



## Herberto Helder e a decifração do poema

Fernando Julio Cabrera<sup>1</sup>  
IBILCE, UNESP

**RESUMO:** Os “empecilhos” de linguagem que, numa primeira leitura, tornam o poema hermético, ilegível estão presentes em textos como os de Herberto Helder e de outros poetas. Procedimentos como o abandono do centro da frase, que se desloca às periferias da linguagem, a proliferação de imagens, a fragmentação e os torneios sintáticos singularizam essa escrita poética, demandando um olhar anamorfótico para decifrá-la. Eis o que este trabalho propõe analisar.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia; Decifração; Modernidade; Anamorfose; Ilegibilidade.

**RESUMEN:** Los impedimentos del lenguaje, que en una primera lectura tornan el poema hermético, ilegible, están presentes en textos como los de Herberto Helder y de otros poetas. Procedimientos como el abandono del centro de la frase que se desplaza a las periferias del lenguaje, la proliferación de imágenes, la fragmentación y los requiebres sintáticos singularizan esa escrita poética, demandando una mirada anamorfótica para decifrarla. Estos son los objetivos de este análisis.

**PALABRAS-CLAVE:** Poesía; Descifre; Modernidad; Anamorfosis; Ilegibilidad.

Se tomarmos o que diz Octavio Paz sobre o poema – fruto do encontro entre o homem e a poesia –, teremos que entender o que esse “encontro” significa. Menos que revelação ou plenitude de sentidos, o que a poesia abre com seu corpo perturbador é uma textura densa que libera movimentos, mas os inscreve numa órbita onde as palavras possuem múltiplos sentidos que flutuam. Portanto, tanto aquele que escreve como aquele que decifra desfrutam o sentido oculto, “anagramático” do poema.

Sempre houve poetas atraídos por essa linha de concepção poética vinculada a uma tradição hermética, de remota origem e variável quanto aos procedimentos de sua operação ao longo dos diferentes momentos culturais.

A palavra hermético provém de Hermes Trismegisto, três vezes grande, nome dado pelos gregos a Thot, o deus lunar com cabeça de íbis, mestre da sabedoria e deus da magia e da linguagem. Thot, aquele que muda, que se transforma, assim como o poema hermético que sempre pode ser algo diferente do que acreditamos que significa. Thot, o criador da fala, o representante da Lua na Terra. Thot, como a poesia, está relacionado à magia que com suas litanias, repetições e mantras transforma e cria uma

causalidade diferente. A magia de Herberto Helder, um dos poetas herméticos, emana graças ao, entre outros recursos, eterno retorno da palavra que se desloca no poema reiteradas vezes. A poesia se transforma em um balbúcio, em um arquiteturado grito primal. Na mistura do aritmético, do racional com a extremada anarquia transgressora do arcaico, do primitivo. Talvez resida neste paradoxo o estranhamento criado pela modernidade: objetos poéticos racional e friamente construídos que ressoam o primitivo, o mítico, o arcaico. Assim como Thot, Herberto Helder parece conhecer o segredo alquímico da transmutação. Não dos metais, e sim da palavra. Sua *Tábua da Esmeralda* é *Poesia Toda*.

A relação entre magia e linguagem é destacada, dentre outros, por Paul Valéry e Julio Cortázar. O escritor francês lembra que a forma poética foi utilizada durante séculos para realizar encantamentos graças ao poder hipnótico do som das palavras proferidas pelo encantador (VALÉRY, 1991, p.214). Segundo Cortázar, o poeta e o mago se assemelham no desejo de conhecer para modificar e dominar a natureza. Ambos reconhecem a analogia, a eficácia da palavra, o valor sagrado dos produtos metafóricos como instrumentos para alcançar seus fins. A diferença

<sup>1</sup> Fernando Julio Cabrera, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, doutorando em Teoria da Literatura.



entre o poeta e mago é que o poeta atua com desinteresse, pelo amor à arte e seu exercício se restringe ao espiritual sem acesso ao fátual.

O termo hermético também foi utilizado para definir a escrita de filósofos tão afastados no tempo como Heráclito de Éfeso, o Obscuro; Jacques Derrida e psicanalistas como Sigmund Freud e Jacques Lacan. A escrita deste último, decifrador da alma humana, foi denominada de “barroca”, epíteto que carrega dentre outras noções, não sempre corretas, as de “mau gosto”, “exagerado” e “hermético”. Herberto Helder, Lezama e Sarduy se valem de diversos processos barrocos, analisaremos quais os mecanismos que fazem hermética a poesia barroca. Dizer poesia barroca é quase uma antonomásia de Luis de Góngora y Argote.

Borges escreveu em seu livro de ensaios, *Otras Inquisiciones*, que Góngora e Mallarmé realizaram laboriosamente uma escritura secreta (BORGES, 1974, p.675). O poeta cordobés nunca dava por acabado um poema, vivia corrigindo suas obras. Considerando sua poesia, o crítico Francisco Cascales, no século XVII, diz que Góngora tinha se transformado de “príncipe da luz a príncipe das trevas” em alusão à aparente transparência de seus primeiros poemas e à dificuldade dos últimos. Afirmação discutível essa, já que a primeira obra conhecida de Góngora, uma canção publicada apresentando a tradução de *Os Lusíadas* de Camões feita por Luis Tapia, prova que Góngora foi “obscuro” desde o começo da sua obra. Da citada canção, publicada em 1580, transcrevemos a primeira estrofe:

De “Las Lusíadas” de Luis de Camoens, que traduziu Luis Tapia, natural de Sevilla.

