



23.3
2009

DIACRÍTICA

(N.º 23/3 – 2009)

Série CIÊNCIAS DA LITERATURA

DIRECÇÃO

ANA GABRIELA MACEDO
CARLOS MENDES DE SOUSA, VÍTOR MOURA

COORDENADOR

CARLOS MENDES DE SOUSA

COMISSÃO REDACTORIAL

ANA GABRIELA MACEDO
CARLOS MENDES DE SOUSA
CRISTINA ÁLVARES
EUNICE RIBEIRO
JOSEPH EUGENE MULLIN
MARIA EDUARDA KEATING
ORLANDO GROSSEGESSE

COMISSÃO CIENTÍFICA

ABEL BARROS BAPTISTA (Universidade Nova de Lisboa), BERNARD McGUIRCK (University of Nottingham), CLARA ROCHA (Universidade Nova de Lisboa), FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA (Universidad de Santiago de Compostela), HÉLDER MACEDO (King's College, London), HELENA BUESCU (Universidade de Lisboa), JOÃO DE ALMEIDA FLOR (Universidade de Lisboa), MARIA ALZIRA SEIXO (Universidade de Lisboa), MARIA IRENE RAMALHO (Universidade de Coimbra), MARIA MANUELA GOUVEIA DELILLE (Universidade de Coimbra), NANCY ARMSTRONG (Brown University), SUSAN BASSNETT (University of Warwick), SUSAN STANFORD FRIEDMAN (University of Wisconsin-Madison), TOMÁS ALBALADEJO MAYORDOMO (Universidad Autónoma de Madrid), VITA FORTUNATI (Università di Bologna), VÍTOR AGUIAR E SILVA (Universidade do Minho), ZIVA BEN-PORAT (Tel-Aviv University)

PUBLICAÇÃO SUBSIDIADA PELA

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, INOVAÇÃO E DO ENSINO SUPERIOR Portugal

Os artigos propostos para publicação devem ser enviados ao Coordenador.

Não são devolvidos os originais dos artigos não publicados.

DEPOSITÁRIO:

LIVRARIA MINHO
LARGO DA SENHORA-A-BRANCA, 66
4710-443 BRAGA
TEL. 253271152 • FAX 253267001

CAPA: LUÍS CRISTÓVAM

ISSN 0807-8967

DEPÓSITO LEGAL N.º 18084/87

COMPOSIÇÃO E IMPRESSÃO

OFICINAS GRÁFICAS DE BARBOSA & XAVIER, LIMITADA
RUA GABRIEL PEREIRA DE CASTRO, 31 A e C – 4700-385 BRAGA
TELEFONES 253 263 063/253 618 916 • FAX 253 615 350
E-MAIL: barbosa.xavier@sapo.pt

ÍNDICE

NOTA DE APRESENTAÇÃO	7
HERBERTO HELDER	
A «ANTROPÓFAGA FESTA». METÁFORA PARA UMA IDEIA DE POESIA EM HERBERTO HELDER Ana Lúcia Guerreiro	9
O SOMBRIO TRABALHO DA BELEZA (NOTAS SOBRE O BARROCO EM HERBERTO HELDER) Eunice Ribeiro	23
HERBERTO HELDER: UMA IDEIA DE POESIA OMNÍVORA Helena Carvalhão Buescu	49
A <i>FACA NÃO CORTA O FOGO</i> : CONTEXTOS POÉTICOS DE UMA BIOGRAFIA João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva	65
ACOLHER NA BOCA, DEPOIS NO CHÃO DOS OLHOS: O POEMA. <i>OU O DIA EM QUE HERBERTO HELDER DE UMA QUEDA FOI AO CHÃO DA MÃO DE FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO</i> Jorge Fernandes da Silveira	83
O CONTO INSOLÚVEL DE HERBERTO HELDER: DUAS PESSOAS Lílian Jacoto	101
(77×14)+2009: 38⇒BELEZA (HERBERTEQUAÇÃO) Luís Maffei	113
HERBERTO HELDER: O POEMA CONTÍNUO NA PRIMEIRA DÉCADA DO 2.º MILÉNIO (PREPARATIVOS) Manuel Gusmão	129
AS FRONTEIRAS DO POÉTICO NA POESIA DE HERBERTO HELDER Nuno Júdice	145
EM QUE LÍNGUA ESCREVE HERBERTO HELDER? Rosa Maria Martelo	151
INVESTIGAÇÕES POÉTICAS DO TERROR Silvina Rodrigues Lopes	169

VÁRIA

A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DE UMA NOVA IDENTIDADE CULTURAL: A SUBVERSÃO DE ESTEREÓTIPOS NO ROMANCE <i>LA CARTE D'IDENTITÉ</i> Benvinda Lavrador	181
ALGUNS PROBLEMAS DE CRÍTICA TEXTUAL NAS <i>RIMAS</i> DE CAMÕES Frederico Lourenço	199
AINDA A PROPÓSITO DO SONETO <i>O DIA EM QUE EU NASCI MOURA E PEREÇA</i> Hélio J. S. Alves	213
O <i>NONSENSE</i> QUE FAZ SENTIDO(S): SOBRE OS JOGOS DE LINGUAGEM NAS LÍRICAS DE RUI REININHO Isabel Ermida	227
«E O TEMPO NÃO PASSA»: AS CARTAS DA GUERRA DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES Luís Mourão	259
SINGULARIDADES DE UMA MOÇA E NARCOTIZAÇÃO DO HERÓI EM <i>O SANTO DA MONTANHA</i> Sérgio Guimarães de Sousa	275
RECENSÕES	301

NOTA DE APRESENTAÇÃO

As revistas universitárias não têm que se limitar por força às lápides celebrativas e aos repositórios de investigação sobre canónicos autores desaparecidos.

A publicação, no presente ano, da obra poética de Herberto Helder, reunida sob o título *Ofício Cantante* (onde se inclui e se amplia a parte inédita de *A Faca não Corta o Fogo*, livro saído no final de 2008), constitui um dos mais relevantes acontecimentos dos últimos tempos, no panorama da edição de poesia em língua portuguesa.

O dossiê sobre Herberto Helder, do número 23 da revista *Diacrítica/Literatura*, apresenta um conjunto de ensaios que revisitam admiravelmente a obra do poeta, dialogando muitos destes estudos com os últimos poemas publicados pelo autor, nas edições acima referidas.

HERBERTO HELDER

A «antropófaga festa». Metáfora para uma ideia de poesia em Herberto Helder

ANA LÚCIA GUERREIRO

Abstract

In 1968, Herberto Helder announced his maturity and readiness for silence. Still, in 1971, *Antropofagias*, composed of twelve texts, was published. These texts can be read as a way of agreeing with the concept of literary dissolution also referred to by Borges who considers literature as the only art which courts its own end. Therefore, *Antropofagias* may be considered the courtesan of Herbertian suicide. These texts, which the poet himself does not consider to be poems, create a link between poetry and anthropophagy.

By reading Herberto Helder's poems, metapoetic prose and short stories, several characters can be identified as taking part in symbolic cannibalism: the anthropophagic poet who «devours» experience; the anthropophagic reader; and the poetry of this author, which is shaped through different «devourings». The metapoetic nature of *Antropofagias* allows it to be considered an *ars poetica* since it exposes the writing of Herberto Helder based on the annihilation of the author, the language and its own written body. Hence these texts are also an *ars legendi*, that is, a desperate dialogue that struggles for a reader worthy of the dancing cannibalism to which he/she is invited.

*É por dentro de poemas que transportamos esse
estranho alimento de todas as mortes.*

Herberto Helder

No índice do actual *Ofício Cantante*, nenhum título expõe tão claramente a ideia da morte implícita num poema como a palavra *Antropofagias*. Sob este tema, agrupam-se doze textos de 1971, em que

um poeta vai dialogando com um suposto grupo de leitores e discutindo noções de poética como «discurso», «palavra», «estilo», «gramática» ou «vocabulário», por exemplo. O primeiro destes textos foi editado na revista *Caliban*¹, antecedido de uma introdução em prosa que, mais tarde, se autonomizaria em *Photomaton & Vox*, sob o título de «(movimentação errática)». Aí, o autor declarava-se disposto a «levar a linguagem à carnificina, liquidar-lhe as referências à realidade, acabar com ela – e repor então o silêncio» (Helder, 2006a: 126). Tomava assim a morte nas próprias mãos. Questionava-se se não estaria «bastante maduro e ruidosamente pronto» (*Ibidem*) para não escrever mais no último poema, que dizia ter abandonado em 1968. A opção de Herberto pelo silêncio relaciona-se com uma utópica formulação de Borges, num dos artigos que integram as suas *Discussões*². Reflectindo sobre o estado das letras argentinas em 1930, o autor idealizava que se lesse em silêncio e que existisse uma «escrita puramente ideográfica – directa comunicação das experiências e não dos sons» (Borges, 1989: 211). O levantamento de tal hipótese coloca a literatura perante a evidência de não ser verdadeiramente a «directa comunicação de experiências» (*Ibidem*), uma vez que entre o escritor e o leitor se interpõe a linguagem que, inevitavelmente, afasta a forma textual, escrita ou sonora, da «paixão do assunto tratado que manda no escritor» (*Ibidem*). O facto de se servir da língua, sistema artificial e arbitrário, vota a literatura ao fracasso da intenção expressiva. Tal consciência justifica, na obra herbertiana, a defesa do silêncio como justa expressão poética e parece, por isso, legitimar a citação de uma mesma frase, em dois dos textos de *Photomaton & Vox*, «(movimentação errática)» e «(antropofagias)» (Helder, 2006a: 124-128). A consideração de Borges recolhida pelo poeta português é a de que: «A literatura é uma arte que sabe profetizar aquele tempo em que terá emudecido, encarniçar-se com a própria virtude, enamorar-se da sua dissolução e encontrar o fim» (*Idem*, 126).

O silêncio anunciado por Herberto Helder não se verificou em 1968, mas os anos que se seguiram pautaram-se pela expansão do exercício metapoético de andar enamorado pela «dissolução» da literatura e de participar na profecia do seu «fim». O crime arvorado pelo poeta

¹ *Caliban 2* (revista literária coordenada por J. P. Grabato Dias e Rui Knopfli), Lourenço Marques, Novembro de 1971, pp. 31-33.

² Jorge Luis Borges, «A Supersticiosa Ética do Leitor», *Discussão* (trad. José Colaço Barreiros, colecção Obras Completas), Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 209-212.

não operou a carnificina silenciadora da obra, mas transformou-a. O trabalho poético passou a configurar-se como uma nomeação efusiva da morte, vendo «o suicídio de vários lados» (*Idem*, 127). Após 1968, mais do que encontrar o fim, a obra de Herberto Helder alimentou-se dessa nomeação, debruçando-se sobre o seu próprio corpo e perpetuando a existência nessa mesma especulação. A metapoesia pode ser a ideia por detrás do título *Antropofagias*. O conjunto de textos de 1971 não é o único que expõe o movimento auto-especulativo do poeta. No livro *Photomaton & Vox*, é possível encontrar uma constelação de textos que, pelo seu pendor metapoético e variedade genológica, se relacionam com os de *Antropofagias*, ou com os seus seguidores *ETC.* (1974) e *Exemplos* (1977). Também a publicação de *Cobra* (1975-76) equacionou a ideia da morte poética e da tendência literária para apontar a falibilidade expressiva. Assim se compreende que o poeta questionasse a validade de uma citação de tal poema: «o que é citável de um livro, de um autor? Decerto, a sua morte pode ser citável. E, sobretudo, o seu silêncio» (Helder, 1978: 46).

É na face silenciosa e apaixonante da palavra que se fixa o olhar de Herberto Helder. Do outro lado da linguagem, há uma *energeia* que o poeta, leitor de si mesmo, procura no exercício metapoético. O alvo de tal demanda situa-se muito mais no plano primário do que na superfície civilizada de uma língua e há uma vontade expressa de encontrar um impulso selvagem por detrás do rosto humano das palavras:

Force-se alguém a afastar as palavras, essa folhagem de ouro implantada nos olhos e nos ouvidos, para descobrir o rosto zoológico que nem uma câmara de filmar tornaria capturável e doméstico (Helder, 2006a: 152).

Este movimento do poeta e do leitor na direcção de uma «selvática» (Helder, 2009: 287) matéria poética abre caminho para a metáfora antropofágica como esboço de uma teoria da poesia, ou seja, como contributo para o desenho de uma *ars poetica* em Herberto Helder. Tal como o acto canibal alia a barbárie e a civilização, também a poesia de Herberto sublima a fusão entre a nossa dimensão zoológica e humana. A antropofagia conhecida na América consistia num acto de natureza tribal infligido contra o inimigo, como afirmação de poder, ou, dentro da própria tribo, visando a protecção do grupo contra forças sobrenaturais. Em qualquer um dos casos, a devoração era singular e profundamente simbólica, concretizando uma transferência do poder do devorado para o devorador que assim se fortalecia. Também aqui há um paralelo com a poesia, ancestralmente ligada à magia ou à reli-

gião, como um modo de enfrentar, subjugar ou tocar o divino. Tanto um ritual antropofágico como um poema são regulados por convenções e, no caso do último, há leis versificatórias ou retóricas que o condicionam, mesmo que o grau de liberdade formal seja elevado. A natureza comunitária é outro dos traços que ligam antropofagia e poesia, uma vez que uma e outra pressupõem a partilha de um alimento espiritual, num ritual festivo onde o espectáculo da morte deflagra uma alegria no vencedor, que se banqueteia com o corpo do outro. Para Herberto Helder, o poder regenerador do canibalismo é perpetuado «por dentro de poemas» (Helder, 2006a: 153). Eles contêm, assim, um poder simultaneamente destruidor e salvífico. O acto antropofágico é uma situação excepcional que confronta o Homem consigo mesmo, expondo-lhe, no corpo da vítima, a sua própria fragilidade e permitindo-lhe, na devoção, uma vitória contra a morte. Também o poeta que se olha a si próprio em *Antropofagias* se encontra nesse limite da sobrevivência. Vive da observação de actos alimentares encadeados em que o poeta, o poema e o leitor são definidos por máscaras canibalescas.

1. O poeta antropófago

No circuito poético, há uma primeira *fagia*, no momento que antecede a criação do poema. Corresponde à experiência do sujeito, autor em devir, ainda jovem, em descoberta inaugural de si mesmo no confronto com o mundo. Em «Brandy», de *Passos em Volta*, uma devoção ávida caracteriza uma fase inicial da biografia do sujeito:

Tudo estava cheio, porque o meu coração ávido tudo recebia: era um espaço palpitantemente vazio. Agora não, agora estou cheio de pessoas, lugares, acontecimentos, ideias e indecisões. (...) Que angustiada, esta voracidade, esta fusão analfabeta com a instável matéria do mundo! Agora sou inteligente. Existo, existe o universo (Helder, 2006b: 181-182).

É necessário devorar para existir e para integrar a «instável matéria do mundo». Pessoas, lugares e acontecimentos transitam do exterior para o interior, como que numa primeira morte, passando assim a viver no plano íntimo do sujeito. Dessa voracidade inicial, resulta um caos pessoal que reclama uma organização. Cedo vem a resposta à desordem e a *digestão* processa-se em fantasia e escrita. O homem embriagado de «Brandy» explica-o ao empregado de balcão: «Todas as noites inventava as mulheres, uma grande mulher perfeita, a mestra

da loucura. Alimentava-me disso apenas, de loucura. Nada mais» (*Idem*, 183).

Além da experiência, a educação do poeta junto dos seus antecessores também assume contornos de uma devoração desprevenida:

A juventude alimenta-se do que as garras apanham, e os antigos defendem-se das gerações insaciáveis, atirando carne podre. Mas é carne onde se insinuam ainda o gosto do sangue, e um tigre juvenil não decorou tão bem a identidade que se não confunda desprevenidamente com uma jovem hiena» (Helder, 2006a: 10).

Embora o alimento se possa revelar apenas «carne podre», este estádio da formação do poeta tem alguma utilidade, uma vez que a leitura prepara a escrita. O poeta iniciado através da obra de outros, «antigos ou modernos», acredita-se um salvador sem reconhecer ainda que é apenas «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» (*Idem*, 11). A ignorância pessoal do poeta é assumida no limite e a sede de conhecimento revela-se um «tormento sempre equivocado» (*Ibidem*). Não é a poesia um conhecimento, apenas um jogo de «espelhos» em que o poeta não vê mais do que o seu próprio rosto fatalmente capturado no poema:

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, a antropofagia mágica, imprimiram-se no filme docemente truculento do cinema geral do bairro condenado à fruição analfabeta (*Idem*, 12).

2. O poema antropofágico

O espectáculo truculento da poesia acciona a cadeia de devorações implícitas na ideia de antropofagia. Num primeiro nível, ocorre a devoração do mundo pelo sujeito; num segundo, o poeta escrevente é devorado pelo texto, passando a existir apenas naquele «corpo literal» (*Idem*, 38). Em 1968, Barthes substituía a noção de *autor* pela de *scriptor*, dizendo que «a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa» (Barthes, 1987: 49). Em Herberto

Helder, o canibalismo do poema garante a sobrevivência do sujeito e permite que, quarenta anos após 1968, o autor tenha escrito:

e tu, Canção, se alguém te perguntasse como não morro,
 responde-lhe que porque
 morro,
 (...)
 e neste mistério que como não morro
 que porque morro, escrevo
 a linha que me custa o reino e não passa pela agulha,
 e embora as frutas se movam nas colinas,
 estou a morrer a língua que não é curda nem inglesa,
 a morrê-la cada dia ao rés das unhas e da boca. (Helder, 2009: 583)

O autor assassinado no texto deixa-se ali assinado, pronto a dar o seu corpo ao leitor, para que o «gozo «básico» de «estar a ser»» (*Idem*, 284) não se extinga e se transforme no que, em 1973, Barthes definiu como a leitura de *fruição*: «no texto, de um certo modo, **eu desejo** o autor: tenho necessidade da sua figura (que não é nem a sua representação nem a sua projecção), tal como ele tem necessidade da minha» (Barthes, 1997: 66). A contradição patente é de que o autor viverá depois da sua própria morte. As definições em Herberto Helder admitem sempre o seu contrário e, neste caso, dizer que o poeta morre no poema é também dizer que ele vive aí mesmo, simbolicamente. A sua voz religa-o à vida e perpetua a sua energia no corpo dos futuros antropófagos (o texto e o leitor). Reside num túmulo que podemos visitar, desde que saibamos ler o seu epitáfio humilde e respeitosamente. A energia gravada no texto é a herança autoral, a matéria deixada para nosso alimento.

Como resultado da carnificina poética, o que vai de realidade no poema é apenas fragmento, metonímia de um *Eu* e do *real* que sempre se escapam à leitura. Neste âmbito, a sinédoque, a metáfora, a imagem, a hipotipose, a alegoria são as figuras de retórica que, um pouco por toda a obra, energizam o seu cerne inventivo (Belo, 2002: 189). A posição patente no discurso de Herberto é a de que a representação se distancia do real. Nas primeiras seis *Antropofagias*, há vários procedimentos para expor uma teoria que invalida qualquer hipótese de a poesia ser vista como uma arte *mimética*. Por um lado, constata-se a arbitrariedade saussurreana entre signo e significado, entre expressão e intenção expressiva («não tentamos criar abóboras com a palavra “abóboras”» – Helder, 2009: 273). Por outro, privilegia-se a imagem como matéria poética e, assim, afirma-se que esta apenas permite

analogias com o real e que é passível de montagens infinitas («é uma espécie de cinema das palavras / ou uma forma de vida assustadoramente juvenil» – *Idem*, 274). A par das potencialidades imagéticas, as possibilidades combinatórias da linguagem constituem-se como uma força inventiva inesgotável e libertária, como um filme, como um jogo de imagens criativamente montado. Mais do que uma via para o conhecimento, o poema abre-se como espaço lúdico resultante do «prazer de maquinizar o universo numa estrita / organização de linhas vivida em «iminência» / de imagem em imagem» (*Idem*, 284).

O canibalismo desta poesia, além de atentar contra o *real* e contra o seu próprio *autor*, obedece a um estilo «alarmante» (Helder, 2006a: 75) praticado «ao rés das unhas e da boca» (Helder, 2009: 583). À discussão em torno do conteúdo de um poema, os doze textos de *Antropofagias* acrescentam uma reflexão sobre a sua forma, igualmente destrutiva, tanto no plano linguístico como estrutural. No «Texto 3», o poema-acto é uma dança:

Afinal a ideia é sempre a mesma o bailarino a pôr o pé
no sítio uma coisa muito forte
na cabeça no coração nos intestinos no nosso próprio pé
pode imaginar-se ventania quer dizer
«o que acontece ao ar» é a dança
[...]
somos obrigados a «ver isso»
que faz o pé forte no sítio forte o pé leve no sítio leve
o sítio rítmico no pé rítmico? (*Idem*, 277)

Parte da reflexão metapoética exposta em *Antropofagias* funda-se no entendimento da poesia como uma «movimentação errática». O adjectivo oferece-se a uma fértil interpretação. A qualidade de ser errático é a de quem vagabundeia, de quem vive na margem, de quem se desorientou e perdeu o Norte. Em Herberto Helder, o carácter errático do seu movimento é marcado pela consciente marginalização, pela prática de «desvios» ortográficos da família dos carnívoros / «antropofagias» gramaticais e «pegadas» / ainda ferventes» (*Idem*, 279), «tudo «inteligências» para «o equívoco» pés descalços / que chegam para iludir a ilusão de iludir (*Idem*, 292). Há uma prática agressiva do «erro», que acontece a nível semântico e a nível sintáctico. O projecto da carnificina poética deriva de uma inquieta relação do poeta com a língua. Chega a perguntar: «quem não queria uma língua dentro da própria língua?» (*Idem*, 572). O desejo de uma língua nova fá-lo tornar elástico o seu

próprio idioma, não só pela prática da subversão formal, mas também pela superação do que possa ser entendido como a norma da Língua Portuguesa. Tal atitude é particularmente expressiva nos poemas editados em 2008³, onde Herberto Helder se serve de estrangeirismos, varia os registos linguísticos, usa vocabulário ou estruturas do Português do Brasil, pontua como um castelhano, evoca a poesia provençal e deriva o título da obra de um provérbio grego. A sua busca exasperada de uma «língua analfabeta, plena» (*Idem*, 573) revela um poeta que se quer senhor do «dom das línguas» (*Idem*, 575). Um «poema intrínseco dito a português e dentes» (*Idem*, 577) desenha a metáfora antropofágica, apresentando um sujeito que se perde apaixonadamente na palavra: «Mordidos por dentes caninos, que substantivos! / Assim me encontro eu perdido numa grande escrita» (*Idem*, 539). A relação com a língua materna é, assim, um misto de amor e ódio, violentamente expresso: «a acerba, funda língua portuguesa, / língua-mãe, puta de língua, que fazer dela? / escorchá-la viva, a cabral!» (*Idem*, 576). A tentativa de encontrar a «palavra vingativa e pura» revela uma repetição trágica do erro, um falhanço contínuo de um poeta que tenta superar as limitações da linguagem. A escrita encontra assim um modo de evidenciar-se como erro letal. A poesia corresponde a uma dança antropofágica resultante de uma «vocação homicida» (Helder, 2006a: 35), uma movimentação errática, feita de erros e ironicamente votada ao erro. O executor dessa dança é, no «Texto 11», um poeta que «nunca fazia bem o que fazia bem / era mestre na arte “longa” de perder “gramática”» (Helder, 2009: 294) e que, apesar da mestria transgressora, «nunca encontrara a contas com qualquer “casa” / qualquer “operário” tão desavindo com a sua obra / como ele» (*Ibidem*). A insatisfação, a permanente condenação ao movimento é o destino do errante, é a lei da sua dança. Em Herberto Helder, o canibalismo dançante perpetua-se, e a dança faz-se de passos nunca certos, «porque o erro é sempre o certo disso» (*Idem*, 576).

A poesia apresentada nos textos de *Antropofagias* terá não apenas os passos próprios, errantes e erróneos, mas também um modo particular de executar a sua coreografia que alia delicadeza e violência. O poeta alerta-nos, revela a sua encenação: «Não se esqueçam de uma energia bruta e de uma certa / maneira delicada de colocá-la no “espaço”» (*Idem*, 283). Do ponto de vista formal, os doze textos de

³ Herberto Helder, *A Faca Não Corta o Fogo: súmula & inédita*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.

1971 são, só por si, a aplicação concreta deste mesmo ensinamento. Diz-nos o autor que esses textos «não são “poemas”» (Helder, 2006a: 127). Serão diálogos por terem como interlocutores um conjunto de leitores impreparados para esta «dança», ou ensaios, por discutirem noções de poética. O peso da teoria vê-se ali transformado em leveza a partir do momento em que, não sendo poemas, estes textos se tornam «prosa quebrada com aparências poemáticas. Por causa de um sentido “rítmico porque sim”» (*Idem*, 128).

Em Herberto Helder, o ofício dançante desenha-se em torno do ritmo – o alimento partilhado entre o poeta, o poema e o leitor. O ritmo atribui corporalidade ao poema, permite que possamos dançar o canto:

A poesia não é feita de sentimentos e pensamentos mas de energia e do sentido dos seus ritmos. A energia é a essência do mundo e os ritmos em que se manifesta constituem as formas do mundo.

Assim:

a forma é o ritmo;

o ritmo é a manifestação de energia. (*Idem*, 137)

Ao longo do poema contínuo de Herberto, a dimensão rítmica é trabalhada no verso e na ocorrência de ecos que ganham valor de refrão. Quem folheie mesmo que apressadamente a obra do poeta notará certamente que há vocábulos repetidos quase em todos os textos. Quem leia um pouco mais demoradamente suspeitará que, por vezes, vocábulos diferentes podem ser agrupados como sinónimos de um mesmo sentido. Por exemplo, poema é metaforizado em «casa», «pedra», «paisagem», «campo» ou «lugar». Todas as metáforas são aqui colocadas como substituíveis umas pelas outras, todas transversais e uníssonas, impulsionadas e fortalecidas por uma energia «selvagem» (Helder, 2009: 274) que as atravessa e religa. Colocadas num determinado contexto, geram um sentido que se desloca entre elas, dentro da obra. Haverá alguém que já tenha lido *Ou o Poema Contínuo* ou *Photomaton & Vox* sem se ter surpreendido a recuar algumas páginas ou a avançar outras tantas? Os textos citam-se uns aos outros, recolocando palavras-chave em novos contextos, actualizando o seu significado, permitindo que os vocábulos se iluminem uns aos outros e a decifração desta poesia seja possível. Esse movimento transversal é representado no «Texto 6» pela imagem de uma bola, num jogo de hóquei, disparada pelo espaço da obra fora, impulsionada pela energia a que somos convidados a assistir e a incorporar. Nessa medida,

o «Texto 6» contribui para a descrição de um estilo: o da reiteração que é re-contextualização. Como se a obra fosse um caleidoscópio, os vários fragmentos do universo reagrupam-se, segundo uma lógica intrínseca. Para este poeta, a repetição e recomposição vão muito além da auto-citação – são *inventio*. É um modo de autofagia criativa e simultaneamente crítica, pois cada vez que o poeta se repete valida o repetido e invalida o ocultado. Esta tendência autofágica tem marcado singularmente a obra do poeta. Embora não tenha exercido a morte poética anunciada em 1968, o certo é que operou pequenas destruições ao longo do seu percurso: excluiu livros como *Vocação Animal* ou *Apresentação do Rosto*; publicou duas sùmulas da *Poesia Toda*, em 2001 e 2008, indicando ter ali apenas o essencial da sua poesia, como que num acto de apagamento de todos os outros poemas. Efectuou repetidas revisões da obra poética e em prosa, reivindicando permanentemente o poder da destruição e da regeneração. Há «alguma alegria antropofágica» (Helder, 2006a: 128) no acto retroactivo da revisão da obra e a renovada publicação desse extenso poema sob o nome de *Ofício Cantante* em 2009 atesta ainda agora a partilha desse canibalismo dançante.

3. O leitor antropófago

Embora se erice contra o leitor, a obra de Herberto Helder nunca o demite do seu papel. Em vários momentos, é uma figura legitimada, ou seja, o antropófago autorizado pelo poeta a continuar o seu festim: «Diria um poeta: a autoridade é do autor, ou: a leitura é do leitor – formas alotrópicas do mesmo nó originário. A cada um compete a sua competência (*Idem*, 60).

O leitor deverá ser capaz de um estilo tão voraz como o do poeta. Como num ritual iniciático, em «(*revisões*)», o leitor despoja-se para comungar da experiência que lhe é oferecida, num acto de «cólera, esquecimento e humildade»:

Um estilo bruto, voraz, tremendo: árido a um tempo e perigosamente ferido pela paixão. Mas eis agora o trabalho inovador de esquecer e odiar. Depois, com a boca nos tumultos da água: beber, beber. E encaminhar o estrangeiro visitador por corredores e quartos onde possa, com os dedos grandes e fortes, meter-se pela massa viva do nosso coração dentro. Dormir então debaixo de uma árvore muito brilhante. Mas primeiro: cólera, esquecimento, humildade. Comer o próprio

coração colérico, esquecido, humilde. Um estilo alarmante, muito para nos não deixar dormir senão depois de completamente cumprido. E que então não deixasse dormir o mundo. (*Idem*, 75)

Os textos de *Antropofagias* convidam o sub-grupo de leitores especializados, sentados na «mesa antropófaga» e senhores de uma «vil ciência», a abandonar a «distracção» (*Idem*, 105) ou a falta de «escrúpulos» (*Idem*, 35), pois «os poemas hão-de permanecer fechados após todas as desocultações e hão-de ser abertos para quem neles entre como numa casa oferecida» (Helder, 1999: 90). O leitor deve deixar de ser egótico e preparar-se para ser levado por dentro do poema, e não para o ver de fora, *petiscando*, diríamos, aqui e ali o que melhor convier. Precisa de entrar no texto, sem ter nada «nas algibeiras biográficas, semióticas, psicanalíticas, ideológicas, simbólicas» (*Ibidem*), não pode ser um dos «acrobatas teóricos» (*Ibidem*). Tem de vir «de longe», dotado de «um talento virgem, a virtude de manejar perguntas que em si mesmas [achem] respostas» (*Ibidem*). Esta voracidade de que o autor fala não é semelhante a um «piquenique» (Helder, 2006a: 60), mas a uma morte do próprio leitor para que possa receber o universo do texto. Há que não ser «distráido», há que abandonar-se ao poema, deixando-se levar por dentro dele e colhendo, então, no seu centro, a «magia» da «identificação» do «corpo com a matéria e as formas» (Helder, 1990: 3). No «Texto 5» cria-se a alegoria de um «um homem que abandonasse a família / apenas para ser um obscurantíssimo “pintor de cavalos”» (Helder, 2009: 282). Seria um retornado à linguagem mítica da natureza, um exilado, um esquecido de si, entregue ao momento e à revelação poética. Esse pintor seria um poeta ou um leitor ou um crítico com espírito de poeta. Eis a «cumplicidade» (Helder, 2006a: 146) desejada.

