a escrita vibra na continuidade do pensamento que se elabora na base de um legado atualizado:

(*Novalis*: O caminho que conduz ao interior
Que conduz ao exterior. Circulação interior-exterior-interior. O caráter de continuidade energética, vital. Não há espaço interno e externo, mas a forma total criada por uma energia rítmica sem quebra. O que separa o mundo interior do exterior não é uma barreira, sim um diafragma – a superfície transparente onde afinal se anula a distinção entre interior e exterior. O que está por dentro anuncia, denuncia, prenuncia, pronuncia o que está por fora. E ao contrário. Este diafragma imaginário não põe em comunicação o mundo interior com o exterior, o que pressuporia isolamento ou ruptura de ritmo –mas comunica. (A coerência dos meus poemas é a coerência da energia.) (HELDER, 2017, p. 135).

A energia incandescente das palavras precisa de uma via extrema de escoadouro: a escrita que ganha corpo como ato sensorial-orgânico, ou o que Artaud denominava de “apreensões intelectuais da carne” (ARTAUD, 2006, p. 107). É perceptível a intenção de apreender as experiências do corpo para além do verbal. A crueldade, o brutal, o abominável, emergem com força, integrando às emoções externas a profundidade da experiência interior. Tanto Artaud quanto Helder intentam suas escritas na tangente de uma alucinação que envolvia corpo e sangue

— um pilar orgânico que expusesse a violência da vida como metáfora da arte: desconforto, estranhamento e assombro.

Artaud já não ouvia os cacarejos posteriores, formalmente póstumos, pois fora mandado interpretar, pela sua mesma revolução, o suicídio contínuo de Van Gogh, o Bali cumulado de teatros afins, a vida e morte de Satan le Feu, a língua hipnotizada pela cona estelar de Anaïs Nin. E ainda a fulminação memoravelmente tarahumara pelo ânus. O peido-mestre celestial! Os politburos vociferavam. O poeta morria pelo cu. Por isso o surrealismo nunca existiu. (HELDER, 2017, p. 68).

A postura herbertiana é a de que mesmo o surrealismo, com seu discurso em torno de sonhos, fragmentos de memória, materiais clandestinos, cenas recalçadas, revela a complexidade das sensações, mas não resolve a angústia em fracassar na tentativa de lhes dar materialidade na utilização da forma verbal. A escrita falha. O que resta é o *agon* permanente que se distancia da razão na tentativa de perceber o que falta e falha. A forma de fragmento guarda uma ação sempre aberta e falha. Se a forma não falhar, ela não se apresenta. Só a loucura lida com a ação que guarda em si o vazio do absurdo impossível. O atributo da loucura adere à escrita e desafia a vida domesticada. A escrita é, então, perigosa, cruel, violenta e pratica crimes:

Sei que me não é dado ainda compreender esta coisa que transformaria o meu destino: uma vida louca e rigorosa.
É o espaço vigiador com a sua violenta atenção sobre nós, os nossos movimentos imersos. Verá ele assim tão implacavelmente bem que a nossa cabeça se transforma? Beber contra os livros, incendiar bibliotecas. Palavras, fogo, destruição. Cada qual deveria exercer a jubilação de assassinar pai e mãe, entrar triunfalmente na orfanidade que lhe pertence e o espera ao fundo do tempo, na interioridade, na originalidade (HELDER, 2017, p. 78, 79).

Tudo o que há no amor, no crime, na guerra ou na loucura nos deve ser devolvido pelo teatro, se ele pretende reencontrar sua necessidade (ARTAUD, 2017, p. 96).

Photomaton & Vox é, simultaneamente, arte e reflexões sobre arte, adensando o primado romântico de que a crítica de arte só pode ser resolvida com outro produto que seja arte. Assim, o poeta rejeita o surrealismo pela mesma razão que Artaud o rejeitou: um confinamento de linguagem e forma: “Nunca há surrealismo, porque o surrealismo que houver será sempre uma ‘descrição do mundo’ (Juan Matus)” (HELDER, 2017, p. 68).

O que falta e o que falha vão muito além disso. É preciso que a escrita se ofereça à loucura. A gravidade dessa oferta é a garantia da liberdade de pensar e, até, paradoxalmente, é revestida de extrema lucidez: “Escrever não mostra o que

fica mas o que falta. Para tocar o fundo. Disso se morre, de escrita.” (HELDER, 2017, p. 147).

O que falta é impossível definir porque é ferir de morte o enigma da escritura. Schlegel (2016, p. 411) é rigoroso na defesa do que falta, do resto inacessível: “O que diriam vocês se eu revelasse tudo?”.

Artaud escreveu sobre a relação entre loucura e genialidade, tomando Van Gogh como exemplo. Os românticos alemães também já tinham explorado a correlação desse binômio. Em *Photomaton & Vox* o poeta aprofunda a posição daqueles que arriscaram com sua escrita não só a integridade da mente lúcida, racional, comedida, mas, sim, sacrificaram as próprias vidas ao enfrentarem a tarefa de confronto entre suas obras e o mundo. Por vezes, nem o desvario da loucura, nem a liberdade do sonho, nem a própria poesia bastam. Resta a vida em sacrifício supremo:

A loucura é uma certa maneira de fazer um gesto, um ponto de vista pessoal quanto ao estilo da mudança – diga-se: o modo furioso, urgente, de saudar o duplo; convite e transferência; a trama ritual outronímica. [...] Quanto a Rimbaud, está queimado na Etiópia, usa o ouro sobre a carne, a gangrena sobe-lhe das partes fundas – ele escreve cartas para morrer. Vejo o suicídio de Trakl, Sá-Carneiro, Hart Crane, Sylvia Plath, Celan. (...) Os próprios espelhos, não sei de que modo apresentarão as pupilas luciferinas de Georg; Sá-Carneiro com as veias luzindo de estricnina; Sylvia e as queimaduras dos eletrochoques por dentro da cabeça; os outros, de pulmões fechados pela água. (...) E agora é Hofmannsthal com a traqueia cortada, estilo de dizer que não sabe como dizer, senão os ecos gregos e isabelinos transpostos para a câmara onde se representam a expulsão e a esterilidade pessoais. (HELDER, 2017, p. 165, 166).

A escrita concede ao leitor o desconforto da cena: uma imagem se fixa aos olhos na proporção exata da sua violência.

As palavras se despem de sutilezas, ignoram eufemismos e fincam as unhas nas mais doloridas feridas trazidas pelo mundo. Há desatino e violência na escrita em seu vocativo de arte: “Talvez nada exista que não seja uma metáfora incestuosa, agressiva, gloriosa.” (HELDER, 2017, p. 147). Na verdade, nenhum gesto de arte é moral ou ético: é arquiético, vai além do lugar onde as coisas são tematizadas. A crueldade e a loucura da arte se voltam contra o conformismo e a imobilidade do mundo.

Em *Photomaton & Vox* nos deparamos com uma caixa de lembranças espontâneas ao longo de um tempo que desafia o percurso linear. O modo furioso e louco da escrita de inúmeros fragmentos nos reporta, como um rio pelo qual

subimos e descemos correntezas, ao conto teorema que compõe a coletânea de contos *Os passos em volta* (HELDER, 2010b). A releitura herbertiana da lenda sobre o amor trágico entre D. Pedro e Inês de Castro⁷³ é marcada pela fúria insana de Pedro diante da confissão de um dos executores do assassinato de Inês, Pero Coelho. As primeiras palavras do conto, ditas por Pero Coelho, já definem o grau de delírio desse rei diante do assassino de sua amada: “El-rei D. Pedro, o Cruel, está à janela sobre a praça onde sobressai a estátua municipal do marquês de Sá da Bandeira. Gosto deste rei louco, inocente e brutal.” (HELDER, 2010, p. 83).

A atualização do passado é feita a partir de elementos míticos que revivem a imolação de um herói ao defender uma causa (salvar o amor) com a crueza de uma imagem que, pela louca violência, garante a perpetuação de sua presença. Só a escrita literária poderia ousar uma outra torção na narrativa histórico-lendária. Maria de Fatima Marinho (2005, p. 326) afirma que “Pero Coelho, ao declarar que matou por amor do amor, demonstra-nos que além da primordialidade da morte de Inês, as actuações cerimoniais de vingança do rei são também ações fundamentais para iniciação do mito”.