Suene la trompa bélica  
Del castellano cálamo,  
Dándoles lustre y ser a las Lusíadas,  
Y con su rima angélica  
En el celeste tálamo  
Encumbre su valor entre las Hiadas.  
Napeas y hamadriacas:  
Com amoroso cántico  
Y espíritu poético  
Celebren nuestro bético  
Del Mauritano mar al mar Atlántico,  
Pues vuela su Calíope  
Desde el blanco Francés al negro Etíope  
(GÓNGORA, 1979, p.142).

(Soe a trompa bélica/ do castelhano cálamo,/

dando-lhes lustre e ser às Lusíadas/ e com sua rima angélica/ no celeste tálamo/ leve ao cume seu valor entre as Hiádas./ Napéias e hamadriades:/ com amoroso cántico/ e espírito poético/ celebrem nosso bético/ do Mauritano mar ao Mar Atlântico,/ pois voa sua Calíope/ do branco francês ao negro etíope”) (tradução nossa)

Onde estaria a transparência ou pretensa luminosidade fácil nesses versos em que o cultismo, as referências mitológicas e os hipérbatos dificultam a leitura do poema? Portanto, é falsa a tese da suposta transformação da linguagem gongórica de claridade à obscuridade.

As características marcantes do seu estilo que tornam a sua poesia hermética são os cultismos, as alusões mitológicas, perífrases e metáforas. Quanto aos primeiros, em sua maioria de origem latina ou grega, constituiriam, segundo Dámaso Alonso, uma forma para abolir a palavra desgastada no comércio idiomático e substituí-la por outra que abra uma janela sobre o mundo de fantásticas cores: o mundo greco-latino (ALONSO, 1961, p. 164). Já as alusões mitológicas, utilizadas com frequência por Góngora, atendem ao propósito de obscurecer o texto, sobrepondo à referência verdadeira ou primeira uma segunda camada de referentes que parece apagar o sentido real e iluminar apenas o jogo criado pela linguagem. Célebres são os primeiros seis versos da *Soledad Primera*, em que conhecimentos astronômicos e perífrases para ocultar o nome de Júpiter dificultam a compreensão dos versos.

Era del año la estación florida  
En que el mentido robador de Europa  
-media luna las armas de su frente,  
y el Sol todos los rayos de su pelo-,  
luciente honor del cielo,  
en campos de záfiro pace estrellas  
(GÓNGORA, 1979, p.77).

Não é por acaso que esse rebuscamento imagético recebeu uma versão em prosa por Dámaso Alonso, na tentativa de desenredá-lo:

Era aquella florida estación del año en que el Sol entra en el signo de Tauro (signo del Zodíaco que recuerda la engañosa transformación de Júpiter en toro para raptar a Europa). Entra el sol en Tauro por el mês de abril, y entonces el toro celeste (armada su frente por la media luna de los cuernos, luciente e iluminado por la luz del Sol, traspasado de tal manera por el Sol que

se confunden los rayos del astro y el pelo del animal) parece que paze estrellas en los campos azul zafiro del cielo. (ALONSO, 1961, p.246)

(Era aquela florida estação do ano em que o Sol entra no signo de Touro (signo do Zodíaco que lembra a enganosa transformação de Júpiter em touro para raptar Europa). Entra o sol em Touro pelo mês de abril, e então o touro celeste (armada sua frente pela meia lua dos cornos, luzente e iluminado pela luz do Sol, trespassado de tal maneira pelo Sol, que se confundem os raios do astro e o pêlo do animal) parece que pasce estrelas nos campos azul zéfiro do céu.) (tradução nossa).

Em relação às perífrases, toda a arte de Góngora pode se reduzir a um constante intento de eludir a representação direta da realidade, substituindo-a por outra que indiretamente a evoque, mas já nítida, realçada, com especial intensidade estética:

...las volantes pías  
que ojos azules con pestañas de oro  
sus plumas son.  
(GÓNGORA, 1979, p.67)  
(as voantes que piam/ que olhos azuis com cílios de ouro/ suas penas são) (tradução nossa)

A utilização de metáforas vai desde as genéricas (... *del sonoro cristal y del cristal mudo...* / ... *fugitiva nieve / nieve hilada...*) às de segundo grau (*son una y otra luminosa estrella / lucientes ojos de su blanca pluma*).

Diversas influências confluem em Góngora para a criação de seu *modus operandi* poético: desconjuntar a sintaxe para extrair surpresas e efeitos inusitados e incorporar novas palavras do latim no espanhol, refrescar as vozes dando-lhes um novo banho idiomático e dessa forma criar uma obra obscura, hermética, opaca. A poesia de Góngora ilude e elide o nome cotidiano das coisas, recria o conhecido e onde estava o velho coloca o novo, o inesperado numa operação endiabrada. Assim como a poesia de Mallarmé, a de Góngora oculta mediante a dobra. Dobra, metáfora, ocultações, poesia. Mas entre as duas poéticas todo um percurso se traçou para reconfigurar o próprio conceito de hermetismo ou de operação com o opaco. O que no poeta

espanhol estava ainda colado a uma estética, com algumas marcas de enquadramento, em Mallarmé se desprende como ousadia experimental engajada em lances de uma modernidade cujos efeitos ainda estamos sentindo e que convém analisar.