Mesmo que ao longo da obra de Herberto Helder os críticos sejam contados de modo negativo, não é possível compreendê-la sem ter como referência esse mesmo universo de personalidades com que ela vai dialogando. A contemporaneidade de Herberto Helder tem algo a aprender com o poeta sobre a sua linguagem. Os possíveis interlocutores de *Antropofagias* não serão só os críticos mas também os poetas a quem a poesia ocupa como tema de reflexão. Cometem equívocos que o autor, pacientemente, corrige enquanto os conduz, como que por dentro da sua casa, como se lhes ensinasse o correcto modo de exercer a antropofagia a que se chama leitura de poesia.

Ao serviço dessa intenção pedagógica, a utilização de aspas nestes doze textos é um recurso particularmente significativo. Se por um lado

assinalam o discurso directo, desses supostos interlocutores, por outro, assinalam uma citação. Há momentos em que o autor cita conceitos que pertencem à língua corrente e os submete à sua própria intenção expressiva. Cita os lugares-comuns, ao mesmo tempo que assinala a sua insuficiência. Só poderão ser usados se não houver outros melhores, por isso devem ser notados *entre-aspas* (por honestidade intelectual, talvez). O uso deste sinal gráfico indica, assim, a desadequação do referente à referência, a impotência do locutor de encontrar o termo justo, a «palavra vingativa e pura» (Helder, 2009: 31). As aspas apontam também para a natureza escrita do discurso e, por isso, artificial. Além disso, constituem um dos recursos próprios da crítica, que se serve das palavras de um autor para depois as comentar. O trabalho do crítico vive desse minucioso desmembramento textual. Quer o uso das aspas indique discurso directo quer aponte o lugar-comum, a insuficiência linguística ou a notação crítica, consiste num modo de apropriação da palavra de outrem e, nessa medida, pode ser considerada um modo de *antropofagia*, assinalado na própria redacção do texto. Ao servir-se das aspas, o autor dos doze textos de 71 transforma-se em crítico, reivindicando para si o direito à citação e desencontrando «noções e sentidos» (Helder, 2006a: 127), destabilizando as certezas de uma vasta comunidade educada numa antiquíssima tradição que associa a leitura à ciência. Reeduca os leitores críticos; elabora uma *ars legendi* adequada à sua obra. Avisa-os: «A ignorância é muito mais brilhante que a ciência. Sabe muitíssimo mais» (Helder, 1999: 90). A frase é uma ameaça para qualquer crítico, mas é também uma mão oferecida que o convida à obscura dança antropofágica.

Herberto Helder também pertence derradeiramente à comunidade dos leitores antropófagos e volta a experimentar com eles o «pasma» (Helder, 2009: 292) que a sua poesia provoca. A cada exercício meta-poético tenta treinar «o medo como uma foca» (*Idem*, 293). Olha assim o seu rosto no espelho e assume-se como antropófago, «um minotauro» entregue a um «festim antro-po-ato-fágico» (Helder, 2006a: 149). Pratica a «ciência selvagem de investigar a força / por dentro dos olhos», abismando-se diante de uma dança inflamada que se ergue perante um olhar magnificamente alimentado. Entrega-se à «antropófaga festa / de «estar sobre si»» (Helder, 2009: 292). O sujeito que se observa é uma «figura de leitura» (Pimentel, 2007: 36), uma personagem saída do texto, como se indica no «Texto 10»:

agarra-se a esse destino a «personagem» saída
do «trabalho das palavras» dobra-se sobre esse medo

esse pasmo e alegria essa antropófaga festa
de «estar sobre si» e de essa obscura dominação
«estar em cima dela» (Helder, 2009: 292)

O sujeito dá-se conta da sua morte, na posição de devorado e alimenta-se desse evento, como devorador. Ao modular a sua voz no poema, o poeta perde-a e perde-se nele. Metaforicamente, morre aí. Se existe, é dentro do texto e por isso é só a partir dele que nos pode falar, como executor, observador e vítima de uma «celebração funesta»:

A celebração funesta torna-se uma política da ignorância pessoal que nos compelimos assumir até ao fim, para ficar com a ciência possível que não conduz à cidadania. Nota-se logo a nossa ausência pedagógica, e quando os outros chegam para o ensino, já não estamos lá e, interrogada a população, talvez se fique a saber que nunca estivemos. (Helder, 2006a: 153)

O autor que se afirma inexistente, votado ao silêncio, dá lugar à personagem que de poeta se fez leitor; crítico de si mesmo, para ensinar os críticos a serem apenas leitores. A ausência do autor é «pedagógica» só por si. Furtando-se a explicações do que são «afirmações de princípio muito óbvias» (*Idem*, 152), Herberto Helder coloca-se no lado sombrio do silêncio e afasta-se da obra, recusando entrevistas ou qualquer outro tipo de possibilidade de se poder estabelecer pontes entre biografia e poesia.

Além da sua ausência, ensina-nos ainda a sua e a nossa humildade. O seu discurso sobre poética, que poderia considerar-se uma teoria, resiste a esse estatuto ao afirmar uma ignorância pessoal, negando para sempre a certeza e recusando respostas a quaisquer perguntas que se façam a esta poesia. Ao mesmo tempo que nos autoriza, deixa-nos um trágico aviso: «leia-se como se quiser, pois ficará sempre errado» (*Idem*, 153).

Bibliografia

- HELDER, Herberto, (1971), «Movimentação Errática», *Caliban 2* (revista literária coordenada por J. P. Grabato Dias e Rui Knopfli), Lourenço Marques, Novembro, pp. 31-33.
- (1978), «“A poesia vitaliza a vida”: carta a Eduardo Prado Coelho», Abril, n.º 1, Lisboa, p. 46.
- (1990), «Poesia Toda: Herberto Helder» *A Phala*, n.º 20, Outubro/Novembro, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 1-4.

- (1999), «Por exemplo», *A Phala*, n.º 69, Lisboa, Assírio & Alvim, p. 90.
- (2004), *Ou o Poema Contínuo*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2006a), *Photomaton & Vox*, 4.ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim..
- (2006b), *Os Passos em Volta*, 9.ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2008), *A Faca Não Corta o Fogo: súmula & inédita*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2009), *Ofício Cantante*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- FARRA, Maria Lúcia Dal (1986), *A Alquimia da Linguagem – Leitura da Cosmogonia Poética de Herberto Helder*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Coleção Temas Portugueses.
- PIMENTEL, Diana (2007), *Ver a Voz, Ler o Rosto, Uma polaróide de Herberto Helder*, Porto, Campo das Letras.
- BARTHES, Roland (1973), *O Prazer do Texto* (trad. Maria Margarida Barahona), Lisboa, Edições 70.
- (1984), «A Morte do Autor», *O Rumor da Língua* (trad. António Gonçalves), Lisboa, Edições 70, pp. 49-53.
- BELO, Ruy (2002), «Poesia e Arte Poética em Herberto Helder», *Na Senda da Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 178- 193.
- BORGES, Jorge Luis (1989), «A Supersticiosa Ética do Leitor», *Discussão* (trad. José Colaço Barreiros, coleção Obras Completas), Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 209-212.

O sombrio trabalho da beleza¹

(notas sobre o barroco em Herberto Helder)

EUNICE RIBEIRO
(Universidade do Minho)

Abstract

The poetics of continuity underlying Herberto Helder's literary writing, as well as the powerful and diverse intertextual dialogues it keeps nourishing, justifies the development of a possible baroque reading of his poetic work. More than pursuing a thematic or a stylistic profile, our focus is on the visual quality of Helder's poetry, namely on the strategies that underlie a certain dramatising of his poetic look, and on his distinctive modes and contexts of perception. This leads us, on the one hand, to different approaches based on photographic and cinematographic visual grammars, or still life painting techniques and interpretative effects. On the other hand, it also implies religious and visionary baroque imagery, all seemingly summoned by Helder's *intensive* writing and his processual understanding of beauty.

Olhando, do ponto em que nos encontramos, para a vasta bibliografia editada de Herberto Helder, fica a sensação de uma disputa interminável entre o que seja escrever e o que, aparentemente, tem que ser a escrita. Entre Poema e poesia. O que reverte directamente do modo como o poeta tem compreendido o seu *métier* oficial: um artesanato que se faz com o corpo e contra ele, que lida com sangue e carne embora se esquive quase sempre à *forma*, espacialmente organizada e

¹ Extraído de um poema de *Última Ciência* de Herberto Helder (cf. Helder, 2009: 413).

estabilizada, para se traduzir em *força*, em propulsão giratória, num *trabalho de abertura*² que confronta e afronta a organização aspectual da semelhança, deduzindo-se num saldo equilibrado de fecundidade e agonia. «[P]ratica-te como contínua abertura» (Helder, 2009: 537): a injunção herbertiana, tocando de um só golpe a carne do poeta e a do poema, desloca-se em definitivo de uma dimensão epidérmica de iconicidade relatável em direcção a um processo (que é temporalidade desmedida) de deflagração e de suspensão formal como condição de ingresso no *não-saber* do poético, no fulgor calcinante e inenarrável da sua matéria tremenda.

O *corpo*, que a poesia herbertiana tem acolhido internamente com continuada persistência temática (se é legítimo falar-se aqui em «tema», como questionara Pinto do Amaral³), resolve-se, no que respeita o conjunto impermanente da «obra», em figura literalizada, des-figurada, não já figura mas verdade fenoménica: o corpo é (o da) obra, a obra é corpo no que a ambos se faz comportar de errância, de deslocamento, de mutação, de combustão – num sentido que é sobretudo processual e apenas longínqua ou residualmente gestáltico. Um corpo astral, pulsante, que chantageia permanentemente o suporte estagnado que o contém: em sinal de si. Esta ideia do poético «vivo», do *poemacto*, que resiste à obra feita e ao registo da escrita, quer dizer, às inevitabilidades da sua auto-representação, tem ditado estratégias de publicação peculiares, como a de desenrolar no tempo, digamos serialmente, retratos (anamórficos) do «todo» poético dado, de cada vez, como uno e inteiro. Estratégias que não excluem portanto alguma narratividade, no seu gesto (a)presentativo – uma narratividade mais circunvolutiva do que linearmente historiográfica, é certo –, nem uma dimensão retórica muito evidente, pelo que apelam a uma relação performativa persistente entre texto e destinatário (cada um deles) na construção do que possa ser «o sentido» desta poesia, mesmo quando se diz «feita contra todos, e por um só» (Helder, 2006a: 153).

² Tomo os termos na acepção forte que lhes dá Didi-Huberman: «Ouvrir est un *travail* au sens fort du terme: c'est un processus de transformations multiples où se transforme constamment la règle même de ces transformations. C'est un travail qui, tour à tour, déploie une fécondité (travail de l'accouchement) et impose un épuisement, un processus de destruction (travail de l'agonie)» (Didi-Huberman, 2007: 37).

³ Recordo, de passagem, o desconforto crítico de Pinto do Amaral quanto à aplicabilidade de categorias comuns da análise literária à poesia de Herberto Helder: «A própria ideia de *tema* é difícil de adaptar a uma poesia que progride por ondas metafóricas, por vagas de irradiação verbal em que surgem, de vez em quando, palavras condensadoras de energia, autênticos pólos aglutinadores do discurso» (Amaral, 1991: 60).

Ofício Cantante (2009) é já pois a sétima versão desse corpo em movimento que é a poesia herbertiana (para trás, contam-se quatro edições de *Poesia Toda*, um primeiro *Ofício Cantante* com poemas reunidos em 1967, as «notas impreteríveis» de *Ou o poema contínuo* em 2001, e a *súmula & inédita* de *A Faca não corta o fogo*, de 2008), um corpo que vem recompondo a sua anatomia ao mesmo tempo que retarda a promessa de silêncio para que sempre tendeu. Não deixa de ser curioso notar como o impulso auto-retratístico (refiro-me simultaneamente à poesia e ao poeta que por ela é escrito) convoca gestos ou atitudes afins em autores que poderão parecer-nos remotamente correlacionáveis: penso nesse *livro ilimitado* a que Régio, em 1929, quis chamar *Biografia* e para onde foi sucessivamente importando textos oriundos de outros seus volumes poéticos ulteriores, como quem compõe, escrevi em tempos, vitral a vitral a sua «rosácea» biografante (cf. Ribeiro, 2002). Um livro continuamente refeito, onde se refundem, reordenam e acrescentam novos textos, segundo um característico princípio regiano de mobilidade intertextual e de teatralização de escritas. Enfim, um livro precário, *suspense*, descentrado ou ex-centrado: uma não-obra. Ainda que a vocação do *centro* seja clara em Régio, como aliás em H.H. Neste, porém, a suspensão biográfica parece dificilmente dirimível, já não questão de tempo ou de morte (a morte que põe fim ao tempo biográfico e ao seu relato); antes derivação directa de uma *insuficiência* do biográfico, enquanto texto provisório ou impossível, donde «um excesso de edição» como gesto centrífugo de declarado «protelamento» (cf. Diogo, 1990): as sucessivas e incoincidentes «súmulas» poéticas que têm vindo a lume (a metáfora torna-se aqui particularmente justa) dão a perceber uma *axiologia* paradoxalmente movediça (cf. Rubim: 2008), assemelhando-se mais a explosivas pulverizações auto-retratísticas do que a esforços de concentração cumulativa: o centro recentrando-se para fora em vez de refluir concêntricamente. O centro energético, na vez do centro topológico. O *idioma* de Helder é de resto, sabemo-lo, bárbaro, incendiário: expansivamente, transformativamente. Lava-se, deglute-se, digere-se, seguindo a biologia celular dos organismos até à assimilação completa, i.e. a qualquer coisa como um desaparecimento. De edição em edição, têm-se alguns leitores queixado da repetida incompletude daquilo que a expectativa editorial faria tomar por completo, apontando para uma espécie de fraude que já tem ditado algum azedume de mercado⁴.

⁴ A título exemplificativo, registo este comentário de um leitor aquando da recente edição de *Ofício Cantante*: «Tudo muito bonito, mas parece-me haver um constante

Pensando também (mas não apenas) neste fundamental princípio processual, ou nesta *poética da continuidade*, nos termos de Rubim, que toma o poético «em devir» e enquanto «formação» de idioma, deter-me-ei aqui num certo barroquismo que a escrita herbertiana me parece permitir acalantar como possível (ainda que insuficiente) curso de leitura: não tanto no que tocaria uma dimensão estritamente temática ou estilística, mas antes em relação a pressupostos estruturais e a estratégias de produção literária de *qualidade* visual. Da dicção poética herbertiana tem-se dito ser ela tendencialmente *interior* e *anterior*: parte de dentro para fora, em sintonizada respiração com o visceral, com o animal, com o escatológico; e reacende, por outro lado, uma ancestralidade e um primitivismo que, podendo ser modernos, não deixam de propender a uma certa denegação de um certo modernismo mais afim de um metadiscurso razoavelmente endogâmico. É aliás o próprio poeta quem tem afiançado a sua não modernidade ao mesmo tempo que foi tecendo uma vasta «irmandade poética» (cf. Maffei, 2007: 9⁵) na qual todos se encontram com todos, todas as coisas com todas as coisas. É neste sentido que Luís Maffei (*id.*) falará de uma poesia de *máxima abrangência* em relação a Helder – ou de *devassidão aracnídea*, se pegássemos na palavra do poeta – desconstrangida da contemporaneidade e seus decoros, que pratica a todo o momento, sob graus vários de consciência, o roubo citacional, a «mudança», uma heteroglossia intensa porquanto difusa e dificilmente pensável em termos estritos de «influência», dentro de um quadro de referências culturais e estéticas alargadíssimo. Sempre porém à revelia do «modelo» e do «cânone», fazendo-se inclinadamente, *à mão canhota e assintáctica*. É certo que, na irmandade que o texto internamente averba, não se contam com frequência sintomática referências barrocas explícitas (registem-se alusões rápidas a Bach ou a Haendel, por exemplo, na secção inédita de *A faca não corta o fogo*) ainda que a hipótese tenha já parecido convincente e operativa – até onde o pode sê-lo – a diversos críticos leitores da poesia de H.H.⁶

desrespeito de Herberto Helder pelos seus leitores, a quem, periodicamente, obriga a abrir a carteira para que possam adquirir mais uma edição da sua “obra completa” que, no fim de contas, se revela sempre “incompleta”. Coerente foi, recentemente, Fernando Echevarría, que intitulou os seus poemas reunidos “Poesia incompleta”. Ruy Ventura, a 14 de Janeiro de 2009, às 16:02 [<http://ler.blogs.sapo.pt/252755.html>].

⁵ Agradeço a Carlos Mendes de Sousa a cedência, em versão digital, do texto de Luís Maffei que constituiu a sua dissertação de doutoramento, ainda por publicar.

⁶ Em 88, Gastão Cruz apontava a qualidade barroca da arte poética contida em *Última Ciência*; Jorge Henrique Bastos (2000), considerou Helder um poeta «genuina-

Proponho-me prosseguir-la aqui, seguindo o corpo poemático herbertiano pela versão mais recente de *Ofício Cantante*⁷, tomando-o como lugar hermenêutico coeso (sem preocupações prioritárias de demarcação de possíveis fases ou tendências), e detendo-me em particular na visão poética e na específica dramaturgia do olhar que acolhe, nos seus modos e contextos perceptivos.

Uma arte de olhar abrupta

A qualidade das imagens herbertianas tem suscitado diversos paralelos, por vezes mais ou menos descontraídos, com os universos plásticos da pintura e particularmente do cinema e da fotografia. No seu estudo de 87 sobre o surrealismo português, Maria de Fátima Marinho refere e exemplifica o que toma por «imagens caracteristicamente surrealistas» na obra de H.H., ainda que sobre a especificidade das mesmas nos leve tão-só a supor alguma espécie de relação com um «tipo de linguagem» modelar ou canónica, definidora da estética (1987: 284⁸), a qual linguagem adjectivará, mais à frente e a propósito dos poemas em prosa de *Retrato em Movimento* e *Vocação Animal*, como «ousada» pelo que nela abunda «o insólito» e o «estranho» (*id.*: 286). Embora o suposto surrealismo prático advogado por Marinho para a obra herbertiana tenha sido alvo de reequacionamentos e matizes por parte de outros leitores da poesia do poeta, como Nuno Júdice ou Manuel de Freitas, já ali a atenção se centra em certos

mente barroco»; na sua dissertação doutoral, Luís Maffei (2007) presta uma atenção detida a diversos aspectos da poesia herbertiana que enquadra no universo filosófico e estético-cultural do Barroco (o vasto fôlego dos poemas, a mistura «grotesca» de estilos, a permanente convocação de Deus e da morte, a emergência do Terror, a atenção à música em seu encurvamento harmónico com o mundo).

⁷ Todas as citações da poesia de Herberto Helder ao longo deste estudo remetem para a edição de 2009 de *Ofício Cantante*, salvo se pontualmente acompanhadas de outra indicação bibliográfica.

⁸ Releia-se a dita passagem do texto de Marinho: “O poema *O Amor em Visita* possui imagens caracteristicamente surrealistas: «Dai-me uma jovem mulher, com sua harpa de sombra / e seu arbusto de sangue», «Meu desejo devora / a flor do vinho, envolve tuas ancas com uma espuma / de crepúsculos e crateras». Nas obras seguintes, continuamos a deparar com um tipo de linguagem que não fica nada a dever à dos autores surrealistas consagrados: «Cidades são janelas em brasa com cortinas / puras, e pracetas com chuva entre aspas», «geografia em pólvora / solitária brancura / deflagrada, é a flor das lâmpadas, poeira / a fremir por canos finos (...)», «E o corpo é uma harpa de repente”.

(e)feitos retóricos de «deslocamento» (lendo «ousadia» como *desvio*) verbal, mesmo se hipoteticamente autenticado por um particular programa estético, onde virão desembocar diversas leituras da metáfora herbertiana, na sua *sumptuosidade*⁹ de resultados imagéticos, ou ainda reflexões outras sobre uma *poética da intensidade* singularmente própria à escrita poética de H.H. Assim, para Júdice, o «visionarismo» da poesia de Helder, seguindo na linha alquímica da poética rimbaldiana, radicará num «metaforismo de absoluta liberdade» que faz do poema um ser físico, de palavras e de carne, sem que «nunca as suas imagens resval[e]m para o espaço do arbitrário ou do absurdo da imagem surrealista» (*apud* Machado, 1996: 238). Freitas insistirá igualmente, por seu turno, numa consciência herética de «superação do surrealismo» por parte de H.H., cuja escrita poética carrega «uma rígida e sufocante constelação de imagens que nada deve ao mito surrealista da “escrita automática”» (Freitas, 2001: 28).

Ainda assim, e sempre a propósito do domínio e da capacidade de inovação linguísticos demonstrados pelo texto herbertiano, Júdice não resiste a convocar a pintura de Magritte e de Hopper para aludir a um específico *efeito realista* do exercício literário do poeta:

Nos contos de *Os Passos em Volta* (1963), o domínio da linguagem adquire uma mestria em que a capacidade retórica do poeta se conjuga com a exploração de situações de um quotidiano entre o real e o fantástico. Nesses textos, a comunicação directa, com uma expressão que faz apelo à oralidade de um modo quase teatral ou, até, cinematográfico, produz um efeito realista que lembra a pintura de Magritte com os traços crus do visualismo de um Hopper, aí se encontrando uma das mais altas manifestações da inovação linguística e literária de Herberto Helder (*apud* Machado, 1996: 239.)

O realismo é *cru* – diga-se talvez «excessivo» ou, pegando no vocábulo de Júdice, «visionário», o que explicará em parte as analogias pictóricas evocadas – ainda que o efeito visualista produzido não proceda já, aparentemente, de particulares deslocamentos sémicos ou metafóricos, essencialmente abstractos, mas de uma situação de *performance* linguística «em directo» em que a palavra adquire um específico andamento cénico mais concretamente observável ou

⁹ O «ostensivo culto da sumptuosidade das imagens», referido por Gastão Cruz (1988) a propósito do fulgor da poesia herbertiana, talvez se permita perceber, qualitativa e quantitativamente, como gradiência de deslocação semântico-contextual relativamente a um ou a mais do que um padrão literário.

audível¹⁰. A ideia de teatralidade ou, mais exactamente, de *teatralização* ocorreria também a Manuel de Freitas ao discorrer sobre certos incompatíveis na «exposição» da «intimidade» (suposta) em *Apresentação do Rosto* (2001: 39). E a convocação da imagem cinematográfica surgir-lhe-á, coincidentemente, logo a seguir, em ponderação acerca da tactilidade viscosa do memorialismo onírico do livro:

Uma outra retórica da intimidade, talvez menos «comprometedora», pode ser encontrada nas várias descrições oníricas (e não necessariamente «surrealistas») que parecem ampliar e prever, respectivamente, a estética do pesadelo em Bergman e David Lynch. Mas o cerne destas visões viscosas (e estranhamente lúcidas no seio do terror) deve ser procurado em memórias de infância e no que nestas possa haver de monstruoso e desmesurado (*id.*: 40.)

Não sei se «descrição» ou «onírico», a par de «surrealista», serão os termos mais justos para nomearmos a obliquidade pouco nomeável da sugestão auto-retratística em *AR*. De momento, interessam-me sobretudo as referências à substância desta escrita: à sua cenografia, à matericidade invocada, à viscosidade, ao modo como inscreve o tempo. São muito idênticos os termos com que Mieke Bal, no seu assinalável excursão crítico sobre o barroco contemporâneo, se refere a uma particular qualidade das imagens barrocas no sentido de envolverem o observador numa experiência intercorporal do tempo: «“sticky images”: images that *hold* the viewer, enforcing an experience of temporal variation» (Bal, 1999: 166). Na sua interpretação da poética barroca, Bal insistirá na importância do *ponto de vista* e na co-dependência que por ele se instaura entre sujeito e objecto, de sorte que a uma clássica relação de autoridade do primeiro sobre o segundo se substitui um nexo de correlatividade e de transformações correlativas entre os dois pólos abrangidos no contacto perspectivo. O que vem a confirmar, por um lado, a indexalidade essencial da imagem barroca, a sua poderosa propensão deíctica, notavelmente observada por Marin, em 77, a respeito de Caravaggio (cf. Marin, 2008); por outro lado, a erotização evidente do ofício do olho e do olhar. As «visões viscosas» assinaladas por Freitas sugerem um *toque* reflexo, uma aderência de

¹⁰ Sobre o texto herbertiano têm alguns críticos arriscado comparações musicais: Joaquim Manuel Magalhães evoca Philip Glass e Steve Reich (Magalhães, 1989: 128), Manuel de Freitas, o álbum *Three Voices for Joan La Barbara* de Morton Feldman (Freitas, 2001: 30). Não deixa de ser curioso notar a contemporaneidade radical do intertexto musical, e artístico, preferencialmente seleccionado pela leitura crítica de H.H.

superfícies que visa, porém, além delas, para dentro de uma memória da matéria: talvez isso que, pensando na «maneira» caravaggesca, Bal designe por *transcendent corporeality* (*id.*: 188).

que implacável poder o desta ordem das matérias,
 a ordem do acessível,
 e o prodígio oh
 do ar na luz revolvidos de um espaço para outro,
 e de repente entende-se
 que um corpo é só um corpo: prova do improvável, ou
 impossibilidade, ou
 esplendor, ou
 que alta tensão! e diz-se:
 toca-me, e toca-se, e os dedos
 despedaçam-se, e aquilo em que se toca alumia-se
 até ao intacto, o intocável (Helder, p. 539)

Suficientemente debatido foi já o alcance simbólico do toque e dos dedos na poesia de Helder no sentido do genesíaco, do seminal, do fecundante, do fático. Anotaria, a propósito do excerto apontado de *A faca não corta o fogo*, o que me parece estar aqui relativamente próximo de uma *defiguratio* compreendida dentro dos parâmetros da *figura* teológica¹¹. Não se trata apenas, julgo, de aceder, pelos dedos, a uma interioridade matéria e visceral, a um avesso do corpo como limite perceptivo (*v.g.* um háptico baconiano); nem apenas de experimentar uma performatividade desfigurante percebendo-a como distorção ou deformação anatómica, quero dizer, como semelhança negativa. Trata-se, em última instância, de demolir a possibilidade da «figura» e da perceptibilidade, de pôr em jogo uma eficácia trans-representativa

¹¹ Volto a Didi-Huberman e aos distintos parâmetros figurais que descreve no âmbito mais lato da concepção teológica cristã de *figura*, entendida esta fora do aspecto figurativo, nos termos de uma *virtualidade figurativa*. A *defiguratio* refere aí em particular uma perturbação da representação que fabrica imagens dissemelhantes como procedimento necessário para projectar «para fora» ou «para cima» o termo da semelhança (sobrenatural) visada. O processo consiste, portanto, numa «purificação» da figura, relativamente à representação directa do divino, empurrando-a para a esfera do *desiderium* ou do desejo místico: «[...] le péché adamique ayant déchiré ou meurtri la *ressemblance à Dieu* – la seul qui vaille, en ce contexte –, c'est à une *région de la dissemblance* que l'homme s'est vu condamné en attendant la fin des temps. D'une part, l'homme est voué au dissemblable dès qu'il touche à la matière (ce qu'il fait lorsqu'il compose une image visuelle). Son seul recours sera de volontairement fabriquer des *images dissemblables* – dissemblables à la nature – pour toucher, pour viser au moins, l'invisible image de Dieu qui fait son plus profond désir» (Didi-Huberman, 2007: 224.)

cujo poder visual ou imagético assenta, contraditoriamente, na virtualização da imagem «intocável» («e os dedos / despedaçam-se»), o que entra por certo na linha do «protelamento» e do poético autofágico, se pensarmos no específico toque da escrita. O toque é tão criacionista quanto destrutivo: curto-circuita a semelhança, a possibilidade do visível, enquanto *abre* à visão, à luz, ao desejo. A abertura percebe-se como envolvimento dinâmico: há um princípio de reversibilidade no tocar («toca-me e toca-se») que emaranha e transfunde sujeito e objecto, o que toca e o que é tocado, uma energia fusionante, metafigurante que projecta um espaço, ou talvez melhor, um *lugar* alucinatório, de espera e de expectativa. Um lugar intensivo e protensivo, aurático, celebrativo: um lugar cinematográfico.

Comunidade das pequenas salas de cinema, não muita gente, e a que houver tocada em cheio como o coração tocado por um dedo vibrante, tocada, a pequena assembleia humana, por um sopro nocturno, uma acção estelar. Não se vai lá em busca de catarse directa mas de arrebatamento, cegueira, transe. Vão alguns em busca de beleza, dizem. É uma ciência dos movimentos, a beleza, ciência de ritmo, ciclo, luz miraculosamente regulada, uma ciência de espessura e transparência da matéria? De todos os pontos a todos os pontos da trama luminosa, ao fundo da assembleia sentadamente muda morrendo e ressuscitando segundo a respiração na noite das salas, a mão instruída nas coisas mostra, quintuplicamente esperta, a volta do mundo, a passagem de campo a campo, fogo, ar, terra, água, éter (ether), verdade transmutada, forma. A beleza é a ciência cruel, imponderável, sempre fértil, da magia? Então sim, então essa energia à solta, e conduzida, é a beleza (Helder, 1998: 7.)

Noite e luz, espessura e transparência, morte e ressurreição, ciência e magia, «a volta do mundo»: pergunto-me, por entre as repetidas pregas do texto, se não será o cinema, a imagem fílmica, de um *ponto de vista* herbertiano, o modo da imagem contemporaneamente mais chegado à imagem barroca quer enquanto proposta perceptiva, quer enquanto lugar interpelativo e litúrgico¹². *Ofício propiciatório*: assim

¹² Sem intenção directa de alargar o elenco já volumoso dos possíveis intertextuais na poesia herbertiana, mas sobretudo em abono da hipótese sobre a particular apetência da linguagem e da técnica cinematográficas para repor o tipo de percepção «sobresaltada» e fundamentalmente contra-discursiva convocada pelo objecto visual barroco (pictórico ou escultórico), penso no caso (também contemporâneo) de Antonioni, na sua tão breve quanto arrebatadora curta-metragem *Lo sguardo di Michelangelo* (2004), realizada pouco antes da morte do cineasta. Filmada no silêncio absoluto do interior da igreja romana de San Pietro in Vincoli, onde se acolhe o *Moisés* de Miguel Ângelo,

vem a referir Helder a técnica cinematográfica, mais além, neste texto inédito de 98 que intitula «*Cinemas*». O plural convoca particulares afinidades com a escrita que a sua poesia sempre acalentou: «A escrita não substitui o cinema nem o imita, mas a técnica do cinema, enquanto ofício propiciatório, suscita modos esferográficos de fazer e celebrar» (*id.*). Passam tais modos pela prática de uma «sabedoria de olhar» e de «ver» assente numa «atenção ardente» (*id.*). *Ardência* será, ainda, *aderência*, posto que desnecessitada ou desentendida da visibilidade (à superfície), e da continuidade ou da contiguidade normalizadora e homogeneizadora do visível. Os olhos, na poesia de Helder, trabalham no abismo, abrupta e mergulhadamente:

[...] Nadador louco, vertical,
 sófrego,
 só abre os olhos no abismo. Só quando fica
 cego, entre varais de sal, no fundo.
 Quando é uma bolha, ele todo, luzindo dos pulmões à cabeça
 bêbeda. Ou entre as natações
 que mão a mão tecem no bloco frígido as corolas
 velocíssimas. É uma arte da síncope,
 arborescente, uma tão íngreme
 arte de cegar frente às pálpebras das ostras.
 E os olhos defrontam as pupilas
 hipnóticas, difíceis. Essa arte de lunação
 das pérolas. Uma arte de olhar revôlta, abrupta,
 mergulhadamente.
 De cegar quem as olha. (Helder, p. 431)

O confronto medusante, que repõe sacrificialmente (as pupilas são *difíceis*) a correlatividade de agentes perceptivos, dir-se-ia ali sobrepor uma experiência-limite a uma representação-limite (aquilo que, no contexto específico da pintura contra-reformista espanhola, Stoichita faria corresponder justamente ao *quadro de visão*¹³): a

a película não só regista como incorpora ela própria o espaço-tempo de uma experiência contemplativa e meditativa, física e metafísica, traçando-se ao ritmo dos trajectos perceptivos/corporais/passionais que se estabelecem entre o olho da câmara, por um lado, e, por outro, o da estátua de Michelangelo, o do seu observador interno que é, também ele, Michelangelo (Antonioni), e finalmente o do espectador, fora do filme, emaranhado na rede táctil dos olhares e dos enigmas.

