

**VÔO DE TETO-TECO
SOBRE A POESIA DE HERBERTO HELDER**

MARIA LÚCIA DAL FARRA
(Universidade Federal de Sergipe)

O poema de Herberto Helder é sempre um organismo gerador de energia, de luz apenas entremostrada, que estimula e conturba a vista com seus desassossegos de claro e escuro, com suas façanhas de relâmpagos riscando a tela (já então pasma) do entendimento.¹ Sua escrita é a caligrafia extrema do mundo, o talento de aplicar as mãos sobre a matéria primária da terra, o dom de não mostrar o que resta - mas o que falta. Por isso mesmo, essa poesia realiza a aventura operante do imaginário que conduz a realidade até o enigma, abrindo-a em decifrações cada vez mais problemáticas, a constatarem (enfaticamente) a incessante permanência dos mistérios. Seu milagre é o de - por entre a sombria e fulgurante guerra de imagens, símbolos, metáforas, contradições, alegorias, alusões, obliquidades, descontínuos, incompletudes, sobrecarregamentos, etc - arrancar da matéria residual inativa (que é o mundo) a raiz ainda viva de cada coisa, de maneira a permitir ao espírito recuperar os esquecidos vasos energéticos que nunca deixaram de a ela unirem-se. Assim, este poema é um instrumento para tomar de assédio o corpo, um soco, uma pancada forte, uma ferramenta de acordar as vísceras; é um animal, algo que funciona em estado de máquina vital; uma paisagem; e também um provedor cibernético, cujos terminais nos arremessam para dentro de fantásticos e vertiginosos mundos virtuais.

Esta obra nasce, portanto, de uma desconfiança básica diante do real porque, como nos interroga o poeta - onde é que está afixado o cartaz *ISTO É A REALIDADE?* Ela possui, assim, um modo absolutamente rigoroso de dizer o arbitrário, um jeito de fazer cada palavra ser, com segurança, outra coisa que não ela mesma. Vive e respira num território de flutuações indisciplinadas (mas organicamente flexionadas), que ela própria vai, pouco a pouco, conquistando e instaurando.

¹ Em *O bebedor noturno. Poesia toda I.* (Lisboa, Plátano Editora, fevereiro de 1973, p. 210), Helder refere, por exemplo, a *temperatura* da sua imagem, a *velocidade* do seu ritmo, a *saturação atmosférica* dos seus vocábulos.

Narro, a propósito disto, o caso emblemático de dois pintores helderianos. O naturalista, procurando reproduzir na tela o peixe encarnado que passeia pelo aquário, e buscando ser o mais possível fiel a seu modelo, acaba por fixá-lo em... amarelo! E isto por que, enquanto se submetia à imitação, o nosso astucioso peixe passara do encarnado para o negro, ensinando-nos (e ao pintor) que a metamorfose é a lei fundamental que preside à natureza. O outro - ou ainda o mesmo, mas já agora iniciado nas insídias do real - pinta onças que não o são, pois que não passam **de manchas amarelas hipnoticamente caligrafadas lá dentro**. Desta maneira, obtém o essencial, ou seja, o modo fulminante de atirar o espectador (o leitor) para uma **outra respiração**, porque, afinal, os leopardos são outros... e os signos têm de perder essa irritante obsessão de quererem sempre se prestar como casas onde habitar a realidade. É preciso, sim, parar **com essa indecência de habitação, com essa velha história pornográfica dos planos de realidade!**²

Por isso mesmo, em Helder, cada imagem ganha contornos de uma dança frenética executada em extrema ligeireza, ao mesmo tempo densa, cerrada demais. Temos diante dos olhos algo como um cinema de palavras, onde as coisas se agitam em fulgurações e frêmitos, em lumes apenas ateados, em volutas, voragens e espasmos, contra o painel permanente da ameaça de nomeação. Tudo, nesta poesia, é impregnado de alta tensão, e as fagulhas que as palavras fabricam saltam, instantâneas, com tanta intensidade, que a linguagem se deixa arder no ato de leitura - chamadas mantidas e sustentadas à custa da nossa própria respiração de leitor.