Na Modernidade, o conceito de hermético se confunde com o de ilegível. Esse conceito pode sofrer mudanças no devir. O que hoje é ilegível, talvez não o seja amanhã. Aconteceu, no passado, com certas metáforas de Petrarca consideradas arrojadíssimas, que, passando a ser muito utilizadas por seus contemporâneos e epígonos, tornaram-se metáforas lexicalizadas. O que na poesia de Góngora podemos chamar de metáforas lexicalizadas, metáforas arrojadas e metáforas de segundo grau (ou ao quadrado como as chama Sarduy), Umberto Eco (2001, p. 87) definiu como juízos semióticos, factuais e metassemióticos. O primeiro é o enunciado das intenções que um código atribui a uma unidade cultural e que não se distancia da convenção porque diz somente aquilo que o código prevê. O juízo factual relaciona-se à criatividade permitida pelo código; é um juízo assumido como verdadeiro independentemente de sua comprovação real. Os juízos metassemióticos são uma série de mensagens que suspeitam dos subcódigos conotativos, questionam a legitimidade desse código e resistem à aquisição, ocasionando, portanto, dificuldades de leitura. Mesmo assim, um juízo metassemiótico (metáfora arrojadíssima) pode se transformar, com o tempo, em um juízo semiótico (metáfora lexicalizada).

O hieróglifo, a obscuridade, o enigma que têm raízes remotas, oferecem-se como instigação ao leitor para interessá-lo ou fazê-lo desistir do poema. O leitor atento, curioso, estaria seguindo as palavras de outro mestre da obscuridade, José Lezama Lima, e assim pensando que só o difícil estimula a leitura (LEZAMA LIMA, 1988, p 215). O poema com características de ilegibilidade é como um poema "mudo", não propõe uma comunicação tal como é entendida na linguagem cotidiana, mas constrói uma singular organicidade com as palavras que o constituem, uma mimesis interna que se legitima como realidade própria. Tudo coexiste como em um azulejo mouro. As suas infinitas ou diminutas peças, simultaneamente autônomas e dependentes, solicitam um olhar que dê conta dessa duplicidade. As leituras microscópicas como

que nos devolvem o todo do poema. Desenho fractal feito com palavras. Quem lê decifra, realiza um processo de tradução. O poeta cria uma nova língua ou, como diria Marcel Proust, um tipo de língua estrangeira dentro da sua própria língua (DELEUZE, 1993, p.9).

A modernidade traz o signo borgeano da poética da leitura. A relação texto/leitor se define nas categorias legível, o texto como mediador do real, ou ilegível, a poesia como independente do real, autônoma, *l'art pour l'art* de Théophile Gautier e Mallarmé. Quem primeiro teorizou sobre a criação de um "mundo" autônomo mediante as palavras foi Aristóteles na *Poética*. Graças à mimesis e seu mecanismo regulador, a verossimilhança, o poeta ingressa no mundo das infinitas possibilidades. A mimesis possui o recurso do paralogismo, isto é, dizer o que é falso (essência da poesia) a partir de uma estratégia verossímil, pois o falso, o impossível, tornam-se verossímeis no espaço do poema. Como já observamos, Góngora, poeta hermético, ilegível, trabalha com empecilhos de linguagem para fazer do leitor um sujeito que não só usufrui um texto, mas que decifra.

A linguagem dos poetas "ilegíveis" não explica o mundo, não o representa, cria-o. As palavras presentes no poema nascem no momento da leitura e criam *stasis*, estados de ânimo, que se relacionam paradoxalmente com o eterno e o efêmero. O poema como um orgasmo, a eternidade do efêmero, o aleph de Borges, que abole a sucessão temporal instaurando a simultaneidade de tempo e espaço. A constelação de palavras no branco da folha quer instaurar a eternidade, análoga do acorde (fusão simultânea de diferentes sons), da metáfora (fusão de imagens, dobra). A linguagem se afasta de sua veia "figurativa" para ingressar na floresta de símbolos da escritura "abstrata" cuja estrutura cria instigantes relações num mundo novo.

Os poemas de Herberto Helder nada comunicam a não ser uma estrutura de perturbadora beleza que permite que o leitor realize um trabalho de decifração tão importante quanto o de escrever. São célebres as palavras de Borges de que se orgulhava mais do que tinha lido do que tinha escrito. Os poetas barrocos também favoreciam esse ato de decifração, portanto, não subestimavam o leitor ao qual consideravam coautor do poema. Um trabalho que se intensifica na medida em que seus textos se dobram, voltam-

se para si próprios, seguem o movimento em espiral, como o configurado pela voluta. Esse movimento, que conota transformação, metamorfoses, travestimento, presentifica-se por um caminho que vai do centro às periferias em um eterno derramamento para tentar atingir o absoluto e, assim, substituir o real: a mimesis externa enfraque-se ante o "corpo" escritural que nasce e vibra devido ao poder da linguagem. A escritura provoca "outra" realidade, lá é esse movimento de dentro para fora que produz a desdobra. As palavras parecem nascer no momento em que as lemos e isto se deve ao artifício do poético que as torna novas (condensações de termos, neologismos, cultismos) ou à hiper-sintaxe que, com seus torneios e requebres, leva-nos à periferia da frase e às bordas da linguagem.

Prevalece esse movimento centrífugo de construção do texto nas obras de escritores como Luís de Góngora, José Lezama Lima e João Guimarães Rosa, entre outros "parentes" do poeta português de que tratamos. Referidos a esses escritores, os epítetos exótico e excêntrico parecem-nos pertinentes, pois sua obra é uma viagem do centro tirânico da frase à periferia, na medida em que orações subordinadas, complementos e adjuntos impulsionam a linguagem além de impregná-la com recursos de adjetivação e perífrases. Trata-se de abolir o centro que exclui e ignora, reprime ou marginaliza a outros que passam a ser o Outro. O desejo de ter um centro origina opostos binários, dos quais um termo é central e o outro marginal. Todo o pensamento ocidental parece fundado nesse princípio: formam-se pares de opostos binários nos quais um é privilegiado, portanto, se fixa o jogo do sistema e se marginaliza o outro componente. Jacques Derrida postulou uma tática para descentrar, uma prática de leitura que acima de tudo nos permite minar a centralidade do componente central. Depois, tenta-se subvertê-lo para que as margens passem a ser a central e temporariamente elimine a hierarquia, a fixação, a centralização para gozar do livre jogo da linguagem. Devido à ansiedade, sempre sentimos a necessidade de construir novos centros, associar-nos a eles e deslocar para a margem aqueles que diferem dos valores centrais.