¹³ Retomo aqui as conclusões finais de Victor Stoichita a propósito da representação da experiência visionária, no caso particular do *quadro de visão* seiscentista: «El interés de los cuadros que representan una visión reside en el problemático estatus de la imagen en relación con su objeto. [...]. Este caso limite de figuración (el cuadro de

exteriorização de uma experiência de *comunicação intensa* com a «diferença» (cf. Stoichita, 1996: 153). A cegueira – que é *síncope* visual – assegura ainda assim a presença (retórica) de uma diferença ou de uma distância em si mesma não-figurável. Além de que se deixa colocar num quadro de intenções porventura ainda apreciável por remissão a uma fenomenologia do corpo místico e uma gramática do êxtase. Vai-se ao cinema como se nada para o abismo: *em busca* dessa «tão íngreme / arte de cegar» à qual se chega, parece poder perceber-se, mediante uma gestualidade activa¹⁴ que a provoque.

A questão da intencionalidade, com directa relação a uma poética do fazer artístico, reaparece na poesia de Helder com significativa frequência, o que desilude razoavelmente o debate sobre a contingência, o acaso ou a inconsciência no que toca a oficina poética e imagética herbertiana. Uma certa gestualidade preparatória ou antecipatória, um certo esquema ou estratégia de acção poética, ainda que sob a formulação futurante ou oracular do desejo, torna-se, em certos casos, muito evidente: o *pintor de cavalos*, de *Antropofagias*, (cor)responde a uma inequívoca (conquanto impossível) indispensabilidade programática.

precisava-se de um «pintor de cavalos»
 um homem que abandonasse a família apenas
 para ser um obscuríssimo «pintor de cavalos»
 uma criatura viva de dedos vivos longínqua de coração longínquo
 nada menos que um selvagem que viu «monstros dourados»
 e a si mesmo dissesse «entrega-te ao que melhor te pode esquecer»
 ou «dez dedos ainda assim é extenso para quem tem uma vida»
 animais blocos de ouro uma energia inexplicável
 toda a luz sugería nele uma pulsação nocturna
 uma beleza indomável uma leveza
 ele entrava na posse de uma «visão» uma herança de ritmos
 então poderia destruir tudo numa «devassidão aracnídea»
 o perto e o longe «o cavalo no campo» ele «o bárbaro»
 apenas um pintor de cavalos «o impossível» (Helder, p. 282)

Nem sempre será tão nítida, porém, a fronteira entre a «não intencionalidade» e uma «intencionalidade negativa». Apesar de tudo, a

visión) es la escenificación de una experiencia extrema (el acto de la visión). Si, de nuestro esfuerzo pueden derivar-se conclusiones válidas, estas conciernen a la confluencia entre experiencia-límite y representación-límite» (Stoichita, 1996: 183).

¹⁴ Seguindo o mesmo crítico, a prática da devoção envolvia um complexo de relações instáveis entre uma linguagem gestual passiva e uma linguagem gestual activa: a primeira entendida essencialmente como *efeito* da teofania, a segunda, destinada sobretudo a *suscitar* o sagrado (*id.*: 164 ss.).

equação de causa gramatical, presente nos versos que a seguir transcrevo de *A faca não corta o fogo*, talvez permita verter a *cegueira* (que aqui é induzida) nos termos de uma alternativa de «inocência» intencional a uma rechaçada não-intencionalidade radical do olhar: cegueira será portanto modalização. Para acertar *é preciso* não ver:

se me vendam os olhos, eu, o arqueiro! acerto
em cheio no alvo porque não o vejo:
[...]
e cego
acerto em cheio:
porque não quero (Helder, p. 607)

Pintar o anjo

Modalização poderá também querer dizer: montagem.

Retrocedamos ainda ao texto de 98: tendencialmente reordenadora da perspectiva, a montagem, cuja matriz é poética, supõe um agir processual aqui desenlaçado de uma estrita teleologia das formas e dirigido à *fosforescência* e à *revelação*.

Certas montagens poemáticas ditas espontâneas, inocentes (de que malícias dispõe a inocência?), processos de transferir blocos da vista – aproximações, fusões e extensões, descontinuidades, contiguidades e velocidades – transitaram de poemas para filmes e circulam agora entre uns e outros, comandados por arroubos de eficácia. O arroubo é uma atenção votada às miúdas cumplicidades com o mundo, o mundo em frases, em linhas fosforescentes, em texto revelado, como se diz que se revela uma fotografia ou se revela um segredo (Helder, 1998: 7-8.)

A *atenção* visa pois uma eficácia dir-se-ia hierofântica – ou fotográfica – que apenas uma regulada inocência (a «inconsciência óptica» de Benjamin?) estaria apta a suscitar. As possíveis implicações benjaminianas do modo de percepção que o texto poético de Helder instituiu foram já observadas por Diogo a propósito de *Exemplo* e de um certo efeito de arrasto verbal ali graficamente observável: um corpo textual processa-se cineticamente por representação translativa ou projectiva de blocos verbais objectivamente assinalados (por «aspas») e movimentados. Uma *projectão* inibidora da «obra» e da sua «contemplanção», e promotora de *intensidade* definível como «predicado ostensivo» ou «observacional» (cf. Diogo, 2001: 180-197). Se, em Helder, os olhos se usam como uma câmara, imitando o olho maquinicamente feroz

das objectivas («e então começámos a usar os olhos com a ferocidade das objectivas / sem truques capturando tudo selvaticamente»; p. 305), trata-se de postular uma certa *demência* da imagem que a extrema velocidade perceptiva reduz a *resto óptico* (cf. Diogo, 2001: 185). O que parece dessintonizar com a interpretação cubista do sentido da montagem herbertiana avançada por Estela Guedes¹⁵. A haver aqui «desconstrução da realidade», como refere na sua leitura do poeta, não parece que ela se faça no sentido de uma re-configuração (por deslocação ou hibridação de «partes» que se saldasse, enfim, num teratológico luxuoso ou abjecto – ainda que o monstruoso marque um lugar importante nesta poesia) nem no de um simultaneísmo das dimensões, sintetizadas em forma estável. Mais concordante com o que chama a *poética da intensificação* herbertiana parece-me ser a leitura da montagem pela via fílmica de Godard proposta por Rosa Martelo (2002: 43-58), uma leitura que situa discursivamente a velocidade intensiva, cometendo-a ao próprio acto de escrita. «O poema emerge, assim», leio a ensaísta, «de um momento fenomenológico, no qual não se situa mimeticamente face à experiência porque constitui a própria experiência, experiência essa que se torna indissociável da formulação discursiva que o poema é» (*id.*: 50). «L'esprit emprunte à la matière les perceptions d'où il tire sa nourriture, et les lui rend sous forme de mouvement, où il a imprimé sa liberté»: cito, desta feita, do filme de Godard *The Old Place* (1999). Aqui vem dar, outrossim, a leitura de Diogo, que há pouco seguíamos, e que atribui como intenção à noção herbertiana de montagem total «a continuidade absoluta do tempo» (*art. cit.*: 185). Ou a de Fernando Pinto do Amaral quando se refere à *máquina lírica* de H.H. «como um meio de criar fulgurantes *acontecimentos verbais*» (1991: 58).

O poema cinematográfico de Helder pretende-se como uma ingerência sobre o tempo, sobre as formas no tempo, algo que a imagem coagulada da fotografia poderá simetrizar por força de um *olhar louco*, na acepção barthesiana, de uma combustão profunda que é «roubo» a uma temporalidade centrífuga. Talvez também a pintura se reserve, às vezes, modos algo afins desse acercamento vertiginoso do que *está a ser* ou *à beira de ser*, o fulgor. «Não se esqueçam de uma energia bruta

¹⁵ «[...] existe um cubismo verbal em Herberto Helder, por exemplo, um deslocamento de partes do corpo, e aliás existe igualmente um procedimento de collage, quando essa deslocação arrasta os órgãos de um corpo para um espaço estranho a ele. Já chamei hibridação a estes procedimentos, afinal redutíveis a estilos particulares de metáfora, que é um transporte.» (Guedes, 2009a)

e de uma certa / maneira delicada de colocá-la no “espaço”» (Helder, p. 283): pintar o anjo.

Queria pintar os anjos.

Levara algumas palavras altas, música.

Ninguém pinta os anjos, mas uma força, as formas dessa força

por exemplo: sopram os átomos,

acende-se o cabelo, mãos faíscam: cada

coisa que tocam essa

coisa faísca. Eu precisava de silêncio, disse ele.

[...]

Pinta-se às vezes, sim, às vezes levita-se, outras alguém sussurra ao ouvido.

De repente fica-se ofuscante.

Por mais janelas que se ponham nesses lugares opacos que nos deram ninguém sabe.

[...]

[...] Foi para desentranhar da coisa mental que é a pintura:

os anjos. Que anjos?

Colinas chegam junto à cabeça, a cabeça fica, isto é:

Girando do ombro esquerdo para o ombro direito,

a lua silvestre. Um anjo?

A morte tem uma doce habilidade doméstica:

abre e fecha as torneiras prepara a roupa limpa os espelhos.

Anjo.

[...]

Poderia pintar os anjos brilhando.

Se ao dedo tirasse o anel, se ao cabelo cortasse a madeixa viva,

se vertesse no papel uma gota do meu sangue.

Trabalho no forno até ficar calcinado

louco

soberano como um negro com boca de ouro,

rodeado por uma tribo de anjos com boca de ouro.

Às vezes basta uma palavra: Deus.

E ouço a música, pinto o inferno.

É uma espécie de inocência ardente, um modo de ir para longe.

Sou elementar, anjos são os primeiros nomes. (Helder, pp. 453-4)

O anjo desentranhou-se do mental: não é *ideia* feita imagem, nem relato alegorizado, mas sopro, cintilação, música. Ou quase-corpo, qualquer coisa como uma figura-força, uma preterição pictórica não total: sobra um vestígio de incandescência, uma abertura, uma boca aurífera que é incisão ou chaga crística¹⁶, entrada para a/carne

¹⁶ Didi-Huberman recorda que, na tradição artística de leste, a chaga de Cristo é sistematicamente representada como uma boca (cf. 2007: 50) o que sugeriria a conver-

da pintura, para o/no forno da matéria – o inferno. O anjo, note-se, é tribal, elementarmente negro (demoníaco?): o assomo do divino faz-se pela via *inversa* ou herética, na linha do que também Maffei consideraria um redimensionamento do místico. Com obra a cumprir, o pintor (ou o poeta) protagoniza uma manifesta *imitatio christi*; porém, a imitação é ali um «trabalho sobre o cristo» (Maffei, 2007: 310), a sua conversão selvagem para um tempo/espaço nocturno de iniciação e, diria, de indiferenciação. A narrativa da origem¹⁷, enquanto relato da cisão dos sexos e dos mundos, tende sistematicamente a refluir, em H.H., até àquela «grande escrita» (Helder, p. 539) que é anti-relato e pré-idioma desdiferenciador. Nos poemas de *A faca não corta o fogo*, torna-se muito evidente essa memória hiperregressiva e transgressora: o gesto do *fiat*, repetidamente inscrito no texto, aponta aí, hereticamente, para um «canto comum-de-dois» (*id.*, p. 540), uma unanimidade das matérias, uma «simetria dos ofícios» (*id.*, p. 559). A fusão dos corpos, sexualmente encenada, ou a extraordinária montagem de vozes e linguagens que pode fazer convergir, no mesmo texto poético, o romance popular, a modinha brasileira ou a lírica medieval refaz no poema os ritmos coalescentes do caos primordial. A essa «contínua metamorfose da matéria» referia-se já Pinto do Amaral, em 91, concluindo por uma radical solvência das intenções e das identidades até que «todo o real conflua para uma zona onde não distinguimos sujeito e objecto» (Amaral, 1991: 60).

A *boca* do anjo retoma, em certa medida, o motivo frequente dos orifícios corporais próprio a uma perspectiva *em fuga*, cruzadamente escatológica, erótica e religiosa, enquanto provoca colateralmente uma ética da visão: é denegação da superfície que desafia o olhar e a fé no olhar. Projecta-se, em sombra intertextual, a *ostentatio vulnerum* numa possível versão caravaggesca [Fig. 1] que em Helder conta, aliás, com mais directas releituras¹⁸. A teoria da superfície, como pele ou textura onde recai a perspectiva, representa, segundo Bal (*op. cit.*),

são de uma postura passivamente espectadorista numa experiência carnal do sacrifício, i.e., numa incorporação do visível crístico.

¹⁷ Manuel de Freitas sugere como um dos intertextos fundamentais em *Apresentação do Rosto* o relato do *Génesis*, ainda que, segundo o crítico, ironicamente glosado (cf. Freitas, 2001: 44).

¹⁸ Tomando os versos finais do poema de Herberto Helder «Mão: a mão», de *A cabeça entre as mãos* (cf. Helder, pp. 375-79), Luís Maffei sugere uma excelente leitura intertextual com o conhecido quadro de Caravaggio *Tomé, o incrédulo* (Maffei, 2007: 307-8). Recordo os ditos versos herbertianos, de manifesto alcance metapoético: «[...] E que me assome Deus às partes / graves: com sua luva súbita / no abismo, / É ao meu nome que

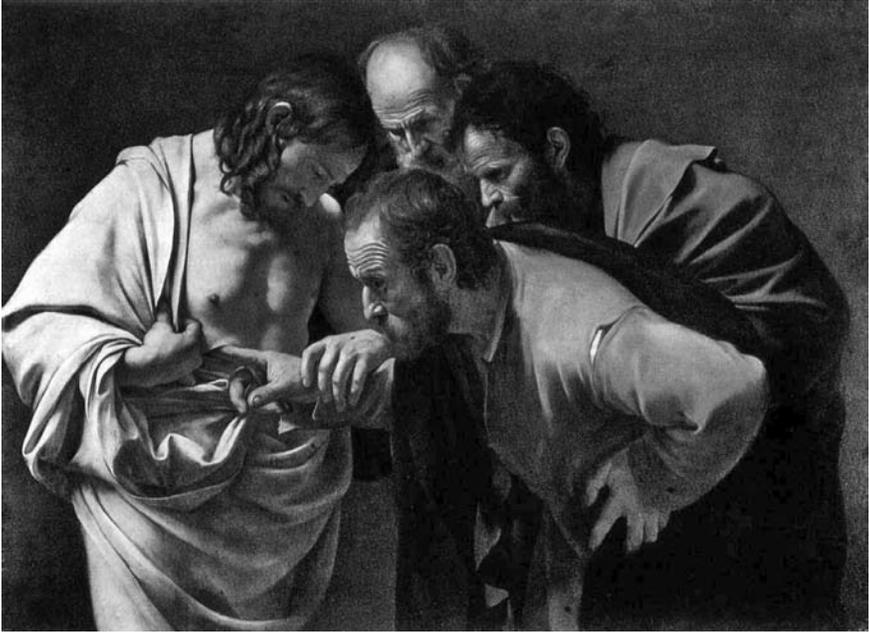


Fig. 1 – Caravaggio, *A Incredulidade de S. Tomé* (c. 1601-02).
Óleo sobre tela, 107×146 cm. Sanssouci, Potsdam.

uma constante das poéticas barrocas que permite congregiar outros motivos recorrentes: o da prega, o do toque, o da luz. Mais do que às valências colorísticas sondadas por Estela Guedes¹⁹ na poesia de H.H., atendo-me à questão lumínica que aqui me parece particularmente relevante enquanto motivo teórico na definição de um modo perspéctico transformativo e alucinatório que põe à prova noções de escala, de distância, de exterioridade e, cumulativamente, a própria estabilidade das categorias de sujeito e de objecto.

regresso: à ameaça / A limpidez / atravessa-me pelos furos naturais / ardidos, / Entra um astro / por mim dentro: / faz-me potência e dança, / Que toda a noite do mundo te torne humana: / obra».

¹⁹ Cito palavras da autora: «No meu caderno A poesia na óptica da Óptica, dei conta da paleta das cores, dominada pelo vermelho da *“Obra ao rubro”*. Não significa isto que as cores e as formas de um poema sejam visíveis ou perceptíveis como paisagens. Não, não são perceptíveis nem sequer como as imagens de um quadro cubista, abstrato ou fauvista. Significa, sim, que o poeta trabalha com a linguagem e que faz opções lexicais mais importantes ou significativas umas do que outras.» (Guedes, 2009a) Cf. ainda o texto da mesma autora *Obra ao rubro*, disponível em versão digital (Guedes, 2009b).

Recorda-nos Stoichita que os paradoxos inerentes a um sacro visualizado se reflectem por norma em estereótipos antitéticos ou oximóricos, contrapesando luz e sombra: *sombria luz, obscuridade clara, raio tenebroso* representam fórmulas de averbamento de uma concordância (discorde) entre o discurso e o seu objecto (Stoichita, 1996: 77). Encarada a questão em termos fenomenológicos, conforme Bal, a sombra será sobretudo condição da manifestação lumínica. As câmaras escuras onde se lavra a poesia herbertiana (grutas, cavernas, abismos) são simultaneamente matriz e sepultura, espaços de aprisionamento e libertação da visão, de retenção e de conversão de imagens, de produção dramática de *profundidade* que a emergência da luz vem consentir – num sentido tão técnico quanto religioso. «A imagem», lemos em «*Cinemas*», «é um acto pelo qual se transforma a realidade, é uma gramática profunda no sentido em que se refere que o desejo é profundo, e profunda a morte, e a vida ressurecta. Deus é uma gramática profunda-» (Helder, 1998: 8)

Sigamos as instruções do poeta:

experimentem uma ou duas vezes ou três reter determinada
 «imagem» e metam-na «para dentro» assim imóvel
 e fiquem parados «aí» com a imagem parada talvez brilhando
 é qualquer coisa como uma sagrada suspensão
 e abrindo os olhos então o jogo retoma a imagem
 que entretanto ficou incrustada no escuro a brilhar sempre
 e dela «parece» que o movimento parte de novo
 é uma «linguagem» e energia e delicadeza atravessam o ar
 espectáculo do «verbo primeiro e último» apanhem a figura «absoluta»
 (Helder, p. 283)

– suponha-se que a *figura* seja, digamos: uma laranja?

Teoria da laranja: ou os corpos selados

The Magic of Things: foi sob este título que o Städel Museum em Frankfurt apresentou, recentemente, uma exposição sobre a evolução da natureza-morta como género pictórico autónomo, desobrigado já do papel acessório que desempenhara no contexto da pintura religiosa medieval.²⁰ Autonomia em larga escala alcançada por demonstração

²⁰ *The Magic of Things. Still Life Painting 1500-1800*, Städel Museum, 20 March-17 August 2008.

de um virtuosismo faustoso e esteticista que firmaria o género, assaz unilateralmente embora com alguma duradoura persistência, ao modelo da *natureza morta sumptuosa*. De laboratório experimental da expressão artística, onde se exercitavam as capacidades de composição, o domínio dos equilíbrios cromáticos e das relações de luminosidade ou a agudeza dos detalhes, a natureza-morta, particularmente ao longo do século XVII, viria a redefinir a sua funcionalidade e os seus modos específicos de afrontar o sentido. Objectos estáticos, tirados do natural, passam a ser matéria não só de registo visual, mas também de interpretação (pela via recorrente da alegoria), dentro de uma composição também ela «significativa» por referência à ordem e à estrutura do mundo barroco e ao seu imaginário híbrido de sensualismo e terribilidade mística. Das constrações temáticas e técnicas do género, ressaltam ainda resultados interpretativos razoavelmente invariantes: a concentração extrema do pintor num pequeno número de objectos recorrentes (flores, frutos, animais, instrumentos musicais, peças de olaria), observados de muito próximo e sob esquemas de iluminação rigorosos, determinará uma atenção quase meditativa às superfícies capaz de promover a *presença* monumentalizada e esculpida «viva» da inerte natureza pintada.

No texto herbertiano, recortam-se com frequência não desprezável cenários de natureza-morta, alguns apenas brevemente esboçados, outros originando «quadros» mais desenvolvidos. É ainda a boca, no seu *ofício* de louca devoração («a minha boca da minha vida / é um ofício. [...] / A minha tarefa inquieta de pôr a vida / na sua oculta loucura.» Helder, p. 98), a instigar boa parte dessa cenografia em que os temas barrocos da mesa posta e do banquete adquirem significados importantes no delineamento da poética herbertiana.

Às vezes estou à mesa: e cómo ou sonho ou estou
somente imóvel entre a aérea
felicidade da noite. (Helder, p. 31)

Estar à mesa, na poesia de Helder, é quase sempre redramatizar uma *ceia* litúrgica (a ceia que é cena) como experiência de incorporação, de conversão em carne do mistério: «o espírito caído dentro da forma» (*id.*, p. 31). É um *esforço de moldagem*, uma *imagem de digestão* desenhando-se nas trevas, consoante a lição antropofágica. Até que, na pele do poema, se insinue «a poderosa superfície / de Deus» (*id.*, p. 596). Os frutos podem iluminar o caminho:

Aniquilar os frutos para saber, contra
 a paixão do gosto, que a terra trabalha a sua
 solidão – é devotar-se,
 esgotar a amada, para ver como o amor
 trabalha na sua loucura. (*id.*, p. 172)

Devotar-se aos frutos, ser inteligente deles requer paciência, é um modo lento de sofrer, de experimentar o amor contra o gosto: como solidão e loucura. Prefigura-se uma *teoria dos frutos* (declinada da «*Teoria sentada*» onde se hospeda o poema que acabo de citar) que converte a velocidade intensiva ao seu simétrico: a estase pura. Que não é acronia, mas instantaneidade, tempo sobreposto: talvez um deleuziano tempo crónico, convertido na *imagem-tempo* poética²¹. A dita teoria toma um exemplo:

Havia rigor. Oh, exemplo extremo.
 Havia uma essência de oficina.
 Uma matéria sensacional no segredo das fruteiras,
 com suas maçãs centrípetas
 e as uvas pendidas sobre a maturidade. (*id.*, p. 111)

Rigor e segredo: os termos voltam a reunir-se. E não há como, no exemplo *extremo* que o poema convoca, deixar de «ver» o outro, mais antigo (o imperfeito a apontar para um «fora» do presente textual), arrastado até aqui pela memória comburente da imagem poética: de volta, pois, a Caravaggio e ao *Cesto de fruta* [Fig. 2] que era então aviso de um jovem artista à brevidade do mundo, pintada na «forma absoluta» do real.

Na poesia de H.H., a *figura absoluta* ou extrema é da ordem do prodígio: um *corpo selado*, ilegível, cujo centro detém o nocturno segredo das matérias. Aproxima-se mais de um arquétipo rítmico, do que de um arquétipo formal: pode figurar-se como casa, uma *casinfância*, uma *casabsoluta* (cf. pp. 110-11). Ou então como pedra: o poeta é pedra, às vezes («Sou fechado / como uma pedra pedríssima.» p. 128); ou como poema, o poema que o leitor enfrenta «redobrado»

²¹ Recordo Deleuze, na tradução portuguesa de Rosa Martelo: «[...] quando a percepção devém óptica e sonora pura, com que se relaciona ela, uma vez que deixa de relacionar-se com a acção? A imagem actual, separada do seu prolongamento motor, entra em relação com uma imagem virtual, imagem mental ou em espelho. [...] Dir-se-ia que a imagem actual e a sua imagem virtual cristalizam. [...] O que vemos primeiro é o Tempo, as camadas de tempo, uma imagem-tempo directa.» (Deleuze *apud* Martelo, 2008: 195)



Fig. 2 – Caravaggio, *Cesto de Fruta* (c. 1595-98).
Óleo sobre tela, 47×31 cm. Pinacoteca Ambrosiana, Milão.

e «moroso» sobre o tempo eterno «de um. Autor» (pp. 129, 131). Ou pode ser cântaro, púcaro, olaria astronómica sustentada pela luz. Cruzam-se – e tocam-se – as simetrias: a velocidade está para a abertura, como a oclusão para a pausa. Diria, neste sentido, que os «extremos» obrigam a percepção a um regime ondulatório (e, de novo, alucinatório) muito afim de uma visão barocamente leibniziana. *Despedaçar, desmanchar, cortar aos bocados*, enquanto gestos intensivos que o texto vai executando, não pretendem, na poética herbertiana, a uma atomização dissecante da matéria corporal, mas antes a uma perpétua desdobragem que a inscreve numa temporalidade compreendida como *interminabilidade*, i.e., como *centro*: “procuram um centro?” sim “uma razão de razões” / uma zona suficiente leve fixa uma como que / “interminabilidade”» (Helder, p. 275). Dos corpos selados, os frutos recebem uma atenção demorada: estão vivos ou ainda quentes, num auge de maturidade que infecta quem os toque ou devore.

na mão madura a luz imóvel pára a pêra sucessiva,
pára-a e exara-a e nela sela
a beleza:
era o segredo:
o mundo já estava pronto (Helder, p. 561)

No *close-up* dramático do poema, a paragem da pêra que a mão sustém e oferece à luz toma um claro alcance místico: o toque luminoso é coroação, impõe a aura no corpo frutiferamente sagrado. Em termos composicionais e intencionais, o poema herbertiano recupera traços típicos das naturezas-mortas barrocas, como as de Justus Juncker [Fig. 3] que o Städel nos permitiu agora rever: as peras e maçãs de Juncker, exibidas solitariamente sobre um pedestal, são decerto «pedaços de ouro / maduro que pulsam no escuro» (Helder, p. 606), esculpidos pela luz. A vontade ostensiva parece, em ambos os casos, evidente: a mão ou o pedestal que oferecem o objecto ao olhar (ao jeito de «altar» perceptivo), o grande-plano do fruto, a luminosidade intensa que torneia a pêra contra um fundo não-marcado (sombriamente monocromático, no quadro setecentista). A presença viva dos insectos nos frutos de Juncker atestam já, todavia, o «sucessivo» de uma pêra ainda respirante (que é quase-«retrato») e, diria, reportam em metonímia ou hipálage pictórica levemente enérgica a outra, verbal, da «mão madura»: lendo inverso, em intertexto incerto.

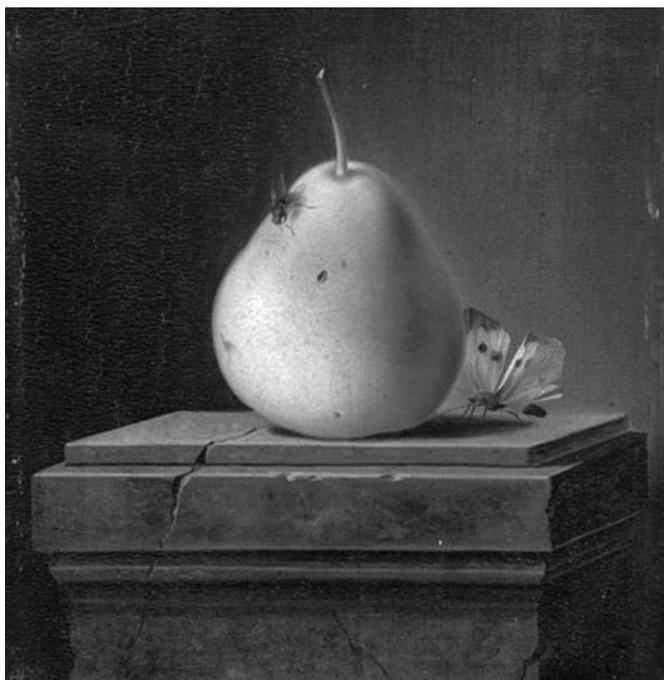


Fig. 3 – Justus Juncker, *Natureza morta com pêra e insectos* (1765). Óleo sobre tela, 25,8×21,4 cm. Städel Museum, Frankfurt.

A luz desempenha, no poema e na tela, um papel construtor essencial: delimita o objecto, escreve-o, inscreve-o, talha-o esculturalmente em profundidade e transpõe em matéria carnal o que era apenas epiderme. Além de conduzir o olhar do espectador, que vai lendo as formas como a luz as desenrola, colado a um trajecto luminoso, a uma *light-writing* (Bal, 1999: 189) que transforma as superfícies numa segunda-pessoa com a qual se restabelece a correlação deíctica nos termos de uma participação erotizada. Recordo Bal, aqui em estrita alusão ao caso plástico:

This effect of surface as second-personhood is bound up not with material paint but with the lightest of materials: light. [...] Light and shade together thus become the very substance of a painting that is neither “first-person” in that it does not inscribe the hand of the maker, nor “third-person” in that it does not eliminate deixis. Instead, it becomes the very tool of deixis, the optical version of the exchange of touches in erotic contact (*ibid.*).

No texto poético de H.H., o trabalho plástico da luz opera por norma num duplo sentido: encurva e levanta, sem discordância. O acesso a uma interioridade tendencialmente figurada como espaço côncavo, um espaço que a curva luminosa não só delinea como confecciona, sujeitando as superfícies a uma inflexão centrípeta (ao encontro do seu «dentro» de carne), é condição de conhecimento «profundo» e este de ascese sublimatória, se insistíssemos na aplicabilidade à escrita herbertiana de uma antropologia da verticalidade comum à experiência religiosa, que aqui me parece plausivelmente reconvocável.

A *laranja obsessiva* herbertiana será, de entre as formas extremas ou *imagens para dentro* da sua poesia, a mais contínua ou mais crónica (também enquanto objecto teórico), aquela que o poeta acolhe e re-colhe desde os primeiros versos de *A colher na boca* até aos últimos de *A faca não corta o fogo*. Quer dizer, na (des)encontrada biografia dos textos: desde os «vinte e nove anos» de «loucura masculina» (Helder, pp. 72-73) aos «setenta e sete» em que «é tudo obsceno» (*id.*, p. 548). Aparentemente, situa-se nos antípodas do anjo, como visibilidade *versus* visão, luz *versus* cintilação, figura *versus* força. E porém, se «interrompe o mundo» (*id.*, p. 558), a laranja *mal pausa* nele: como um corpo intermédio (um corpo-*medium*: um anjo?) entre o terrestre corpo materno e o corpo evocativo do poeta, do poema. Um corpo doado e devorado cristicamente a bem da Poesia e da remissão da carne poética, a bem de uma intimidade desobsценizada com as coisas: um corpo de paixão.