⁷³ A lenda sobre o amor trágico de Pedro e Inês é uma das mais marcantes narrativas da história de Portugal. Situada no século XIV e revigorada pelo lustro romântico do século XIX, o romance de Pedro e Inês é exemplo clássico de como a ficção pode aderir ao fato histórico com tal intensidade que a realidade dos fatos sucumbe ao imaginário popular. Em 1339 aconteceu o casamento de D. Pedro, herdeiro do trono português, com Constança Manuel. Inês de Castro era uma nobre galega, dama de companhia de Constança. Pedro e Inês vivenciaram um amor proibido e intenso, chocando a corte pela afronta moral e preocupando o pai de D. Pedro, o Rei Afonso IV, também por aspectos políticos, já que Inês era de família galega com forte influência sobre o príncipe. Em 1344, D. Afonso IV mandou expatriar Inês no Castelo de Albuquerque, na fronteira castelhana. No ano seguinte, D. Constança morre ao dar à luz. Assim, Pedro se sente livre para se juntar à Inês e vivenciar o amor que a distância só fizera crescer. Viveram no Paço de Santa Clara, mosteiro localizado em Coimbra. Acredita-se que casaram em segredo. Por dez anos D. Pedro se esquivou de todos os casamentos arranjados por seu pai alegando estar ainda de luto por sua esposa Constança. A situação vai se tornando insustentável e, em 7 de janeiro de 1355, D. Afonso IV manda matar Inês. Os executores do crime seriam Pero Coelho, Álvaro Gonçalves e Diego Lopes Pacheco. Pedro enlouquece de dor. As relações entre o príncipe e seu pai ficam estremecidas por longo tempo. Após a morte de D. Afonso IV, D. Pedro assume a coroa e, reza a lenda, teria perseguido e encontrado os assassinos de Inês e os teria mandado matar com requintes de crueldade. Depois, teria exumado o corpo de Inês e ordenado um cortejo fúnebre pelas ruas de Coimbra. Logo em seguida, a coroou rainha de Portugal, obrigando todos os membros da corte a beijarem sua mão. Tal fato gerou a famosa expressão portuguesa para exprimir aquilo que não pode mais ser reparado: “Inês é morta”. A dramaticidade da estória de Pedro e Inês ganha efeito de eternidade quando D. Pedro I ordena a construção de dois magníficos túmulos no Mosteiro de Alcobaça onde hoje repousam os restos mortais de Pedro e Inês, um túmulo de frente para o outro. A posição dos túmulos cumpre a expectativa religiosa de que, no dia do Juízo Final, ambos, ao se levantarem, terão a felicidade de ter como primeira visão o rosto amado do outro (resumo baseado no ensaio de Shirlene Cristófano, intitulado “O amor trágico entre D. Pedro e Inês de Castro: diálogo entre a literatura portuguesa e a história do povo lusitano”, In: *Revista História e Perspectiva*, Uberlândia, nº 46, p. 461-482, Jan/Jun 2012.

A loucura de Pedro é extravasada no suplício de Pero Coelho, que tem seu coração arrancado pelas costas. A experiência da barbárie se completa quando Pedro trinca e come o coração que lhe é ofertado para finalizar sua vingança. O arcaico de um povo é assim inscrito na história de seu passado inventado. Somos sempre frutos de uma mentira mítica trazida por uma imagem violenta. A voz de Pero Coelho nos desloca para a marca do mito: uma loucura nata que se expressa na ambiguidade do amor e do sangue.

Somos um povo bárbaro e puro, e é uma grande responsabilidade encontrar-se alguém à cabeça de um povo assim. Felizmente o rei está à altura do cargo, entende a nossa alma obscura, religiosa, tão próxima da terra. Somos também um povo cheio de fé. Temos fé na guerra, na justiça, na crueldade, no amor, na eternidade. Somos todos loucos. (HELDER, 2010, p. 85).

O poeta se apropria do passado e não o deixa morrer como um tempo pretérito. Ao ser revivido se torna um invento mais vívido e a realidade se rende quando a ficção se firma sem deixar de proclamar a sua ficcionalidade.

Os rastros remanescentes do amor desmedido de Pedro e Inês vão desembocar em um magnético fragmento em *Photomaton & Vox*: a leitura particular do *Hipérion*, de Hölderlin, irá promover um emaranhar nos tempos e espaços. *Hipérion* é um romance de formação publicado em 1797 que tem como um de seus eixos principais a paixão de Hipérion por Diotima, um amor também frustrado. Pouco depois do término dessa longa narrativa ficcional, Hölderlin foi diagnosticado com demência, doença que perdurou até sua morte.

Hölderlin, quando era tutor de famílias ricas, conheceu Susette Gontard, esposa do banqueiro Jacó Gontard, que se tornou a sua inesquecível musa inspiradora, a personificação de Diotima, protagonista de *Hipérion*⁷⁴. Diotima⁷⁵ traça o destino mítico da obra de Hölderlin que se confunde com sua própria vida. Em 1807, pouco tempo depois da morte de Susette Gontard (a sua Diotima), Hölderlin

⁷⁴ Informações sobre o *Hipérion* de Hölderlin foram extraídas do artigo “Hölderlin e a superação dialética da desilusão e da derrota”, de Roberto C. G. Castro, a partir de entrevista com o professor Marcus Mazzari, do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, publicada no Jornal da USP, segmento Cultura, em 27 mar. 2020.

⁷⁵ Diotima foi uma sacerdotisa e filósofa grega antiga que se pensa ter vivido por volta de 440 a.C. e que é representada com um papel importante no *Banquete de Platão*, nele afirmada como mentora de Sócrates nas questões de amor. Schlegel publicou em 1795 o ensaio sobre Diotima que trata da arte da sedução e do conhecimento filosófico das hetairas e de sua mais notória representante, Diotima: “A Diotima é um ensaio estético. Música. Fantasia. Universo. Os antigos deuses como uma fantasia ditirâmbica.” (SCHLEGEL, 2016, p. 278).

foi diagnosticado como insano e então confinado a um quarto numa torre localizada às margens do rio Neckar, em Tübingen, onde permaneceu até a sua morte, 37 anos depois. O resto é poesia em paralelo com a esquizofrenia. O resto é a vivência interior da Grécia que supera a própria Grécia, já que as palavras abrigam mapas que não estão em nenhum território. Resto ... como no poema *Recordação* de Hölderlin: “O que resta, porém, fundam-no os poetas.” E Hölderlin resta contado pelo poeta na cabine de instantâneos que é *Photomaton & Vox*.

Neste momento releio o *Hipérion* de Hölderlin, o esquizofrênico. Que fervor na condução da luz pessoal! Destino: o mito grego. A correria do preceptor por todos os lados da incandescência! E a passagem por casa do banqueiro Gontard desenha o trágico tumulto luminoso que é o trânsito do poeta pelos círculos da treva. Da casa, do banco, da noite— dos arraiais pequeninamente contentes, com suas assustadas iluminações de castiçal — emerge a cabeça fulgurante e mortal de Diotima. Entretanto, Hipérion entrega-se obsessivamente aos trabalhos de recuperação da unidade, ele (Hölderlin), que “a miséria espiritual do mundo ocidental moderno” empurrou para trinta e sete anos de Grécia completa interior, também no caso dita esquizofrenia. Morta Diotima, quem o acompanha na viagem a tais Grécias excessivamente centrais? Digo que o mundo não estaria louco se houvesse afinação nervosa para decifrar esses fundos arquipélagos da escrita holderliniana (HELDER, 2017, p. 47).

O pensamento que se estrutura atentando contra a razão e as ações coerentes segue o destino incerto e dúbio do mito poético e não deixa de ouvir as vozes que atrás dele murmuram — Homero, Camões, os românticos alemães, Hölderlin, Rimbaud — O poeta também procura a sua própria epifania dionísica e a encontra na África, mais precisamente em Liacombambo. A Grécia é negra, louca e também mítica na tribo de mucubais:

Eu também procurei ingenuamente inquietar as consciências mais próximas indo a caminho dos negros, para o Sul. Em Liacombambo (que nome!) encontrei uma tribo de mucubais. Desejaria escrever sobre esse encontro, sobre a luz, sobre a nudez e o calor, sobre a ciência mágica e a dança. É um mito, um uso meu, um abuso do entusiasmo para dentro. E desejaria também falar da dolorosa expulsão geográfica, executada simbolicamente e a expensas de certos poderes que não se ousam olhar de frente. Há forças lá em baixo capazes de esmagar as cabeças mais implantadas na convicção do amor e do entendimento. É sobretudo essas. Que fábula! (HELDER, 2017, p. 47).