Ao recorrermos à voluta, podemos realizar outro movimento, contrário ao anterior: de fora para dentro, da periferia ao centro. A redobra. Esse movimento conota uma forma singular de reflexão, de análise e introspecção. Já

os poetas do século XVII exploraram essa involução como dinâmica de produção dos sentidos. Por meio desse processo-movimento, os autores barrocos criam luz ocultando, sonegando o significado graças às figuras da retórica, principalmente a elipse e a metáfora que, em um primeiro momento, ocultam, opacificam o significado, para logo depois fazê-lo explodir de luz.

Os dois movimentos descritos podem ser encontrados nos poemas de Helder. Vibra, na sua escrita, uma desconfiança da transparência do real. Desse modo, olharíamos ou tentaríamos olhar, decifrando o que pulsa agasalhado por trás das coisas e das palavras: herança cabalística, herança gnóstica que podemos reconhecer tanto em Helder como nos outros escritores mencionados. Na maioria das vezes, esse olhar remete à anamorfose. O real como se fosse um conjunto de objetos cujo significado ou razão de ser só pode ser usufruída se olharmos como se tratasse de uma descomunal anamorfose: em forma oblíqua, enviesada. Trata-se, portanto, de um olhar que não é apenas criador, mas também crítico em relação ao espaço criado, proposição de formas e sugestão de sua leitura. Essa postura coincide com a do teórico francês Roland Barthes que, em sua obra *Crítica e verdade*, defendeu que a atividade crítica é uma espécie de anamorfose, uma película de texto em forma enviesada sobre o texto primeiro. Segundo ele, a crítica deve produzir um efeito especular, porém um reflexo como o oferecido pelos espelhos côncavos: deformante e revelador.

É com esse olhar que devemos analisar os textos poéticos desses escritores, buscando decifrá-los a partir de um olhar enviesado, anamorfótico, olhar, afinal, que produz eroticidade graças aos impulsos de seu transbordamento.

A freqüente associação entre linguagem hermética e elitismo, além de constituir um equívoco ou desvio de leitura, dificulta ainda mais a compreensão do texto literário, como se sua "ilegibilidade" fosse um instrumento poderoso para afastar os leitores, acentuando-lhes a incompetência. Não é demais ver nessa atitude laivos de uma tendência preconceituosa, justamente porque situa mal a "complicação", necessária, da relação entre obra e receptor. Ao contrário, porém, do que vê esse olhar equivocado e míope, o artista não quer dificultar a recepção da obra, subestimando e afastando o leitor, antes,

estimula a participação do leitor para capturar um objeto cuja linguagem vela significados na sua forma de existir como simulacro. Assim como a anamorfose esconde uma outra forma que aparece a nosso olhar quando nos posicionamos obliquamente, essa estética, a dos poetas herméticos, esconde e vela os significados para que eles sejam desocultados. Estética da aparência, do *trompe-l'oeil*, "cria" um leitor, à força de ocultações, curioso, ávido de novidades, de surpresas. Um leitor exigente que exercita com paciência o trabalho da decifração de signos.

Se relacionarmos a obra de Helder com a *dobra*, podemos observar que, assim como esta possui um ponto de inflexão no qual a curva muda de signo abruptamente, na obra do poeta lusitano os contrastes abruptos também se verificam. O oxímoro e as metáforas arrojadas, portanto, são suas figuras privilegiadas. Figuras que favorecem o encontro de contrários: no oxímoro, em um só enunciado coexistem pensamentos que se excluem gerando estranhamento; na metáfora, como na dobra, produz-se uma inclusão, uma simbiose de pensamentos distintos que se encontram.

A obra de Helder dá a impressão de que está sempre se fazendo, oferecendo-se como inacabada, incompleta e esta característica o aproxima da estética barroca: reclamar um leitor que participe ativamente na sua feitura e no seu "acabamento".

No poema, "Para o leitor ler de/vagar", do seu livro *Poemacto*, recolhido em *Poesia Toda* (HELDER, 1996, p. 114), por exemplo, o que acompanhamos é uma arte poética a se oferecer minuciosa, como verdadeira síntese de sua visão sobre poesia. Simultaneamente ato de construção e devoração atenta pelo leitor, o texto se faz como fruição dupla; espera e mergulho, impulso e contenção, abertura e fechamento, tremulação lenta, prazer prolongado pela aderência custosa. Vejamos o poema.

#### PARA O LEITOR LER DE/VAGAR

Volto minha existência derredor para. O leitor.  
As mãos  
espalmadas. As costas  
das. Mãos. Leitor: eu sou lento.  
Esta candeia que rodo amarela por fora,  
e ardentescura por dentro.  
Candeia tão baixa-viva. Sou lento numa  
luminos-

idade como em meio de ilusão.  
Volto o que é um rosto ou um  
esquecimento. Urna vida distribuída  
por solidão.

Sou fechado  
como uma pedra pedríssima. Perdídissima  
da boca transacta. Fechado  
como uma. Pedra sem orelhas. Pedra uma  
reduzida a. Pedra.  
Pedra sem válvulas. Com a cor reduzida  
a. Um dia de louvor. Proferida lenta.  
Escutada lenta.  
— Todo o leitor é de safira, é  
de. Turquesa.  
E a vida executada. Devagar.  
Torna-se a infiltrada cor da. Pedra  
do leitor.  
Volto para essa pedra absoluta. Relativa  
à minha pedra.  
Minha pedra pensada com a forma  
de. Uma lenta vida elementar.