Nesta laranja encontro aquele repouso frio
 e intenso que conheço
 como um dom impossível.
 Do ouro terá a luz interior, terá
 a graça desconhecida daquilo que mal pousa
 na mesa, no mundo.
 [...]
 [...]. Laranja
 encontrada entre dois momentos inimigos, ao meio
 como um grito
 que bate em cheio entre os ossos e as veias
 fulminadas. Doada à poesia que esperava,
 entre a rigorosa visão e a experiência
 desmedida da carne.
 Se a mão se atreve pela confluída laranja,
 sobe ao ombro o puro sentimento
 de ligação ao mundo. [...]
 [...]
 Cerraria sobre esta laranja que aparta a inocência
 da treva
 daquilo que o espírito calou como luz indivisa –
 sobre ela cerraria a boca,
 como se a sepultara num silêncio plantado
 de muitas presenças fortes
 como sal.
 – Talvez todo o enigma materno me fosse dado
 de inspiração
 através da língua por confusos órgãos a todo um corpo
 tenso e apto aos segredos e às
 delicadas subtilezas da terra.
 Talvez esta laranja me dotasse de uma atenção
 vertiginosa,
 e tudo fosse entrando como sabedoria pelo corpo evocativo,
 e cada gesto fosse depois
 a íntima unidade deste Poema com as coisas.

Laranja

apaixonadamente. (Helder, pp. 34-36)

«Pode manter-se a paixão com fruta comida ainda viva» (*id.*, p. 613)
 a *escola* da laranja reaparece, intacta, agora nos muito recentes poemas
 de *A faca não corta o fogo* onde o ofício devorador volta a ser cena de
 incandescência em fundo de trevas, pura cinematografia celebrativa
 e sacrificial de *levitação na luz* (recobro a expressão de «*Cinemas*»):

retira-se alguém um pouco atrás na noite
 para fazer uma escola da leveza,

sentar-se sobre si mesmo devorando uma laranja,
 pronta,
 colhida ao caos, que ela sim ilumina quem a usa,
 e é isto: a laranja faz rodar os dedos, torna
 leve, pelos dedos,
 aquele que a levanta, e tão exacto gosto na língua,
 tão transbordante,
 dói no fino do frio açúcar,
 e a laranja levanta tudo: luz e dedos, e a pessoa
 com a ferida na boca, o gosto
 magoado até à pronúncia das expressões mais simples do idioma,
 golpe a golpe,
 como em estrangeiro brutal
 ou inexpugnável,
 que faz ele? Talha trémula, oh Deus! Lavrada a pau virgem e folha de ouro,
 mete-lhe os polegares pelos umbigos, devora-a, celebra, embebeda-se,
 que escola de laranja terrestre não se pode mais que esta leveza (*id.*, p. 557)

Na ordenação subtilmente narrativa do texto, divisam-se os planos, a movimentação da câmara (que é olho ferozmente poético) aderindo ao rasto luminoso da laranja caótica, puxando à boca de cena a quase-figura ao fundo, erguida entretanto em imagem rotativa e transmutativa, de brutal abertura e deslocamento da forma (e da forma do idioma), até ao grande plano «vivo» da refeição carnal. O que teria sido natureza-morta pintada e hipotética interpelação contemplativa (a mão-pedestal) é aqui *energia à solta, e conduzida*: fluxo, ritmo, acto, trabalho da luz, laranja. A laranja é monstruosamente *operatória* (cf. Helder, p. 414), ininterrupto trabalho de imagens desentraçando-se continuamente de si próprias. Cicatrizes de cicatrizes («Escrevi a imagem que era a cicatriz de outra imagem.» *Id.*, p. 438). Em suma: beleza.

Não é dom a beleza, mas *exercício extremo*: «até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza», assim se começa nesse último livro de poemas. Como observou Rubim (2008), a ênfase não é de todo aqui esteticista; mas muito mais *traumatizante*, quiçá, segundo Diogo (2001: 187), naquele sentido carnivoramente arcaico – ou talvez, ou também, atrevo-me agora a sugerir, barroco? – que a violência metamórfica da imagem cinematográfica poderá reaver. A beleza «em longitude» de H.H., como certamente a designou Diogo (*id.*, p. 188), é truculenta: sombrio ofício de *instaurar o corpo* contra Deus, refluidamente, desfechadamente, no labor baptismal de cada poema. O verso

solto que inicia *A faca não corta o fogo* é, pois, reinício e reincidência²²: encurva para um centro que não é sítio ou topologia, mas o *lugar*, mítico e rítmico, de um Poema que nasce ininterruptamente, como quem apaga de cada vez todas as luzes e arde cego dentro da sua noite contínua.

Ainda assim, pode acontecer que o *centro* não seja aqui senão o último resíduo de uma «pitoresca linguagem moral» (Helder, 2006b: 182), a expressão arrebatadamente ingénua e metafísica de um *período louco* ao qual suceda, inevitável, a corrupta solidão da inteligência.

Referências

- AMARAL, Fernando Pinto do (1991), «Um verso infinito», in *Ler*, 14 (1991: 58-60).
- BAL, Mieke (1999), *Quoting Caravaggio – Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago and London, The University of Chicago Press.
- BASTOS, Jorge Henrique (org.) (2000), «A Gramática cruel de Herberto Helder», in *Herberto Helder. O corpo o luxo a obra*. São Paulo, Iluminuras, pp. 9-12.
- CRUZ, Gastão (1988), «Última Ciência ou “A arte plenilúnia das palavras”», in *A Phala*, 11 (1988: 2).
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2007), *L'image ouverte – Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris, Gallimard.
- DIOGO, Américo António Lindeza (1990), *Herberto Helder: Texto, metáfora, metáfora do texto*. Coimbra, Almedina.
- (2001), «Por exemplo (sobre Herberto Helder)», in *Inimigo Rumor*, 11 (2001: 180-189).
- FREITAS, Manuel de (2001), *Uma espécie de crime: Apresentação do Rosto de Herberto Helder*. Lisboa, & etc.
- GODARD, Jean-Luc, MIÉVILLE, Anne-Marie (2006), *De l'origine du XXI^e siècle – The Old Place – Liberté et Patrie – Je vous salue, Sarajevo*. ECM Cinema.
- GUEDES, Estela (2009a), «O “Ofício Cantante” de Herberto Helder». [<http://incomunicadade.blogspot.com/2009/04/oficio-cantante-de-herberto-helder.html>]. Consultado em 29 de Agosto de 2009.
- (2009b), *Obra ao Rubro* [http://www.triplov.com/estela_guedes/2009/Obra-ao-rubro.pdf].

²² Cf. O mesmo verso que inicia *A faca não corta o fogo* encontrámo-lo já, com inicial maiusculizada, no poema «Lugar» do livro homónimo de Herberto Helder (cf. 2009: 139).

- HELDER, Herberto, (1998), “Cinemas”, in *Relâmpago*, 3 (10/98: 7-8).
- (2001), “Herberto Helder – Entrevista”, in *Inimigo Rumor*, 11 (2001: 190-197).
- (2006a), *Photomaton & Vox*. 4.^a ed. Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2006b), *Os passos em volta*. 9.^a ed. Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2009), *Ofício Cantante – Poesia Completa*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- MACHADO, Álvaro (org.) (1996), *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa, Editorial Presença.
- MAFFEI, Luís (2007) *Do mundo de Herberto Helder*. Tese de Doutorado em Letras, Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, UFRJ.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1989), “Herberto Helder” in *Um pouco da morte*. Lisboa, Presença.
- MARIN, Louis (2008), *Détruire la Peinture*. Paris, Flammarion.
- MARINHO, Maria de Fátima (1987), *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MARTELO, Rosa Maria (2002), «Corpo, velocidade e dissolução (de Herberto Helder a Al Berto)», in *Cadernos de Literatura Comparada*, 314 (2002: 43-58).
- (2008), «Quando a poesia vai ao cinema», in *Relâmpago*, 23 (10/2008: 179-195).
- RIBEIRO, Eunice (2002), «Libertação, de José Régio», in *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*. Braga/Coimbra/Lisboa, Angelus Novus/Cotovia, pp. 74-79.
- RUBIM, Gustavo (2008), *Herberto Helder – A Faca não Corta o Fogo: sùmula & inédita*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2008, in *Colóquio-Letras*. [<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/news?i=37>]. Consultado em 15 de Agosto de 2009.

Herberto Helder: uma ideia de poesia omnívora¹

HELENA CARVALHÃO BUESCU
(Universidade de Lisboa)

Abstract

The “versions” or “poems changed into Portuguese” by Herberto Helder, which have been a constant poetic activity by Herberto Helder, include a number of volumes that he assumes alongside with his own. From *O Bebedor Nocturno* (1966) and *As Magias* (1987) to the three volumes published in 1997 (*Ouolof*, *Poemas Ameríndios*, and *Doze Nós numa Corda*), Herberto Helder insists on the fact that poetry is “changeable”, and that it only becomes possible when an omnivorous (or “anthropophagic”) gesture is assumed towards potentially every poetic text that has been written. His choice of the extraordinary variety of texts, discourses, poems, prayers, from which to draw for his “changed poems” range for instance from Ancient Egypt, Eskimo and Tartar poems, Arab ones, materials from Central Asia or Africa, Australia or Colombia, to the Old Testament, Ancient Greece, or the Aztec and Maya cultures, alongside with some Western sources such as Blaise Cendrars, Henri Michaux, Artaud, or Stephen Crane. Poetry is not conceivable without this mixture, or even fusion, of a plurality of traditions that the poet must incorporate to his or her own voice. An analogy is proposed between these volumes of changed poems and his “ferociously partial” anthology of 1985 *Edoi Lelia Doura*. *Antologia das Vozes Comunicantes da Poesia Moderna*, seeing this anthology as a crucial link between Herberto’s work as a writer and his activity of amplifying (and making also his own) whatever text he deems as poetry.

¹ Este texto aproveita material por mim pesquisado para um texto depois escrito a quatro mãos com João Ferreira Duarte, publicado em 2007. «Communicating voices: Herberto Helder’s experiments in cross-cultural poetry», *Forum for Modern Language Studies*, 43(2), pp. 173-186. A perspectiva ali adoptada é sobretudo a relativa aos Estudos de Tradução e à forma como o problema colocado pode iluminar alguns lugares teóricos derivados do pensamento sobre o que é ou pode ser traduzir. A perspectiva é aqui diferente, embora parta de um conjunto de reflexões comuns.

É intrigante imaginar o que pode ser a *marginalia* (ou algo que como tal funcione) na poesia de Herberto Helder: olhar para o corpo de um texto tão pleno e pensar nas margens que permitem essa densidade. Esta tem sido uma interrogação recorrente na minha leitura de Herberto, reconheço, uma espécie de encontro que me devolve sempre uma mesma questão: ao lado de poéticas da rarefacção, que tendem em última análise para uma espécie de silenciamento da voz, ou pelo menos para aquele gesto a que Kavafis se referia como o dos navios que «alijam carga», existem outras poéticas, a que podemos associar a metáfora, herbertiana e não só (para continuarmos em terreno poético) da antropofagia, onde a carga se torna sempre visível e materialmente densa. Em ambos os casos, sublinhemos, trata-se de dois diferentes modos de responder a uma única questão: como replicar aos mortos. Se num caso se opta pelo carácter «delido» (para citar Pessanha) do texto, no outro procura-se o que muitas vezes ocorre como sobre-exposição (no sentido musical ou até mesmo fotográfico, e não por acaso), que é forma de dar conta de sentido histórico experienciado como limite. O poema torna-se espesso.

Parece-me ser este último o caso preferencial de Herberto Helder, e é neste sentido que a sua *marginalia* potencial (aquela que eu me limito a imaginar) me intriga e atrai. Bastante tem sido escrito, naturalmente, sobre alguns dos grandes vectores estruturantes da poesia herbertiana a este nível, em particular os discursos bíblico, camoniano e romântico, que de facto me parecem constituir, dentro da tradição lírica ocidental e especificamente portuguesa, as linhas de força estruturantes da poesia de Herberto Helder. Por essa mesma razão, gostaria aqui de me debruçar, de forma reflectida, sobre outras formas mais marginais daquilo que recebe por vezes o nome de intertextualidade intercultural, aquelas outras formas em que a distância cultural faz parte das próprias margens que são convocadas pelo poema: trata-se, a meu ver, de um fazer poético em que a apropriação de convenções distantes faz parte de um projecto de integração e composição poética. Este gesto é portador de uma ideia (como todos os gestos): a de que estamos face a uma poética em que o encontro com os mortos, e depois com os vivos, se faz sobretudo pela sua incorporação material e órfica (não por acaso, vários críticos, com destaque para Joaquim Manuel Magalhães e Manuel Gusmão, sublinharam a dimensão órfica e xamânica na poesia de Herberto Helder). A ideia de que a poesia será tanto mais *única* quanto mais *omnívora* provar ser. Sem paradoxo. É este carácter omnívoro no que respeita a tradições culturais fortemente

dissonantes e mesmo enraizadamente incompatíveis que, afinal, dá conta de uma concepção também ela afirmativa quanto à ideia de poesia que lhe subjaz. O poema é o lugar demiúrgico em que salinamente ocorrem essas transformações inesperadas, vindas do encontro entre impossíveis que a poesia faz colidir entre si. É essa colisão de tradições, particularmente visível numa certa dimensão da poesia de Herberto Helder, que aqui tentarei seguir.

Desde a década de 1960 que o poeta publicou um conjunto de textos usualmente referidos como «traduções», no sentido em que são poemas originalmente escritos em diferentes línguas e provenientes de diferentes culturas, passados para Português. Entretanto, Herberto Helder ele mesmo nunca utilizou o termo «tradução» para se lhes referir, tendo preferido considerá-los como «versões» ou, mais recentemente, como «poemas mudados para Português». Naturalmente, esta ideia de versão ou mesmo de mudança, face à ideia de tradução², parece-me conter suficientes implicações poéticas para merecer um juízo ponderado. No que segue, pois, o meu objectivo não é tanto equacionar o problema da tradução propriamente dita, embora algumas questões a ela atinentes tenham com ela naturais pontos de contacto. Entendo sobretudo reflectir sobre a forma como o acto de «mudar» uma obra de uma língua para uma outra, bem como o acto de incorporar códigos e convenções distantes no interior de uma poética própria podem ganhar se consideradas como momentos em que um específico modo de intertextualidade intercultural ganha corpo, contribuindo para a definição de um novo conceito de *Weltliteratur*, sem o diluir numa formulação impessoal ou meramente antológica. Do meu ponto de vista, é a própria noção de que um poema é «mutável», e de que uma das formas de tal mutabilidade acontece através da tradução (ou de algo que com ela se relaciona), que implica uma concepção e uma prática decisivamente modernas de poesia – no sentido em que, para mim, tal concepção não se distingue da descoberta radical das formas da anti- ou da pré-modernidade³. E de que o breve mito da originalidade e de um início inicial se encontra, no mesmo momento, totalmente comprometido. A modernidade é a (re)descoberta desse comprometimento. Esta prática moderna da poesia não pode assim

² Para a ideia de tradução como uma «Terceira voz» e algumas das implicações para, entre outros, o caso de Herberto, ver o ensaio de João Barrento justamente intitulado «A terceira voz: quem fala no texto traduzido?», *O Poço de Babel. Para uma Poética da Tradução Literária*, Lisboa, Relógio d'Água, 2002, 106-22.

³ Cf. *Cristalizações. Fronteiras da Modernidade*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005.

não ser vista através do processo de mundos que entre si conversam de diferentes tempos, espaços e culturas.

Olhada desta perspectiva, a questão poderia ser ainda percebida como uma forma de «aculturação», entendida como «processo pelo qual os seres humanos adoptam certas convenções de uma cultura que não a própria» (Fokkema/Ibsch, 2000: 104). Este processo, que tem de ser compreendido até como potencialmente confrontacional, é sempre dinâmico, e pressupõe a consciência (e a manifestação) de uma distância cultural que não se trata de apaziguar, mas de manter. É este o meu ponto de partida para uma interpretação das específicas convenções e tradições invocadas pelos poemas mudados para Português, de Herberto Helder, como poemas que não apenas «mudam» o que dizem mas ainda mostram o que não mudam (porque mudar para Português não pode mudar tudo). Mostra-se então o que é suficientemente «estranho» para que deva ser conservado como tal, dissonante – e a mudança para Português conserva a manifestação da distância a que a tradição está (continua a estar), não apenas a velocidade a que ela viajou até nos atingir. Isto significa que neste processo me parece estar em jogo não apenas a tradicional aculturação, com a sua premissa de diálogo implícita na adopção de uma convenção, mas também o seu contrário: uma *falta* de zonas de aculturação, precisamente, que faz do poema o lugar onde se pode dar voz a esses silêncios ou a esses entrechoques.

Neste sentido, é também a inexistência de uma tradição comum que faz, destes textos a mudar, textos de tal modo fortes para o poeta também ele forte que Herberto é. E, a assim ser, aquilo com que estamos aqui confrontados é com o facto de que uma escolha de uma *não-tradição* pode também funcionar como proposta de um cânone radicalmente diferente, que possa servir como ruído-de-fundo que impeça leitores e escritores e textos de esquecer o modo como culturas, literaturas e tradições diferentes por vezes colidem e outras se ignoram mutuamente. Estes textos produzem o ruído, dentro da obra herbertiana, que a intertextualidade bíblica ou camoniana, sozinha, não poderia produzir. São dissonantes. A poética herbertiana precisa destes lugares de dissonância para que não se pense que Camões ou a Bíblia podem (ou devem) ser lidos «como se» pertencessem a uma, e uma só, tradição. É isto.

A poesia em Herberto Helder seria então um lugar para aumentar a consciência de como a tradição é construída não apenas sobre a fusão mas também sobre o estranhamento. Os processos relacionados

com a tradução ou as mudanças desempenham um papel central nesta tomada de consciência, ao permitirem não dissolver as tensões que vêm justamente dos silêncios, das distâncias entre convenções e das impossíveis mudanças apesar de tudo mudadas. É este conjunto de questões que agora brevemente analisarei.

Existe um silêncio que se vai escrevendo desde 1968 e *O Bebedor Nocturno*, ao coligir «versões» redigidas entre 1961 e 1966. Esse silêncio escrito prolonga-se em *As Magias. Versões de Herberto Helder* (1987) e nos três volumes publicados em 1997, *Ouolof. Poemas Mudados para Português por Herberto Helder; Poemas Ameríndios. Poemas Mudados para Português por Herberto Helder* e *Doze Nós numa Corda. Poemas Mudados para Português por Herberto Helder*. Em qualquer um destes volumes, o poeta parece repetidamente referir-se a conceitos de obra e de poesia que radicalmente recusam fronteiras nacionais, mesmo quando se exprimem «em Português». Se isto parece ser um paradoxo, penso que apenas o será para aquele que endossar uma noção austera daquilo que a literatura possa ser. Cito das palavras prévias que antecedem a publicação das «versões» de *O Bebedor Nocturno*:

Já me aconteceu imaginar a vida acrobática e centrífuga de um poliglota. Suponho o seu dia-a-dia animado de um ininterrupto movimento de deslocações, transmutações, permutas e exaltantes caçadas de equivalências, sob o signo da afinidade. Vive das significações uspensas, da fascinação dos sons que convergem e divergem – e há nele, decerto, um desespero surdo, pois que na desunião dos idiomas busca a unidade improvável. Multiplicando as operações de propiciação da unidade, ele caminha irradiantemente para a dispersão. Descentraliza-se. Existe em 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. É um aventureiro completamente perdido, o meu poliglota cheio de malícias linguísticas. 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. Também pega na palavra *cravo* e tradu-la para quinze línguas. O cravo é cada vez menos cravo. É uma colorida e abstracta proliferação sonora. Então, ele junta ao cravo aramaico o adjectivo turco *branco*. Encontra-se, neste momento, em plena vertigem paranóico-idiomática. É um perfeito irrealista – e eu amo-o, à distância.

Quanto a mim, não sei línguas. Trata-se da minha vantagem. Permite-me verter poesia do Antigo Egipto, desconhecendo o idioma, para o português. Pego no *Cântico dos Cânticos*, em inglês ou francês, como se fosse um poema inglês ou francês, e, ousando, ousa não só um poema português como também, e sobretudo, um poema meu. Versão indirecta, diz alguém. Recriação pessoal, diz alguém. Diletantismo

ocioso, diz alguém. Não digo nada, eu. Se dissesse, diria: prazer. O meu prazer é assim: deambulatório, ao acaso, por súbito amor, projectivo. Não tenho direito algum de garantir que os textos deste livro são traduções. Diria: são explosões velozmente laboriosas (Helder, 1973: 209-210).

Pelo que conserva de implicações, explícitas ou não, para as versões que antecede em *O Bebedor Nocturno*, trata-se de um texto notável, que não apenas dá conta do olhar sobre os textos a partir dos quais Herberto trabalha para fazer as suas versões mas ainda, em não menor grau, sobre o que ele considera ser o seu próprio modo poético. Algumas dessas implicações regressarão ao longo deste ensaio. Outras deixá-las-ei apenas aqui apontadas. A primeira parece-me ser o reconhecimento da significativa escolha de culturas especialmente silenciosas no contexto português. Herberto usa textos e tradições dos Ameríndios, Finlândia, Antigo Egipto, cultura árabe e árabe-andaluz, Indonésia, Esquimó, etc. Ao activamente procurar estes lugares de silêncio entre culturas, há algo que é mudado, e não é apenas nas linhas explicitamente traduzidas e publicadas. Vejamos por exemplo o que diz em *Ouolof*, a propósito de um poema dos Índios Caxinauá:

Temos diante de nós uma poderosa dicção mítica, mágica, lírica, transgredindo em todas as frentes a norma da palavra portuguesa. Este transtorno faz-se ele mesmo e imediatamente substância e acção poéticas (...). Do descentramento de estrutura entre as duas línguas – captado como legitimidade poética – advém por si só uma força expressiva instantânea em português, um português desarrumado, errado, libertado, regenerado, recriado. A fala anima-se com uma energia material jubilante. É novíssima. (Helder, 1997: 44)

Não é difícil perceber o que aqui temos: a ideia de uma poesia capaz de trazer para dentro de si, e da sua tradição, aquilo a que Herberto chamará, algumas linhas mais à frente, o «erro feliz» (*Idem*, 45), que «transtorna», «desarruma», mas por isso mesmo «regenera»: por isso o confronto com estas tradições tão ostensivamente outras é decisivo, porque aquilo que nelas é outro permite também compreender aquilo que parecia ser o mesmo no mesmo, e afinal não era. Voltamos a Camões e à Bíblia.

Em segundo lugar, os poemas e as versões de *O Bebedor Nocturno* têm uma relação também ela tensa com o pessoal *corpus* poético do autor. Em 1973 fazem parte, como vimos, de *Poesia Toda*. Este gesto integrador desaparecerá de posteriores reuniões (é interessante seguir

as inclusões e exclusões das diferentes edições de *Poesia Toda*, precisamente; e por exemplo, o mais recente *Ofício Cantante*, de 2009, não os reconhece como tal – mas também não é «poesia toda»). Entretanto, o certo é que a ideia subjacente à afirmação de «[ousar] um poema meu» nunca desaparece das versões ou dos poemas mudados, surjam eles coligidos em que colectânea surgirem. Existe por isso uma implicação subjectiva também ela omnívora aqui, de uma poesia «antropofágica» (como a colectânea de 1971), que indistintamente olha para o que a separa dos outros. Em terceiro lugar, a passagem a uma ideia de literatura que concebe o poeta como um «leitor» constitui também um pronunciamento poético sobre a ideia de poesia ela mesma: a escrita é agora redefinida a partir da leitura. E o poeta é entendido não apenas como aquele que produz mas como aquele que responde, numa ideia de replicação, ou de conversa, a que voltarei mais tarde, e que julgo decisiva neste contexto. Finalmente, parece-me haver também importantes ilações a retirar da passagem de uma ideia de «poemas traduzidos» a uma ideia de «poemas mudados». O poeta diz «Não tenho direito algum de garantir que os textos deste livro são traduções»: o facto é que, na realidade, ele garante que eles são outras coisas, não menos importantes. Por exemplo, são «explosões velozmente laboriosas». É minha convicção de que podemos ler nesta metáfora não apenas a imagética romântica (eventualmente de ascendência órfica) que efectivamente é a sua, mas também o impulso surrealista que desempenhou um papel tão decisivo na poética herbertiana. A «explosão» a que ele se refere pertence à mesma família de todos os «cadáveres exquis» que a tradição surrealista vigorosamente elaborou a partir de meados dos anos 1920: na precisa medida em que não pretendia (antes recusava) realizar um texto «completo» («todo»), o «cadáver exquis» provinha de um procedimento autoral comum ou de grupo, além de proceder por uma robusta incorporação do não-familiar no território da poesia. O termo «explosão» para designar estes poemas e as mudanças que eles fazem ocorrer parece-me ser uma outra forma de aludir a esta mesma tradição.

Todas estas questões apontam para uma outra característica comum, que julgo relacionada com aquilo que o poeta ele mesmo designou como «vozes comunicantes» na sua antologia de 1985 *Edoi Lelia Doura. Antologia das Vozes Comunicantes da Poesia Moderna Portuguesa*. Ao avisar preambularmente de que se tratava de uma antologia «ferozmente parcialíssima», Herberto Helder sublinhava o papel fundamental desempenhado pelo diálogo no seu conceito de poesia

pessoal. Embora a uma primeira vista tal pudesse parecer um paradoxo, o que é aqui manifestado é o quanto o discurso pessoal não pode naturalmente existir fora de uma componente dialogal. É ao invocar estas «vozes comunicantes» que o conceito de poesia é, pois, redefinido como simultaneamente pessoal e intersubjectivo, pessoal e dialogal. O mesmo é válido para o universo não contido na descrição *Poesia Moderna Portuguesa*: não existem vozes poéticas capazes de subsistir isoladamente, sejam elas portuguesas, esquimós, ameríndias ou hebraicas. A antologia de 1985 é pois um elo decisivo entre o volume de 1968, o de 1987 e os de 1997, entre as «versões» e os «poemas mudados». O que a antologia faz é o que os outros volumes fazem, afinal: uma escolha «ferozmente parcialíssima», levando textos a improváveis encontros de cujas colisões possam resultar desarrumações, trans-tornos vários, coisas erradas mas felizes (de todas estas palavras, já retirei as aspas). Enfim, mudanças. Algumas delas, para a antologia *Edoi Lelia Doura*, foram exemplarmente seguidas por Manuel Gusmão (2000), quando fez Carlos de Oliveira e Herberto Helder encontrarem-se nela. Mas já ele aí chamava a atenção para a diversidade de tradições poemáticas (lembrando o Mandelstam de «em poesia é sempre a guerra») que afasta e por isso aproxima Carlos de Oliveira e Herberto, aí como em outros livros. Talvez fosse bom recordar isso, porque o que se passa na poesia moderna portuguesa acontece, de forma igualmente feroz, na restante poesia, não-moderna e não-portuguesa. Talvez os outros volumes constituam uma resposta a *Edoi Lelia Doura*. Talvez possam ser lidos, com esta antologia, como uma espécie de políptico.

O descritivo «poemas mudados para Português», que substitui o termo «versões» em obras posteriores de Herberto Helder, como vimos, tem um conjunto de implicações. Em primeiro lugar, subsume cada texto pelo conceito de «poema», fazendo radicar neste um feixe de lugares de interpretação que se mantém activo e por assim dizer estável, mesmo dentro das zonas de mudança e instabilidade pressupostas como vimos pelo procedimento da mudança. Mas, em segundo lugar, e de forma não menos clara, o facto de não existir qualquer preocupação com a identificação de textos ou línguas-fonte, nem com a manifestação de qualquer tipo de aparato crítico, sinaliza que aquilo que aqui está em jogo é um conjunto de procedimentos também eles «ferozmente pessoais» que ao mesmo tempo assinalam a capacidade de «outrar» (para usar um termo pessoano totalmente próprio no contexto) que tudo o que é «ferozmente pessoal» comporta. Na realidade, são significativos quer o acto de maior ou menor incorporação destes

«poemas mudados» dentro da obra herbertiana, quer a hesitação de que dão conta os diferentes gestos da sua «deglutição» por um poeta tão vigorosamente pessoal, que assume deliberadamente uma atitude marginal face às instituições em torno da poesia (universidades, jornais e crítica, prémios, etc.). Aquilo que eles pressupõem, parece-me, é um mapa de leituras que sublinha as relações produzidas tanto por afinidades como por distâncias, tanto por convergências como por divergências. Uma *marginalia* possível de Herberto Helder manifestaria, estou em crer, não apenas um conjunto de heranças mais ou menos directas ou lineares, mas ainda um enorme conjunto dissonante de disparos («novíssimos») para um conjunto de textos que, também eles, «transtornam» a leitura sedimentada da poesia de Herberto, por aquilo que introduzem de raspagem dentro dela. Mas uma poesia que se quer, como é o caso, o lugar de uma experiência não pode deixar de se medir com o transtorno do que corre sempre o risco de poder parecer «errado».

Neste sentido, o que é aqui proposto é também um diferente conceito de tradição, transversal a regiões e tempos diferentes, atravessando-os numa espécie de movimento potencialmente caótico, parcialmente governado pelo acaso (e porque não?). Trata-se de uma concepção, pois, de um *cosmos* dinâmico, um universo animado e habitado por forças, em que os objectos parecem ser mais circunstanciais e precários do que o *acontecimento da vida* ele mesmo. Através deste procedimento repetido, o poema é concebido e entendido como capaz de se tornar parte de uma poética própria na justa medida em que se manifesta como outro, de algum modo resolvendo a tensão entre domesticação e estranhamento que Lawrence Venuti (1995) tinha descrito como fazendo parte do acto translatório. Porque se trata em última análise de um poema estranho precisamente na sua forma pessoal e mesmo doméstica, enquanto «explosão» do não-familiar no tecido de uma obra e de um projecto pessoais. Joaquim Manuel Magalhães reconheceu-o e disse-o de forma iluminada, ao observar:

É aliás profundamente provocador encontrarmos nesta poesia tão radicalmente nova um não menos radical sentido da tradição: a tradição como fulgor explodinte, a granada em que cada «morto» deflagra, essa litania de exaltantes recomeços que é, por exemplo, «Elegia múltipla», onde «estar à altura dos mortos» [...] acaba por nos lembrar quanto esta escrita, aparentemente de rotura, o é apenas por se colocar na linha dos que continuamente voltam ao início Como, aliás, a revisitação de tradições em *O bebedor nocturno* não pode deixar de nos fazer lembrar.

A consciência de habitarmos um universo onde os vivos não estão sozinhos, tão característica do pensamento místico, integra-se em Herberto Helder na consciência de se articular dentro da integridade psíquica de uma comunidade muito vasta (Magalhães, 1989: 130-1).