Quanto ao modo de capturar esse arisco real, Helder está convencido de que Rimbaud - o que inventou a visão abissal - se equivocou (e de propósito). Muito embora haja aqui um embaraço de cronologias, não é se valendo de um *bâteau* que se podem aprisionar melhor as prestidigitações da natureza, mas antes de um... *hélicoptère ivre*. Claro está que nem todos os poetas são dessa opinião. Mesmo em tempos como o nosso, há aqueles afeitos ao hipismo ou, ainda, os que viajam de mala-posta; há, de resto, outros tantos que persistem em praticar, para tal, vagares de galinhola. Mas é bom não esquecer que Marilyn Monroe *dixit* que é de cima de uma bicicleta que melhor se pode contemplar a natureza; e, muito embora Helder tenha assim pedalado, e se exercitado

² São ambos os casos que narrei, leitura de dois textos helderianos. De "Era uma vez um pintor..", publicado na *Poesia experimental 1* (Lisboa, Cadernos de Hoje, abril de 1964, s.p.), também no catálogo de exposição de escultura de Fernando Conduto (1967), no catálogo de exposição de pinturas de Manuel Cargaleiro (1968), em *Vocação animal* (Lisboa, D. Quixote, maio de 1971, pp.11-12), e na última versão do *Retrato em movimento*, com o título de **As maneiras II** (*Poesia toda 2*. Lisboa, Plátano Editora, fevereiro de 1973, pp. 77-78); e do texto (*leopardos*) de *Photomaton & vox* (Lisboa, assírio e alvim, 1979, pp. 125-127).

também um bocado em skates, foi forçoso a ele, a quem o movimento é tudo, abandonar, por convicções motociclistas e automobilísticas, a bike, penetrando, então, no tráfego aéreo verticalizado, para abusar, desde há muito, do helicóptero.

Aliás, a idéia de bicicleta data, por assim dizer, do antigamente da arte: para ser mais precisa, da **Anunciação** de Fra Angélico. Ali, **a bicicleta do Arcanjo São Gabriel, anunciando a Maria a eleição e a subversão da natureza - a fecundidade na virgindade - é pintada de azul, ouro e prata. Como não se vê, Fra Angélico usa a metáfora das asas nas costas do anjo, e pede desculpa com muitas cores. Foi preciso decifrar completamente esta metáfora para inventar a bicicleta.**³

Se o meio de locomoção é imprescindível para a tarefa poética, o mesmo se pode dizer do instrumento que, para os olhos, o poeta carrega nas mãos. Helder passou, da máquina fotográfica, da kodak, do retrato em movimento, do *photomaton* e do *flash*, para o jogo combinatório da linguagem, para a câmara cinematográfica, e para as mais inebriantes e ousadas montagens. Aliás, estas têm o mesmo teor da vocação tradutora que nunca o abandonou, ambas de igual linhagem canibalística e antropofágica, que confirmam a crueldade, o assassinato, o suicídio, a loucura como a índole mais íntima dessa poética.⁴ Porque - e o leitor se lembre! - a poesia é a revolta do bloco do eu sozinho e os poemas se perfazem como crimes, atos explosivos que bombardeiam o próprio centro do mundo. De qualquer maneira, não esquecer o conselho de Rimbaud, de que se trata, afinal, de **faire l'âme monstreuse: à l'instar des comprachicos, quoi! Imaginez un homme s'implantant e se cultivant des verrues sur le visage...**⁵

³ Estou me reportando, de início, ao texto **Declaram que...**, publicado primeiro em *Nova 1* (Magazine de poesia e desenho. Lisboa, Jornal do Fundão, Inverno 1975-1976, pp. 1-5) e depois reproduzido em *Photomaton & vox*, às pp. 63-71, com o título **(a paisagem é um ponto de vista)**. Em seguida cito o texto do mesmo livro, intitulado **(motocicletas da anunciação)**, à p. 111.

⁴ Lembro que *Retrato em movimento* (1967), *Kodak* (1968), *Photomaton & vox* (1979) e *Flash* (1980) são títulos de obras helderianas. Lembro também do exercício combinatório que empreendem *A máquina lírica* (publicada de início com o título de *Eletronicolírica*, em 1964), *A máquina de emaranhar paisagens* (1963) e *Comunicação acadêmica* (1963). Outra obra sua, *Húmus* (1967), é levantada a partir de fulgurantes e extraordinárias montagens do *Húmus* de Raul Brandão. Por outro lado, *O bebedor nocturno* (1968) e *As magias* (1988) são obras ditas de versões, enquanto *Antropofagias* (1971) opera uma espécie de *ars poetica* ancorada na leitura, por assim dizer, vampiresca das mais importantes teorias da poesia da modernidade, nesta obra praticadas e transformadas, através de um desestudo delas, já que *o acerto está no coração do erro*.

⁵ Cf. carta de Rimbaud à Paul Demeny, em *Oeuvres complètes*. (Paris, Gallimard, 1972, éd. établie, présentée et annotée par Antoine Adam, p. 251).