Leitor acentuado, redobrado leitor moroso.  
Que entende o relato sem poros,  
o mês atroz dealbado sobre a pedra  
sem orelhas, pedra sem boca. E que desce os  
dedos  
sobre. Meus dedos pelo ar. E toca e passa.  
Pelas pálpebras paradas. Pelos  
cerrados lábios até as raízes.  
E cai com seus dedos em meus dedos.  
E espera devagar.  
Leitor que espera uma flor atravancada,  
balouçando baixa  
sobre. Mergulhados  
filamentos no terror  
devagar.  
Mas que espera. Doce. Contra o hermético  
movimento do mundo.  
E que o mundo movimenta contra.  
As ondas de Deus auxiliado  
auxiliar. E que Deus movimenta contra. Suas  
ondas  
muito lentas, amargas ondas muito.  
Antigas, ignoradas, corridas. Sobre  
a primitiva face do poema. Leitor  
que saberá o que sabe dentro. Do que sabe  
de mais selado. E esperará  
dias e anos dobrado, leitor. Varrido  
pelo movimento dos dias.  
Contra o movimento nocturno do. Poema de-  
vagar.  
E que espera.  
E para quem volto. Muitas coisas sobre  
uma coisa. Volto  
urna exaltante morte de Deus. Auxiliado

auxiliar. O espírito, a pedra.  
Do poema.  
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 tora  
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, 1996, p.114).

A tensão característica da poesia da modernidade, dividida entre a função poética e a consciência crítica que a coloca em crise, está presente no poema de Helder. Desse modo, o falar sobre o poema e seu diálogo com o leitor, ao mesmo tempo ilumina e eclipsa o texto pelo gesto ambíguo do eu poético: fazer alusão ao que é elusivo, assim, elucidação e obliquidade coexistem para ir dando contorno (pouco nítido) à metalinguagem que interage com o ato da criação.

Já o título do poema nos alerta sobre como penetrar nesse universo poético: usufruir ao máximo suas variadas possibilidades de significação, pois toda obra poética deve ser lida de modo lento e suave, como se o sujeito flanasse pelas palavras com a mente e o corpo vazios. Essa lentidão, que pressupõe uma leitura que retorna aos versos já lidos para melhor decifrá-los, pode ser relacionada às palavras de Schopenhauer, introduzidas por Guimarães Rosa como epígrafes que abrem e fecham o livro *Tutaméia*, pedindo ao leitor paciência para decifrar o texto, pois só com vagar uma construção orgânica textual pode ser absorvida.

Ao seccionar a palavra “devagar” em dois signos, o poeta está promovendo uma relação

entre duas possibilidades de leitura: uma em forma lenta e microscópica (devagar), a outra fluida no andar ocioso e sem rumo sobre o corpo das palavras (vagar, flandar). A poesia, espaço aberto a essa divagação vagarosa, transparece no poema quando o poeta fica vazio, quando apaga seu “eu” e finge que é um enunciador-pedra próximo da escuridão mineral de onde surge tanta luz em jóias convertida. Miríade de palavras surgidas do vazio. O poeta se anula, apaga seu rastro, opacificando ou disfarçando sua individualidade para que irrompa a poesia: “Sou fechado/ como uma pedra pedríssima.” Daí, toda a segunda estrofe se constrói como pedra, fazendo-se concretamente como pedra, escarpada nos seus limites pelo excesso de pontos e cortes na sintaxe. Parece não haver aberturas ou “válvula” para a circulação ou diálogo com o outro: “pedra sem válvulas”, mas que justamente por existir como esse circuito fechado aça a atenção, “isca-a com o risco”, no dizer de João Cabral de Melo Neto em seu famoso “Catar feijão”, poeta para quem também a pedra-linguagem se faz como experiência fundamental ao ato de escrita-leitura.

Diz Samuel Beckett, em seu livro *Proust*, que o artista é ativo, mas negativamente, pois se esquiva da nulidade dos fenômenos extracircunferenciais, atraído para o centro do redemoinho. O poeta se redobra, volta à posição fetal, volta a um estado semi-vegetal, para enunciar livre as palavras que conformarão o poema, esse objeto temporal que cria sua própria medida, segundo as palavras do filósofo francês Gaston Bachelard. Talvez a imagem da “pedra pedríssima” com que se fecha o poeta metaforize esse gesto fetal de recolhimento.

Para se poder encontrar as múltiplas significações do poema, é preciso partir sem rumo se perder nas palavras. Assim, como o caçador primitivo espera com extrema paciência que chegue sua presa para poder abatê-la, é preciso deitar sobre o espaço (rastros?) das palavras e esperar a chegada dos seus efeitos de sentido, que só se entregam a quem persiste na passividade atenta. Como o poeta quando enuncia que está vazio de si, o leitor que decifra assim deve estar. O que vê, a sua visão é resplandecente, cega-o quase. É o que acontece com o eu poético que pára, que avança “de/vagar”.