Do ponto de vista desta «comunidade muito vasta», Herberto Helder não só ilumina zonas obscuras da cultura europeia e em particular da cultura portuguesa, mas também está empenhado em manifestar a visibilidade da distância e do silêncio entre diferentes culturas, não os apagando. Estas inesperadas formas de intertextualidade sublinham ainda aquilo que poderíamos designar como *falta* de aculturação, na medida em que esta pressupõe, como vimos, alguma forma de cristalização de um conjunto de convenções. Ao jogar com as noções de continuidade e de descontinuidade; ao agrupar e ordenar o que continua desordenado; ao pôr em conjunto fragmentos descontextualizados de obras diversíssimas, provenientes de diferentes literaturas e culturas; ao sobrepor e cruzar alta cultura (tradições religiosas, eruditas, literárias) e cultura oral e popular, Herberto Helder subscreve uma ideia de poesia mundial que não é de todo alheia ao seu conceito de poesia pessoal: ele publica «a sua» poesia e «os seus» livros ao lado destes, e num certo sentido, mesmo quando os exclui de uma «poesia toda», torna-os seus⁴. Ao justapor o poeta polaco Zbigniew aos rituais e preces Maias, ou a um texto mítico dos índios Caxinauá da Amazônia (*Ouolof*); ao apresentar o poema «Israfel» em versões de Poe, Mallarmé e Artaud, antes de o apresentar «mudado para Português» por Herberto Helder (*Doze Nós numa Corda*); ao publicar poemas de Ernesto Cardenal ao lado de antigos poemas dos Aztecas ou de canções dos Quíchuas, Herberto continua, em 1997, o pronunciamento de 1968 que citei, quando apresentou poemas do Antigo Egipto a ler em conjunto com fragmentos do Antigo Testamento, e colocou enigmas maias ou aztecas ao lado de poemas arábico-andaluzes. E mesmo depois, na poesia que não é apenas «mudada por si» (ou talvez sim), são inúmeros os lugares de atestação dessa «antropofagia» que o leva a ir ao diferente para poder encontrar «erros felizes»: os trovadores provençais em *A Faca não Corta o Fogo* (2008) ou as quadras populares e Hesíodo em *Última Ciência* (1988) são apenas dois exemplos possíveis, mas muitos haverá.

⁴ Herberto Helder não é o único a fazer isto. Joaquim Manuel Magalhães, por exemplo, em vários livros seus oferece a seguinte significativa arrumação dos títulos que publicou: Poesia; Sobre Poesia; Tradução de Poesia. Todos eles subsumidos pela indicação «Do Autor».

Um outro lado da questão, não menos interessante, será o colocado pelo gesto da antologia ou da colecção (que ganharia em ser relacionado com o temperamento melancólico com o qual, aliás, Walter Benjamin associa o coleccionador), já patente na antologia da moderna poesia portuguesa (1985), como vimos. Quer a noção de «antologia» quer a de «vozes comunicantes» fazem parte da razão de ser do *corpus* de poesia mundial explicitamente manipulado pelo poeta nas suas versões/mudanças/apropriações. E os mesmos critérios «ferozmente parciais» que usou para a selecção da moderna poesia portuguesa foram igualmente usados para mudar textos escritos em outras línguas para Português. Neste contexto, pois, um poeta (uma «voz comunicante») não é apenas aquele que escreve, mas aquele que dá a escrever. Como aquele que recebe e lê, e nessa medida sabe como ecoar e ressoar. Replica⁵.

Lido deste modo, Herberto Helder seria um poeta na medida em que não apenas escreve a sua própria poesia (tenho consciência do carácter irónico do restritivo) mas em que comunica (*dá a ver*) a poesia de outros, seja através do movimento de selecção antológica, seja através da apropriação discursiva. E este facto não pode não ter consequências interessantes para o conceito de «poesia pessoal», ao sublinhar o modo como a produção de novos materiais repousa sobre o pré-existente e ao entender o poeta como alguém que escreve sobre aquilo que leu e que vorazmente transforma. No caso de Herberto Helder, esse pré-existente quer manifestar-se como profundamente dissonante e divergente, feito de materiais que à partida nada faria colocar na mesma «antologia pessoal» a não ser pelos critérios «ferozmente parcialíssimos» de um poeta que lê e escreve e lê. E é pela leitura do gritantemente diferente (poema, cultura, língua), «em guerra» com a própria obra, que se realiza o modo como é afectada a obra própria. *Ofício Cantante*, publicado em 2009, tem como subtítulo *poesia completa*. Mas não, precisamente, *Poesia Toda*. Isto abre lugar ao pensamento. Além do mais, ao voltar-se, em 2009, a um título de 1967 («ofício cantante»), de alguma forma volta a citar-se aquilo que são as fortes relações de Herberto com o experimentalismo dos anos de 1960, bem como com a tradição da poética surrealista, dentro dos quais um lugar central é ocupado pela concepção da poesia como

⁵ Para o conceito de replicação, que atravessa este ensaio e retomo livremente de Elaine Scarry, ver o meu *Emendar a Morte. Pactos em Literatura*, Porto, Campo das Letras, 2008.

experiência. Ora, é também por isto que o *acto* de *mudar* poemas pode, na verdade, ser realizado.

Uma outra forma de avaliar todo este complexo conjunto de questões levar-nos-ia a sublinhar o modo como ele revela (e realiza) uma específica figura da consciência histórico-literária. O próprio acaso do processo não apaga, pelo contrário, a historicidade dos textos que são mudados, ou a alteridade das culturas e das literaturas que eles representam ou que sinalizam. A distância torna-se visível; o silêncio mostra-se revelador. A história faz-se sobre estes factos (às vezes, não-factos), não sobre os apagamentos que sobre eles são por vezes sistematicamente inscritos. E trata-se não apenas da historicidade do literário mas de uma particular forma de história literária, pessoal e simultaneamente não-individual, desenvolvida através do reconhecimento de uma vasta e contraditória família de poetas – várias famílias, para ser mais precisa. Entre as quais não se tenta qualquer efeito de síntese, tal como numa colecção não pode existir qualquer vontade de que ela se realize. Trata-se pelo contrário de acumular o semelhante, o repetido, e o diferente.

Não se trata por isso da mesma família unitária que Eliot retrospectivamente abrangia no seu conceito de tradição, mas algo mais afim de (embora não totalmente coincidente com) o conceito de Goethe de afinidades electivas, ancorado na captação de uma ideia de *conversa* e de um diálogo de vozes («vozes comunicantes»), uma complexa associação para lá e por causa das diferenças e das distâncias. É por esta mesma razão que se torna tão importante que estas diferenças sejam mostradas: porque o que é significativo é que elas não sejam abolidas. Ao mesmo tempo, esta família de poetas, ou de poemas, sublinha a sua menor ênfase sobre o conceito de produção autoral: não é exactamente a «angústia da influência» de Harold Bloom que aqui se joga, entre outras razões porque não existe diálogo privilegiado entre duas vozes, uma responsável pela influência e outra pela angústia. Pelo contrário: aquilo que Herberto Helder declina é um conceito de poesia em que a «repetição com erro» (*feliz*), o *clinamen* tão importante para a noção bloomiana de diálogo poético, se converte em norma e não em excepção do fazer poético, assim se manifestando em muito mais variadas formas do que as de uma legítima angústia da influência. Mas talvez alguém pudesse acrescentar que o convite a estas outras literaturas e culturas é uma das formas pelas quais Herberto Helder replica à experiência pesada que a sombra de Fernando Pessoa deixa no século XX português, particularmente na sua segunda metade. Esta poderia ser

uma interessante revisitação do argumento de Bloom, ao implicar que o diálogo entre Herberto e Pessoa não é dissociável destes outros múltiplos diálogos com tradições e culturas tão distintas e várias. Como já tínhamos visto que o seu diálogo como Camões e a Bíblia também não o era, embora por diferentes razões.

Por isso mesmo, gostaria apesar de tudo de propor um modo de olhar para esta poesia que nela detectasse e lesse o que julgo ser a sua *vulnerabilidade* – num quadro em que, paradoxalmente, nos temos de referir à poética herbertiana como uma *poética forte*. Ela é vulnerável precisamente pela sua abertura a outras poéticas e outras práticas discursivas, cuja estranheza não apaga o facto de que as relações de família podem ser feitas de muito mais coisas do que apenas semelhanças e paralelismos. Justamente uma poesia omnívora «come» o heterogéneo e o dissonante. Ao mesmo tempo, sublinham-se os procedimentos de combinação e de *montage* e, conseqüentemente, o grau de descontinuidade e de vulnerabilidade que afecta qualquer cultura e qualquer literatura: a poesia de Herberto Helder dá a ver o carácter muitas vezes aleatório das experiências (de vida, de leitura e de escrita) com que nos confrontamos, e incorpora esse aleatório como tecido textual. Neste sentido, pois, trata-se de uma poesia que deriva a sua força de uma particular vulnerabilidade a outras, se é que isto é um paradoxo. Num ensaio publicado em 2001, Jonathan Rée propunha a noção de «voz conversacional» ou de «conversa voz-a-voz», por analogia com «conversa face-a-face». E observava:

It is only in association with other faces that a face can really be a face. [...] And the same applies to voices – if anything, more strongly. [...] When we are drawn into the mixing and matching of distinct musical lines – in a string quartet for example, or between a pianist's left hand and her right, or voices singing together in religious rituals, and even more so in improvised forms such as jazz – then we are retracing, in an abstract way, the voice-to-voice ensemble work of ordinary conversation: speaking over, speaking with, and also holding back, for any competent conversationalist must respect what Soren Kierkegaard called «the passionate distinction between being silent and speaking», for, as he put it in *The Present Age*, «only the person who can remain essentially silent can speak essentially» (Rée, 2001: 790/1)⁶.

⁶ A referência a Soren Kierkegaard é a seguinte *Two Ages: The Age of Revolution and the Present Age, a Literary Review* (1846), ed. And tr. Howard V. Hong and Edna H. Hong in *Kierkegaard's Writings*, vol. 14, Princeton, 1987, 97.

Gostaria de terminar com a breve indicação de algumas das implicações de como esta «voz conversacional» pode ser significativa para pensar, no presente contexto, um conceito diferente de literatura mundial iluminado por práticas de leitura e de escrita como as que aqui analisei relativamente a Herberto Helder. Através do seu «forte» uso da vulnerabilidade, parece-me que somos arrastados para o carácter audível do silêncio, para a forma como ele sempre tem uma qualidade vocal. Uma forma de literatura mundial (e de poesia mundial, como no presente caso) é aquela que «ousa» (para utilizar o termo de Herberto Helder) mostrar-se em permanente diálogo com as suas margens, em permanente estado de vulnerabilidade para melhor ser ela mesma. Ao aceitar a sua base de conversação, ela torna audível o ruído produzido pelo diálogo às vezes emudecido que sempre se produz entre tradições divergentes – não apenas as que se reconhecem como entre si aparentadas mas, justamente, as que inesperadamente se cruzam como lugares de distância. «Vozes comunicantes» seria, desta forma, uma metáfora para a totalidade da poesia de Herberto Helder, e o seu específico modo de fazer «constelar» (o termo é também de Herberto) um enorme conjunto de tradições diferenciadas, canónicas e experimentais, vernaculares e estrangeiras, alheias e indígenas, antigas e modernas, eruditas e populares, escritas e orais. Trata-se de um complexo de vozes que pode chocar (colidir). Também indica o que a poesia pode ser (e o que a poesia herbertiana, especificamente, tende a ser): uma conversa entre várias distintas vozes, que ressoam no interior de uma que a todas elas replica.

Bibliografia

- BARRENTO, João (2002), «A terceira voz: quem fala no texto traduzido?», *O Poço de Babel. Para uma Poética da Tradução Literária*, Lisboa, Relógio d'Água, pp. 106-22.
- Buescu, Helena (2005), *Cristalizações. Fronteiras da Modernidade*, Lisboa, Relógio d'Água.
- / João Ferreira Duarte (2007), «Communicating voices: Herberto Helder's experiments in cross-cultural poetry», *Forum for Modern Language Studies*, 43(2), pp. 173-186.
- (2008), *Emendar a Morte. Pactos em Literatura*, Porto, Campo das Letras.

- FOKKEMA, Douwe/ Elrud IBSCH (2000), *Knowledge and Commitment. A Problem-Oriented Approach to Literary Studies*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publ. Co., p. 104.
- GUSMÃO, Manuel (2000), «Carlos de Oliveira e Herberto Helder: ao encontro do encontro», *Românica*, 9, pp. 237-252.
- HELDER, Herberto (1973), «Prefácio», *O Bebedor Nocturno*, in *Poesia Toda*, vol. 1, Lisboa, Plátano Editora, pp. 209-10.
- Kerkegaard, Søren (1846), *Two Ages: The Age of Revolution and the Present Age, a Literary Review*, ed. And tr. Howard V. Hong and Edna H. Hong (1987), *Kierkegaard's Writings*, vol. 14, Princeton, p. 97.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1989), «Herberto Helder», *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Ed. Presença, pp.125-36.
- RÉE, Jonathan (2001), «Voice to Voice: Reflections on the Art of Conversation», *New Literary History*, 32.3, pp. 787-92.
- VENUTI, Lawrence (1995), *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London, Routledge.

A faca não corta o fogo: contextos poéticos de uma biografia

JOÃO AMADEU OLIVEIRA CARVALHO DA SILVA
(Universidade Católica Portuguesa – Braga)

Abstract

This reading of Herberto Helder's *A faca não corta o fogo* takes into account his previous works and some significative variations which have resulted in a fifty-year-old journey of literary production. In this book, first published in 2008 and reprinted with some alterations in 2009, in *Ofício cantante: poesia completa*, the use of biographic elements becomes unexpectedly relevant, as well as several allusions to aspects of the contemporary society, represented by the themes of love, old age, death and art, beauty and passion.

Aos poemas inéditos do livro *A faca não corta o fogo*, publicados em finais de 2008, foram acrescentados onze novos textos, subordinados ao mesmo título, integrando em 2009 o livro *Ofício cantante*. Desenvolveremos uma leitura dos poemas que constituem aquele título, tendo por base a edição de 2009.

A poesia de Herberto Helder apresenta-se, desde o primeiro livro *A colher na boca*, com requisitos muito próprios a nível imagético, consubstanciados numa linguagem que permanece, com ligeiras alterações, na sua poesia mais recente. A preocupação em aprofundar determinados temas, em construir um universo demarcado do espaço e do tempo, em desenvolver relações intempestivas entre as palavras continuam na sua obra de forma irrevogável. A inspiração tumultuosa consubstanciada num universo vocabular recorrente e de forte carga simbólica coloca-nos perante temas e vivências que vão para além das realizações do quotidiano. A voz do poeta continua a destacar-se

no espaço poético português pela sua singularidade, pela energia que impõe aos seus poemas, pela distância que cria em relação ao espaço cultural que o circunda.

Para além de toda a ideia de continuidade, com os contextos poéticos de uma biografia pretendemos reforçar uma particular perspectiva do livro no espaço de uma biografia poética associada a diversos contextos, entre os quais aqueles que reflectem relações particulares com o autor empírico e uma visão peculiar da sociedade contemporânea. Estes elementos na maior parte das realizações poéticas contemporâneas não causam estranheza, são todavia inabituais na poesia de Herberto Helder, especialmente pela facilidade com que neste livro se tornam legíveis. Recorde-se que, antes desta perspectiva, o poeta afirmava em *Photomaton & Vox*: «tenho uma cabeça firme. Não me vou deixar apanhar por tentações biográficas» (Helder, 1995: 32).

A biografia poética

A reduzida ou inexistente exposição do poeta à vida pública, combinada com a vontade expressa e alimentada de se assumir como um poeta obscuro, fomenta e consolida a dificuldade em distinguir a sua obra da sua vida. Para uma certa mitificação da vida contribui a recusa sistemática em participar em eventos sociais, em aceitar prémios ou qualquer outro reconhecimento público. Dá-se a possibilidade de, entre as palavras, se perder o autor empírico, deixando que sobressaia de forma quase definitiva e absorvente o autor textual. No entanto, este último livro de Herberto Helder contribuirá, com alguns elementos, para que se confirme (como se fosse necessário!) a existência de um autor empírico que, com a sua experiência e idade, provocará no autor textual algumas variações interessantes.¹

¹ «Com efeito, o emissor oculta ou explicitamente presente e actuante no texto literário é uma entidade ficcional, uma construção imaginária, que mantém com o autor empírico e histórico relações complexas e multívocas, que podem ir do tipo marcadamente isomórfico ao tipo marcadamente heteromórfico. Em qualquer caso, porém, nunca estas relações se poderão definir como uma *relação de identidade*, nem como uma *relação de exclusão mútua* – duas soluções antagonicamente extremas que defluem respectivamente de uma concepção biográfico-confessionalista e de uma concepção rigidamente formalista do texto literário –, devendo antes definir-se como uma *relação de implicação*» (Aguaiar e Silva, 1988: 223).

Poesia toda, Ou o poema contínuo, Ofício cantante ou *A faca não corta o fogo*² sugerem e contêm, afinal, a ideia de completude, de totalidade. De todos esses títulos, mesmo que não contemplem toda a obra, sobressai a ideia de totalidade que não é conseguida pela soma das partes, mas pelo modo como é construída a imagem de unidade, sendo que esta se atinge também pela capacidade do poeta aproximar a vida pessoal do acto poético com o qual se identifica, fazendo com que o autor empírico se dilua, ou quase, no autor textual.³

Ao longo das 85 páginas do livro (2009), o ordenamento criterioso dos poemas leva-nos ao encontro de uma *história* que se conta, um percurso que se desenvolve e onde os dados com maior ou menor consistência e relevância biográfica se cruzam e indiferenciam com elementos poéticos, criando uma *relação de implicação*, conforme refere Aguiar e Silva (cf. 1988: 223).

Depois de uma alusão à destruição de Deus «pelo extremo exercício da beleza» (Helder, 2009: 535),⁴ seguida por uma referência intertextual ao *Génesis*, aquando da expulsão de Adão e Eva do Paraíso, «entre orvalho e fogo colhido de fresco na sua árvore, / escondido rápido enquanto se foge, / sem a mancha ainda da moda e do modo» (535), concentra o poeta a atenção na mãe, elemento fundamental da sua poesia, que, para além de dar a vida (cf. 535), proporciona ao filho adulto a virilidade depois de este a perder, masturbando-o (cf. 536). A mãe assume-se, deste modo, como elemento reactivo e propiciador da energia criadora.

Nos poemas que se seguem, o elemento materno é substituído pela companheira sexual. No entanto, a idade madura («setenta e sete» (548 e 549)) impõe uma nova relação com a mulher e, em particular, uma nova visão do sexo, ao reconhecer a redução da energia pessoal a favor da beleza feminina, «porque estremeço à maravilha da volta com

² Como elemento paratextual, refira-se a escolha da mesma pintura de Ilda David, 2008, para *A faca não corta o fogo* e para o *Ofício cantante*. A selecção criteriosa da imagem, do formato, da cor é, na época em que vivemos, cada vez mais determinante para o sucesso e para a divulgação da obra literária.

³ «Este desaparecimento literal do autor empírico, raro no contexto português, *exemplifica* numa dimensão pragmática que o texto é legível na ausência física do autor e incomparável com a realidade extra-textual» (Eiras, 2005: 421). No entanto, neste último livro, defenderemos que existe alguma comparabilidade com a realidade extra-textual.

⁴ No decurso do texto, para citarmos o livro de Herberto Helder *A faca não corta o fogo*, in *Ofício cantante: poesia completa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009, referiremos somente a página do livro, entre parêntesis.

que tiras o vestido por cima da cabeça, / coluna de fogo, pela minha morte acima» (550). O acto poético ressent-se da idade do autor empírico: o pólo que concentra toda a energia transfere-se, pelo olhar, para a «coluna de fogo» feminina, limitando-se o elemento masculino ao prazer do olhar e à obscenidade do desejo, agora sem a «força directa» que inculcava ao amor e à palavra: «aos vinte ou quarenta os poemas de amor têm uma força directa, / e alguém entre as obscuras hierarquias apodera-se dessa força, / mas ao [sic] setenta e sete é tudo obsceno, / não só amor, poema, desamor, mas setenta e sete em si mesmos / anos horrendos» (548).

A violência poética do acto amoroso, quase sempre apresentada metaforicamente ao longo da obra, é momentaneamente substituída por uma outra violência igualmente presente nas palavras, mas agora de forma explícita, num último grito de revolta de Prometeu (mesmo que a faca não corte o fogo) perante a idade que tudo lhe vai retirando. Desta dificuldade em adaptar a energia criadora ao corpo que se degrada resulta um conjunto de imagens vertidas em calão (cf. 543-549) que funciona como um vaso de expansão e que, de forma oblíqua, faz recordar o resultado de algumas experiências que o narrador viveu quando viajou pela Europa em *Os passos em volta*, embora em contexto distinto e com outra explicação.

Ultrapassada, por momentos, a selecção vocabular menos comum, reencontra-se, nos poemas seguintes, a energia incandescente sugerida por uma linguagem que, por força das relações intempestivas, remete para o espaço simbólico, onde se reforça a relação entre a biografia do poeta e a vida das palavras.⁵ Num registo desembaraçado de excessos e no alinhamento temático dos poemas anteriores, «regresso ao resplendor / (...) / (...) regresso para beber (...) / nas linhas de luz ao de cima da água vertida, / colhida à mina, oculta, baixa, centígrada, / (...) / (...) oh / matriz! o rude, o redivivo, / o resplendor» (553). O encontro com o elemento feminino continua a representar o *leitmotiv* do poema, embora tenha sido ultrapassada a frustração da idade, sugerindo aliás que a distanciação ou elevação do dado biográfico a acto poético sirva para sublimar e fazer renascer das cinzas aquele que, alguns momentos atrás, se encontrava prostrado, quase perdido. Da matriz, que só pode ser feminina, recolherá a água «colhida à mina» e assim servirá a imaginação para colmatar as limitações do corpo.

⁵ Na relação entre a biografia e a palavra, leia-se, acerca de *Os selos* de Herberto Helder, «A metáfora do corpo» (Silva, 2000: 144-184).

O poema seguinte vem reforçar a função essencial da escrita, nesta relação com a vida determinada pelo tempo, destacando, no entanto, a dificuldade em combinar a vida com a canção, a mão com a obra, o encontro amoroso com a frase que «brilha / um relâmpago apenas»: «tão curta canção para tamanha vida: / aloés por onde o chão respira, / e a mão que brilha quando os toca, / tão pouca mão em tão nascida obra / (...) / na folha escura onde cada frase brilha / um relâmpago apenas antes de ser escrita» (554).

É chegado um novo momento do *fio narrativo*. Surgem diversos elementos que contribuem para a identificação de alguns sentidos da procura: «çem que te hás-de tornar, em que nome, com que / potência e inclinação de cabeça? / (...) / o caos alimenta a ordem estilística: / iluminação, / razão de obra de dentro para fora / – mais um estio até que a força da fruta remate a forma» (556). A interrogação formulada subentende a existência do caos e a necessidade de uma ordem, ambos se tornam essenciais para que haja sobreviventes. A forma depura-se com o tempo que passa, com a idade, com o que brota «de dentro para fora», a intensidade constrói-se na obscuridade, para surgir como epifania, «a laranja, com que força aparece de dentro para fora» (558). A tensão cria-se no fio que aproxima o obscuro e o claro, o caos e a ordem, o interior e o exterior, o visível e o invisível (cf. 563-564).

A poesia de Herberto Helder, quando tem como objectivo esclarecer pontos de vista, perspectivas sobre a realidade ou sobre a própria poesia, é, neste livro, menos irónica e mais directa e quotidiana.⁶ O poeta encontra-se num momento pedagógico de afirmação menos esquiva. Entra nos espaços comuns e como que inicia o leitor pelos caminhos da transmutação, «eu ouço na cozinha a canção pura e precária, / e debruço-me sobre a panela, / que sôpro [sic] no caos da casa!» (567) e aí se dá «o milagre quotidiano da transmutação dos corpos: / porque é glorioso trazer, de minas da terra (...) / os elementos, e trabalhá-los, e a poder de / plantas e óleos, / atingir a unidade que alguém atinge com o seu nome» (568).

Perante a percepção forte da irreversibilidade do tempo, esta poesia encontra-se mais atenta às pequenas coisas, que na obra de Herberto Helder são sempre enormes, incandescentes e fulgurantes. E se a grandeza e a plenitude podiam vir com Deus, (recorde-se que este substantivo continua também a estar muito presente neste livro), é com o sagrado (cf. Silva, 2004) que o poeta se torna mais assertivo,

⁶ Esta perspectiva será desenvolvida nas próximas páginas.

«vem aí o sagrado, e tornam-se radiosas as coisas mínimas, / e amadureces» (566). O aspecto exterior das coisas não favorecerá a harmonia e a transmutação dos elementos, o processo terá o seu início no interior da obra ou da laranja, como vimos, até amadurecer. Mas, à caracterização do sagrado, é acrescentado o atributo da paixão, uma força interior que despoletará o processo de amadurecimento e aperfeiçoamento dos corpos. Por ela se aproximam e misturam as coisas e as palavras, a sua energia purifica e renomeia a realidade:⁷ «isto que às vezes me confere o sagrado, quero eu / dizer: paixão: tirar, / pôr, mudar uma palavra, ou melhor: ficar certo / com a vírgula no meio da luz» (593).

Neste livro, a paixão exercida sobre a palavra e a atenção facultada à língua assumem, perante a percepção da idade, uma centralidade evidente. O acto poético passa a representar de forma mais veemente a possibilidade de ultrapassar e solucionar os limites do corpo pessoal. Mas, assim como a paixão que acompanha a criação é controversa e provoca cisões, assim também «eu, o mundo e a língua / somos um só / desentendimento» (575). O caminho faz-se arduamente e a harmonização dos contrários constitui-se mais como processo e menos como fim.

e a única técnica é o truque repetido de escrever entre o agraz e o lírico,
 como com raios de lixa,
 sentado sobre o sangue amarrado dos testículos,
 abrindo do táctil para o intáctil,
 como que às faíscas estilísticas,
 um pouco como que ríspido,
 como que rútilo,
 como que revulsivo,
 como que passado de passivo para activo,
 como ser a obra de como que isso,
 oh maravilha da frase corrigida pelos erros,
 estrela a sair por todos os lados da cabeça doendo com um brilho de pregos,
 em nenhum écran do Deus descontínuo,
 a frase rítmica e restrita que não pode ser posta em língua,
 elíptica,
 a frase de que sou filho (602)

⁷ Desse modo se afasta do quotidiano, porque a paixão não permite que a realidade permaneça como um espaço comum.

O recurso à cultura grega,⁸ a presença de expressões latinas e a preocupação pela origem latina dos vocábulos (cf. 545), o recurso a palavras que entraram em desuso na língua portuguesa (cf. «agraz», entre outras ao longo do livro), para além da utilização do português do Brasil, da língua francesa, da inglesa e da alemã (cf. 590) são contribuições que reforçam a importância da língua na sua variedade e na sua extensão (cf. «A pluralidade das vozes na língua do poeta», Silva, 2009: 372-375). A disponibilidade para as línguas combina aqui com a potenciação máxima da abertura semântica, procurando os sentidos na amplitude total, onde as combinações possíveis se elevam indefinidamente a cada novo verso do poema, contemplando nessa abertura aspectos estilísticos, a componente semântica e a interferência pessoal. Mas será ainda diante desta abrangência, perante o excesso de possibilidades, que tudo se reduz ao mínimo e a «frase corrigida pelos erros» é «a frase rítmica e restrita (...) / elíptica», sendo dessa carência filho o poeta.

O avanço da idade faz com que gradualmente se venham a encontrar referências à degradação e à morte pessoal, passando de um vocábulo anónimo a uma preocupação identificada. Diante da convivência com o excesso e perante a percepção da ausência, convive o poeta com a sua idade, ao exprimir poeticamente a relação pessoal com a língua e ao distinguir dois momentos. Antes, na tentativa de criar uma língua própria dentro da língua, sofria a combustão do fogo, «o tempo doendo, a mente doendo, a mão doendo, / (...) / dentro, fundo, lento, essa língua, / errada, soprada, atenta, / mas agora já nada me embebeda, / já não sinto nos dedos a pulsação da caneta, / a idade tornou-me louco, / sou múltiplo» (574). Arrefece o corpo, esvai-se a paixão; «havia tanto fogo movido pelo ar dentro, / agora não tenho nada defronte, / não sinto o ritmo» (574). O vulcão esfria, as imagens humanizam-se, surge a solidão, a sensação de abandono e de orfandade, «estou separado, inexpugnável, incógnito, pouco, / ninguém me toca, / não toco» (574). O apuramento da idade refina as relações levando ao reconhecimento imediato da ausência, permite que se supere a violência, permite que se reconheça a distância de forma mais evidente entre as coisas e os seres. As arestas vivas das palavras suavizaram-se, a energia fulgurante que brotava das suas relações intempestivas amainou, «acabou-se-me a língua bêbeda, / sôfrego, subtil, sibilante, sucessivo, solúvel, / comi-a

⁸ O provérbio grego sugeriu o título do livro (cf. 534); os gregos antigos determinavam o valor dos que morriam pela «qualidade da sua paixão» (613).

como pão vivo, / bebi-a como água crua, / (...) / o reino por essa linha lírica em que aprendi a morrer, / e porque estou morrendo aprendo / a unidade do mundo» (582). Duas mortes distintas separam o passado do presente, a energia da vida separa-se da passividade da idade: pela primeira se entregou furiosamente perdendo-se, pela segunda encontra-se com «essa linha lírica», onde aprende a morrer.

O alinhamento dos poemas encaminha-nos para um testamento ou memorando final, no qual o poeta enumera os seus últimos pedidos e faz as recomendações práticas de um mortal que receia não ser tratado de forma adequada nos momentos imediatamente anteriores ao funeral: «não chamem logo as funerárias, / cortem-me as veias dos pulsos pra que me saibam bem morto» (614). O poeta insiste na necessidade de que se certifiquem da sua morte antes de ser enterrado. No entanto, quase a terminar o poema, esclarece que «quem morre morre só, morre de amor e desamor, ou muito dentro ou muito fora» (615), permitindo que se interprete esta morte num sentido metafórico e mais abrangente do que a morte física. Pode ser a morte pela solidão, pelo abandono, pelo esquecimento, mas também o morrer de amor ou ainda a perda de força anímica, a perda de vontade de viver ou simplesmente a morte física.