O dionisismo negro está presente em Diotimas tribais que executam a performance das mônades, mulheres enlouquecidas pelo vinho, como uma atualização própria e africana dos mesmos gestos de violência animal e uterina das bacantes. O poeta é submetido à experiência irreal da dança cênica do início de tudo. Resto, loucura e origem.

As raparigas negras puseram-se a caminhar como se tivessem tido, todas elas, o mesmo pensamento ao mesmo tempo, descalças no clarão que subia da terra para o ar, rasando-lhes as ancas. Postas com doçura extrema sobre os pescoços, as cabeças quase independentes afastavam o espaço para os lados. Parecia que de toda a parte vinha uma grande atenção. Dançavam mesmo quando não dançavam. Eram estreitas e altas, e a partir do centro de cada uma delas pulsava uma terrível concentração animal. E era como se não se movessem, embora se movessem – e eu tão minuciosamente visse os pés por toda a parte e destacadamente, para cima das mãos sobressaltadas, uma pauta perfeita de cabeças. (HELDER, 2017, p. 48).

Inês de Castro, Diotima, as mulheres africanas... o amor lancinante, a volúpia do feminino, a loucura que permite sobrepor tempos e espaços. Tudo se aproxima do aceno romântico de subverter os limites racionais da experiência.

O poeta conheceu a Grécia mítica em uma manhã luminosa na tribo de mucubais: luz, êxtase e liamba (cannabis) revivem uma Diotima ditirâmbica, presença radiante e única do que nunca se foi: o passado é resto que não se acomoda, resto que se repete indefinidamente.

Fomos rei e rainha nessa manhã de liamba e êxtase, de efusiva claridade e glória, ó Diotima do meu esboço contemporâneo e canhestro? (Errata mitográfica a *O Sentimento dum Ocidental*). Não sei como aludir a um caso proibitivo por excesso de voracidade, e onde tocá-lo para ao menos se entrever a levitação dos corpos. A memória perfidamente viva enche-me de uma ciência que não é para dizer-se às facilidades. Diotima faz-me tremer, e não a avilto no trânsito para frase (HELDER, 2017, p. 48,49).

Esse tão emblemático fragmento é finalizado com outra voz feminina impactante, a de Patti Smith, uma precursora do movimento punk da década de 1970, que privilegia o fluxo do pensamento desordenado, caótico e que se serve da música e da poesia para rivalizar o mundo. À arte se contrapõe o mundo em sua dura e real resposta: “E regressa-se à morte que nos é devida, à resposta reiterada e irrefutável do mundo, ali onde: you ask for love you get horseshit (Patti Smith).” (HELDER, 2017, p. 49).

Em *Photomaton & Vox* habitam espectros. Uma obra fantasmal. Uma cabine de instantâneos a promover aparições inesperadas como páginas de outras obras que assombram seus fragmentos e os arremessa, com desconcertante rodopio, à leitura do que neles está em sua plena invisibilidade, mas que é estranhamento

intermitente. Em *Photomaton & Vox* restam tantas escritas, resta também a voz espectral de *Apresentação do rosto*.⁷⁶

ah, deixa-me passar, digo-te baixo como hoje me chamo e como nunca mais me chamarei: loucura, loucura unida à rítmica matéria das coisas, e se abrires o teu sono, dessa vez única verás o que sou: uma figura. (HELDER, 2020, p. 134).

Fragmento, ironia e loucura — uma herança. *Photomaton & Vox* é, acima de tudo, a herança que resta.

⁷⁶ *Apresentação do rosto* é o único romance de Herberto Helder, publicado em 1968. Nunca foi reeditado pelo autor. Em 2020, por iniciativa da viúva do poeta, Olga Lima, o livro foi reeditado pela Porto Editora. Em *Photomaton & Vox* foram incorporados alguns fragmentos desse romance.

O RESTO ... UMA CONCLUSÃO ÍMPAR

cada lenço de seda que se ata; oh
desastres das artes! a própria seda
do lenço o desata.

Herberto Helder

Escrita, imagens e herança são perspectivas de um olhar para a obra do poeta. Mas, como lenços de seda, são perspectivas frouxas e precárias que não se submetem às amarras definitivas de conclusões. Três ensaios finalizados e algo resiste e não se submete. Algo resta para lembrar que a arte é ímpar, assimétrica, desarmônica, indiferente a qualquer arredondamento de suas arestas, impassível diante dos gestos de domínio como a busca de uma solução conclusiva que explique sua aparição.

A arte do poeta zomba da insuficiência das rosas dos ventos, das bússolas, dos mapas. Não há voz de GPS que consiga definir, localizar, dar contorno exato ao resto que é matéria intangível a brotar nas pequenas fendas não ocupadas pelo pragmatismo, pela racionalidade sempre tão equivocadamente eficiente.

Três ensaios finalizados e atravessados pela compreensão de suas incompletudes, pelas suas falhas e erros que criam distância do ato de concluir, fechar, cumprir e, ao contrário, se avizinham do pensamento de recomeçar, abrir, inaugurar.

A marca da escrita herbertiana é a permeabilidade e o acolhimento de outros autores e suas obras, estabelecendo um pacto de confiança na transmissão da ideia de que um livro é o repositório de todos os livros, já escritos e por escrever. O poeta sempre almejou materializar o fluxo de sua escrita na ideia de um poema contínuo: “Poucos poetas nos darão como Herberto Helder a impressão de que toda a sua obra é um só poema.” (CRUZ, 2009, p. 244).

A escrita de Helder se entende por uma composição híbrida e contraditória de obsessão, inspiração, hermetismo, delicadeza, crueldade e redenção. Elementos que brilham em seus contrastes e desnorteiam aqueles que, talvez, não possam ser os “destinatários verdadeiros”. Resta o vazio da indeterminação dos *destinatários*

dessa escrita e o precário contorno do vocábulo *verdadeiro*. Resto de indefinição e equívoco.

Mas há também a constatação do desejo que nessa escrita se aplaque a angústia fundamental da existência: “A escrever é que se aprende o que somos.” (HELDER, 2017, p. 71). Somos um enigma de questões insolúveis. O poeta soube povoar o vocábulo *obsuro* com imagens assombrosas, violentas, apocalípticas e, ainda, ser a casa vazia das perguntas sem respostas: o enigma é obscuro; a escrita é obscura; o poeta só deseja ser obscuro: “Sou um registro vivamente problemático. A memória é improvável. A biografia é uma hipótese cuja contradição não esgota.” (Ibidem). Resta a hesitação do vocábulo obscuro em sua raiz de ambiguidade. Resto de imprecisão.

Herberto Helder é um poeta tensionado entre a exigência de ser vanguarda e o chamado romântico do poema contínuo de tradição. No Café GELO, em Lisboa, as discussões sobre poesia, literatura e arte são pontuadas pela efervescência das rupturas, da novidade, da crítica às formulações estéticas que marcam períodos. Helder é um dos que defende, com rigorosa postura, o espaço do seu pensamento sobre a arte. Pensamento que se sustenta em uma inflexibilidade e, assim, se contrapõe, muitas vezes, à leveza e permeabilidade da própria noção de arte. É famosa a sua reação quanto a sua possível afinidade com o movimento surrealista e que fez nascer um abaixo-assinado de Herberto Helder e Máximo Lisboa, em 1962.⁷⁷ Em destaque o trecho mais inflamado do repúdio:

Recusam a denominação de surrealistas que alguma crítica, por desatenção e desocupação, lhes atribuiu ou atribuirá. Aceitam do surrealismo todos os primados que se encontram com a dignidade humana e a Alegria de Viver, garantiam (consideram) de uma posição ética fundamental diante da mesma vida. Aceitam do surrealismo – para amor e admiração secreta e pública – os actos, obras e morte de alguns exemplificadores que foram surrealistas, quando isso os identificou com a sua pessoal vocação de homens livres. Recusam, finalmente, o surrealismo onde ele não pode ser isso. Recusam-no como escola, como prisão, como antologia, como Chiado. (GUEDES, 2010, p.131).