Esse flandar lento, porém atento aos sobressaltos do percurso da escrita, performatiza-se em alguns procedimentos. Desse modo, no poema

encontramos numerosos sintagmas preposicionados seccionados pelo ponto, sinal gráfico que marca o fim do período e assinala a pausa de máxima duração. A preposição ao final da frase ou oração cria um forte estranhamento, não só pelo corte instaurado, mas também pela ênfase que acaba incidindo sobre a palavra seguinte que irrompe abruptamente para instigar a leitura. Assim, por exemplo: “Volto minha existência para. O leitor.”; “As costas das. Mãos.”; “Torna-se a infiltrada cor da. Pedra do leitor.”; “com a forma de. Uma lenta vida elementar.” etc. A forma interrompida é recuperada pelo conteúdo que volta... A pausa criada pelo ponto favorece o vagar, isto é, o vagar da leitura atenta e lenta e o vagar do olhar ao percorrer a superfície do poema. Buscamos elos e sentidos frente a tão curiosa sintaxe, perante a sintaxe-Helder.

Deleuze, em *L'état clinique*, diz que “l'écrivain, comme dit Proust, invente dans la langue une nouvelle langue, une langue étrangère en quelque sorte (...) quand une autre langue se crée dans la langue, c'est le langage tout entier qui tend vers une limite 'asyntaxique', 'agrammaticale'”. (DELEUZE, 1993, p.9). Precisamente as ousadias sintáticas é que fazem o leitor avançar com uma rítmica e gozosa lentidão, graças à agramaticalidade instaurada na “língua estrangeira” criada por Herberto Helder. Outro procedimento que impacta a “escutada lenta” (último verso da segunda estrofe) do poema é a potência a que é levado o hipérbato que faz delirar a linguagem: “Suas ondas muito lentas, amargas ondas muito”. Podemos observar que a desarrumação da sintaxe, neste segundo segmento, confere ao poema um ar elementar, essencial, ao mesmo tempo que transforma o que seria hiperbólico numa dimensão outra – a do desconcerto.

Há dois sintagmas não cindidos logo depois de preposição, mas que também apresentam uma formulação insólita: “como uma. Pedra sem orelhas”. (segunda estrofe) e “O tempo leitor de um. Autor”. (última estrofe). Se, no primeiro caso, os versos cerram a possível escuta do poeta ao que dele pode ser lido, transformando-se em “pedra sem orelhas”, nos outros versos do final do poema a leitura também se faz como comunicação truncada, cuja relação com o autor se dá num tempo não linear, nem previsível. Por outro lado, os últimos versos citados também acabam propiciando um outro sentido de leitura

para o termo “Autor”, destacado por pontos e isolado: parece que o poeta atribui ao leitor que lê em forma vagarosa o estatuto de “Autor”, isto é, o leitor criador graças à decifração. Esses dois sintagmas diferenciados marcam os pólos imprescindíveis para que o “fato” estético se produza: o enunciador, instaurado pelo poeta, e o leitor atento, que lê de/vagar, o “Autor” que mediante sua decifração faz esse “fato” acontecer. Além dos cortes nos sintagmas, há outras suspensões do fluxo da frase: os abruptos *enjambements* disseminados na maioria dos versos do poema.

A poesia de Helder requer uma decifração quase cabalística. Note-se como o texto vai se fazendo como verdadeiro ritual: preparo, pausas, interdições, retomadas, revelações suspensas, sobressaltos – todos esses passos construídos pela escrita poética iconizam um percurso iniciático, alimentado pelos próprios impulsos na busca do objeto. Não só o poema é uma máquina de abstruir significados, embora faça as imagens proliferarem, mas também todos os seres são herméticos, incompreensíveis.

De um conto (dizer conto em autores herméticos como Helder, Lezama Lima e Guimarães Rosa é só mera convenção porque seus textos são inclassificáveis) de Helder, “Poeta Obscuro”, transcrevemos um fragmento em que se presentificam noções interessantes sobre poesia hermética e cabala, úteis para nossa discussão:

Mas quando Deus está defronte, na parede, e nos concede a obscuridade para a utilizarmos contra a sua magnificência, como uma arma insólita e enigmática, clandestina – quem pode ainda recomençar o que for? O poema que se escreve – longo texto fluindo, denso e venenoso, a imitar a substância ao mesmo tempo vivificante e corruptora do sangue – não é sequer uma oferta dirigida a Deus. É a ironia, onde desliza a arma da nossa obscuridade. Tremenda força, essa. Escrevo o poema – linha após linha, em redor de um pesadelo do desejo, um movimento da treva, e o brilho sombrio da minha vida parece ganhar uma unidade onde tudo se confirma: o tempo e as coisas. De modo que é um extraordinário triunfo tomar o papel entre duas mãos sábias e rasgá-lo aos bocadinhos, sorrindo. Nem precisa haver Deus como interlocutor de intenções e gestos. Nem logramos nunca os outros, os semelhantes, os próximos e afastados, os homens todos. Trata-se de orgulho, de inocência. Obscuros somos

sempre, mesmo sem pedi-lo. Grande vitória que ninguém nos poderá arrebatá-lo. Que nem mesmo Deus, se existisse... Etc (HELDER, 1980, p.169).

O narrador do conto, conforme o título nos antecipa, é um poeta que escreve a giz na parede em frente de sua cama a seguinte frase: “Meu Deus, faz com que eu seja sempre um poeta obscuro”. À medida que a narração se desenvolve, o narrador vai compreendendo que não precisa dessa invocação porque “obscuros somos sempre”. Ainda que existam graus de opacidade, sabemos a verdadeiro, isto é, aquele que marca rumos e assimila a tradição para subvertê-la, sempre é obscuro, hermético, abstruso.

Do texto acima, podemos recolher idéias-chave para entender a concepção poética de Helder, pela voz do narrador. Concebe o texto como um veneno, como o sangue que contém vida e morte, substância que vai se infiltrando aos poucos no leitor, contaminando seu interior para absorver o impuro a fim de transformá-lo em matéria necessária, vital para sua experiência. Outra noção fundamental em relação ao texto poético é a presença da ironia, arma da obscuridade, segundo Helder. Toda linguagem, em seu funcionamento artístico, comporta esse “veneno” ou anticorpo necessário à sua vitalidade: a percepção irônica em relação ao modo de se construir.

