

Herberto Helder:
a ars poetica do assassino assimétrico

Maria Lúcia Dal Farra

Um pintor reproduz calma e naturalisticamente um peixe vermelho encerrado num aquário; mas, de repente, como que invadido pelo mistério, o artista se dá conta de que o aquático em questão, ganhando autonomia, começa a se livrar da sua cor primitiva e, a bem dizer, a tornar-se inteiramente negro. Dividido entre ambas as cores, perguntando-se ao mesmo tempo pela súbita infidelidade que acometeu o peixe e por aquilo que interferiu de modo tão definitivo na sua relação com ele, o pintor se decide por reproduzir, na tela, um peixe puramente amarelo. Afinal, é de se supor que o pequeno animal "pretendia fazer notar que existia apenas uma lei que abrange tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Essa lei era a metamorfose" (1).

Este texto de Herberto Helder, que anuncia a desconfiança básica do artista diante do real, aparecia em 1964 na Poesia Experimental 1. Para Helder, tratava-se, então, do testemunho de mais uma verificação es

tética pessoal, reconhecida ao longo da história interna da sua obra já que, para ele, o poeta deve submeter a um incessante questionamento os meios artísticos de que se serve. Naquela altura, porém, esta postura veio coincidir com as inquietações do grupo a que ele momentaneamente se aliara e o texto acabou por tomar, assim, a dimensão de uma profissão de fé: desejava-se para a poesia portuguesa contemporânea um princípio de incerteza nas suas relações com o universo a ser representado.

Também como mapa de uma conduta artística próxima da sua, o mesmo texto referia, já em 1968, a pintura de Manuel Cargaleiro quando a apresentava no catálogo da sua exposição em Lisboa. E na edição de 1973 da Poesia Toda de Helder e na definitiva de 1981, a história do peixe infiel veio explicitar, de uma vez por todas, uma das "Maneiras" (a segunda) de representação do real, uma das formas de se tirar o Retrato em Movimento. O livro, publicado em 1967, se bem que praticasse largamente esta dúvida metodológica, ainda não trazia inserida nessa edição a fábula que, afinal, a justifica e a ilumina bibliograficamente.

Com isso quero dizer que é a partir deste livro de poemas que começa a se esboçar na obra de Herberto Helder uma mais recente imagem de poeta e uma nova ars poetica, ambas decorrentes desta precisa experiência com o real que a fábula de "As Maneiras II" registra. O poeta é, então, um ser diferenciado, aquele que tem lepra nas mãos com que escreve, um assassino ca

paz de crimes e de crueldades, o homem subversivo e daninho que, graças à atrocidade com que representa o mundo, está apto não somente a mudar o nome das coisas mas a transmutar também o próprio cerne delas.

E nisto consiste o fundamento mais precioso desta imagem: apenas trilhando o percurso da marginalidade, da exceção e da subversão, o poeta pode reencontrar o perdido amor, a visão primitiva da criança, o olhar inaugural do mundo e recomeçar o "talento de existir". Ironicamente, caminhando a contrapelo do social, tornando-se nocivo, recolhendo e sendo o lixo, o poeta redescobre a pureza e a linguagem inicial. Só a baixa e suja vida pode reconduzir ao amor e "no sabemos que quiere decir el autor con la palabra 'amor'", segundo a epígrafe de Ortega y Gasset escolhida por Herberto Helder para figurar como apresentação do seu primeiro livro, O Amor em Visita (1958).

1. A crueldade.

No caso da fábula do peixe, o que o texto sugere na passagem pouco cromática do vermelho para o negro e para o amarelo é um diálogo com as teorias mi méticas da poesia, precisamente com o emblema poético do espelho, descartando, logo de início, a teoria do refle xo. Na mutação do vermelho para o negro, reconhece-se o quanto o real é insidioso e prestidigitador pois que ele próprio se incumbe de infringir a aparência que ostenta. Por fim, aceita-se como maneira de representação aquela

que ultrapasse as outras possíveis metamorfoses que o real possa elocubrar: daí o amarelo.