A veemência do manifesto é, talvez, fruto do incômodo que causa a identificação do poeta com o que já está posto e classificado no mundo. Seu mal-estar é maior do que a angústia da influência analisada por Harold Bloom. É a luta

⁷⁷ O registro desse abaixo-assinado é feito por Maria Estela Guedes (2010) em *A obra ao rubro de Herberto Helder*, em sua conversa com o poeta, editor, ensaísta e artista plástico brasileiro Floriano Martins.

inglória para se firmar como o inédito, o novo e renegar, contraditoriamente, o próprio poema contínuo do mundo:

E afastem daqui o surrealismo. Afastem a metafísica, a política, as ideiazinhas de merda. Um transe. A palavra é uma provocação destinada a uma espécie de intransigência física. E que é o corpo senão ele mesmo? Os poetas estão a avançar com uns vagares de galinholas. Porra. (HELDER, 2017, p. 119).

A ansiedade presente no poeta por almejar ser o porta voz da denúncia de uma submissão da arte aos cânones da cultura é arriscada e um pouco ressentida.⁷⁸ A pressão para que se rompa com uma modernidade insatisfatória e já decadente é a expressão de seu descontentamento, mas também da sua impotência.

Para o poeta, é preciso um empenho maior e mais atento para que a percepção de arte se aprimore. É preciso um movimento de banimento das forças retrógradas para que um novo tempo se faça sentir na atmosfera cultural portuguesa tão apegada aos ícones de uma modernidade já bolorenta. O poeta se coloca na complicada posição de arauto do novo:

Os senhores não percebem nada de destruições. Temos de aturar todo o aborrecimento de uma velha modernidade: Fernandos Pessoas, surrealismos, a política com metonímias, a filosofia rítmica, as religiosidades heréticas, as pequenas tradições de certas liberdades. Acabou-se. (HELDER, 2017, p. 118)

Acabou-se. É perceptível que em Herberto Helder há um excessivo inconformismo pela força ainda presente do que chama de *velha modernidade* poética e artística portuguesa. Helder também debita à magnitude da presença de Fernando Pessoa o grande obstáculo para que algo novo (sempre a ilusão do novo) possa florescer e gerar uma ambiência de frescor à arte em Portugal.

Mas sempre se quer negar o que em nós é presença indesejada. E, paradoxalmente à atitude de crítica ácida às marcas profundas da voz de Pessoa, o poeta sabe que a herança corre como um rio ininterrupto, um poema contínuo. Sabe que os dois únicos números da *Revista Nova* (1976), editada por ele e dedicada a difundir trabalho de artistas e criar um espaço para vivenciar, discutir e oxigenar a ideia de arte, muito se aproxima da *Revista Orpheu* (1915), projeto de Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro e de alguns outros nomes, que se propunham a ser

⁷⁸ Maria Rita Kehl em sua obra *Ressentimento* traz uma definição que talvez seja uma medida para dar conta do sentimento de Herberto Helder face ao seu posicionamento crítico sobre o tratamento dado à arte pelos seus pares: “o ressentimento é uma cobrança indireta de um bem cedido ao outro por submissão ou covardia. Instalado no lugar de queixoso, o ressentido não se arrepende: acusa.” (KEHL, 2020, p. 15, 16).

vanguarda. *Orpheu* também só teve duas publicações. O dito “novo” é assustador e sempre parece avançar com uns “vagares de galinholas”. Resta uma iconoclastia inerente a todo e qualquer movimento de superação do que está posto.

Na obra de Herberto Helder persiste uma preocupação enfática em valorizar o percurso do ofício do poeta. Uma atuação quase missionária de catequizar o seu entendimento do que seja a arte e, ao agir assim, arrisca-se a por em fuga o significado da arte que não se deixa apreender. Susan Sontag (2015b, p. 12) é contundente quando relata:

Rimbaud partiu para a Abissínia a fim de fazer fortuna no comércio de escravos. Wittgenstein, após um período como mestre-escola de aldeia, escolheu um trabalho servil como empregado de hospital. Duchamp voltou-se para o xadrez. Como acompanhamento dessas renúncias exemplares a uma vocação, cada um deles declarou que via suas realizações prévias na poesia, na filosofia ou na arte como fúteis, insignificantes. .

Entender o ofício do artista como a essência da insignificância liberta a arte da imposição de estar no mundo como missão: “a atitude verdadeiramente séria é a que encara a arte como um “meio” para alguma coisa que talvez só possa ser atingida pelo abandono da arte; num julgamento mais impaciente, a arte é um falso caminho ou (na expressão do artista dadá Jacques Vaché) uma estupidez.” (Ibidem).

Helder é um poeta potente. Imagens marcantes e uma escrita vigorosa são seus atributos inegáveis, mas o poeta, em alguns momentos, se ensimesmou na idealização do ofício da escrita, ignorando que todo e qualquer posicionamento ou teoria chega atrasado em relação ao que acontece com a arte. Resta sempre o não apreensível na arte.

É também contundente a tentativa do poeta de fugir da enunciação. O desejo por um corte de diálogo, de supressão total de sua voz. A interrupção da escrita é um ato extremo do artista, e se reveste de uma tomada de decisão significativa diante da sua arte. Recordemos Sontag: “através do silêncio o artista se liberta do cativo servil face ao mundo que aparece como patrão, cliente, consumidor, oponente, árbitro e desvirtuador de sua obra.” (SONTAG, 2015b, p. 13). Mas o silêncio é uma imposição de sustentação difícil e, no caso de Herberto Helder, se mostrou impossível de ser mantido:

Eis que em 1968 o autor, simples habitante forçoso destas coisas, acaba o seu poema e pergunta: Vou para férias? Não é verdade que isto é pura esquizofrenia? Não estarei eu bastante maduro e ruidosamente pronto para o silêncio? – E então não escreveu mais no seu poema. A situação não lhe parece de “partida” mas de “chegada”. (HELDER, 2017, p. 127).

As sucessivas indagações a si próprio retratam a precariedade de sua disposição. A aspiração pelo silêncio aponta para um sentido de orgulho e de superioridade em relação a tudo que se vê a sua volta. Contudo, o poeta, tempos depois, retifica a sua posição, afirmando que escrever e estabelecer vínculos com o outro é imprescindível:

Pois o autor olha a sua pequena paisagem e vê que não conseguiu estabelecer-se em silêncio e andou a encher um espaço com tremendas apostas pessoais. Fez o que pode para esgotar uma direção do discurso (e embora diga que abriu portas ou portinholas em qualquer parte, tudo quanto procurou foi uma básica recorrência do silêncio, já que irremediavelmente havia começado por perdê-lo de vista). Porque (é verdade) existia uma “força”, uma “vontade de expressão”, e o mundo estava ali. (HELDER, 2017, p. 127, 128).

O silêncio é uma opção perseguida como um ideal na estética contemporânea, mas se mostra como uma ação contraditória, uma vez que a produção de obras continua a ser ato imperativo para o artista. Um bom exemplo de tentativa de conciliação desse conflito foi trazido pelos versos do poema de Manuel Antonio Pina (2018, p. 13): “e até o silêncio/se é possível o silêncio/havemos de, penosamente, com as nossas palavras construí-lo.”

Em Herberto Helder uma inquietação febril com o aperfeiçoamento de seus escritos é levada ao ponto de exaustão no ato de rever e modificar poemas, rejeitar parte de sua produção, recolher edições, emendar, substituir, rasurar palavras no corpo de sua obra. Talvez, assombrado pelo intuito de ser lido como algo inédito e, ainda, transgressor em relação à ideia de arte estabelecida, tenha sido levado a uma imposição severa que o aprisionou em uma performance rígida de ser vanguarda e que, por vezes, lhe roubou a graciosidade da aventura poética, fazendo dele um artesão cansado como um anjo perpetuamente decaído. Resta sempre a insatisfação diante do ideal inalcançável.

Helder também se mobilizou para refutar o entendimento de que haja nuances de lirismo em sua obra. A tendência lírica é negada pelo poeta. Não condiz com a sua ideia de ruptura e inovação e, assim, suscita repetidas justificativas, mas nunca a sua tranquila admissão:

Nada em mim é rígido ou intransigente. Artigo-me com a mutabilidade da atmosfera, a qualidade da paisagem. O que não arreda a primeira e derradeira intenção epistolar, não devendo confundir-se com um qualquer exterior desmando ou veemência lírica. (HELDER, 2017, p. 110).