Por outro lado, o fragmento do conto também faz despontarem as contradições que cercam o ato da escrita em seu fazer diabólico: ausência de Deus e sua invocação, triunfo e fracasso, proximidade e afastamento em relação ao outro, orgulho e inocência. Como diz Borges: “Deus condescendeu com a literatura e escreveu um livro, a Bíblia. Nada pode ser casual nesse livro (...) criou o mundo através de palavras”. (1983, p. 149). Para nós ocidentais, primeiro aconteceu um som que logo se transformou num fonema representado por uma letra. Para os cabalistas primeiro foi a letra, a palavra, a Escritura pronunciada depois com uma certa entonação dando lugar, por exemplo, à luz: seja a luz e a luz se fez. Os cabalistas passam a tratar a Escritura como uma escrita cifrada, criptográfica e inventam leis para lê-la: dividem o alfabeto em dois, sendo as letras da primeira parte reflexo da segunda, lêem os textos em *boustrophedon*, atribuem valor numérico às letras etc. Os poetas herdaram dessa concepção



a desconfiança em relação ao real, sentindo que por trás das coisas se encontra algo a mais. Proust, outro homem de letras com sangue judaico, intuiu o poder de abstruir do real como sendo a tarefa a se cumprir, isto é, decifrar mobilizando nosso pensamento: “*Peut-être l’immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée par notre certitude que ce sont elles et non pas d’autres, par l’immobilité de notre pensée en face d’elles*”. (1954, p. 14). Uma mesa pode ser um mamífero sem cabeça deitando os quatro pés no chão ou uma laje onde se amparam os insetos. Vemos uma mesa e a convenção nos faz ver uma mesa. A poesia enriquece nossa percepção porque sabemos que devemos desconfiar dos signos que nunca dizem o que são porque, precisamente, nunca são o que parecem ser. Essa opacidade se desfaz quando deciframos e para que isso aconteça, o olhar, a procura da forma deve preceder a busca dos significados. Aprendemos que a condição essencial a possuir para sermos recompensados é o raciocínio lógico. Não é valorizado o olhar, a penetração sensorial nos objetos. Só se as portas da percepção estão limpas, aguçadas, ativas, veremos as coisas como elas são, eternas. Assim falava Blake, e na esteira do poeta inglês, a poesia de Helder nos alerta: é preciso olhar, perceber lentamente os contornos difusos que tomam diferentes formas. Palavras prenhes de intensidade que se apresentam como diamantes se vagam entre elas. O poema, ovo de luz que ofusca quem procura lê-lo sem se misturar com as palavras, sem ingressar nele só para perceber com o corpo o som dos signos. O poema é um buraco negro, ímã que devora quem não tenta decifrá-lo com seu corpo.

No campo das artes plásticas e da música, verificamos também essa construção do inacabado. Velázquez pinta com manchas, adiantando-se dois séculos aos impressionistas franceses. Não delinea contornos como, por exemplo, nas mãos da infanta Margarida e na bandeja de uma de suas ajudantes no quadro *Las meninas*. Quem olha termina de construir a mão e a bandeja. “O olho membro divino”, no dizer de Baltazar Gracián, completa a feitura do artista. Também em Cláudio Monteverdi, sentimos a presença concreta do desconcerto produzido pela estranheza das dissonâncias tonais nos madrigais e na ópera (espetáculo áudio-visual nitidamente barroco redefinido pelo músico com a proliferação de suportes expressivos: música,

escultura, dramaturgia, pintura e dança).

O inacabado, a obra *in fieri*, confere à obra barroca uma nuance de metamorfose, de mudança a cada leitura. É verdade que todo texto literário se oferece como obra em constante devir e mudança, mas certamente é na poesia hermética ou ilegível que esse traço intensifica-se, radicalizando-se. A obra barroca deforma, parodia, glosa. Parte de matrizes literárias diversas, para deformá-las como certos espelhos que “são côncavos, mas fiéis”, segundo Góngora. Então, decifrando, devemos ler em filigrana, obliquamente, para intuir a matriz e olhar, logo depois, maravilhados, o artifício que provocou tal deformação. As matrizes e seus desdobramentos: a obra de Góngora deformando a de Petrarca, a de Cervantes deformando livros de cavalaria, a de Sarduy os poemas eróticos de Marino e as *Vanitas* de diversos escritores espanhóis e portugueses, a de Néstor Perlongher fusionando e deformando a opacidade discursiva de Lezama e Sarduy com as patologias de bairro, com a família neurótica, com o kitsch das periferias de Buenos Aires descritas nos romances de Manuel Puig, a de Herberto Helder parodiando Camões e expondo, na sua coletânea de poetas portugueses, *Edoi Lelia Doura* (HELDER, 1985), as vozes comunicantes da poesia portuguesa ou, na esteira de Borges, criando os seus “precursores”.

Possuímos, na cultura ocidental, o conceito de livro clássico (de *classis*, fragata, esquadra, portanto, livro perfeitamente ordenado e construído como ocorre nessas embarcações), obra que ganha o fervor do público e que projeta enigmas e respostas a sucessivas gerações de leitores. No Oriente, existe também a noção de livro sagrado, isto é, o livro planejado e concebido por uma inteligência infinita, por um Deus. De tal concepção surge uma obra cujas palavras e, ainda suas letras, só têm importância para o conjunto porque atrás de si ocultam significados que pulsam. A nosso ver, os textos de Helder podem aproximar-se do conceito de livro sagrado, não pelas implicações religiosas e sim pela ocultação de significados que seus signos provocam. É importante ressaltar, portanto, que o que atrai o nosso olhar para sua obra, assim como para toda obra barroca, inicialmente não é a busca de sentidos mas a maneira intensa com que são operadas as ocultações por meio de procedimentos que afetam os planos de expressão e de conteúdo.