Assim, o modo de captação da realidade depende da própria forma de ser e de se gastar (desta realidade), já que é a instabilidade incessante do nosso mundo contemporâneo que instiga, de maneira mediatisada, a mutabilidade dos aparatos poéticos. Se, dito deste modo, faço supor que é o conceito mimético que rege esta poesia, seria bom conferir em que termos a organização dos dados aristotélicos é retomada por Helder. Aprendendo com o real a sua persistente mutação, a poesia nunca registra a transformação vislumbrada porque se adianta a ela, metamorfoseando-a também. Assim, se em última instância, a poesia imita, ela o faz situando a referência a uma incógnita a perder de vista: captando no mundo aquilo que ele não é mas que poderia vir a ser e ela o submete a uma nova transmutação. Em "As Maneiras II", o que se constata, portanto, é a "insídia do real" e a mimesis, assim recuperada, é inspirada pela prestigitação formulada pela própria realidade.

Ora, a abrupta mutação de cor que o peixe de Helder fabrica - para além de questionar as diferentes teorias miméticas - fala, por um lado, que é impossível imitar o real desde que ele mesmo se incumba de infringir-se. Por outro, anuncia que a única conduta viável para o procedimento artístico é o de uma transfiguração que ultrapasse a sugerida e que se ponha na frente daquela indicada pelo real ou pela tradição ou pelo

cultura. Esse olhar arrasador, inquisitor, não domesticado e que desconfia das coisas é resultante, na nomenclatura subversiva de Helder, do trabalho da crueldade, análogo ao de Artaud (2).

A devoradora crueldade estilhaça o mundo através, por exemplo, de um insólito jogo de reflexos:

"É um espelho em frente de um espelho, imagem que arranca o princípio da imagem."(3)

O espelho, invocado como recurso deformante e cruel, capaz de também ordenar o universo segundo uma outra significação que se mantém oculta e insuspeitada, desafia as leis da razão e da lógica. O poema, nascido desse desajuste das lentes, é todo coalhado de anamorfoses e de adinatons. Esses dois critérios do impossível e do absurdo desalojam a aparente harmonia das coisas: as imagens fervilham vida quando se injeta nelas a loucura:

"O mês de março vem ver como é e toca em tudo, e as montanhas descem pela tarde íngreme, nos espelhos tu serás daqui em diante todo o meu braço esquerdo, porque eu vou levantar vôo com o braço direito na camisa demasiado azul, meu amor a espuma é uma pressa das águas que chegam à alvorada, nascidas num centro nocturno onde os animais estremeçam e dormem - nunca mais terei sono, vou despir-te tão lentamente quanto se tece uma estação, e arderá nos meus dedos uma doçura negra, só depois eu saberei como é leve toda essa roupa exaltada, na atmosfera que treme das um passo com os teus cabelos, e a paisagem ergue-se e respira, com a cor toda na voz procuro o nosso silêncio, como tu és uma criança passa a sombra do

vento, e passa porque estás nua uma vertigem de sal, e ouve: o teu país é pimenta, e então é a noite pintada ao fundo e a lua senta-se, meu amor como um cardume livremente branco, e o olhar é um modo de crescer em silêncio, respirar elevada até ser teu corpo um grande pensamento, e tudo se cala para termos muitas mãos por onde compreender, o mês de março está no meio e não se move, sentimos apenas os seus pulmões ardentes na matéria delicada que ferve atrás dos séculos."(4)

Já que o mundo contemporâneo não é senão um reflexo deformado da natureza recoberta por valores alheios e que, como tal, ele é antes uma forma de separação do homem com o universo que a expressão de um vínculo, a poesia se mune, para este Retrato em Movimento, de uma kodak que altere ainda mais a mutação incessante (5). Poesia fora das convenções vigentes, esta do amor subversivo, do crime e do terror. E não é à toa que seu aspecto danificador e sua tendência ao marginal imprimam aos dedos com que o poeta escreve a mancha clara dos párias, a marca da lepra.

2. A lepra.

Em "Doenças de Pele", a lesão dermatológica que se alastra pelo corpo do poeta vem despertar nele o amor para com os outros homens, da mesma forma como a poesia nascida dessa mão maldita vai procurar, por baixo da ironia com que se denomina assassina e criminosa, um espaço mais humanizado que rompa o bloqueio da vida constituída. Neste conto de Os Passos em Volta, a lepra é a divisória entre duas condutas do poeta, entre

dois modos de escrever: entre a mão supostamente humanista e a mão subversiva. Antes da doença, o comodismo burguês, apoiado numa "grande tradição", a indiferença e uma certa postura olímpica equilibram a existência do personagem:

"Eu era um homem sereno, emocionalmente próspero, digamos, sem entretanto, me entregar à dissipação. Convivia com muita gente e podia fazer com que me amassem. Claro, não amava ninguém, mas a minha vida era como que atravessada diariamente por um calor traquilo e ligeiro. (...) Achava-me, de certo modo, um indivíduo sem culpas, conhecendo algumas leis seguras, amando lentamente a terra e as estações. Organizara mesmo um conjunto de aforismos, e acreditava na imparcialidade e - quem sabe? - talvez até acreditasse na justiça. Havia de ter um dia um talão de rosas e ser-lhes-ia dedicado." (6)

O repertório de qualidades deste poeta - "indivíduo sem culpas, a crença num "conjunto de aforismos", na "imparcialidade" e na "justiça" - deixa entrever a quem pertencia, pois, a suposta mão "humanista" inconspicua. Entretanto, à medida que as nódoas se propagam, selando primeiro os dedos e, em seguida, todo o corpo até transformarem o poeta num "réptil branco e inconsistente", o pânico vai penetrando a sua existência, desarrumando tudo. Os valores são subvertidos e, ironicamente, o amor se apodera do poeta:

"O meu amor pelas pessoas também crescia, varado por uma singular violência e fraqueza, um pânico, uma melancolia enormes. (...) O meu amor pelos outros,

não obstante, desenvolvia-se sempre. (...) Amava-os, com a maior profundidade, amava-os muito." (p.74)

A lepra o havia atacado, em verdade, num outro lugar, "numa zona terrivelmente mais importante", aquela que modifica a percepção do mundo e questiona as hierarquias aceitas. A metamorfose de ótica que ela implica também diz respeito à possibilidade de convulsão do real, de fragmentação e estilhaçamento dos valores culturalizados. O corolário que se retira daí é que se, socialmente, a doença distancia o paciente do mundo, em Helder ela é fator de aproximação e de interesse pelos outros, pois que assegura um estado diferenciado, semelhante ao da iniciação esotérica, permitindo vislumbrar que "entre o amor e o mundo haja uma chaga pior, onde nem mesmo se espere esquecer ou fugir" (p.75).

É por esse rumo que, na poética de Herberto Helder, a lepra é invocada como parente próxima da transformação efetuada pelo amor, como irmã da morte e da redenção, na mesma esteira da ação subversiva do crime, do terror, da crueldade. Ela endereça, pois, à descoberta inicial, à tenebrosa e arguta visão infantil que está ainda a salvo das nomeações:

"Temos lepra na boca no instante mais negro do poema. Oh sim: a monstruosa grandeza, como quando se é criança entre as cores primitivas, descobrindo, andando."(7)

3. O terror.

Contra o ritmo aparentemente equilibrado mecânica social, a poesia cumpre a missão de desarrumadora dos costumes que esculturam a mesquinhez da vida cotidiana, a começar pelo hábito de leitura. O leitor, diante do poema, torna-se apreensivo e desnorteado. E eis aqui a função do terror, daquilo que constitui uma

"compressão violenta, síntese à entrada de um texto que se multiplica por dentro, sem crescer, cruzado insensatamente por túneis, corredores e caminhos de pronúncia áspera." (8)

Todos os tropeços de decodificação lhe são devidos: a intersecção, a "congeminção", a solicição simultânea que amedronta, a sobrecarga semântica se embatendo contra a linearidade dos gestos e das ações. O poema abalroa, numa única emissão de voz, o vazio da inércia cotidiana e ocupa todos os cantos de significação. Ele se monta como um lugar erigido e difícil, como um percurso de sobressaltos em face da comodidade do receptor. Suas irregularidades, saliências e depressões questionam a indolência e a apatia perante o mundo, sacodem as vistas para outros lados de observação, donde a desorientação do leitor perante o ajuntamento e a propagação das imagens moventes:

"Havia uma cidade em espanto linear a ca
valo noutra cidade em geometria ambígua, um jardim era

metade de outro, em que as pétalas andavam para trás e para diante, com o perfume trocado e o silêncio das cores tremendo no seu erro cheio de alvoroço florido, e os architectos disseram: é preciso um novo espaço para estas duas pessoas que estão a pensar tanto com o corpo - e numa casa abria-se a porta que vigiava os corredores onde o pólen se acendia e dançava, e de repente a porta descerrava o espectáculo antigo do nascimento da lua num quarto escuro, e via-se o que a lua sempre fez para trepar do soalho para o tecto pelas paredes docemente retardadas, era o tempo da sede entre os nossos vinte dedos embrulhados, e alguém escrevia à máquina num dos planos da intersecção urbana, e a frase escrita aparecia com o seu rumor externo noutra sítio, mas agora via-se no meio dela uma clareira de silêncio vivo, e ia-se apreendendo a nossa mútua nudez colocada no sentido da frase, nós éramos essa cidade tremendamente posta em uso, em toda a parte estavam mãos em vez de garfos e lâmpadas, e a frase era assim: o amor, as mãos ininterruptas." (9)