Depois do pedido de atenção, lêem-se outros textos que não assumem de forma tão clara o tema da morte física. O excerto que se segue é exemplo do modo como, perante a percepção da morte, age o espírito, salvaguardando o que pode ser libertado das garras físicas da morte.

entre papel e fôgo [sic] linha a linha recosidos num caderno portátil até onde,
 delicadeza e turvação nos dedos,
 e então, algures, um nó tão físico mas que,
 passado à mente,
 doía em tudo,
 que em língua era: a morte a trabalhar entre recto e uretra e,
 mexendo por aí,
 trabalhava na alma das palavras,
 punha-as em teorema, demonstração inexplicável, lei
 externa à dor, à espera de
 como ela vem célula a célula, como devora
 o idioma, a gaya sciienza, o quotidiano, a escrita,
 (...)
 já o espírito encontra a forma,
 (...)
 o ar inteiro metido pela noite dentro, e que ébrio,
 redivivo (617)

Persiste a dor que acompanha e se identifica com o acto poético assim como o fogo que, desde sempre, foi um dos elementos primordiais da poética herbertiana. Esta construção situa-se, para lá do corpo, na «alma das palavras» e aí se espera pela devoração total, pela interiorização, pela harmonização do visível e do invisível, como vimos noutra momento. A morte deixa de assumir a centralidade que lemos atrás e passa a ser incorporada no acto criador, absorvida como estado de depuração necessária. Afinal, para lá da morte, preparada tão atenta e persistentemente pelo poeta, existe uma realidade que a ultrapassa e que de imediato foi evidenciada e concretizada na imagem do «redívivo», último verso do poema.⁹ A perenidade da palavra é sugerida pela perspectiva cíclica de «redívivo» do último verso do antepenúltimo poema, conforme referimos, e é reforçada pelo penúltimo poema do livro. As suas construções sinestésicas, conseguidas num espaço de culto (talha dourada do estilo barroco), sugerem a amálgama que define a fase a negro do processo alquímico e preparam o ambiente necessário para que, pela combinação dos elementos, se torne possível a purificação e a reiniciação.

talha, e as volutas queimam os olhos quando se escuta,
madeira floral suada alto,
que música,
que Deus bêbado,
e a luz se fosse irrefutável,
se de madura lavrasse a fruta vara a vara,
e a frase pensasse na boca,
se eu pudesse,
com os joelhos junto à cabeça e os cotovelos junto ao sexo,
intenso ao ponto de faiscar no escuro,
mas não me lembra a música (618)

No entanto, as construções condicionais combinadas com o pretérito imperfeito do conjuntivo, a meio do poema, reduzem a possibilidade de renascer sugerida pela posição fetal do corpo que espera e prepara a transição para o nascimento, «com os joelhos junto à cabeça e os cotovelos junto ao sexo». A música que acompanhava a mistura dos elementos e facilitava a transmutação da matéria e do espírito falta no último momento não permitindo que se conclua o processo de transformação de que era objecto o poeta ou a palavra.

⁹ «Redívivo» surge ainda num outro poema anterior (cf. 595-596) que, entretanto, foi publicado como inédito em *Ou o poema contínuo: súmula* (cf. Helder, 2001: 124-126).

Os contributos para uma biografia poética foram encontrados entre as experiências de vida do poeta e o fogo criador da palavra. O alinhamento dos poemas ao longo do livro permitiu que viajássemos do nascimento à morte. O primeiro, com o seu início bíblico na expulsão do Paraíso e biológico na mãe; a morte identificada fisicamente e acompanhada de algumas recomendações ou assumida como momento de passagem assegurada pela capacidade recriativa da palavra poética (cf. Silva, 2002: 396-399). Durante o percurso, encontramos referências à mulher e ao modo como pela beleza e pela paixão o poeta foi convivendo com o peso da idade.

A contemporaneidade de uma obra

Considerar conveniente a leitura de um conjunto de textos publicado em 2009, segundo a possibilidade de reflectir sobre a sociedade actual, exige, no mínimo, uma explicação inicial. A poesia de Herberto Helder mantém reconhecidamente uma temática consistente ao longo dos seus cinquenta anos de produção, apresenta uma já analisada dificuldade de enquadramento em grupos ou movimentos literários. É, para além de tudo, uma obra que se constrói à custa de um trabalho silencioso, permanente, mas sempre ou quase sempre indiferente à crítica e às circunstâncias de cada momento. Parece-nos, por tudo isso, pertinente considerar a possibilidade de existir alguma disponibilidade do poeta em atender à sociedade contemporânea, mais ainda neste livro de peculiares características.

Os poemas de *A faca não corta o fogo* apresentam algumas variáveis incomuns para além das que já foram referenciadas. Dois poemas em português do Brasil desenhavam uma leveza e uma permeabilidade a temas de alguma superficialidade. Para além destes, outros poemas recorrem ao calão e, em determinados momentos, a um linguajar sem coordenações gramaticais, a um falar por falar (cf. 544-548). Desta enumeração pode ainda fazer parte a utilização da acentuação gráfica interessada em desvincular-se de imposições (v.g. «sôpro» e «sopro»). Verifica-se a abertura para um espaço da linguagem não habitual, uma disponibilidade, todavia, irónica, na maior parte, para utilizar uma linguagem descomprometida, superficial, um «divertimento linguístico» (546). Todas estas opções reflectem, à superfície e para quem lê despreocupadamente o texto, uma arte poética desvinculada de qualquer grau de exigência, permitindo a sua compreensão com

uma leitura superficial. Mas este apetrechamento vocabular, fonético, de concordância, não deixa de representar uma camada irónica que sub-repticiamente permite, como veremos, a consolidação de uma outra mensagem.

Da leitura do livro e a propósito da preocupação do poeta por temas ou palavras de aparente e circunstancial sentido comum e uso diário refira-se, nos seus poemas, a título de exemplo, a «bic cristal preta» (563 e 607) ou a «bic preta» (606) ou «preto bic do escrito» (581) ou simplesmente «bic» (580). A leveza do poema expressa, pelo trivial utensílio da escrita, uma condescendente disponibilidade do poeta para exprimir, sem criar expectativas, o dizer chão, comum, porque afinal o objecto utilizado é também do conhecimento de todos. Será que toda a «bic» está preparada para referir a realidade do mesmo modo e com a mesma profundidade? Ou talvez se deva formular a pergunta noutros termos: será que a «bic» escreve de acordo com o olhar que tem quem a utiliza para falar do quotidiano? Na verdade, está disponível para escrever «imemorialmente / o milagre quotidiano da transmutação dos corpos» (568), porque a poesia se encontra no quotidiano, desde que se esteja atento às coisas e, nesta circunstância, o poeta refere-se aos legumes que utiliza na cozinha para confeccionar os alimentos.

As palavras e as situações podem ser comuns, os objectos podem ser os mais utilizados, no entanto, existe a intenção, a paixão, a capacidade que distingue o artista e por isso também o canteiro afirma «que não lavra só uma pedra / (...) / eu faço numa pedra a catedral inteira» (572), mesmo que, obviamente, a catedral toda não se encontre fisicamente na pedra. Não deixa, porém, a pedra de representar, depois de trabalhada, essa unidade, essa perfeição e entrega, capaz de exprimir a harmonia que está muito para além da realidade comum. A sociedade contemporânea encontra-se repleta de objectos, dispersam-se as pessoas, perdem-se no circunstancial e por isso assumem um rumo muito distinto daquele que o poeta insiste em seguir.

homens e mulheres perdem a aura
na usura,
na política,
no comércio,
na indústria,
dedos conexos, há dedos que se inspiram nos objectos à espera,
trémulos objectos entrando e saindo
dos dez tão poucos dedos para tantos
objectos do mundo

(...)
 ponham muito alto a música e que eu dance,
 fluido, infindável,
 apanhado por toda a luz antiga e moderna,
 os cegos, os temperados, ah não, que ao menos me encontrasse a paixão
 [e eu me perdesse nela,
 a paixão grega (613-614)

Como ao poeta interessa a paixão, a aura, e ela se perde entre os «objectos do mundo», resta-lhe afastar-se da contemporaneidade esquiva, difusa, perdida, superficial, temperada, morna. O poeta exige «uma canção curtida pelas cicatrizes» (613) e a sociedade não está disponível para tais excessos ou radicais insuficiências ou então se as assumisse não lhes atribuiria um significado essencial. A cultura pós-moderna «é performativa e transgénica, híbrida e permeável (...) [e] a banalização do gesto pretensamente extremo nos deixa cada vez mais indiferentes» (Barrento, 2001: 42). A atitude exagerada na sociedade actual está esvaziada de intenção globalizadora e ideológica e torna-se inconsistente, gratuita, inconsequente e descartável e a arte, ao invés de assumir algum protagonismo, caminha na retaguarda para alimentar a situação actual, assumindo-se como acrítica, ao plasmar o real quotidiano e os seus encantos. Mas a uma arte com estes objectivos o poeta disse «não» em 1971 (Helder, 1995: 133) e reafirma a sua posição em 2008:

(...) e escrever poemas cheios de honestidades várias e pequenas digitações
 [gramaticais,
 com piscadelas de olho ao «real quotidiano»,
 aqui o autor diz: desculpe, sr. dr., mas:
 merda!, 1971 – e agora,
 mais de trinta anos na cabeça e no mundo,
 e não,
 (...)
 a terra extravasa do real feito à imagem da merda,
 e então vou-me embora,
 quer dizer que falo para outras pessoas,
 falo em nome de outra ferida, outra
 dor; outra interpretação do mundo, outro amor do mundo,
 outro tremor,
 (...)
 luz,
 um punhado de luz,
 (...)

mexendo os dedos nas costuras de sangue entre as placas do cabelo rude,
rútilo cabelo e o sangue que suporta tanta rutificação, tanta
beltã, beauty, que beleza! (578-579)

O «real quotidiano» da pós-modernidade jamais foi tema da poesia de Herberto Helder. Desde que começou a escrever, o poeta manteve a necessidade de se elevar desse quotidiano e do quotidiano que domina a arte contemporânea que, segundo as suas palavras, é demasiado pobre para que lhe interesse. Repudia o real do quotidiano e distingue-se dele ao predispor-se a falar «de outra ferida, outra / dor, outra interpretação do mundo, outro amor do mundo, / outro tremor». É evidente que as preocupações do poeta vão para lá da realidade imediata, até porque as feridas da sociedade contemporânea do consumismo, do hedonismo, do igualitarismo, da superficialidade não interessam ao poeta. Há outra ferida, outra dor, outro mundo (cf. Helder, 1994) na sua obra e em particular neste livro e só esses lhe interessam, por aí encontrará o poeta a beleza que o fere, que o perturba e eleva, entre as «costuras de sangue» e o «rútilo cabelo».

A noção de beleza sofreu alterações significativas ao longo dos tempos. Na sociedade contemporânea, a beleza passou a variar mais em função do sujeito e menos do objecto. Também em arte a beleza depende muitas vezes de circunstâncias estranhas ao fenómeno artístico, passa a estar mais identificada com as modas, com a economia, com a comunicação de massas, ficando sujeita a variações e permeável ao tempo. Para além da arte, toda a construção humana é determinada também pela estética; os criadores de objectos do quotidiano investem na componente estética, porque passam a considerá-la uma mais valia distintiva. Esta opção acaba por retirar à beleza a sua relevância como atributo de objectos únicos, a arte passa a ser requisito indispensável na construção de objectos em série. Não é, com toda a certeza, esta a beleza que procura, de forma tão persistente, Herberto Helder, na sua poesia.

eles dizem que a beleza perdeu a aura, e eu não percebo, creio
que é um tema geral da crítica académica: dessacralização, etc., mas
tenho tão pouco tempo, eis o que penso:
décimo quarto piso da luz¹⁰ e, no tópo, a, tènicamente [sic] definida, lucarna,
[que é por onde se faz com que a luz se faça,

¹⁰ «décimo quarto piso da luz» identifica simbolicamente o espaço ocupado pela «catorzinha» (548).

e a beleza é sim incompreensível,
 é terrível, já se sabia pelo menos desde o Velho Testamento,
 a beleza quando avança terrível como um exército,
 e eu trabalho quanto posso pela sua violência,
 (...)
 o acesso à música, o rude júbilo, o poema destrutivo, amo-te
 com assombro,
 eu que nunca te falei da falta de sentido,
 porque o único sentido, digo-to agora, é a beleza mesmo (548-549)

A beleza definida pelo poeta não depende de variações de tempo ou espaço. Em termos imagéticos, pode representar-se numa linha vertical com sentido ascensional e brota do interior para o exterior. A sua aura mantém-se tão mais intensa, quanto se aproxima da luz, embora esta não se identifique com a claridade. A beleza que procura nos seus poemas é a mesma que se conhece desde as narrativas bíblicas do Velho Testamento. É uma beleza dionisíaca, identificada com a obscuridade, com o caos, com a ruptura, com o fogo, com a violência e é essa a beleza que dá todo o sentido à sua poesia e à sua vida, mas é também esta a «beleza / desunida, autónoma, inconclusiva, / e imortal, / mortífera» (607) que se afasta definitivamente da beleza que nos assedia diariamente e da violência que a sociedade consome desenfreadamente, no cinema, no teatro, na literatura, de forma gratuita. Quando todos os limites foram ultrapassados, «resta a fuga para diante, a espiral extremista, o requinte do pormenor pelo pormenor, o hiperrealismo da violência, tendo por único objectivo a sideração e a sensação instantâneas» (Lipovetsky, 1989: 191).

Encontram-se, como vimos, imensas diferenças entre o modo como são entendidos e desenvolvidos, pela sociedade contemporânea, alguns dos temas que abrangem a actividade humana e o modo como são valorizados na poesia de Herberto Helder. Associadas à definição de beleza surgem diversas isotopias, igualmente fundamentais ao longo de toda a sua obra. Esta poesia não convive facilmente com a sociedade contemporânea nem comunga das grandes linhas da poesia mais recente. A frase é «corrigida pelos erros,» (602) e o poeta procura-os, porque representam a forma de lutar contra o comumente aceite, no espaço da mediania. Por isso o poeta afirma: «quero esses dons e dias, / esses erros, se emendam o certo contemporâneo, quero-os todos, / esveltos [sic], essoutros, exímios: / dor e estilo, quando são canhotos, / não os há mais vivos» (587).

O braço ou os erros canhotos, as mãos, a tẽmpora ou os pés esquerdos, presentes de forma significativa ao longo do livro, repre-

sentam esta necessidade de eliminar o direito, o superficialmente correcto, o gramaticalmente organizado, a coerência, a clareza, porque a beleza que ele procura não se encontra aí. Os erros (v. g. «esveltos»), se emendarem o que é considerado certo na nossa cultura e na nossa sociedade, tanto mais são essenciais para a poética herbertiana. Nesta perspectiva, só lhe interessa o que diverge da actualidade, porque será na diferença que se encontra a sua biografia poética.

Difícilmente se poderá descobrir uma afirmação do poeta em que exponha de forma tão clara a sua posição em relação à poesia portuguesa contemporânea: «não tenho qualquer memória nupcial: / retretes graves, há sempre; / português, menos; / poesia, faz tempo que não conheço nenhuma, / quero dizer: ílima, íssima, poesia superlativa absoluta simples ou / sintética indizível» (588).

Em época de acordos ortográficos, de consensos e aproximações de povos e culturas, de redução do grau de exigência em relação a tudo e a todos, torna-se necessária a opinião de quem faz a diferença. Esta poesia não se satisfaz com o «real quotidiano», porque sobre essa poesia sabemos a opinião do poeta. Ela deverá situar-se muito acima do quotidiano, superlativa, na linha vertical ascensional da beleza, conforme referíamos. Torna-se necessária uma poesia em ferida, violenta, que brote do caos e que se apresente contra a benevolência, a afabilidade e o socialmente correcto e organizado, que procure a palavra intensa e indizível, já que a poesia continua a ser «feita contra todos e por um só» (Helder, 1995: 162).

«*Não se pode cortar o fogo com uma faca.* / – provérbio grego» (534): os dois substantivos aproveitados do provérbio para o título do livro pertencem a dois mundos bem distintos no universo imagético herbertiano. A faca é do mundo exterior, enquanto que o fogo é o elemento primordial mais produtivo neste livro e com um peso significativo ao longo da poesia do autor. O fogo identifica-se com a energia, com a força, com a paixão, com a beleza e com a luz. O fogo é ainda a vida e a vida colocada nas palavras e por isso é impossível que a faca corte o fogo. As parcas, mesmo que cortem o fio da vida, e o tema da morte tornou-se recorrente em alguns dos poemas do livro desta que consideramos a biografia poética, não serão capazes de cortar o fogo da palavra herbertiana: «a faca não corta o fogo, / não me corta o sangue escrito, / não corta a água, / e quem não queria uma língua dentro da própria língua? / eu sim queria» (572).

As imagens das capas dos livros publicados em 2008 e em 2009 reproduzem a mesma obra da pintora Ilda David. Esta particular

reutilização da mesma imagem em dois livros distintos reforça a ideia de que a poesia toda não se encontra na soma das partes, mas na capacidade de se encontrar a imagem da totalidade em cada elemento. A capa é uma pertinente contribuição para a compreensão da poesia de Herberto Helder e neste caso representa uma imagem que sintetiza muitas das forças mais significativas da obra do poeta (cf. nota 1.). O fundo escuro da obra de Ilda David realça o tom de fogo com que são esboçados os elementos que sobressaem na tela. Do perfil da face de um homem brota uma chama que se expande e se eleva, por dois terços da capa, em forma de livro vaporoso, suportado e conformado por uma mão estilizada. O fogo é o livro, em fogo está a mão e a boca que liberta a palavra. A faca «não me corta o sangue escrito», porque a faca e o sangue escrito pertencem a dimensões sem contacto, e se o poeta trabalha quanto pode «pela sua violência» (549) talvez tenha conseguido criar «uma língua dentro da própria língua» (572).

A evidente disposição de Herberto Helder em combinar elementos biográficos com elementos poéticos vem reforçar a relação entre autor empírico e autor textual. Esta perspectiva torna-se ainda mais interessante, quando seria expectável para um leitor habitual da poesia deste poeta não só não encontrar essa presença como deparar, em muitos momentos da obra, com um autor textual de grau zero.¹¹ Noutros momentos, chegámos a referir a existência de um certa despersonalização na sua obra (cf. Silva, 2004: 52-53, 368), pela forma como o autor textual se esbatia e se universalizavam as imagens e assumiam a incapacidade de ficar limitadas a um sentimento, a uma vivência, a um eu individualizado.

A idade do poeta (o poeta nasceu em 1930 e em 2007 tem 77 anos) e o modo como a idade traz implicações directas para a construção de relações e vivências poéticas aliadas a uma postura de ruptura crítica em relação a certos ambientes culturais contemporâneos, «quando vem nos jornais: / política, artes & letras, coacções, corrupções, e a violência do dinheiro estúpido» (590), são inegáveis contributos que se encontram plasmados ao longo dos seus poemas de *A faca não corta o fogo*. Outros elementos podem, no entanto, ser questionados pela

¹¹ O autor textual «é o emissor que assume imediata e especificamente a responsabilidade da enunciação de um dado texto literário e que se manifesta sob a forma e a função de um eu oculta ou explicitamente presente e actuante no enunciado, isto é, no próprio texto literário.» O autor textual pode estar «como que ausente ou oculto, como se fosse um eu de 'grau zero'» (Aguilar e Silva, 1988: 228).

carga metafórica que assumem, representando, como tal, um reduzido interesse para esta aproximação. Concordamos com Silvina Rodrigues Lopes, quando a este propósito afirma que «O sopro do criador passa para a obra criada, que se separa dele; o gesto que a depõe no mundo deixa nela um umbigo, uma assinatura, um sinal de que ela é um centro reordenador no qual a energia do mundo se redistribui» (Lopes, 2003: 102). Esse sinal que é na maior parte da sua obra muito difuso, assume, porém, uma marca significativa neste livro, distinguindo-o da obra anterior:

O reconhecimento dessa convivência de elementos biográficos com elementos poéticos acabou por sugerir uma leitura da obra numa outra perspectiva. Assim, procurámos também entender de que modo se encontram dispersas, na sua poesia, posições sobre a sociedade e a cultura contemporânea, sobre aspectos particulares da arte e da poesia, acabando por se encontrar algum empenhamento a esse nível, característica que não é comum encontrar de forma tão clara na poesia de Herberto Helder.

Depois do primeiro poema do livro, «até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza» (535), a beleza e a sua aura foram violentamente procuradas, para além de todos os limites, com a paixão que colocou na palavra e na ânsia da luz. No último poema do livro, igualmente breve para ser maximamente intenso, resta-lhe despedir-se depois de um percurso pelo «extremo exercício da beleza» até ao «último pesado poema do mundo» (618), representado pelo encadeamento de momentos de uma biografia poética, para que dele só possa surgir o «abrupto termo», o «dito último» (618).

Bibliografia

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1988), *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina.
- BARRENTO, João (2001), *A espiral vertiginosa: ensaios sobre a cultura contemporânea*, Lisboa, Edições Cotovia.
- EIRAS, Pedro (2005), *Esquecer Fausto: a fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*, Porto, Campo das Letras.
- HELDER, Herberto (1994), *Do mundo*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1995), *Photomaton & Vox*, Lisboa, Assírio & Alvim.

- (2001), *Ou o poema contínuo: sùmula*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2008), *A faca não corta o fogo*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2009), *Ofício cantante: poesia completa*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- LIPOVETSKY, Gilles (1989), *A era do vazio*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Lopes, Silvina Rodrigues (2003), *A inocência do devir: ensaio a partir da obra de Herberto Helder*, Edições Vendaval.
- SILVA, João Amadeu Oliveira Carvalho da (2000), *Os Selos de Herberto Helder: entre a apresentação do rosto e a biografia rítmica*, Braga, Faculdade de Filosofia.
- (2002), «A Poesia de Herberto Helder: sentidos da obscuridade», *Revista Portuguesa de Humanidades*, vol. 6, Fasc. 1-2, Braga, Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Filosofia de Braga, pp. 385-412.
- (2004), *A poesia de Herberto Helder: uma palavra sagrada na noite do mundo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- (2009), «Contributos para a leitura de *A faca não corta o fogo* de Herberto Helder», *Brotéria*, vol. 168, Abril, pp. 371-383.

Acolher na boca, depois no chão dos olhos: o poema

Ou o dia em que Herberto Helder de uma queda foi ao chão da mão de Fiama Hasse Pais Brandão

JORGE FERNANDES DA SILVEIRA
(Universidade Federal do Rio de Janeiro; CNPq)

*para Izabela Leal e Luis Maffei,
a leitura contínua*

Abstract

The main focus of this essay is to read Herberto Helder's work by way of critical texts of Eduardo Prado Coelho and Rosa Maria Martelo. During the course of thirty-five years, these two literary critics have dated and situated *A colher na boca* (1961) within a poetic context that extends beyond the author's lifetime. They perceive Helder's work as the key to the reception of poetic textuality within contemporary Portuguese poetry. In other words, Helder's work retains its present-day prominence as the ideal intermediary within several generations of divergent poets. In this context Fiama Hasse Pais Brandão, an extraordinary representative of a new generation of poets who emerged in 1961, sets the time when Portuguese Modernism reiterated the formal act of writing based on the rigorously creative reading of the Text through one of her poems which was the epigraph of the first, and only, volume of *Poesia Toda* (1981).

«**Quem se assenta à nossa mesa?**»
(Herberto Helder, «O poema»)

Eduardo Prado Coelho

*Associa-se habitualmente a Fiama Hasse Pais Brandão um lugar
no fluir das gerações: aquele que se assinala com o nome de **Poesia 61**.*

*Movimento importante e, por várias razões: em primeiro lugar, porque desde então nenhum outro movimento poético surgiu entre nós: depois, porque o melhor da nossa poesia actual (ano de 71) deriva dos que participaram na **Poesia 61** (Luisa [sic] Neto Jorge, Maria Teresa Horta, Gastão Cruz), ou dos que, posteriormente aparecidos, nela se filiam de modo directo ou indirecto (Armando Silva Carvalho, Luísa Ducla Soares, António Torrado, etc...); em terceiro lugar pela consciência crítica que, a partir da teorização de Gastão Cruz, permitiu a releitura mais justa de certa poesia anterior (do «neo-realismo», em particular); e, ainda pela influência que teve em certos autores (Carlos de Oliveira, António Ramos Rosa, João Rui de Sousa, etc.) que, implícita ou explicitamente, acusaram o impacto do movimento; por fim pela forma como soube entender a grande poesia que nas suas margens se ia escrevendo (de um Eugénio de Andrade, de um Herberto Helder [sic], de um Ruy Belo, por exemplo). Mais haveria a dizer: a **Poesia 61** teve o enorme mérito de merecer a mais total incompreensão da crítica de tradição «presencista», revelando até que ponto esta se mostrava incapaz de ter acesso a uma poesia que exigia **um acto efectivo de leitura**. Os grandes defensores da Literatura contra tudo o que em nossos dias a ameaça são exemplos perfeitos do mais completo **analfabetismo literário**.*

*Qual o denominador comum para esta geração envolvida pelo movimento da **Poesia 61**? Por um lado, ela recusava uma interpretação **sócio-lógica** ou **psico-lógica** dos textos. Não se trata agora de encontrar a tradução esteticamente adequada de uma vivência muito sincera do sujeito psicológico, nem de ir descobrir a mensagem social ou o programa ideológico que tal sujeito em poesia nos propõe. Trata-se de formular uma concepção **topológica** do texto como lugar onde o sentido se produz.*

(Coelho, 1972: 264-265)

Não conheço síntese mais brilhante, logo, a meu ver, não há nada que se compare ainda hoje a esta apresentação de *Poesia 61* por Eduardo Prado Coelho. Nada há que se lhe possa acrescentar, aliás, em termos de notícia de um acontecimento. Trata-se, na verdade, da «Apresentação de um livro: *(Este) rosto*», ensaio publicado em *A palavra sobre a palavra*, em 1972. Nos parágrafos citados, impressionam as reflexões introdutórias com as quais o ensaísta chama a atenção para a importância do segundo livro (individual) de poemas de Fíama Hasse Pais Brandão, assinalando-lhe o ponto justo de ruptura e de

diálogo com a poesia portuguesa sua contemporânea. A vontade de precisar em detalhes «o esquema teórico que a enquadra» é tão forte que o espírito crítico do autor formula em voz alta quase no fim da apresentação, aqui textualmente, a pergunta que certamente alguns dos presentes à Galeria 111, na Lisboa de 1970, se faziam: «Com tudo isto, teremos falado do livro de Fiama Hasse Pais Brandão?».

A sua resposta é não e é sim. Como, porém, é um nós o sujeito da questão, a um outro caberia aqui enunciar que o sentido que se dá às palavras citadas é o de orientar a leitura de Herberto Helder, objeto principal deste ensaio, nos limites positivos com que Eduardo Prado Coelho data e localiza os representantes de uma geração de jovens poetas surgidos em 1961, ano em que também vem a lume *A colher na boca*, livro cuja leitura igualmente, segundo a sua «concepção **topológica** do texto como lugar onde o sentido se produz, só poderá ser **um verdadeiro trabalho**».

Em 2007, 35 anos depois da apresentação do livro da autora de *Novas visões do passado*, uma estudiosa do Porto, professora de poesia contemporânea, revisita e reelabora os anos em que, reza a crônica da época, poetas na sua maioria estudantes de Letras repaginaram o chão da revolução poética. É ela a segunda personalidade da melhor crítica de tradição universitária portuguesa que se assenta à nossa mesa de poesia.

Rosa Maria Martelo

Os anos 60 representam, insistirei neste aspecto, um momento de consolidação retrospectiva das poéticas do Modernismo e das Vanguardas (até em termos de discurso crítico), às quais regressam, fixando definitivamente um cânone revisitável e susceptível de reelaboração. Nesse movimento destaca-se a predominância de uma época que faz coincidir a poesia com o poema, em contraponto à visão romântica, que fazia do poema a cristalização de uma experiência da poesia que se situava na vida, como epifania. Aqui, estou inevitavelmente a subestimar algumas variações e sínteses importantes, como a que é levada a cabo por Herberto Helder, as quais abrem caminhos que mereceriam um tratamento amplo que excede o propósito deste livro.

(...)

A partir de meados da década de 70, a poesia portuguesa, tal como a francesa e a espanhola, e já antes a poesia inglesa, irá evoluir num

sentido diferente. Reassumindo uma maior proximidade com o leitor, propondo contratos de leitura que admitem efeitos autobiográficos e/ou de realismo, evitando o risco de hermetismo e mimetizando a linguagem quotidiana, recorrendo a estruturas sintácticas muito mais lineares e convencionais, recusando o apoio sistemático na metáfora ou na imagem, optando por uma formulação mais narrativa e pelo verso longo – o que a conduz a registos de contaminação com a prosa –, esta poesia caracteriza-se por operar, de diversas formas, uma sobrecodificação que admite uma leitura mais imediatista, embora sem excluir a possibilidade de ser lida a um nível mais elaborado, até pelo facto de frequentemente desenvolver relações intertextuais de grande complexidade. Relativamente à revalorização da textualidade poética enfatizada pelos poetas de 60, a demarcação dos poetas emergentes neste período é por vezes fortemente reactiva. Mas haverá uma diferença essencial entre estas inflexões corporizadas em poéticas aparentemente tão distintas? E haverá algum momento, na segunda metade do século XX, em que efectivamente se corporize uma poética de ruptura?

(Martelo, 2007: 27-30)

«O ano de 1961 tem sido assinalado como um ponto de viragem no devir da poesia portuguesa do século XX» (*Idem*, 11). Escreve Rosa Maria Martelo na abertura de «Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961», ensaio forte do conjunto de três, reunidos sob o título *Vidro do mesmo vidro*, em 2007. Num texto que nomeia críticos que assinalaram a dita viragem (Luís Miguel Nava e Nuno Júdice) e que no seu desenvolvimento chama a atenção para «Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos», de Eduardo Lourenço – «ensaio absolutamente incontornável na tradição crítica literária portuguesa, mesmo se tem sido (injustamente) pouco lembrado, situação a que não será alheio o facto de só em 1993 ter vindo a ser recolhido em livro.» (*Idem*, 17) –, causa estranheza, sem sentido judicativo, mas de surpresa mesmo, é claro, que não haja ao longo de suas 40 páginas nenhuma referência ao trabalho absolutamente incomparável de Eduardo Prado Coelho no tratamento deste período (a década de 60) nos dois livros de ensaios majoritariamente de poesia portuguesa contemporânea, publicados ambos em 1972: *A palavra sobre a palavra* e *O reino flutuante*.

O ensaio de Rosa Maria Martelo tem, porém, o interesse de atualizar o conhecimento da poesia dos anos de 70, produção de que, obviamente, no ensaio de 1972 Eduardo Prado Coelho não tinha o

distanciamento necessário à visão crítica. O que, entretanto, de mais interessante há na nova versão do passado é o modo como a ensaísta, em resposta às suas próprias perguntas, questiona o princípio de ruptura como o denominador poético da década de 60 e propõe, atenta à poesia em progresso «depois de 1961», ou seja, à escrita a partir da década seguinte, a hipótese do «deslocamento» como termo mediador e mais justo para a fixação de um cânone revolucionário que insiste no intervalo tenso entre vida e arte, entre o real quotidiano e a realidade poética¹. Como na poesia de Herberto Helder, por exemplo, que para ela, Rosa Maria Martelo, é tão incontornável como para Eduardo Prado Coelho no que diz respeito ao seu papel de formador do modo de recepção à textualidade do poema, ou seja, do modo como o seu «ofício cantante» «ou o [seu] poema contínuo» faz dele ainda hoje o interlocutor ideal entre novos poetas de gerações conflitantes que, para já usar versos seus, têm «um poder mais jovem que os demais» (Helder, 1981: 51-52).