Em muitos textos da fortuna crítica acerca das obras de Helder, Lezama e Sarduy figura a palavra “neobarroco” para classificá-los, o que provoca um questionamento dos riscos a que tal classificação pode levar. Supor que o poeta seja neobarroco implica admitir que o barroco teria se fechado como movimento estético para que um novo impulso se criasse como um outro barroco, surgido com a modernidade. Diferentemente dessa visão apegada exclusivamente à linha da ruptura, reconhecemos um conjunto de traços em diferentes escritores, numa espécie de continuidade crítica-criadora. Assim, se Helder é neobarroco, que seria Lezama? A mesma pergunta poderia ser feita em relação a outros escritores que aparecem antes de Lezama, por exemplo, Ramón Pérez de Ayala, que, a nosso ver, produz fortíssima influência em Lezama. Não é nosso propósito, entretanto, discutir neste trabalho a validade ou não do conceito “neobarroco”.

O espiralado, a voluta, enfim, a constelação de signos e saberes nos poemas de Helder remete aos dois movimentos que realizamos quando lemos um grande poema. Assim como a voluta, a leitura do poema se vale de um movimento centrífugo e um movimento centrípeto, como já mencionamos em item anterior. O primeiro, de desespero, quando o leitor quer atingir o referido significado e procura fora do poema, em um movimento centrífugo, os subsídios para sua decifração. Tratando-se de alta poesia, geralmente o leitor se frustra ao realizar esse movimento e então experimenta o contrário, o movimento centrípeto que o traz novamente ao interior do poema, lugar único onde os empecilhos se desfazem e se podem estabelecer múltiplas significações. O movimento centrífugo só é proveitoso quando procuramos analogias, relações entre o texto do poema analisado e a estrutura interna de obras de outras linguagens artísticas.

Os poemas de Helder solicitam um leitor criativo, que não se desespere ante os caminhos, de espanto, criados pelas próprias imagens que se “levantam” no poema, incitando a uma decifração árdua:

... Caneta do poema dissolvida no sentido  
primacial do poema.  
Ou o poema subindo pela caneta,  
Atravessando seu próprio impulso,  
Poema regressando.  
Tudo se levanta como um cravo,  
Uma faca levantada.

Tudo morre o seu nome noutra nome (2000, p.41).

Um dos possíveis caminhos para o leitor-decifrador dessa travessia insólita da linguagem à procura de si mesma talvez seja seguir as palavras de Friedrich Schlegel:

Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é. Ele próprio, uma obra de arte, seja em seu tema, enquanto a exposição da impressão necessária em seu devir, seja por meio de uma bela forma e um tom liberal no espírito das velhas sátiras romanas, não tem, em absoluto, direito de cidadania no reino da arte (1994, p.56).

Não precisamos tomar ao pé da letra as palavras de Schlegel, transformando a crítica em poesia. Mas, como não ficarmos impregnados por esse impulso do poema que “subindo pela caneta”, projeta-se para se dissolver, simultaneamente armazenando e diluindo seus sentidos? Como falarmos da morte e metamorfose permanentes que circulam pelo poema sem aderirmos também ao mergulho nessa “imagem de água interna” de que fala o poeta? Em nosso entender, toda crítica é instigante quando, assim como a poesia, estabelece analogias, relações, equivalências, procedimento ainda mais essencial quando se trata de poesia hermética ou ilegível.

Acreditamos que para ingressar na essência da obra de um poeta, em nosso caso, a de Herberto Helder, devemos estabelecer relações com a obra de outros poetas com os quais o poeta lusitano estabelece laços de família. Estaríamos, assim, realizando “metáforas”, relações homológicas entre dois ou mais sistemas de signos ou saberes. Se a metáfora, segundo Tudor Vianu, pressupõe a alternância na consciência de duas séries de representações, isto é, uma série de semelhanças entre a realidade designada em sentido próprio pela palavra respectiva e a realidade designada por ela em sentido metafórico e uma série de diferenças entre as duas realidades, poderemos perceber nosso objeto de estudo através não só dessas semelhanças mas também de suas diferenças. Em relação aos universos poéticos, a poesia de Helder guarda uma estreita relação com os trabalhos dos poetas Henri Michaux e José Lezama Lima.

Aceito para publicação em 25/02/2005.



**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- ALONSO, Dámaso. *Góngora y el Polifemo*. Madrid: Gredos, 1961.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, s.d.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emece, 1974.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópios*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *Critique et Clinique*. Paris: Minuit, 1993.
- ECO, Umberto. *As formas do conteúdo*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FANTONI, Bruno. *Magia y parapsicología*. Buenos Aires: Troquel, 1974.
- GÓNGORA, Luis. *Antología Poética*. Buenos Aires, Losada, 1979.
- GRACIÁN, Baltazar. *El Criticón*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.
- GUIMARÃES ROSA. *Tutameia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. IX e 203.
- HELDER, Herberto. *Apresentação do rosto*. Lisboa: Ulisseia, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Os Passos em volta*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1980.
- \_\_\_\_\_. (org.) *Edoi Lelia Doura: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Poesia Toda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O corpo o Luxo a obra*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- LEZAMA LIMA, José. *Paradiso*. México: Archivos, 1988.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1954.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.