4. O crime.

E é então que o crime constitui a subversão total. Se o mundo se recobre de mistificação, a poesia lhe imprime uma outra forma arquetônica baseada sobretudo na ousadia e no assassinato da máscara com que ele se veste: ela o mina por dentro, desarticulando-o para o estraçalhar, a fim de compor, com os estilhaços, uma nova configuração. A execução do crime é a da extrapolação dos limites circunscritos pelo real através do extravasamento das fronteiras de uma palavra na outra. Eis a função do "l'un dans l'autre" no seu delíto de lesa-realidade.

O aspecto corrosivo desta poética resvala o território da violência que não é, entretanto, gratuitamente invocada. Se o meio usual de manifestação da nossa sociedade se faz por aí, o poema o utiliza irônica e criticamente na medida que suscita, pelo avesso, a atenção para a própria impassibilidade com que são encaixadas as atrocidades sociais. Num texto de Helder que cobre a leitura do jornal, sabe-se, então, porque é que a "imprensa fornece um novo dia e uma noite maior".

Com a aparência de quem imita a típica notícia impessoal, o poema conta sucintamente que, numa fábrica de papel, o operário - que, provavelmente, não tinha seguro de trabalho - caiu numa das máquinas e se transformou em pasta. Quando o acidente de trabalho foi conhecido,

"apenas restavam no misturador uma das mãos da vítima, uma rôtula, uma madeixa de cabelos e tiras de pele. O corpo achava-se integrado nas folhas de papel que contnuavam, entretanto, a sair das prensas." (10)

A frieza da enumeração e a minúcia no balanço das sobras do que havia sido um operário são intensificações propositadamente sardônicas das características de uma forma mais imediata de documentação da realidade, a imprensa. Mas o crime a que Helder alude não advém da tarefa do humor negro que, como maneira veemente de representação, nada acrescenta ao que já existe no cotidiano. Ao contrário, o poema perpreta o seu

crime de descerramento do real quando desperta a natureza inorgânica, perscruta as forças quentes que compõem um objeto ou uma paisagem, conferindo-lhes a humanidade e a sensibilidade que faltam no tratamento devido ao homem. É mais por esta via que pela outra que o trabalho incisivo da ironia perpassa o poema.

5. O amor e a zona anônima da existência.

Estimulada pela subversão, pelo crime, pelo terror, pela droga, pelo sono ou pelo esquecimento como formas de apreensão do real, a poética de Helder propõe e elabora o esvaziamento da cultura e indica o aprendizado infantil como procedimento poético:

"Aprenderei no sono as submersas crianças mudas, envoltas no sono." (11)

A poesia busca essa "verdade impraticãvel" das crianças, a visão primitiva dos que não foram tocados pelas forças ideologizantes da cultura. Através do trabalho perspicaz de uma certa afasia lingüística, o poema tira o limbo das coisas, desenfaixa-as dos nomes consabidos, tudo em nome do amor.

A parábola narrada por Helder da mulher que perdeu a agulha num cômodo e que a procura num outro porque neste há luz, ilustra a perspectiva de quem, pelo fato de se ver confinado a uma única alternativa -

a "reclusão na mesma cela de prisão" a que Almada-Negreiros se refere quando explicita a situação social do poeta moderno (12) - se volta contra toda a certeza e possibilidade tidas como habituais: não se quer encontrar a agulha mas procurá-la sempre.

Essa recusa endereça o poeta a outras vias de conhecimento. Nelas ele se irradia em direção ao irrevelado, ao indecifrável, ao imperceptível. É pela linguagem que ele topa com a zona anônima da existência onde as palavras são um enigma que constrói o que ainda está para além do silêncio. Nesse país desenfreado e liberto, a denominação entra em colapso. Pelo empréstimo das qualidades de um a outro, o nome se desvincula do seu objeto de maneira a brilhar projetado no alheio, estabelecendo uma rede semântica ininterrupta: é o trânsito total dos signos. Em face disso, o texto se faz como um incêndio flutuante e movediço que corrói o real porque o desarticula e o erige segundo uma outra disposição. As imagens vão e voltam, numa combustão que faz saltar uma paisagem repentina e expectante que pode tanto descobrir o mítico - a "topografia de uma lembrança obscura" - quanto despertar o utópico - a "memória futura".