A COLHER NA BOCA

O retrato do autor quando leitor da nova poesia portuguesa pode ser lido na epígrafe à primeira edição de *Poesia toda* para a Assírio & Alvim, a de 1981. Trata-se de «Autor fragmento», de Fiamma Hasse Pais Brandão, publicado em *O texto de Joao Zorro*, de 1974. Em nenhuma das contínuas e mudadas reedições da poesia reunida encontra-se de novo o poema.

¹ Noutro ensaio há de haver o tempo e o espaço apropriados de resposta à pergunta feita sob juízo de Eduardo Prado Coelho e Rosa Maria Martelo: *Poesia 61 teve o enorme mérito de merecer a mais total incompreensão da crítica e dos poetas emergentes a partir de meados da década de 70, revelando até que ponto estes se mostravam incapazes de ter acesso a uma poesia que exigia um acto efectivo de leitura?* Questão que chamará a atenção no contexto da apresentação de Eduardo Prado Coelho de *Poesia 61* para outro ensaio de Eduardo Lourenço, este muito lembrado e polémico, «Presença ou a contra-revolução do Modernismo português», publicado no Brasil pela primeira vez com este título, em 1961, devido à censura do Estado Novo salazarista a certos autores presentes no ensaio, Adolfo Casais Monteiro, por exemplo. Na primeira publicação em livro, 1974, há um ponto de interrogação no final do título. Essa bibliografia em progresso desperta o desejo de organizar um seminário sobre textos críticos e ensaísticos do Modernismo e da poesia contemporânea em Portugal.

AUTOR FRAGMENTO

Da metáfora e veracidade do chão recolho a *poesia toda*; herberto ou autor, no túnel do universo pensa no exemplar bilingue de celan ou na vontade de morrer sensivelmente sem a escrita, no esmalte. Este é a figura de estilística da mesa ou do ciclo, de lamentos na corola negra. Esta é o símbolo da tempestade ou a realidade traduzida do diálogo sobre a estrela entre os tópicos.

Livros lívidos! Palavra *suicídio* entre números dígitos de anos, autor! ignorando como recomeçar o uniforme, o verso e o reverso. Dedicar o livro, levanta-se sobre o verídico¹ e desaparece nos precipícios que são os textos, as estrelas negras na descrição de Autor.

¹ O chão.

Fiama Hasse Pais Brandão in *O Texto de João* [sic] Zorro, 1974.

(Helder, 1981: [9])²

À maneira de pórtico no livro de cordel de quatro nós ou do embrulho cor-de-rosa-velho de Manuel Rosa (*design* contemporâneo ao *Cartucho* Joaquim Manuel Magalhães & Cia 76), os dez versos do poema de Fiama, se divididos em duas metades imperfeitas, podem dar matéria à hipótese de que nos seis primeiros há a proposição de uma verdadeira teoria da leitura e escrita fundada na correspondência entre o acidental e o conceptual.

Insistindo nas palavras de Eduardo Prado Coelho, «trata-se de formular uma concepção **topológica** do texto como lugar onde o sentido se produz». Em termos objetivos, estão dispostos de maneira contígua, mas não necessariamente complementar, os conjuntos binários que movem o discurso: «Autor fragmento» e «*poesia toda*», «metáfora e veracidade». No primeiro, como em conhecida versão camoniana das teorias aristotélica e platônica do Amor, «Transforma-se o amador na cousa amada», há o registro do acidente que atira literalmente no chão, despencando-o ou desfolhando-o, um volume, a «*poesia toda*», que remete ao título do poema, o qual registra, contudo, não o todo fragmentado, mas sim o «Autor fragmento», sintagma que surpreende pela unidade não dividida dos dois termos lado a lado em equilíbrio tão estável quanto instável, haja vista que a ausência de pontuação entre eles impõe-lhes a um só tempo a circunstância de serem sujeitos de e/ou de estarem sujeitos a inumeráveis transfor-

² «ignorando», verso 7, com i minúsculo, que Herberto Helder copia corretamente da primeira edição da poesia reunida em 1974. A partir de *Obra breve* (Teorema, 1991), «Ignorando».

mações. Parodiando Luiza Neto Jorge, o poema ensina o sentido da queda³. O segundo conjunto binário, «metáfora e veracidade», dá forma de conceito à força acidental que levou «herberto ou autor» ao chão. Está rigorosamente na passagem do movimento contínuo para o alternativo a idéia de que a identidade pública conhecida pelo nome Autor é uma categoria em estado permanente de alternância entre o seu nome civil e o trabalho de autoria de um objeto que o distingue. É, pois, na passagem, interativa e/ou alternativa, entre a metáfora e a veracidade – é interessante notar a ordem em que Fiana coloca as palavras, indo da representação à natureza do acontecimento – que emerge a criação da imagem como um efeito de verossimilhança. Na topologia do texto, o verossímil é o acidente imagético a ser buscado, já que entre significações «pensa sensivelmente» o lugar «onde o sentido se produz». Ler é isto: colher (por vontade) ou recolher (por obra do acaso) um «exemplar bilingue de celan» ou outro autor de dupla identidade, não obrigatoriamente por escrever numa língua outra à sua nacional, mas sim por absoluta compreensão de que do conceptual ao metafórico há o *transporte* da palavra de um lugar social e culturalmente instável para outro igualmente em mudança na linguagem poética (Celan)⁴. Este deslocamento, ou «realidade traduzida», em primeiro lugar, conduz ao conceito de «figura»⁵, que, segundo a definição no poema, se inscreve num repertório pertinente ao campo «de estilística» das metáforas de Herberto Helder: «da mesa ou do ciclo, de lamentos na corola negra»; em segundo lugar, é nesse centro

³ «O poema ensina a cair» (Jorge, 2008: 64)

⁴ Michael Hamburger: «Celan começou por expressar a experiência extrema – a de um poeta nascido numa comunidade judaica de língua alemã na Romênia, alimentado com o «leite negro» do terror sob as ocupações alemã e russa, e sobrevivendo a esse terror para passar a viver em França. Apesar de escrever em alemão, seu purismo artístico tem paralelos mais próximos na poesia francesa contemporânea do que na poesia da Alemanha Ocidental ou Oriental. Esse purismo artístico não se contenta com nada menos que ‘ataques de surpresa ao inarticulado’. Seria impertinente especular sobre quanto da prática final de Celan se deve à experiência extrema, quanto se deve ao rigor artístico de um modernista impertinente. O que é certo sobre os últimos poemas de Celan é que exploram os limites da linguagem e os da consciência, tentando o caminho rumo a uma comunhão que possa ser religiosa ou mística, de vez que seu ponto de partida é a solidão total e seu destino está ‘no outro lado da humanidade.’» (2007: 410-411).

⁵ Maria Gabriela Llansol: «(...) identifiquei progressivamente ‘nós construtivos’ do texto a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas mas módulos, contornos, delineamentos. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura ao mesmo título que uma frase (‘este é o jardim que o pensamento permite’), um animal, ou uma quimera. O que mais tarde chamei cenas fulgor.» (2004: 139-140).

de floração absoluta, «uniforme», porque negra (com donaire à Baudelaire), como em poço profundo ou caverna escura («no túnel do universo»), que se misturam as forças que dão forma às metáforas, às figuras, numa palavra, ao «símbolo», ou seja, aquilo que estruturado por um regime de leituras já se reconhece como próprio do universo simbólico do poeta, por exemplo, de *Herberto Helder, poeta obscuro*⁶. Sabe-o bem Fiama Hasse Pais Brandão, como prova a sua configuração de versos no limite da transferência especular entre o claro e o escuro, o obscuro, portanto, o «símbolo da tempestade ou a realidade traduzida», ou mudada, ou sublimada, o entrelugar (in)tenso porque vacilante, alternativo, à beira de ato falho, caso não pareça demasiadamente absurda a idéia de que «do diálogo sobre as estrelas entre os tópicos», de linguagem, pois, pode-se chegar à experiência dos *trópicos* (nada mais que um tropo afinal), no que neles há de luminosa sabedoria inerente à natureza do simbólico em poesia, que por meio de formas no nível do significante alcança inúmeras representações da realidade: a sua força⁷.

Neste ponto da leitura, Eduardo Prado Coelho, num ensaio de *A noite do mundo*, de 1988, tem importante notícia do dia em que Herberto Helder de uma queda foi ao chão da mão de Fiama Hasse Pais Brandão. A história do acidente que motivou a escrita de «Autor fragmento» está no primeiro parágrafo de «Fiama: o poema como abreviatura total»:

Fiama gosta de contar uma história: foi quando passava no Saldanha e levava consigo aquele grande volume de poemas de Herberto Helder que (mentirosamente) se chama *Poesia Toda*, e, de repente, o deixou cair no chão. Desse acontecimento ficou um verso num livro de Fiama: «Da metáfora e veracidade do chão recolho a poesia toda [sic].» O leitor colocado diante do poema tenderá a interpretá-lo como a dicção de um sentido múltiplo que está para além do que as palavras dizem. A história de Fiama contém uma lição onde se condensa *uma pedagogia da leitura* dos seus textos: aquelas palavras *apenas dizem o que dizem*, são para ser recolhidas ao rés-do-chão, *literalmente e de uma*

⁶ Título de livro pioneiro de Maria Estela Guedes sobre Herberto Helder.

⁷ Eduardo Prado Coelho: «Eis a palavra: força. Não estado, mas processo. Não imitação, mas devir. Não *ergon*, mas *energeia*. Não representação, mas força. Ao situar-se num espaço comunicacional, Mukarovsky vai desenvolver as categorias necessárias para incentivar o que, alguns anos depois, Barthes havia de considerar a tarefa mais urgente da semiótica: pensar as intensidades. Podemos dizer que, em Portugal, esse trabalho tem sido feito nos textos «teóricos» de Herberto Helder: em especial, *Photomaton & Vox.*» (1982: 387).

só maneira. Por isso, no que poderíamos obliquamente designar como «o campo da teoria», Fiamma combate incessantemente o pendor plural da leitura moderna.

(Coelho, 1988: 144)

Assim sendo, com mais uma razão do crítico a favor da sua paradigmática noção topológica do texto para a leitura dos *Poetas 61*, a segunda metade imperfeita de «Autor fragmento», os quatro últimos versos, é uma apurada invocação, um fino grito que com exclamados *is* chama de volta à vida o «autor»⁸, levantando-o do chão, num gesto tão largo de escrita sobre folhas dispersas e números de páginas e datas de livros e de poemas ao direito e ao avesso, que lidos em voz alta⁹ reescrevem ao final o A de Autor em maiúscula, posto em sossego desde o título: «(...) ignorando/ como recomeçar o uniforme, o verso e o reverso», como se à maneira de Camões entre a (sen)tença de Amor ditada por Platão e Aristóteles¹⁰. Recolhido, porém, de novo sobre a mesa de onde caíra ou se *suicidara*, o autor, ou o livro, dá no mesmo, é uma coisa sabidamente ignorante, delicada, repete a dedicatória e silencia e diz adeus e vai-se embora até que a mão desconcertada o chame outra vez às falas¹¹.

⁸ Maria Gabriela Llansol: «- Um homem a morrer chama-se moribundo, e a um livro?» (2004: 138).

⁹ Herberto Helder: «(...) e eu adormecia e sonhava um homem em voz alta (...)» (1981: 95).

¹⁰ Maria de Lurdes Saraiva sobre o «Transforma-se o amador na coisa amada» de Camões, que atravessa toda esta leitura de «Autor fragmento»: «Este soneto tem sido investigado por todos os estudiosos das concepções filosóficas de Camões, e é em geral considerado como uma confissão de platonismo. A densidade ideológica desafia a condensação de qualquer perífrase. O que Camões nos diz é que, à força de pensar na amada, acaba por fazer parte dela mesma. Não pode, portanto, querê-la, pois ela já está dentro de si. As duas almas são uma. Que pode, pois, o corpo desejar? Mas, desta identidade, passa imediatamente à teoria aristotélica de *essência* e *acidente*. A *essência* de Aristóteles é a *matéria*; mas a matéria é categoria anterior à realidade que, só pela inteligência ou pela passagem do virtual ao real (o acidente), se concretiza e realiza. Assim é a situação do Poeta: idéia pura, tão pura com a matéria simples, que busca o acidente que a realize, acidente que é, obviamente, a posse da amada.» (1980: 265). A frase que leva à nota foi escrita sobre dois poemas de Sophia: «Soneto à maneira de Camões» e «Camões e a tença». Sem falar, é claro, nos dois versos iniciais do primeiro poema de «Tríptico», que na edição de 1981 de *Poesia toda* é um único poema sem título: «'Transforma-se o amador na coisa amada' com seu/ feroz sorriso, os dentes, (...)» (1981, 17)

¹¹ Sobre a já pertinente polémica questão da «morte do Autor» (Barthes) Fiamma tem um notável poema-manifesto, hoje expurgado da sua obra poética. Trata-se de «Prefácio» (mais uma «prova» do seu gosto por *A colher na boca*), texto em 49 versí-

Desconcertada mão, como a dessa criança tão brusca, que de tão brusca destrói e aumenta o coração do Poeta.

Criança aqui antecipada, e dolorosa e necessariamente fragmentada, de outro ciclo, «O poema V» do mesmo *A colher na boca*

(...)

Ah, não se deve dizer que um rosto perde
as suas brasas, só porque se inclina sobre a penumbra
de uma fonte ou um instrumento rápido.

Porque o rumor ressalta na noite parada, e pode-se
enlouquecer eternamente. Ou porque a colher
pode ligar a terra à violência do espírito.

(...)

Eu abaixava-me e tomava como nos braços
essa criança ignota.

(...)

(Helder, 1981: 52)

No fundo, «Autor fragmento» é uma homenagem de Fiama Hasse Pais Brandão a Herberto Helder, ou melhor, é uma leitura comovida da autora de *Homenagem à literatura* ao autor de *A colher na boca*. E ele o sabe, como prova a solitária e única epígrafe à *Poesia toda* de 1981, a primeira uma, dando-lhe os ares de pássaro prefaciador¹².

Em literatura nada se prova, mas dá um sabor especial ao verbo usá-lo em título tão apurado como esta *Colher*, de ouro já, experimentando as suas muitas e variadas ementas.

Como, e é Fiama mais uma vez, em «A minha vida, a mais herméctica», de *Novas visões do passado*, 1975, na sua iluminada interpretação de verso justamente celebrado de «As musas cegas», o VII poema, mais precisamente.

Vale a pena reler os dois poemas, que não serão, entretanto, detidamente interpretados. Postos lado a lado (força de expressão, na verdade, um após o outro), Herberto Helder e Fiama Hasse Pais Brandão reiteram a metodologia aplicada em sala de aula no ensino da leitura de poesia e neste ensaio, em que a relação dual se quer compreendida no espaço vivo da interlocução prazerosa entre textos de literatura¹³.

culos, publicado em *Homenagem à literatura*, 1976. Por exemplo, p. 9: «Reconsiderar: (...) 4. o aprofundamento da personagem literária ou simbólica, / 5. a absoluta unicidade do Autor, / 6. a absoluta necessidade do Autor, (...)»

¹² Cf. nota 22.

¹³ Luis Maffei: «Se poetas podem-se irmanar, Fiama escreve: '(...) sendo a tradição um único / momento, estou na mesma situação de Blake: 'na mesma situação' de Herberto

Cabe ao leitor considerar se é justa a hipótese de que afirmações, como as de Fiama a seguir («Nada se opõe, tudo difere, este sistema simbólico/ inclui os gritos, com mais numerosas referências.»), são uma maneira legítima de explicar o que ela dissera ao escrever em versos os seus conceitos de figura e de símbolo sobre o «Autor fragmento», decadente, quer dizer, em modo verídico e metafórico de uma queda ao chão, suspenso entre o literal e o hermético («o símbolo da tempestade ou a realidade traduzida»). Ou se os versos de Herberto («Essa criança tem os pés na minha boca / dolorosa») dão mais clareza ao sentido de «Livros lívidos! Palavra *suicídio* entre números dígitos de anos, autor! ignorando / como recomeçar o uniforme, o verso e o reverso.», lidos há pouco, diz-se agora, como uma maneira de meter os pés pelas mãos, quer dizer, de pôr os pés ao invés de a colher na boca. O que, mais objetivamente, quer dizer: a cada pé (de verso), a cada novo passo em volta de uma obra continuada e obsessivamente dobrada e desdobrada sobre si mesmo, Herberto Helder dá mais clareza e sentido à sua vida dita cada vez mais hermética¹⁴.

Helder que, na parte 'VII' de 'As musas cegas', cronologicamente, portanto, antes do poema de Fiama, escreveu, sem deixar de ter em conta a inocência blakeana: '(...) cada vez a minha vida / é mais hermética'. Nesta formidável conversa, o poema de Fiama estanca a progressão do poema herbertiano, pois, no caso de 'As musas cegas', há um processo, a 'vida' sendo 'cada vez' 'mais hermética'; isto aponta para um burlamento do próprio fazer poético rumo a um rigor 'cada vez' maior, e não perco de vista que, sendo 'As musas cegas', originalmente, dos anos 60, havia muita poesia ainda a se escrever no *poema contínuo*. Por outro lado, 'o aviso' de Fiama diz de um hermetismo já construído, pronto e posto em perspectiva: 'a minha vida é a mais hermética', se não entre todas, pelo menos 'a mais hermética' possível. (...)» (2007: 435)

¹⁴ Izabela Leal: «Muito se tem falado, por exemplo, a respeito do exercício de reescrita ao qual Herberto Helder submete seus poemas. Tal prática poderia dar a impressão, à primeira vista, de estar atrelada a uma busca de perfeição poética, de refinamento e depuração do texto em direção a um material irreduzível. Mas se lembrarmos das alterações às quais o autor submeteu os poemas de *Cobra*, que eram modificados de exemplar para exemplar sobre o próprio texto impresso, veremos que não se trata de uma simples «correção» dos poemas, mas que tal ato é quase uma performance que visa a mostrar que o poema não é nunca uma realidade em repouso, mas algo que está permanentemente em construção, em movimento. O ato transgressor do poeta sobre o livro impresso aponta, em última instância, para uma dessacralização do poema, ao mostrar que este não é algo definitivo e insubstituível, que não tem uma aura, no sentido benjaminiano. Tudo nele pode ser alterado, remanejado, montado e desmontado. (...)» (2008: 120).

AS MUSAS CEGAS VII (fragmento)

(...)

Essa criança é uma coisa que está nos meus dedos;
às vezes debruço-me sobre as cisternas, e as vertigens,
e as virilhas em chama.

É a minha vida. Mas essa criança
é tão brusca, tão brusca, ela destrói e aumenta
o meu coração.

No outono eu olhava as águas lentas,
ou as pistas deixadas na neve
de fevereiro, ou a cor feroz,
ou a arcada do céu com um silêncio completo.

Misturava-se o vinho dentro de mim, misturava-se
a ciência da minha carne
atónita. Escuta: cada vez a minha vida
é mais hermética.

Essa criança tem os pés na minha boca
dolorosa.

(...)

(Helder, 1981: 112-113)

A MINHA VIDA, A MAIS HERMÉTICA

Este amor literal, o pormenor dos lábios, a aproximação
da consciência é a situação mais nítida sobre a profundidade dos gritos.
Sobre a colina tradicional, sendo a tradição um único
momento, estou na mesma situação de Blake e na situação
de mim mesma quando ouvia o infinito no grito das crianças
e quando era evidente. Porém não terminava o crepúsculo, nem os jogos
se estavam a tornar obscuros, nem junto à casa aparecera
[a fisionomia da imagem
de mãe. Nada se opõe, tudo difere, este sistema simbólico
inclui os gritos, com mais numerosas referências.

Tudo o que disse com literalidade deverá parecer,
agora, o aviso de que a minha vida é a mais hermética.

(Brandão, 1975: 65)

DEPOIS NO CHÃO DOS OLHOS

É de admirar o cuidado com que Rosa Maria Martelo ressalta a impossibilidade de enquadrar a poesia de Herberto Helder em esquemas redutores. É isto já uma tradição na crítica portuguesa. Para Gastão Cruz: «Poucos poetas nos darão como Herberto Helder a

impressão de que toda a sua obra é um só poema. Outros terão escrito poemas que é possível intitular, referir a coisas e acontecimentos. Pelo contrário, a poesia de Herberto é essa *massa* em permanente e impossível reorganização» (Cruz, 2008: 249).

Para a conclusão deste ensaio, voltando à questão acerca dos poetas reativos à revalorização da textualidade *ma non troppo*, sem querer reduzir à transcrição de dois parágrafos a argumentação séria desenvolvida num longo e denso texto, imagino (e sigo adiante) um poeta contemporâneo que representasse o *Carlos de Oliveira* «neo-realista», *mas...*

Serão sempre bem-vindos esses que se não amarram a súmulas geracionais e outras de duvidoso caráter temporal. Eles já são o futuro no presente em eterno deslocamento do literário. Formam a História Cultural da Literatura.

Talvez em toda a literatura portuguesa pós-pessoana do século XX seja Herberto Helder, o homem civil, o cidadão, que com sabedoria anti-acadêmica (mas não anti-canônica) se faz vítima da sentença de morte assinada não por Ruy Belo, que já decretara vida eterna a Pessoa – «Pessoa é o poeta vivo que me interessa mais» – (Belo, 2000: 249), mas sim por leitor mal formado, tal qual a «criança brusca» e «ignota», que pusesse nos pés e não na boca a colher do mel da poesia: «Era depois da morte [de] herberto helder» (*Idem*, 217).

Talvez fosse ela, essa criança, industriada mais uma vez não por Ruy Belo ele mesmo, mas sim pelo espírito sarcástico que maldiz seu homônimo medieval, Roy Queimado, aquele que em sirventês célebre vê desmoralizada a arte de trobar de quem se diz morrer da coyta d'amor em verso:

Roy queimado morreu con amor
 en seus cantares, par Sancta Maria,
 por hu a dona que gran ben queria,
 e, por se meter por mays trobador,
 porque lh'ela non quis[o] ben fazer,
 feze-ss'el em seus cantares morrer!
 mays resurgiu depoy ao tercer dia!

Esto fez el por hu a ssa senhor
 que quer gram ben, e mays vus en diria:
 por que cuyda que faz i maestria,
 enos cantares que fez á ssabor
 de morrer hy e desy d'ar uiuer;
 esto faz el que x'o pode fazer,
 mays outr'omem por ren non [n]o faria.

E non á iá de sa morte paur,
 senon ssa morte mays la temeria,
 mays sabe ben, per ssa sabedoria,
 que uiuerá, des quando morto for,
 e faz-[s'] en sseu cantar morte prender,
 desy ar uiue: uedes que poder
 que lhi Deus deu, mays que non cuydaria.

E, sse mi Deus a mim desse poder,
 qual oi' el á, poys morrer, de uiuer,
 iá mays morte nunca temeria.

(Nunes, 1970: 293)

«Vat 69»! Quem morreria de gralha nesse verso bêbado? «herberto ou autor»? Ou o «Autor»?

Herberto Helder, o Autor, não morre. Desde 1973, a cada reedição de *Poesia toda sua*, *Ou o poema contínuo*, ou *A faca não corta o fogo*, ou *Ofício cantante*, põe-se em interlocução com a mais atual produção de poesia em série, seja pela sua leitura (ou não) desses poetas, seja porque lida (a sua poesia) no «diálogo» entre ele e os novos nomes, cujo conhecimento a crítica inteligente tem de exigir-se ou a ela deve ser exigido para a preservação dos noventa e cinco, o *Século de Ouro da Poesia Portuguesa*¹⁵.

A referência explícita de dois críticos que em Portugal se distinguem no seu tempo como leitores com especial atenção à obra de Herberto Helder¹⁶ confirma a certeza de que *voltar à realidade da poesia*, à sua textualidade, é o convite para que o trabalho poético saiba *acolher na boca* o poema, quer dizer, sinta prazer na sua leitura, e para que «depois no chão dos olhos», quer dizer, no poema (a/re)colhido pela boca, tenha apre(e)ndido que o real tem mais sabor quando passa pela prova de fogo da escrita. O sintagma entre aspas é título de poema

¹⁵ O *Século de Ouro* aqui grifado refere-se à antologia de 2002, organizada por Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra, em que, *grosso modo*, leitores convidados escolhem um poema e lhe propõem uma leitura ao estilo *close reading*, isto é, rente ao texto. Há três escolhas para Herberto Helder, ele também (é bom lembrar) organizador de antologia poética: *Edoi Lelia D oura – Antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*, 1985.

¹⁶ É com um épico sistema de epígrafes do autor *Do mundo* como piloto e língua da primeira à última página, que Eduardo Prado Coelho opera uma obra prima: seus revolucionários *Os universos da crítica*, 1982, maturidade da investigação metodológica daquele jovem de 24 anos que em 1968 surpreende a Universidade brasileira com *Estruturalismo – Antologia de textos teóricos*.

de Fiama Hasse Pais Brandão, cuja constante presença neste ensaio nada mais é do que sinal de respeito ao bom gosto do seu anfitrião, o Poeta de «O amor em visita», que a põe, literal e metaforicamente, à portada, abrindo-lhe a (e/ou abrindo-a à) «concepção **topológica** do texto como lugar onde o sentido se produz.» Intercurso de leituras que, ao fim e ao cabo, agudiza e põe a nu tudo o que não há de impróprio em Herberto Helder: a zona erótica do seu *corpus* poético.

Na última estrofe do poema, observa o sujeito que não há contexto social mais adverso do que aquele em que, *a posteriori*, já motivado, portanto, o próprio signo é arbitrário a si mesmo. T tamanha perda de sentido atinge a todos, já que o sujeito é nós. Resta ao poeta, porém, ou melhor, às relações textuais internas do poema, através da pluralidade de significantes que o «sistema simbólico» guarda, escrever a meditação exacerbada dos mundos possíveis de uma realidade que, desde «O sentimento dum Ocidental», se quer dada pelos justos termos do real e da análise¹⁷.

DEPOIS NO CHÃO DOS OLHOS¹⁸

(...)

Não sobe a floração nem de si mesma,
ei-la invisível
durar ao longo da estação
e nós somente ouvimos: as quedas
de bategas contínuas
no ramo estéril, no seu pássaro, depois
no chão dos olhos.

(Brandão, 1974: 76)

ACOLHER O POEMA

Para concluir, em primeiro lugar, mais uma volta à terceira razão de Eduardo Prado Coelho sobre a importância de *Poesia 61*: «em terceiro lugar pela consciência crítica que, a partir da teorização de Gastão Cruz, permitiu a releitura mais justa de certa poesia anterior

¹⁷ «E eu que medito um livro que exacerbe, / Quisera que o real e a análise mo dessem;» (1995: 120)

¹⁸ Título na primeira publicação do poema – (*Este*) *rosto*, 1970 – e na primeira edição da poesia completa (*O texto de João Zorro*, 1974). Depois, passa a ser intitulado «No chão dos olhos» (*Obra breve*, 1991).

(do ‘neo-realismo’, em particular)»; em segundo lugar, outra entrada no ensaio de Rosa Maria Martelo, que ao considerar a manutenção da textualização do passado na poesia portuguesa de hoje, entre «um efeito de realismo e um registo lírico», afirma ser preciso atentar, «por exemplo, no modo como a memória da tradição poética se cruza, ou se confunde, com a memória individual, o que reconduz o textualismo ao registo lírico. Esta é uma relação muito visível nas obras mais recentes de Gastão Cruz (...)» (Martelo, 2007: 48-49).

De Gastão Cruz, sim, o poeta de «Sob o céu dos olhos»¹⁹ e, sobretudo,

A COLHER

Reabro uma
gaveta da infância
e encontro a colher em desuso caída
a sopa lentamente se escoando
no prato fundo:

a vida
em certos dias tinha a forma
daquele objecto antigo
tocando-me nos
lábios com um calor excessivo

(Cruz, 2004: 17)

Depois da leitura de «A colher», associada à consideração de Rosa Maria Martelo a respeito da textualização da memória na sua poesia²⁰ e ao elogio do crítico por Eduardo Prado Coelho, que o considera um leitor que ensina a reler os seus prógonos, a impressão de Gastão Cruz anteriormente citada de ser a obra poética de Herberto Helder um só

¹⁹ «Ondas da água imaginária / molham-te o sonho / como um / parque de areia // És o que vê debaixo das / próprias pobres pálpebras / e lê no céu dos olhos / os mistérios do tempo» (Cruz, 1984: 57).

²⁰ Importa registrar que no último ensaio de *Vidro do mesmo vidro*, «Veladas transparências (o olhar do alegorista)», Rosa Maria Martelo, bem fundamentada em pressupostos de Benjamin, Paul de Man e Craig Owens, evitando «dicotomias necessariamente simplistas» (2007: 90), investiga o emprego da alegoria na poesia mais recente e da metáfora na anterior, a que se escreve a partir da década de 60, em que destaca textos de Herberto Helder e também de Gastão Cruz, cujo poema «A colher» exemplifica observações suas citadas anteriormente sobre a interlocução entre «um efeito de realismo e um registo lírico».

poema tem «a forma» de um duplo «objecto antigo» em uso, agora na conclusão do ensaio. Aqui, é interessante notar que a evocação do ato quotidiano de acolher a colher à boca, no poema, é um fato simbólico, «com um calor excessivo», porque já textualizado entre o factual e o conceptual, o metafórico, desde que Herberto Helder (cujo real interesse pelo *Livro de Cesário Verde* carece de análise), no ano de 1961, pôs a lume *A colher na boca*. E «[o] texto sendo uma das diversas modalidades de pressuposição do real» – quem o diz é Fiamma Hasse Pais Brandão²¹ – há de sempre andar a colher os utensílios de boca que despertam os sentidos (do accidental) e dão forma à realidade da poesia viva que interessa mais²².

Rio de Janeiro, 15 de agosto de 2009.

Bibliografia

BELO, Ruy (2000), *Todos os poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim.

BRANDÃO, Fiamma Hasse Pais (1974), *O texto de Joao Zorro*. Porto: Inova.

— (1975), *Novas visões do passado*. Lisboa: Assírio & Alvim.

COELHO, Eduardo Prado (1972), *A palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense.

— (1972), *O reino flutuante*. Lisboa: Edições 70.

— (1982), *Os universos da crítica – Paradigmas nos estudos literários*. Lisboa: Edições 70.

— (1988), *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

CRUZ, Gastão (1984), *O pianista*. Porto: Limiar.

— (2004), *Repercussão*. Lisboa: Assírio & Alvim.

— (2009), *A vida da poesia – Textos críticos reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim.

GUEDES, Maria Estela (1979), *Herberto Helder, poeta obscuro*. Lisboa: Moraes.

HAMBURGER, Michael (2007), *A verdade da poesia – Tensões na poesia modernista desde Baudelaire*, trad. Alípio Correia de França Neto. São Paulo: Cosac Naif.

²¹ Título de poema (1974: 258)

²² Fiamma Hasse Pais Brandão, «A Hugo»: «*Ardente*, uma palavra itinerante devorada pela Colher / na boca, as Elegias, as Folhas de outono. Cantores / oiço, com a plumagem mirífica de parecerem pássaros prefaciadores. (...)» (1974: 257).