Maria Estela Guedes (2010, p. 110, 111) reacende a dramaticidade dessa cobrança do poeta quanto a rupturas drásticas trazidas pela poesia experimental nos anos 60 e 70 ao selecionar um texto de Helder publicado em 1971 no número 2 da revista *Caliban*: “Dizia ele que só havia duas saídas para a poesia, uma era fazer de conta que não tinha acontecido nada, revolução nenhuma nos anos anteriores, e escrever umas insignificâncias. E a outra: *Levar a linguagem à carnificina, liquidar-lhe as referências à realidade, acabar com ela – e repor o silêncio.*”

Herberto Helder vivenciou, com intensidade, o seu próprio paradoxo como poeta: ao lado de sua militância em favor de um ataque frontal ao *status quo* da arte, nunca abandonou, nem poderia, a força da herança e da tradição. Aliás, pelo contrário, atualizou as referências do passado, como o romantismo alemão, e se apropriou desse legado, tornando-o parte significativa de sua obra.

A obscuridade do poeta é o seu próprio conflito com as suas cobranças e as exigências do seu tempo: “Manejo mal a confiança na poesia contemporânea.” (HELDER, 2017, p. 44). O poeta é exímio manuseador de suas referências na tradição poética de Camões até os românticos alemães. Mas é preciso destacar a sua relação, quase mimética, com Rimbaud, um traço em seu percurso. Em muitos momentos o poeta foi Rimbaud, recorrendo às suas experiências com o ímpeto coincidente de viver sensações, emoções, viagens que não são suas, mas no *Eu é um outro* que nele mora: “Rimbaud principiou a ser contemporâneo do futuro, melhor designado: ele é nosso irmão de sangue – conotando-se sangue como raça espiritual; mestre e discípulo de um certo destino comum.” (HELDER, 2017, p. 64).

Destino comum. Rimbaud e Helder e um destino de poeta em fuga. A África é o mais longínquo lugar para ambos: Abissínia e Angola são as marcas no mapa de viagens circulares porque ambos, Rimbaud e Helder, partiam porque queriam voltar. Voltar sempre. Seja para uma cidade pequena na França, seja para uma ilha portuguesa. O mito de Ítaca os persegue. E Ítaca é o eterno em confronto com o novo. A África é o espaço da evasão: “E o pânico? Ouviram falar? Pois estava eu em fuga num aeroporto africano. Porque, quando se parte de um lugar vai a gente a fugir, sempre.” (HELDER, 2017, p. 44).

Rimbaud e Helder retornam às origens, porém ambos o fazem sem disfarce. Encaram o retorno com as próprias vestes e, assim, potencializam o impacto da volta. Ulisses, ao se disfarçar no retorno, conseguiu olhar sem ser olhado. Rimbaud e Helder sofreram a dor de não reconhecerem mais quem os olhava. E isso sempre

os marcou como uma identidade perdida, como uma chegada sem porto de descanso: “Esta ilha não se integrava na minha ordem espiritual e fora nela, contudo, que eu arrecadara os ganhos fundamentais, os primeiros, naquelas imagens, nos acontecimentos por assim dizer nascidos nesses lugares.” (HELDER, 2013, p.17). De certa forma, ambos ampliaram o mito pessoal de suas existências com inúmeros deslocamentos e com um desejo controverso de negação de ser poeta. Rimbaud, imerso na África vendendo armas e café; Helder, não escondendo o seu desejo genuíno: “Gostaria de ser um entrançador de tabaco.” (HELDER, 2017, p. 20). Porém, mesmo seus desvios de percursos eram anunciadores do inadiável retorno para casa, para a poesia: “Compreendi então: cumprira-se aquilo que eu sempre desejara – uma vida subtil, unida e invisível. Era uma vida que absorvera o mundo e o abandonara depois, abandonara sua realidade fragmentária. Era compacta e limpa. Gramatical.” (HELDER, 2013, p.18). Resta o mito do artista e os seus passos em volta.

Diferentemente de Rimbaud, Helder foi longo e nos seus últimos trabalhos algo se percebe como um traço distinto. O vislumbre da sua finitude modifica a relação com o seu ofício. O fluxo de um pensamento retrospectivo faz emergir o que poderíamos chamar de estilo tardio na sua obra.

O estilo tardio corresponde a um momento significativo no percurso de um artista cujas características mais marcantes são abandonadas e uma ruptura com o que se espera é instalada. Percebe-se, nitidamente, que sua obra sofre um abalo sísmico que o direciona para uma inadequação, um rodopio desequilibrante nos seus temas. O artista, por uma maturidade no sentir, deixa emergirem os materiais mais profundos de suas experiências, de suas leituras dos textos do mundo. É a catarse da sua arte, atravessada por inúmeras imagens e percepções recolhidas por uma existência aberta a tempos heterogêneos e a espaços impensados.

Edward Said (2009), em seu livro sobre estilo tardio, cita uma belíssima definição de Adorno que não nos furtamos de reproduzir: “A maturidade das obras tardias não se parece à das frutas. Não são redondas, mas ásperas e por vezes devastadas. Destituídas de doçura, amargas e eriçadas, não se oferecem ao mero deleite.” (ADORNO apud SAID, 2009, p. 32).

Os últimos livros lançados por Herberto Helder — como *Servidões* (2013) e *A morte sem mestre* (2014) — são exemplos de trabalhos que se apresentam em um diálogo que não pretende firmar pactos, não pretende a conciliação, mas, antes, dar

voz às incompatibilidades, às questões da vida avizinhada pela morte, ao exílio que, voluntariamente, o poeta se submete para intensificar os sentidos do pensar e escrever.

Helder parece perceber que já havia pago o seu tributo pela soberba de ser o novo moderno:

olhos ávidos,
 áridos olhos quando tudo tem de ser novo para de novo
 ser soberbo,
 e é esse o erro de que ressuscito:
 e depois morro (HELDER, 2013, p. 87).

Edward Said transcreve outro texto preciso de Adorno em relação a determinados artistas que sofrem mudanças nas suas produções, fruto não só da idade, mas de uma maturidade de pensamento que os conduzem à características do estilo tardio.

Objetiva é a paisagem fraturada, subjetiva é a luz à qual – e somente à qual – ela reluz renascida. Ele [o artista] não providencia sua síntese harmoniosa. Como poder de dissociação, ele as dilacera no tempo para, quem sabe, preservá-las para a eternidade. Na história da arte, as obras tardias são as catástrofes. (ADORNO, apud SAID, 2009, p. 32).

Catástrofe. O estilo tardio funda uma quebra da potência da subjetividade. A morte ressignifica o gesto subjetivo do artista e quer se livrar das ilusões de uma voz frequente a dizer da arte enquanto a arte só é a sua própria e indelegável experiência de estar no mundo:

traças devoram as linhas linha a linha dos livros,
 o medo devora os dias dia a dia das vidas,
 a idade exasperada é ir investindo nela:
 a morte no gerúndio. (HELDER, 2013, p. 96).

Hermann Broch (2013, p. 108) entende o estilo tardio como o estilo maduro em que a “preocupação principal do artista, e inclusive muitas vezes sua única preocupação, é direcionada apenas a sua capacidade de artesão, a sua capacidade de artista.”, ao que o poeta responde: “e eu sensível apenas ao papel e à esferográfica: à mão que me administra a alma.” (HELDER, 2014, p. 26). Resta a morte que ensina a vida.

Helder é um poeta. Uma afirmação simples que remete o sujeito a um predicado que enseja uma magnitude capaz de suprir o verbo de ligação, capaz de amalgamar sujeito e predicado na essência de uma vida a poetar. Talvez os três ensaios finalizados e esta conclusão, que resta em uma crítica à obra, possam

também ser fundidos no toque de singeleza dessa frase definidora: Helder é um poeta. “Seu ofício é incendiar povoações, roubar/ e matar, /e alegrar o mundo, e aterrorizar, /e queimar os lugares reticentes deste mundo.” (HELDER, 2016, p. 130).

Helder é um poeta. Não há como não sucumbir à força dos vocábulos que escolhe para dançar no ritmo de seus poemas. Não há como não estressar as retinas diante da intensidade de suas imagens que conversam com outras artes e com tempos díspares em um híbrido que ignora a imobilidade do papel e produz movimento e cor. Não há como não apreender o seu fluxo do poema contínuo quando a herança dos poemas do mundo é atualizada em uma recepção generosa que faz viver o passado como presente pulsante e vivaz. Não há como temer lançar o olhar crítico sobre sua obra que reconhece previamente o erro, a falha, a falta. Helder é um poeta e corre todos os riscos em sê-lo.