A tradução - é preciso que se diga - também imprime ao significado a tal requerida velocidade: imagine-se verter, para quinze línguas diferentes, uma mesma coisa. Esta tende a tornar-se cada vez menos ela própria, transformada, de certeza, em uma **colorida e abstracta proliferação sonora**, vivendo em perfeito estado de Babel - que é, aliás, como o poliglota de Helder mais a aprecia. Por sua vez, este é um aventureiro completo: **o seu pensamento, partindo do hebraico, dá um salto quase místico no latim e cai de cabeça para baixo no grego antigo. (...) Faz disparates destes: verte de nauatle para esquimó, emocionando-se em banto e pensando em chinês, um texto que o interessou por qualquer ressonância árabe.**⁶

Se o movimento, a morosidade e a rapidez são procedimentos imprescindíveis ao poeta, é devido ao enorme pendor de metamorfose que carregiam à realidade focada. E se a estes se entremeia, pois, um súbito *stop*, uma imprevista paragem numa instância a mais insólita da veloz transmutação, aí então, a mágica do real tende a se revelar com maior ímpeto. Eis por que Herberto Helder fez também a sua iniciação pelos aprazíveis sítios das ciências esotéricas, operando uma alquimia sobre a linguagem.⁷

Nesse estádio, ativando a vida íntima de tudo quanto é aparentemente imóvel ou suspendendo a vida móvel daquilo que parece ser dinâmico, Helder auxilia a natureza, digamos assim, na medida em que oferece aos corpos atividades que, em aparência, eles não têm, retirando-os do ensimesmamento, da sua prisão, da tumba de Osíris - segundo o código hermético. É como se Helder operasse sobre o mundo através do ensinamento **ambula ab intra**, ou seja, por meio do **VITRIOL (visita interiora terrae, rectificando invenies occultum lapidem)**, exercendo sobre as coisas o princípio do **solve et coagula**. Assim, o poeta colhe um certo passo do processo um fenômeno, sem se apoderar do objeto já formado, de modo a manipulá-lo no instante mesmo, na iminência da sua formação, justo entre uma e outra sequência da cadeia do seu devir natural. É como se esse ser, vigiado **visualmente** (e daí o recurso das técnicas cinematográficas a socorrerem o processo alquímico helderiano) no seu labor íntimo, abdicasse das prerrogativas de continuidade da sua marcha privada para colocá-la à mercê do poeta, que a faz então cumprir-se segundo outras e diferentes leis que as originais.

Trata-se, pois, de algo equiparável a uma interferência exercida sobre um processo *vulgar* para obtenção do *ouro*, já que Helder atua sobre o corpo no

⁶ Leio a apresentação a *O bebedor nocturno* (Lisboa, Portugal, março de 1968), também reproduzida com o título (o bebedor nocturno) em *Photomaton & vox*, às pp. 74-76.

⁷ Este é o título, aliás, de uma obra que dediquei ao estudo de suas produções - *A alquimia da linguagem (leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder)*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986, 308 páginas - para a qual envio o leitor.

instante da formação da sua entidade, devolvendo, pois, a uma nova existência esse objeto, agora transmutado. Daí que as candeias possam, em Herberto Helder, parar **no meio de sua chama**, que o perfume bata **dentro do rigor dos cravos**, que durma na romã **um fogo delicado**, que as estátuas sejam, afinal, **corpos metidos em gestos parados**, que as maçãs rolem **no impulso do gosto repentino**, que as árvores transpirem **no centro de uma beleza insondável**, que o pássaro se encoste ao canto, que a cor da fruta seja **alta e feroz**, que a **trémula doçura da farinha** se abra, que a boca fique **impressa na doçura intransponível da pêra**, que o pé se agarre ao movimento⁸. Ou então, como diz diretamente o poeta: **o ponto é propiciar o aparecimento de um espaço, e então exercer sobre ele a maior violência. Como se o metal acabasse por chegar às mãos - e depois batê-lo com toda a força e com todos os martelos. Até o espaço ceder, até o metal ganhar uma forma que surpreenda as próprias mãos.**⁹

A cinematografia, com suas possibilidades de amplificação, close, minimização, movimentação, retardo, aceleração de imagens, montagem e outros tantos recursos mais, parece oferecer o elenco de subsídios plásticos para essa alquimia: é como se a visualização fosse interna e ajudasse a focalizar o lugar íntimo de aconchego, descerrado pela operação alquímica, onde a planta fabrica a sua seiva, onde o vinho fica atento à embriaguez, onde a madeira lateja. Helder promove, assim, o liame entre uma tecnologia de ponta, a mais alta (e a informática e os efeitos spielbergianos foram antes inventados por essa poesia, e nela efetivados, para depois seguirem seu curso conhecido na práxis computacional e cinematográfica) e a mais antiga ciência, as mais remotas origens apocalípticas, alojando dessa forma a sua obra entre o mítico e o utópico.¹⁰

É portanto, na tradição do *illisible* e do *inouï*, na esteira de Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé (do poema que se faz como resistência e afronta aos

⁸ Cito exemplos colhidos a esmo em *Retrato em movimento (Poesia toda 2)*.