Tudo aí se reclina, se pende, se recolhe e se distende enviezadamente por meio de uma linguagem oblíqua que desvenda uma "nação simultânea". Por meio de um princípio de irregularidade absoluta, os corpos afetados se expõem desventrando uma geografia interna in

visível a olho nu. Cada elemento formador dos objetos se expande num ritmo lento ou apressado mas diferente do habitual, como se se encontrassem numa "desordem resurrecta", de maneira que a imagem cambaleia, ondula e oscila, revelando o Retrato em Movimento.

Apesar do inorgânico da natureza enunciada, nada está fixo ou cristalizado porque a primavera se centra agora no coração das coisas, porque o poeta desencanta essa visão subjacente e apertada, vê como "se forma a seda", como "as chamas atingem o coração da lenha", como "é junta a docura do pêssego". E o universo criado se organiza por meio da leveza, do esvaziamento do peso da gravidade. Porque não têm nome e nem cadastro, as coisas nem bem pousam no mundo.

Funda-se, então, o mês sem lugar, o tempo da "caça imemorial" onde se celebra o "espaço louco". Graças ao seu "talento assimétrico de assassino", o poeta desvenda os sinais das iconografias mais obscuras. Como pisa os limites do "cego vocabulário", o texto descobre o rosto ainda "analfabeto" dos nomes, a "pátria rudimentar das imagens".

Ele caminha em direção do silêncio, diante da "demora dos nomes" promovendo o "esquecimento da gramática", em virtude do "ídioma assimétrico" que utiliza e que provoca "analogias verticais". E o texto se desempenha "sonâmbulo", regido por uma "cândida ciência". E só nesse momento,

"sô agora se vê a desordem geográfica, diz alguém, sô agora conduz os castiçais frenéticos - sô agora se morre de música circular, os espelhos palpitam como a água nos lençóis, diz alguém, no escuro a pureza mostra a maneira de andar, interrompem dizendo que arde sobre a mesa uma laranja aberta - na conversa o que vejo é o meu sangue florindo, a tristeza a beber o seu copo de água lenta" (12).

Porque é possível que o texto, assim disposto, seja talvez "a beleza, ou a ciência" ou uma nova maneira de não saber: como seria o "álamo correndo na chuva, entrando na noite ao pé do que ainda se não sabe"(13)?

NOTAS

(1) HELDER, Herberto - "As Maneiras II". Retrato em Movimento. Poesia Toda 2. Lisboa, Plátano Editora, 1973, p.78.

(2) Acenando com a possibilidade de extrair da cultura idêias cuja força seja idêntica à da fome e manipulando a crueldade como apetite de vida, como devoradora das trevas, Artaud abre espaço para que a poesia se exerça pela crítica e heterofagia de uma tradição.

cf. ARTAUD, Antonin - Le Théâtre et son Double. Paris, Gallimard, 1964.

(3) HELDER, Herberto - "A Imagem Expansiva. Dafne e Cloê" Op. Cit. p. 103.

(4) HELDER, Herberto - "Os Animais Carnívoros V". Op.Cit. p. 117.

(5) É bom indicar, a propósito da máquina fotográfica com lentes propositadamente desajustadas, que Helder compôs, em 1968 - portanto, em seguida a Retrato em Movimento -, o livro Kodak, nesta mesma linha da crueldade. Compreende um único poema de 181 versos agrupados em torno de 21 estrofes e se aproveita o mesmo título do texto de Blaise Cendrars, publicado em 1924.

- (6) HELDER, Herberto - "Doenças de Pele". Os Passos em Volta. Lisboa, Editorial Estampa, 1970, 3ª ed., p.71.
- (7) HELDER, Herberto - "A Imagem Expansiva. Dafne e Cloé". Op. Cit. p. 106.
- (8) HELDER, Herberto - "As Maneiras III". Op. Cit. p.79.
- (9) HELDER, Herberto - "Os Animais Carnívoros II". Op. Cit. p. 114.
- (10) HELDER, Herberto - "Artes e Ofícios II". Op. Cit. p. 86.
- (11) HELDER, Herberto - "Artes e Ofícios VI", Op. Cit. p. 96.
- (12) cf. ALMADA-NEGREIROS, José de - Orpheu. 1915-1965. Lisboa, Ática, s.d.
- (13) HELDER, Herberto - "Os Animais Carnívoros XII". Op. Cit. p. 124.