Ninguém acrescentará ou diminuirá a minha força ou a minha fraqueza. Um autor está entregue a si mesmo, corre os seus (e apenas os seus) riscos. O fim da aventura criadora é sempre a derrota irrevogável, secreta. Mas é forçoso criar. Para morrer nisso e disso. Os outros podem acompanhar com atenção a nossa morte. Obrigado por acompanharem a minha morte. (HELDER, 2017, p. 71, 72).

Susan Sontag (2020, p. 29) nos diz que “em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica de arte”. E é essa pulsão de vida (mesmo diante da morte) que resta nos trabalhos do poeta que almeja ser poema:

vida aguda atenta a tudo
e contudo para acabar mais depressa no escuro
escrevo rescrevo
e enfim reluzo e desmorro
(finjo pensá-lo)
um pouco um pouco

acautela a tua dor que se não torne acadêmica.
(HELDER, 2013, p. 110).

Enfim, o poeta reluz e vai além da mera finitude. Aliás, há uma demanda que não se cumpre, nem na morte. Jean Luc-Nancy (2016, p. 359) descreve essa demanda como o aberto permanente de uma passagem:

Demandamos apenas isso. Esqueçamos <filosofia, literatura, mito, sabedoria>, esqueçamos saberes e crenças. Há apenas essa demanda: quero passar. Não quero ser, nem conhecer, mas passar e me sentir passar. Ou você – dá na mesma.
Passar – o limite, forçadamente. Passar o limite do interrompido e do ininterrupto. Nem acabamento, nem inacabamento. Nem conclusão, nem suspensão. Mas a passagem que se demanda.

Nem acabamento, nem inacabamento. Nem conclusão, nem suspensão. A intenção frágil de finalizar quando o que de mais significativo aprendemos com a obra do poeta é que tudo é circular, e ao terminar emendamos um começo, infinitamente. O que resta corre para dentro do círculo e o alimenta de dentro para fora, continuamente.

Resta um poema de um poeta para o poeta. Um poema é o que sempre resta:

Herberto: o sopro e o resto

1.

Trazia as trevas o caos o magma
e o vento que batia
nos rios interiores. Trazia
a terra o mar imagens nunca vistas
trazia o sopro e as magias
e da gramática obscura veio a lava
o sol rompeu no meio do vazio
e o código do Mundo dentro da palavra.

2.

Não sei com que palavras se escreve a morte
nem para onde foram fluxo e refluxo
o pensamento e a batida
estrela polar artérias maré cheia
aurícula ventríloquo sístole diástole
testículos buracos negros
e aquele não sei quê onde pulsava
a música e a palavra.
Não sei com que letra
Se escreve o rosto
o resto.
(ALEGRE, 2015, p. 225)

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA DE HERBERTO HELDER

- HELDER, Herberto. *Apresentação do rosto*. Porto: Porto Editora, 2020.
- HELDER, Herberto. *O bebedor nocturno*. Porto: Porto Editora, 2015.
- HELDER, Herberto. *O corpo o luxo a obra*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- HELDER, Herberto. *As magias*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- HELDER, Herberto. *A morte sem mestre*. Porto: Porto Editora, 2014.
- HELDER, Herberto. *Letra aberta*. Porto: Porto Editora, 2016a.
- HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa, 2006.
- HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010b.
- HELDER, Herberto. *Photomaton & vox*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2017.
- HELDER, Herberto. *Poemas canhotos*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2018.
- HELDER, Herberto. *Poemas completos*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016b.
- HELDER, Herberto. *Poesia toda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- HELDER, Herberto. *Ouolof*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- HELDER, Herberto. *Servidões*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. *O aberto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo; Boitempo, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *O tempo que resta: um comentário à Carta aos Romanos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ALEGRE, Manuel. Herberto: o sopro e o resto. *Revista Relâmpago*. Edição comemorativa à obra de Herberto Helder, Lisboa, n. 36, v. 37, abr./out. 2015.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia – inferno*. São Paulo: Editora 34, 1998.

ANDRADE, Maria Soares de; SIMÕES, Maria Izabel. *Dicionário de Mitologia Greco-Romana*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

ARGULLOL, Rafael. *O fim do mundo como obra de arte: um relato da cultura ocidental*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARION, Jean-Baptiste. *Rimbaud*. Porto Alegre: L & PM, 2011.

BARRIO, Artur. Manifesto. In: BARRIO, Artur. *Artur Barrio: A metáfora dos fluxos 2000 - 1968*. São Paulo: Paço das Artes, 2000.

BARTHES, Roland. *Aula*, São Paulo: Cultrix, 2013.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L & PM, 1989.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

BERARDINELLI, Cleonice. *Cinco séculos de sonetos portugueses: de Camões a Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

BÍBLIA, volume II: *Novo Testamento: Apóstolos, Epístolas, Apocalipse*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Brasília: UNB, 2013.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011c.

BLOOM, Harold. *A anatomia da influência: literatura como modo de vida*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

BLOOM, Harold. *A angústia da infância*. Rio de Janeiro: Imago, 1973.

BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

BLUMENBERG, Hans. *O riso da mulher de Trácia: uma pré-história da teoria*. Lisboa: DIFEL, 1994.

BORGES, Jorge Luis. *Discussão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1996. v. 1.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

BROCH, Hermann. *Espírito e espírito de época: ensaios sobre a cultura da modernidade*. São Paulo: Benvirá, 2014.

BUESCU, Helena Carvalhão. Herberto Helder: uma ideia de poesia omnívora. *Dia Crítica – Revista do Centro de Estudos Humanísticos*, Minho, n. 23, 2009.

BUESCU, Helena Carvalhão. Literatura-mundo comparada e os mundos em português. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 32, 2017.

BUESCU, Helena Carvalhão. Um poema no mundo. Herberto Helder, Camilo Pessanha, Manuel Gusmão. In: *Experiência da incomum e boa vizinhança – Literatura Comparada e Literatura-Mundo*. Porto: Porto Editora, 2013.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 1978.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: USP, 2000.

CARPEAU, Otto Maria. *A história concisa da literatura alemã*. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

CAVELL, Stanley. *Esta América nova, ainda inabordável*. São Paulo: Editora 34, 1997.

CELAN, Paul. *Arte poética: o meridiano e outros textos*. Lisboa: Edições Cotovia, 1996.

CIORAN, E. M. *Exercícios de admiração*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CLÜVER, Clauss. *Estudos interartes. Orientação crítica*. In: BUESCU, Helena, DUARTE, José Ferreira, GUSMÃO, Manuel (org.). *Floresta encantada. Novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

CLÜVER, Clauss. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Marcia (org.). *Poéticas do visível*. Ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. p. 107-166.

CRISTÓFANO, Shirlene. O amor trágico entre D. Pedro e Inês de Castro: o diálogo entre a literatura portuguesa e a história do povo lusitano. *Revista História e Perspectiva*, Uberlândia, n. 46, p. 461-482, jan./jun. 2012.

CRUZ, Gastão. *A vida da poesia: textos críticos reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

DAL FARRA, Maria Lucia. *A alquimia da linguagem: leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

DAL FARRA, Maria Lucia. Um serviço de poesia: o Ofício e as Servidões de Herberto Helder. *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 34, n. 52, p. 9-27, 2014.

DAMROSCH, David. *What is world literature?* Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

DELEUZE, Gilles. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 3.

DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia*. Coimbra: Angelus Novus Editora, 1992.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

DIA CRÍTICA. Revista do Centro de Estudos Humanísticos. Braga: FTC, 2009. n. 23/3.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e templo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Luz contra luz*. Lisboa: Ymago, 2015b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pensar debruçado*. Lisboa: Ymago, 2015c.A

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.

DIOGO, Américo António Lindeza. *Herberto Helder: texto, metáfora, metáfora do texto*. Coimbra: Almedina, 1990.

DUARTE, Lélia Parreira. Artimanhas da ironia. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses da FALE/UFMG*, Belo Horizonte, v. 121, jun. 1991.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Pucminas, 2006.

DUARTE, Pedro. *Estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

DUARTE, Pedro. Ironia romântica na arte e na filosofia. *Revista AnáLogos*, v. 10, p. 186-193, 2009.

ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. Rio de Janeiro: Record, 2018.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

EIRAS, Pedro. *Substâncias perigosas*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

EIRAS, Pedro. A pedra na cabeça. Herberto Helder, René Descartes, uma questão de loucura. *Textos e pretextos*, Lisboa, n. 17, 2012. Centro de Estudos Comparatistas – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

ESPOSITO, Roberto. *As pessoas e as coisas*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

FARRA, Maria Lúcia Dal. *A alquimia da linguagem – leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. *In: FOUCAULT, Michel. O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. *In: ESB*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 18.

FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente. *In: ESB*. Rio de Janeiro, Imago, 1976. v. 8.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Palavra e verdade na filosofia antiga e na psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

GIACOIA JR., Oswaldo. *Agamben: por uma ética da vergonha e do resto*. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

GOMES, Manuel João. *Passear de bicicleta à procura da realidade*. Lisboa: Jornal de Letras, Arte e Ideas, 1988, p. 16-17.

GUEDES, Maria Estela. *Herberto Helder, Poeta obscuro*. Lisboa: Moraes Editores, 1979.

GUEDES, Maria Estela. *A obra ao rubro de Herberto Helder*. São Paulo: Escrituras, 2010.

GUERREIRO, António. *O demónio das imagens: sobre Aby Warburg*. Lisboa: Língua Morta, 2018.

GUINSBURG, J. *O romantismo*. São Paulo: Perspectivas, 2013.

HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o humanismo*. São Paulo: Centauro, 2005.

JOAQUIM, Ana Cristina. Herberto Helder e a poesia surrealista portuguesa: aproximações da arte da performance. *Performatus-Revista eletrônica*, n.2, 2013.

KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Boitempo, 2020.

LACQUE-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos: ensaios sobre a arte e filosofia*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LACQUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. A exigência fragmentária. *Revista Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 10, 2004.

LAUTRÉAMONT. *Os cantos de Maldoror*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

LAUTRÉAMONT. *Obra completa*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. São Paulo: Editora UNICAMP, 1994.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LÉVINAS, Emmanuel. *Ensaio e entrevistas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus, 2012.

LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz: Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A inocência do devir: ensaio a partir da obra de Herberto Helder*. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.

LOPES, Silvina Rodrigues. Investigações poéticas do terror. *Revista Diacrítica/Literatura*, Braga., n. 23, 2009.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Língua Morta, 2017.

LOPES, Adília. *Estar em casa*. Porto: Assírio & Alvim, 2018.

LOPES, Adília. *Dobra – poesia reunida 1983 – 2007*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

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

MAFFEI, Luis. No mundo de Herberto Helder: a hora de reler juntos. *In: MAFFEI, Luis. Se eu quisesse enlouqueceria*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015.

MAFFEI, Luis. *Signos de Camões*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

MARINHO, Maria de Fátima. As máscaras de Inês. *In: MARINHO, Maria de Fátima. Um poço sem fundo*. Porto: Campo das Letras, 2005, p. 326.

MARINHO, Maria de Fátima. *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999.

MARTELO, Rosa Maria. *O cinema da poesia*. Lisboa: Sistema Solar, 2012.

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

MARTINS, Manuel Frias. *Herberto Helder: um silêncio de bronze*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

MAUSS, Marcel. *Antropologia*. São Paulo: Ática, 1979.

MC EWAN, Ian. *Blues do fim dos tempos*. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2019.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno, Benjamin*. São Paulo: É Realizações, 2017.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MIRANDA, Rita Novas. Uma escrita para ver. *Textos e pretextos*, Lisboa, n. 17, 2012. Centro de Estudos Comparatistas – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

MOLDER, Maria Filomena. *Cerimonias*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017.

MOLDER, Maria Filomena. *Temperaturas, catálogo da exposição Juan Muñoz – Julião Sarmento*. Metalúrgica Alentejana: Beja, 1993.

MORIN, Edgar. *Conhecimento, ignorância, mistério*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

MOSER, Walter. *O estudo do não-contemporâneo: historiografia ou historiografia*. Rio Grande do Sul: Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS, 1989.

MOTTA, Marcus Alexandre. *Casa Fragni: aves de ninguém e a janela, a única*. Rio de Janeiro: Gramma, 2019.

MOTTA, Marcus Alexandre. *Desempenho da Leitura – Sete ensaios de Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

NANCY, Jean-Luc. *Demanda: literatura e filosofia*. Florianópolis: UFSC, 2016.

NASIO, Juan David. *Por que repetimos os mesmos erros*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

NOVALIS, F. von Hardenberg. *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

PASTOUREAU, Michel. *Vermelho: a história de uma cor*. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1984.

PERNIOLA, Mario. *O sex appeal do inorgânico*. São Paulo: Studio Nobel, 2005.

PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

PESSOA, Fernando. *Poesia de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1978.

PIMENTEL, Diana. *Ver a voz, ler o rosto: uma polaróide de Herberto Helder*. Porto: Campo das Letras, 2007.

PINA, Manuel Antônio. *O coração pronto para o roubo*. São Paulo: Editora 34, 2018.

- PÚBLICO (Periódico). *Turvações da inocência*. 04. dez. 1990.
- RÉGIO, José. *Cântico negro*: antologia poética. Braga: Quase Editora, 2006.
- RELÂMPAGO. Herberto Helder. Lisboa: 2015, n. 36/37. Editorial Estampa.
- RILKE, Rainer Maria. Elegias duinenses. In: RILKE, Rainer Maria. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário amoroso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.
- SAID, Edward. *Estilo tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1707-1803)*: seguido de conversas sobre poesia. São Paulo: Editora UNESP, 2016.
- SCHWARTZ, Jorge. *Borges babilônico*: uma enciclopédia. São Paulo: Editora Schwarcz, 2017.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arte, dor e cátharsis ou variações sobre a arte de pintar o grito. *Revista Insight, Psicoterapia e Psicanálise*, São Paulo, ano 9, n. 101, p. 8-15, nov. 1999.
- SÊNECA. Da vida retirada; da tranquilidade da alma; da felicidade. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- SILVA, João Amadeu C. da. *A poesia de Herberto Helder – do contexto ao texto*: uma palavra sagrada na noite do mundo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2004.
- SLOTEDIJK, Peter. *Esferas I*: bolhas. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.
- SLOTEDIJK, Peter. *Regras para o parque humano*: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*: e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- SONTAG, Susan. *Entrevista completa para a revista Rolling Stone por Jonathan Cott*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015 a.
- SONTAG, Susan. *Questão de ênfase*: ensaios. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: L & PM Editores, 1986.

SONTAG, Susan. *A vontade radical: estilos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 b.

STAROBINSK, Jean. É possível definir o ensaio? *In: Antologia Revista Serrote – Doze ensaios sobre o ensaio*. São Paulo: Ipsis Editora, 2018.

TAVARES, Gonçalo M. *Investigações. Novalis*. Belo Horizonte: Chão da Terra, 2020.

TEIXEIRA, Sandra. Clichês africanos em Photomaton & Vox ou a "estratégia do enigma". *In: TEIXEIRA, Sandra. Herberto Helder: se eu quisesse enlouquecia*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015.

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Porto Alegre: L & PM Editores, 1997.

VOLOBUEF, K. Frestas e arestas. *A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2013.

WARBURG, Aby. *História de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WOLF, Norbert. *Dürer*. Colônia: Taschen, 2010.

APÊNDICE - A ALFARRABISTA

Era um começo de uma noite fria em Lisboa. Uma noite de enganosa primavera. Caminho devagar. Olho atentamente as montras. Procuo livrarias. Aliás, sempre procuro por livrarias. Mas agora é diferente porque sei o que procuro. Ela foi clara no seu desejo: — Preciso desses livros. Encontre-os para mim. Eles têm a urgência que só a poesia merece. Sei que você compreende.

Sempre fomos unidos no interesse pela literatura. Ela, mais específica nas suas preferências. Já não tem muito mais tempo na vida. Alega a necessidade de ser certa nas suas escolhas, embora acumule dezenas de livros que ignoram a finitude. Eu, mais jovem e com a ilusão da imortalidade, leio sofregamente tudo que me chega às mãos. Poesia, principalmente. Mas nunca li o poeta cujos livros almejo encontrar agora em Lisboa.

Ela prometeu conversar comigo com mais calma sobre o poeta que a está assombrando. Há mais de dois anos que não a vejo. Mas a conheço bem para saber que seus projetos e afetos a consomem igualmente e, na maioria das vezes, se misturam. Talvez eu e o poeta estejamos juntos na intensidade do seu pensamento. Talvez a incumbência de encontrar os livros que lhe faltam seja uma forma disfarçada de nos aproximar, de nos colocar alinhados no mesmo tempo e espaço. Eu e o poeta que mal conheço estamos longe, exilados do seu alcance, mas envolvidos por ela na teia binária da perda e da procura.