⁹ Esta citação pertence ao texto (*desenho*) de *Photomaton & vox*, á p. 88.

¹⁰ Lembro que *Cobra* (Lisboa, & etc, julho-agosto de 1977) é a obra de Herberto Helder onde o processo alquímico se insinua mais pontual através da imagem edificada do oroboro, hermetismo também presente em *O corpo O luxo A obra* (Lisboa, & etc, julho de 1978); que *Os selos (Poesia toda)*. Lisboa, assírio & alvim, novembro de 1990, pp. 547-571, publicado anteriormente em *As escadas não têm degraus* número 3, em março de 1990) trazem fortes componentes do **Velho testamento**, assim como *A máquina de emaranhar paisagens*. Ao livro de 1988, Helder intitulou *Última ciência* (Lisboa, assírio & alvim, novembro de 1988), enquanto seu último, o de 1994, traz por nome *Do mundo* (Lisboa, assírio e alvim, outubro de 1994).

Endereço também o leitor para o livro de Juliet Perkins, *The feminine in the poetry of Herberto Helder* (Londres, Tamesis Books Limited, 1991), que descerra justamente o aspecto mítico, arquetípico, mas absolutamente herético, da obra de Helder.

discursos dominantes e facilmente consumíveis), passando pelo surrealismo, pela experimentação, e exercendo-se como vanguarda permanente, que as vinte e oito obras de Herberto Helder, produzidas entre 1958 e 1998, se apresentem ao leitor. São elas constelações erráticas, zodíaco comburente, palimpsestos, na trilha da zona anônima da linguagem, das formas interiores e dos ritmos telepáticos, dos climas do vazio, das inteligências para o equívoco, de uma escrita impossível e, sobretudo, do conhecimento informulado.¹¹

Neste rápido vôo de teco-teco sobre a obra de Helder, longe de mim a intenção de elucidá-la para os senhores. Sua obra é autônoma, maior de idade (tem quarenta anos!), é veemente ao extremo, e, aliás, ela própria **se diz**. De resto, lembro apenas que para todo o autor é sempre

difícil viver entre a falsa inteligência alheia. Antes de ser absolutamente ininteligível perante uma ininteligência senhora de si, do que ser devorado pelas partes que os outros escolhem, em puro abuso, para satisfação da própria inteligibilidade, deles, estrangeiros.¹²

¹¹ Favor **não confundir**, como já o fizeram alguns, o conceito de *ilegibilidade*, aqui manipulado (e que pertence à tradição crítica francesa desde Rimbaud), com a usual acepção de texto impossível de ser decodificado e que não permite leitura. Entende-se por *illisible*, neste contexto, o extravio ao código legível comum, a utilização deliberada de empecilhos de leitura, vinculados na desculturalização e na desautomatização do sentido, ou, para usar a nomenclatura de Eco, de juízos metassemióticos. Estes são juízos que, nascidos no interior da semiose, sujeitam a exame os subcódigos conotativos, questionam a sua legitimidade, resistem à aquisição, ocasionando dificuldades de leitura. Assim as conexões semânticas por eles operadas ainda se encontram inexploradas pela cultura. São juízos desobedientes e de valor subversivo, pois que, tomando significados culturalizados, eles os articulam de maneira proibida pelo código, a fim de obter semelhanças ou dissemelhanças nunca antes surpreendidas, e, portanto, significados cuja trilha não havia sido ainda sulcada pela cultura. Recém-inaugurados, são ainda arcabouços de sentido, já que não podem se constituir como unidades culturais autônomas (cf. Umberto Eco, *As formas do conteúdo*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1974, trad. de Pérola de Carvalho). Assim, por exemplo, logo no primeiro livro de Herberto Helder, *O amor em visita*, que data de 1958, o leitor se depara com empecilhos desses, com arcabouços de sentido, já nos três primeiros versos que inauguram a sua obra. Reproduzo-os, grifando as zonas de extravio ao código e que se perfazem como núcleos de foregrounding:

*Daí-me uma jovem mulher com sua harpa de sombra
e seu arbusto de sangue. Com ela
encantarei a noite.*

¹² HELDER, Herberto - (*algumas razões*). *Photomaton & vox*, p. 160