Porém, as portas das livrarias se fecham mostrando a dificuldade desse encontro. Os livros são de edições antigas, não foram reeditados, foram recolhidos, estão esgotados, extintos, desaparecidos. A noite já é presente quando encontro, no bairro Alto, um dono de livraria a fechar o seu negócio. Pergunto, desanimado, se possui algumas das obras que desejo. O homem conhece o poeta e o aprecia, contudo, não tem para venda nenhum dos títulos que nomeio. O livreiro, então, lembra de uma alfarrabista, uma velha senhora, que pode ter o que procuro. Não moro em Lisboa. Amanhã cedo retorno à casa ao norte do país. O homem insiste que ela terá prazer em me receber. Ele se prontifica a dar-me o endereço e me orienta para que eu cite seu nome como uma referência que a senhora aceitará como permissão segura para me atender.

O frio se torna mais exigente. A dúvida de ir ou não à casa da senhora me paralisa no meio fio da rua que pede para ser atravessada. Alfarrabista não é uma palavra qualquer. Não está presente no cotidiano das palavras. É um vocábulo intenso. Um oráculo a dizer um destino. E o meu destino se apresentava em um percurso curto, podendo ser feito a pé sem grandes esforços. Penso nela e no seu voraz apetite pelas obras que ainda não leu. Sei bem do encanto provocativo guardado nas obras ainda não lidas e, quase instantaneamente, apresso o passo. Chego a uma edificação que, ao rés do chão, é uma espécie de lugar de venda de livros usados e, acima, um sobrado soturno acompanha perfeitamente a promessa do andar de baixo: ser também morada de livros. Há uma campainha enorme e chamativa que alegraria qualquer visita, até as mais constrangidas como eu. O ruído é estridente e me assusta. Tenho vontade de me evadir. O que dizer à senhora que pode estar já a dormir? O frio convida para noites esticadas. Em poucos minutos, no entanto, aparece na janela uma mulher magra com um grosso casaco. Ela me olha com azedume e me pergunta se estou perdido. Digo-lhe o nome do dono da livraria, minha senha de acesso à alfarrabista. Explico que ando há tempos a procurar livros de um poeta. Digo que tenho esperança que ela os tenha para venda. A porta se abre. Eu penetro na escuridão de corredores onde não vejo paredes, só livros postos como sentinelas. Encontro uma fraca luz que ilumina mal uma pequena sala. Nem sei dar pelo motivo, mas algo me fez lembrar o Ramalhete dos Maias, evidente que não pelo fausto, mas, talvez, pelo peso de uma tradição que se nega a decair. Uma alfarrabista. Ela me esperava ali sentada.

Peço desculpas pelo adiantado da hora e digo à senhora da minha urgência em encontrar livros do poeta Herberto Helder. Ela se espanta. Com a franqueza facilitada pela idade ela me diz que sou jovem demais para entender um poeta como Helder. Esclareço que os livros não seriam para mim e, sim, para alguém que faz um doutorado no Brasil sobre a obra de Helder. A senhora parece ficar intrigada com a minha estória e me pergunta, com uma certa aspereza, quem eu represento nessa empreitada de busca noturna pelos livros de um poeta nada acessível. Respondo que atendo com presteza as encomendas literárias de minha mãe. Ela se permite dar um sorriso contido e se admira que esse poeta seja alvo de tamanho interesse por parte de minha mãe. Talvez deduza, pela minha idade, a idade de minha mãe e estranhe que uma mulher madura ainda ande iludida com poetas e suas produções. Talvez ela própria já tenha se encantado em demasia com poesia e agora, mais

próxima do fim, só tenha interesse no palpável do mundo como uma sala bem aquecida. Com um aceno me convida a sentar em uma cadeira que se espreme com uma coluna de livros em desalinho. Sento-me e, de chofre, ela me diz: conheci o Herberto Helder.

Engraçado como perdemos o hábito de ouvir estórias, ou melhor, de encontrar alguém que nos conte uma estória. Eu não esperava que a alfarrabista pudesse ter conhecido o poeta. Evidente que fiquei curioso para ouvi-la. Ela começa dizendo que Helder era um poeta difícil de ler, mas que tinha uma postura obstinada e romântica sobre o seu ofício. Talvez romântica demais para o seu gosto. Um homem que defendia seus escritos com um ar de cruzado em luta contra os mouros. Um pouco exagerado e idealista além do razoável. Afirma que a idade avançada faz com que ela ressignifique muitas posturas diante da vida. Evidente que o trabalho com a poesia não é tarefa para quem espera ganhos ou reconhecimento. É ação que se afasta do pragmatismo. Mas isso não faz do poeta um ser superior ou um herói. A nossa transitoriedade nos iguala. Poetas e os pobres de expressão, todos, absolutamente todos, irão morrer um dia. E o universo é indiferente a todos os esforços humanos, equanimemente indiferente. De certa forma, há justiça no universo. Enfim, o Helder era um homem educado e gentil no trato pessoal, mas acredito que nele morava uma soberba digna do último patamar do inferno descrito por Dante. A sua atitude de estar, constantemente, a emendar poemas, a mudar versos, a suspender publicações sempre me chamou a atenção como um ato de soberba extrema, busca desenfreada pela perfeição, não do poema, mas de si próprio por ser poeta. Sem dúvida, era um poeta que apreciava escrever, mas que talvez tenha criado muita tensão desnecessária. Mas, como disse, acho que a iminência da morte simplifica tudo.

Ouçó suas palavras e a figura da velha senhora ganha outra perspectiva. É uma mulher estranha. Talvez guarde em si a estranheza de todos os livros que leu e que ainda lerá. Não é só uma comerciante de livros. A incomum palavra com a qual a denominam — alfarrabista — é um sinal de que coleciona materiais antigos, mas, também, que coleciona experiências mais refinadas, as experiências de um pensamento reflexivo e crítico.

A senhora levanta-se. Um ar de sacerdotisa se mistura ao nome alfarrabista. Parecendo um disfarce da sua real identidade, pergunta se quero café e biscoitos. Recuso agradecido, mas ela some no corredor comprido e retorna, pouco tempo

depois, com duas xícaras de um café quente, denso e um pouco espumante. Lado a lado, sorvemos o líquido escuro. Então, ela diz que achou interessante que a poesia de Helder chegasse até a minha mãe com tanto vigor, despertando paixão e movimento. Embora, ressalta, a paixão pode não ser uma boa companhia se queremos ter clareza no pensar. Mas, o que me surpreende é o contágio dessa paixão em você. Um filho que se emprenha a procurar livros que irão alimentar a paixão da mãe. Nunca tive filhos. Mas apreciaria que o meu ofício agora pudesse ser herdado. Uma filha que perpetuasse a minha lida. Mais uma vez, imagino que a herança da alfarrabista seria mais vasta do que ela me diz.

Ela dirige-se para uma estante larga e abarrotada e encontra, com uma facilidade impressionante, algumas obras de Herberto Helder. Infelizmente, nenhuma atendia a minha demanda. Faço uma cara desolada. Ela sorri como se houvesse um ganho oculto na minha frustração. Levanto-me para ir embora. Ela segue na frente, desbravando com firmeza os corredores de livros. Já é noite alta. Diante da porta, despeço-me com uma reverência agradecida. A senhora se despede ainda dizendo: — Helder perdeu a sua mãe cedo. Dizem que isto o marcou muito. Seus poemas trazem a palavra mãe como um vocábulo polissêmico. Fico pensativo na soleira da porta e agradeço a acolhida já tremendo de frio.

Na rua escura ainda olho mais uma vez para o lúgubre casario. Penso que minha mãe, mais nova e mais arrebatada que a alfarrabista, ainda é capaz de ser plenamente envolvida pela paixão pela poesia. Talvez a velha senhora também tenha sido assim algum dia. Percebo afinidades entre a velha senhora e minha mãe. Percebo, também, que a potência do tempo lapida as diferenças entre as duas. Acredito que a força dos anos possa transformar o entusiasmo de minha mãe na irônica resignação da alfarrabista que resume tudo à poeira do universo. Mas, como ter certeza? Quem pode saber se a velha senhora não tenha aproveitado os livros do poeta já fora da estante e os tenha voltado a ler até que o sono chegasse e com ele o sonho do tempo em que o verso ainda era motivo de alumbramento.