- HELDER, Herberto (1981), *Poesia toda*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- LEAL, Izabela (2008), *Doze nós num poema: Herberto Helder e as vozes comunicantes*. Tese de Doutorado em Letras, Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, UFRJ.
- LOURENÇO, Eduardo (1974), *Tempo e poesia*. Porto: Inova.
- MAFFEI, Luis (2007), *Do mundo de Herberto Helder*. Tese de Doutorado em Letras, Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, UFRJ.
- MARTELO, Rosa Maria (2007), *Vidro do mesmo vidro – Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das Letras.
- NUNES, José Joaquim (1970), *Crestomatia arcaica – Excertos da literatura portuguesa desde o que mais antigo se conhece até ao século XVI*. 7.^a ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- SARAIVA, Maria de Lurdes (1980), *Luís de Camões – Lírica completa II*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da (1986), *Portugal Maio de Poesia* 61. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1995), *Cesário Verde – Todos os poemas*. 7Letras: Rio de Janeiro.
- (2003), *Verso com verso*. Angelus Novus: Coimbra.
- (2004), *O beijo partido – Leitura de Um beijo dado mais tarde / Introdução à obra de Llansol*. Bruxedo: Rio de Janeiro.
- (2006), *Lápide & Versão – O texto epigráfico de Fiama Hasse Pais Brandão, seguido de Memorial da pedra: antologia poética*. Bruxedo: Rio de Janeiro.
- e Maurício Matos (2008), *Luiza Neto Jorge – 19 recantos e outros poemas*. 7Letras: Rio de Janeiro.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel e SERRA, Pedro (2002) *Século de ouro – Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*. Angelus Novus & Cotovia: Braga, Coimbra, Lisboa.

O conto insolúvel de Herberto Helder: Duas Pessoas

LÍLIAN JACOTO
(Universidade de São Paulo)

Abstract

The insolubility of the short story “Duas Pessoas”, by Herberto Helder, is produced by the structural elements of the narrative, namely time, space, discourses, and characters which are used as strategies to create double subjects and double alterities. The overlaying of another text and other voices (from Shakespeare’s Hamlet) and of another specular narrative structure (Bach’s music) are rich resources to complexify the relationship the characters try to avoid to be involved in. The scene of sexual separation, preceded by what they dare calling intimacy, is an excellent opportunity to analyze the limitations and infinitude of the human being.

*Entre nós e as palavras, surdamente,
As mãos e as paredes de Elsenor*

Mário Cesariny de Vasconcelos

A música de Bach é mencionada duas vezes nos contos de *Os Passos em Volta*, de Herberto Helder. A primeira vez é em «Estilo», texto que abre o volume. Ali o narrador-poeta revela mais do que uma simples preferência musical: através da música, encontrara um *estilo*, isto é, uma forma de escapar ao aflorado caos da vida. À beira da loucura – o lugar-limite onde se coloca como artista –, conta que alcançara a salvação em práticas de organização provisória do real. Dentre essas práticas, passava as noites insones resolvendo teoremas matemáticos, depois ouvia Bach – «João Sebastião Bach. Conhece o concerto Brandeburguês n.º 5?» (Helder, 1994: 11).

Desde então, fixa-se na experiência da leitura desses contos uma triangulação curiosa, embora já conhecida na história da arte desde a era clássica: a Literatura como um vértice pra onde convergem as linhas da Matemática e da Música, traduzindo-se como um ponto de encontro entre estruturas numéricas, contáveis, de um lado, e a harmonia celestial, puramente metafísica de outro. À parte a ironia intensamente presente neste conto inaugural, a idéia de encontrar um estilo pelo equacionamento dos números e pela audição do Concerto Brandeburguês só é cabível porque, tanto um quanto outro estratégia, ao operarem com medidas, organizam, isto é, *dão forma* à «desordem estuporada da vida», nos termos do próprio narrador. A medida, assim, salvaguarda-o do caos, porque cria proporções, harmonias ou, tão simplesmente, relações de diferença.

É entretanto no conto *Dois Pessoas* que Herberto Helder explorará essas relações com mais demora e profundidade, como que oferecendo a demonstração de um teorema, talvez não tanto matemático, mas deveras metafísico e musical.

O conto propõe, de chofre, uma idéia geral de insolubilidade: trata-se de uma estrutura bipartida em que se apartam dois discursos a narrar a mesma cena. Um homem e uma mulher, duas vezes sucessivas, reportam o anticlímax vivido após o contrato sexual que fugazmente os uniu. A insolubilidade da cena começa por ser estrutural, mas é também física: o parco diálogo que entabulam comenta sobre a chuva lá fora – como se estivessem ambos, no espaço cênico do apartamento, preservados da água da chuva, secos, imiscíveis, insolúveis.

Ele: um homem «gasto», retornado do estrangeiro, vivendo no recolhimento de um quarto alugado onde só existem livros, discos, uma cama, nada mais. Ela: uma prostituta apenas, no anonimato que convém à profissão. Tudo depõe para reforçar a insignificância da mulher paga, como um sujeito subtraído de intimidade, embora seu corpo-objeto desafie os próprios limites: «Estas prostitutas ficam diante de mim desprovidas quase de qualidades humanas. Possuem o corpo, máquina de algum talento (...)» (Helder, 1994: 55). A consciência da barreira moral que os separa irremediavelmente cria um discurso duplicado, de ambas as partes, pois o que dizem um ao outro é radicalmente diferente daquilo que pensam e sentem. Assim o conto cria uma atmosfera tensa em que se embatem sujeitos duplos e, também, duplas alteridades.

Os elementos narrativos seguem, à risca, essa ontologia da dualidade. O tempo explícito, isto é, do diálogo, é o do presente da narra-

ção, que ritualiza a cena no modo performativo: «*Eu digo*: o teu cabelo»; «O meu cabelo – *pergunta ela*. Está ainda nua»; «Queres um cigarro? – *Pergunta ele*. Aceito» (Helder, 1994: 155 e 163 – grifo nosso). Entretanto, o monólogo interior de cada personagem traz à baila um futuro do pretérito, tempo das possibilidades pressentidas, desejadas, cogitadas, mas a que a razão se incumba de calar:

«Poderia eu amar esse sapato, quero dizer: essa mão caminhando ao encontro de uma possível emoção, de um estremecimento subtil que abraße por fim a veemente máquina interior e nos fizesse a nós dois, a jovem prostituta humilhada e o homem gasto, a benignidade de breve mas verdadeiramente humana conciliação?» (Helder, 1994: 157-158).

Na consciência dela também o tempo das possibilidades, condicional e virtual, arrisca-se: «É um homem que eu deveria socorrer. (...) Eu própria gostaria de ser mais alegre e generosa, mas hesito nos meus impulsos» (Helder, 1994: 161). Tal contraste entre impulso e ação, entre presente real e futuro imaginado, torna-se mais problemático pela coleta de índices que apontam para o fato de esse encontro não ser o primeiro nem o segundo, mas um entre muitos em que as mesmas personagens repetem a mesma cena, num jogo que não admite variações. A pergunta que ela se faz – «será apenas por me pagar bem que volto sempre?» – não só comprova a habitualidade dos encontros, mas também justifica o desconcerto da representação de papéis tornados irrealis: afinal, para que a cena se cumpra como jogo de insolubilidade, eles devem fingir que são, um ao outro, totalmente estranhos.

Assim o presente da narrativa só se sustenta no modo performativo: as falas introduzidas pela marcação dos diálogos reforçam a teatralidade desse encontro só casual e primeiro no fingimento.

Também o espaço é, nessa narrativa performática, bipartido. Não só o espaço que se apresenta de imediato é dual – fora e dentro do apartamento, na presença e ausência da chuva –, mas também há dois espaços narrativos, em perfeita simetria com os tempos real e virtual da enunciação. A cena transcorre nesse apartamento provisório e ascético, extensão do homem solitário que se refugia na fumaça do cigarro e no mundo da representação – livros, discos e a cama como espaço cênico onde atuam os corpos e seus papéis. Mas, em determinado momento, o homem abre um livro que, por sua vez, desdobra um outro cenário – o quarto do Castelo em Elsenor, onde Hamlet contracenava com Polônio, num diálogo em que pretende passar-se por louco.

Trata-se, na peça de Shakespeare, da cena em que Polônio, antes da entrada de Hamlet, tenta convencer à rainha Gertrudes e ao atual rei de que o príncipe enlouquecera por causa da rejeição do amor de Ofélia. Para prová-lo, Polônio propõe aos reis que se escondam atrás de uma tapeçaria para observarem o comportamento do príncipe. Então Hamlet entra em cena lendo um livro, quando Polônio o interpela:

- POLONIUS – How does my good Lord Hamlet?
 HAMLET – Well, God-a-mercy.
 POLONIUS – Do you know me, my lord?
 HAMLET – Excellent well. You are a fishmonger.
 POLONIUS – Not I, my lord.
 HAMLET – Then I would you were so honest a man.
 POLONIUS – Honest, my lord?
 HAMLET – Ay sir. To be honest, as this world goes, is to be one man picked out of ten thousand.
 POLONIUS – That's very true, my lord.
 HAMLET – For if the sun breed maggots in a dead dog, being a good kissing carrion – Have you a daughter?
 POLONIUS – I have, my lord.
 HAMLET – Let her not walk i'th'sun. Conception is a blessing, but as yours daughter may conceive – friend, look to't.

(Shakespeare, 1982: 246-247)

Este trecho – marcado pelo duplo fingimento dos atores que encarnam Hamlet e Polônio – contém insinuações presentes nas dubiedades do discurso que Hamlet adota, como pretensão louco: *fishmonger* («vendedor de peixe») remete também, no contexto original da peça, a «aquele cuja filha é prostituta»; em seguida, o aviso para que Polônio proibisse a filha de andar em público, para que não viesse a engravidar, ratifica a primeira insinuação. Trocando em miúdos, Hamlet pretende afirmar sua loucura pelo disparate do rebaixamento moral que seu discurso realiza com relação àquela que deveria ser a sua princesa.

No conto de Herberto Helder, a inserção do texto shakespeariano intensifica o jogo de espelhos que desde o início se constrói, na cadeia de projeções que cada voz edifica em torno do «outro». Enquanto Hamlet finge rebaixar Ofélia à mera prostituta, o protagonista de Helder está diante da mulher já rebaixada, mas que o inspira – na contramão dos papéis sociais que eles representam – a resgatar a sua humana dignidade.

A prostituta do conto está agachada, procurando um sapato que se extraviou – daí sua demora desconcertante, cenicamente expressa

pelo rebaixamento físico dessa procura. Enquanto isso, no monólogo interno do homem, sua figura é constantemente traduzida numa adjetivação de baixeza, insignificância e fragilidade: «pequena», «estranha», «substituível», «incerta», «nua», «humilhada» são termos que ele cala por detrás do canhestro diálogo. Entretanto o rebaixamento físico da mulher – e moral no subtexto – aponta para o seu anverso mítico: é inevitável a remissão irônica que sua busca faz à Cinderela, a pobre donzela que perdera o sapato – objeto simbólico (e isso inclui o plano sexual) que a levará ao seu príncipe redentor.

Ele não é só no entrecruzamento de papéis que o intertexto de Hamlet estabelece o tal jogo de espelhos a que aludimos há pouco. A personagem de Helder - o homem que se refugia na ficção de um livro que abre, na presença da prostituta – cita o príncipe, apropriando-se de sua fala, e transpõe-na para a cena que vive no presente. Nesse momento ele cria um jogo de *mise-em-abyme*: na página aberta do livro que está em suas mãos, Hamlet entra em cena abrindo também um livro, quando é interpelado por Polônio sobre o que está a ler:

POLONIUS – (...) What do you read, my lord?

HAMLET – Words, words, words.

POLONIUS – What is the matter my lord?

HAMLET – Between who?

POLONIUS – I mean the matter that you read, my lord.

HAMLET – Slanders, sir.

(Shakespeare, 1982: 247-248)

Compare-se o trecho acima com a transposição que o homem, leitor em *Duas Pessoas*, faz, para a cena que divide com a prostituta:

Que ledes, meu senhor? – Palavras! Palavras! Palavras! – Mas de que se trata, meu senhor? – Entre quem? E Bach ao fundo. (...) Entre quem? Ora, aí está: deveria ser entre mim e ela, e não palavras, palavras, palavras – mas um grande assunto. O assunto de um empenhamento, uma devoção humana (Helder, 1994: 158).

A questão reiterada – «Entre quem?» – estabelece a ironia, tanto na cena de Hamlet – supondo que as palavras não sejam entre o livro e o Príncipe, mas entre este e Polônio –, como também leva à personagem de Helder a desarmar a artimanha irônica a que ele mesmo recorreu ao abrir o seu livro, fugindo de um diálogo franco entre si e a mulher com quem mal consegue se comunicar, justamente por refugiar-se em palavras que mascaram suas verdades mais íntimas.

Vale aqui lembrar que a movência – ou *mise-en-abyme* – é um expediente formal que ultrapassa os limites do conto em questão. Em *Os Passos em Volta*, Herberto Helder utiliza-o consideravelmente, não só noutras passagens em que uma micro-estrutura do conto reflete procedimentos gerais da obra, mas também na própria ilustração da capa do livro, que curiosamente se nos oferece como espelho. Quando aberta, a capa forma com a contra-capas a imagem de duas retinas que nos olham, a nós leitores, como que nos devolvendo, em reflexo, a atitude hermenêutica da leitura¹:



Também em «Duas Pessoas» as posições do leitor são instáveis, movediças: afinal, entre Hamlet e o autor que ele decodifica, entre a personagem de Shakespeare e a de Helder, entre eles e seus interlocutores (explícitos e implícitos), quem é que efetivamente está a ler? Quem é objeto da leitura? Qual o papel que ocupamos nesse jogo, além do já esperado papel de meros leitores?

Mas, voltando ao conto em questão, e cogitando ainda sobre os espelhamentos que a narrativa encadeia, chegamos à música de Bach com relativa naturalidade. Nos Concertos Brandeburgueses, o compositor utilizara técnicas imitativas – as conhecidas fugas de Bach – e o quinto concerto, referido no conto, não foge à regra. Se atentarmos agora para o canhestro diálogo que os protagonistas entabulam, per-

¹ Trata-se da capa da 6.ª edição, a qual utilizamos neste artigo. A respeito do processo de movência em *Os Passos em Volta*, vide artigo publicado nos anais do XXI Encontro da ABRAPLIP (2007), intitulado «Herberto Helder e a viagem em volta».

ceberemos que se reduz a frases soltas, incompletas, e que por isso mesmo exercem uma função muito mais fática que efetivamente dialógica. As frases emitidas por ele, no desentendimento de suas reais intenções, chegam a ela reticentes, ao passo que ela as repete e rebate, comumente, na entonação indagativa. Comparem-se as falas abaixo, originalmente dispersas na estrutura bipartida do conto:

ELE: O teu cabelo.

ELA: O meu cabelo?

ELE: Já deixou de chover.

ELA: Já deixou de chover?

Nem sempre, entretanto, a fala dela é mero rebate interrogante do que ele tentara dizer. Uma dissonância em especial, ainda que discreta, abre um abismo no mascaramento que o falso diálogo pretende suportar. É o caso da única frase que ela emite de si, só na aparência banal, como as que recebera até então: «Digo-lhe: os seus olhos. Mas arrependo-me. E ele olha pra mim aterrorizado» (Helder, 1994: 161). No jogo de frases dêiticas que o casal troca, a alusão aos olhos do homem não se equipara às que ele faz, apontando as partes do corpo dela que a objetualizam: as mãos, o cabelo, os ombros, os seios. Ela, por sua vez, provocativa, alude ao que, no corpo dele, é não-objetual, antes o designa como sujeito, na medida em que os olhos é que vêem, desejam, interpretam, enfim: traem o disfarce dos gestos.

Entretanto, a repetição das frases em diferentes entonações (da curva assertiva à interrogativa) sugere uma musicalidade especular, como que parodiando a estrutura imitativa da fuga, cuja frase inicial – o que na Música se chama «sujeito» – é repetida em diferentes tons, enquanto outra frase novamente se lança para novas respostas – caracterizando o «contra-sujeito» musical. Nesse jogo de imitação e recusa reside o processo do contraponto, procedimento básico para que as vozes mantenham suas autonomias em fraseados semelhantes.

No conto de Herberto Helder, esse contraponto não se dá apenas no diálogo incipiente das vozes, mas também nos monólogos interiores que as expõem, nas suas internas contradições. Aliás, é justamente o sentido contrapontístico desses monólogos o que justifica a colocação da música como fundo da cena, como que metaforizando a riqueza de um diálogo implícito – exatamente como enuncia o próprio narrador-personagem: «E Bach ao fundo».

Ocorre que, no silêncio eloqüente que a nós, leitores, é devassado, surge na voz interior dele um chamamento, desde quando imagina

a prostituta aproximando-se pelas ruas da cidade chuvosa: «Embrulhada em seu casaco, ela atravessa as ruas, pelas sombras, pelas luzes, debaixo de árvores e prédios enormes. **Vem, vem.** Bate-me à porta. Eu poderia gritar, fazendo calar o disco e atirando para o lado o meu livro: **chega alguém!**» (Helder, 1994: 159).

Enquanto isso, no monólogo interior dela, há a resposta a esse apelo não pronunciado, numa estrutura igualmente dual: «Eu poderia fechar os olhos, avançar por esses equívocos terrenos, **chegar lá, chegar lá**» (Helder, 1994:161); e, noutra parte não linear de sua fala interior, essa resposta continua – «Eu poderia entrar, agarrar-me a ele, dizer-lhe assim: **aqui estou.**» (Helder, 1994: 162)

O encontro, simétrico na sua virtualidade, é entretanto interdito em ambas as consciências, apesar dos apelos que ambos são capazes de reconhecer, cada um em sua intimidade. No anticlímax da relação sexual já terminada, do gozo já esquecido, dissolvidas as fantasias com que cada um preencheu o momento da fusão erótica, a separação dos corpos, no presente da narrativa, apela ao discernimento, à realocação de cada indivíduo em sua *persona*, ao passo que o «outro», o mais recente objeto de um possível desejo, retorna à condição de sujeito que tinha à hora da contratação do serviço.

Entretanto, o corpo dela ali está, ainda nu, suscitando no homem as «densas associações» de que sua imaginação é capaz, ainda objetualizado o bastante para dificultar um diálogo franco de dois sujeitos, duas pessoas. Essa nudez é, afinal, um elemento decisivo para a construção do sentido de insolubilidade que o conto gera, pois ela paradoxalmente sustenta o desejo para além do tempo previsto no jogo sexual, dificultando assim a realocação social dos sujeitos em sua «naturalidade». Enquanto nua, a mulher é ainda a possibilidade, ainda um **objeto** que promete o seu contrário – a fusão erótica de dois sujeitos em dissolução. A esse respeito, vale lembrar as palavras de Georges Bataille:

A nudez, oposta ao estado normal, tem certamente o sentido de uma negação. A mulher nua está próxima do momento da fusão, que ela anuncia. Mas o objeto que ela é, ainda que o signo de seu contrário, da negação do objeto, é ainda um objeto. É a nudez de um ser definido, mesmo se essa nudez anuncia o instante em que seu orgulho passará ao indistinto da convulsão erótica. Em primeiro lugar, é a beleza possível e o charme individual dessa nudez que se revelam. É, numa palavra, a diferença objetiva, o valor de um objeto comparável a outros (Bataille, 2004: 25).

A experiência erótica do indistinto – momento raro, segundo Bataille, em que nos tornamos contínuos com o outro, anulando as polaridades do sujeito e objeto, presume uma anulação do orgulho ou identidade egóica, essa que garante tanto ao homem como à mulher a certeza de que detêm o controle da situação: «Uma parte de mim mesma resiste, a parte mais clara e isenta, a mais implacável, mas também porventura a mais justa. É um inimigo» (Helder, 1994: 162).

Em *Dois Pessoas*, Eros está portanto eclipsado, suspenso. Entretanto, em absoluto se possa dizer que está ausente. Ao contrário, ele se presentifica e se potencializa na denegação dos discursos, ambos construídos com o intuito único da auto-preservação. O próprio desnudamento dos corpos torna-se irônico, diante do desejo urgente que cada um tem de encobrir-se diante do outro: no caso dela, há ansiedade em encontrar o sapato, vestir-se, ganhar a rua novamente. Não é outro o motivo de sua inquietação: «já deixou de chover?». Ambos entendem que a projeção do outro como inimigo se dá em nome da preservação do eu-sujeito contra a dissolução erótica:

Toda a atividade do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto onde ficamos sem forças. (...) Toda a realização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que, no estado normal, é um parceiro do jogo. A ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, quer dizer, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser além do retrair-se em si mesmo. Os corpos se abrem para a continuidade por intermédio desses condutos secretos que nos provocam o sentimento de obscenidade (Bataille, 2004: 28-29).

O fato é que, não obstante todos os expedientes usados para instaurar e manter a insolubilidade dessas duas criaturas, simbolicamente abrigadas da chuva, o conto acaba por gerar no leitor uma sensação de profunda complementaridade entre elas. Da fingida fatuidade desse encontro, o conto de Helder, na medida em que desmascara as duas pessoas, atinge uma tensão de nível trágico, uma vez que todas as potencialidades eróticas estão tacitamente interditas pelas *personae* que cada um veste – ou resiste a despir.

Essa grande interdição que os desune é, escusado dizer, de ordem moral: os papéis sociais alocam com rigor os sentimentos, represam instintos, criam canais para sua necessária, inevitável vazão. Assim, ao contrário dos tantos contos deste volume que apelam para uma para-realidade, ou para a surrealidade que a Herberto Helder não é, em abso-

luto, desconhecida, *Duas Pessoas* conduz a intransigência do real às últimas conseqüências, a ponto de tornar absurda essa interdição que a moralidade burguesa já se encarregou de fazer parecer «natural». Absurdos, aqui, não são os seres de exceção que protagonizam outras histórias do mesmo livro, como a criança que dava choques elétricos, ou a mulher que sorvia a beleza das flores até emurchecê-las. Aqui, absurda é a insolubilidade de dois seres tão especulares, que se encontram para «aquilo a que tão impropriamente se chama intimidade», como constata, ironicamente, a própria personagem, gasta e desiludida, em seu exercício diário da recusa (Helder, 1994: 160). E Bach, ao fundo, só ratifica as bases harmônicas das vozes em fuga, com a diferença de que o concerto de Bach promete o repouso – a harmonização final dos contrastes – enquanto o conto de Helder não admite resolução, pois ambos firmam o pacto de calar os impulsos que os poderiam levar à «benignidade da breve, mas verdadeiramente humana conciliação» (Helder, 1994: 159).

No subtexto do conto jaz, assim, uma crítica aos códigos relacionais, em que reverbera a bagagem surrealista de Herberto Helder, a mesma que, nos anos sessenta, herdou uma ética que André Breton havia, há décadas, formulado sinteticamente: «Nós reduziremos a Arte à sua expressão mais simples, que é o Amor» (*apud* Vasconcelos, s/d). Tal postulado se contrapõe à má-consciência da personagem do conto, na medida em que esta procura encontrar, na fruição estética, um refúgio para sua inabilidade de entrega, de fruição da vida. A crítica que recai sobre o homem gasto, a partir do olhar que ambas as personagens lançam para o seu *modus vivendi*, expressa o vazio de sua existência, o limiar da loucura do qual tenta escapar desesperadamente, pois há entre ele e o narrador de «Estilo» uma semelhança de traços psicológicos e comportamentais – traços esses que constituem um sujeito presente como narrador e personagem em boa parte dos contos.

Trata-se, portanto, de uma insolubilidade que desde o título se anuncia, não só pelo numeral que a tudo duplica, mas por referir-se a indivíduos como *pessoas*, isto é, seres dotados de um universo interior que se abre ao metafísico, ao inalcançável, e que portanto só instantaneamente, num primeiro rápido encontro, é que se podem reduzir à objectualidade dos corpos. Do ponto de vista filosófico, *pessoa* é o que se opõe diametralmente a *coisa*, ocupando inclusive um patamar mais elevado que o do *indivíduo*, uma vez que este é determinado, enquanto *pessoa* nomeia o ser livre para construir-se eticamente, e cuja totalidade jamais se dá a conhecer. Eis o conflito sobre o qual o conto se

duplica: a relação EU-TU se disfarça na performance do EU-ISSO (Buber, 1982), interditando toda possibilidade dialógica das duas pessoas. Trata-se de uma conduta que Martin Buber denomina *dobrar-se-em-si-mesmo*, essa que faz do outro um objeto de domínio do eu, a presunção de um saber ou domínio do próprio sujeito:

Chamo de dobrar-se-em-si-mesmo o retrair-se do homem diante da aceitação, na essência do seu ser, de uma outra pessoa na sua singularidade, singularidade que não pode absolutamente ser inscrita no círculo do próprio ser e que contudo toca e emociona substancialmente a nossa alma, mas que de forma alguma se lhe torna imanente; denomino o dobrar-se-em-si-mesmo a admissão da existência do Outro somente sob a forma da vivência própria, somente como «uma parte do meu eu». O diálogo torna-se aí uma ilusão, o relacionamento misterioso entre mundo humano e mundo humano torna-se apenas um jogo e, na rejeição do real que nos confronta, inicia-se a desintegração da essência de toda realidade (Buber, 1982: 55).

No conto de Helder, esse jogo é deveras especular, na sequência de projeções em que o Outro é captado por palavras e imagens que, embora ousadas e por vezes agudas, não escapam de serem redutoras, planas, de modo a condená-lo a uma finitude objectual. Não há, portanto, de fato, uma percepção da alteridade ali, por nenhuma das vozes que narram, uma vez que, como explica Castor Ruiz, «o outro ser humano é alguém que nunca pode ser reduzido a uma forma de conhecimento. O outro é uma alteridade porque não pode ser conhecido. Isso significa que, enquanto alteridade, o outro não se esgota numa identidade nem numa explicação sobre sua pessoa» (Ruiz, 2004: 161). No mesmo artigo, o filósofo conclui: «o reconhecimento da alteridade está vinculado à dimensão da dignidade» (Ruiz, 2004: 149). No conto insolúvel de Helder, essa dimensão é tão desejada pelo «eu» quanto subtraída do «outro», e o que temos, ao final, é simplesmente o embate silencioso de dois sujeitos *dobrados em si mesmos*.

Mas é justamente nessa falha humana – do olhar que vê muito e interpreta com agudeza, e por isso presume o domínio – que reside a força dos dois discursos, e do conjunto bipartido que resiste dramaticamente à fusão erótica, reduzida à pura latência, no (des)encontro tanto banal quanto trágico, de duas pessoas.

Curioso é ler, na poesia de Helder – o seu *estilo* definitivo, ou único estilo que escapa à ironia do narrador dos contos – um sujeito que se constrói mediante o exercício constante da entrega erótica, num

ofício que é pura consagração do amor enquanto fusão órfica entre o Homem e a Mulher, no todo indistinto de um cenário mítico:

Toco o peso da tua vida: a carne que fulge, o sorriso,
a inspiração.
E eu sei que cercastes o pensamento com mesa e harpa.
Vou para ti com a beleza oculta,
O corpo iluminado pelas luzes longas.
Digo: eu sou a beleza, seu rosto e seu durar. Teus olhos
transfiguram-se, tuas mãos descobrem
a sombra da minha face. Agarro a tua cabeça
áspera e luminosa, e digo: ouves, meu amor? Eu sou
aquilo que se espera para as coisas, para o tempo –
eu sou a beleza.
Inteira, tua vida o deseja. Para mim se erguem
Teus olhos de longe. Tu própria me duras em minha velada
beleza.

(Helder, 1990)

Trata-se de um trecho do antológico poema *O Amor em Visita*. A música, aqui, não está ao fundo, e as palavras são entre um *eu* e um *tu* – as duas únicas pessoas implicadas na enunciação. Vê-se o espaço órfico do poema, perdida já a integridade dos corpos, pela atuação recíproca do olhar que tudo vê, um do outro, dissolvendo limites. E Shakespeare e Bach nem são chamados para aqui.

Bibliografia

- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. de Claudia Fares. São Paulo, ARX, 2004.
- BRETON, André, *apud* VASCONCELOS, Mário Cesariny de. *A Intervenção Surrealista*. Lisboa, Ulisseia, s/d.
- BUBER, Martin. *Do diálogo e do dialógico*. Trad. Marta Ekstein de S. Queirós e Regina Weinberg. São Paulo, Editora Perspectiva, 1982.
- HELDER, Herberto. *Os Passos em Volta*. Lisboa, Assírio e Alvim, 6.^a ed. 1994.
- *Poesia Toda*. Lisboa, Assírio e Alvim, 1990.
- RUIZ, Castor M. M. Bartolomé, «Ética como prática de subjetivação: esboço de uma ética e estética da alteridade», *apud* PERGENTINO, S. Pivatto, *Ética: crises e perspectivas*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2004.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet – the arden edition of the works of William Shakespeare*. Edited by Harold Jenkins. Routledge, London and New York, 2.^a ed., 1994.

(77 × 14) + 2009: 38 ⊃ beleza (herbertecação)

LUÍS MAFFEI

(Universidade Federal Fluminense)

Abstract

To read the most recent poems by Herberto Helder implies the challenge of realizing that, though he is the same poet, he is distinct, and that the reader's reading strategies must be simultaneously traditional and new. A particular poem of the version of *A faca não corta o fogo*, which appears in *Ofício cantante*, offers perhaps even more intense challenges. It deals, lovingly and erotically, with a problematic relationship between people from different age groups in an ambience of great vitality and fatalism. In order to read it, you must take into account many more recent poems, the core lines of his entire work, as well as its beauty and perplexing powers.

Em 2008, Herberto Helder edita um livro, *A faca não corta o fogo*, a um tempo «súmula» da obra inteira e «inédita». Ali, a inédita se trata de uma série de poemas reunidos sob o título que identifica o livro inteiro. Em 2009, é editada a nova reunião da poesia reunida de Herberto, não mais sob o título da recolha de 2004, *Ou o poema contínuo*, tampouco nomeada *Poesia toda*, sintagma que marca, no correr dos tempos, diversas edições da obra inteira. Agora, «*Ofício cantante*», que «foi o título escolhido para a primeira publicação, em 1967, de poemas reunidos do autor (...), recuperado para a sua poesia completa» (Helder, 2009: 5). O último livro de *Ofício cantante*, como se poderia esperar, é *A faca não corta o fogo*, o mais recente. Como também se poderia esperar, uma surpresa: os inéditos de 2008 não são mais exatamente o que eram. Ao modo Herberto, alguns poemas sofreram alterações e outros aparecem em 2009 sem que 2008 os tivesse conhecido. Neste ensaio, dou corda a minha avidez pela obra

de Herberto Helder e procuro o mais recente, não 2008, de que já tratei noutra altura, não o que vem antes, de que já tratei muito em muitas páginas, mas um dos inéditos de 2009, que surge n'*A faca não corta o fogo* de *Ofício cantante* sem que nunca tivesse surgido antes, nem n'*A faca não corta o fogo* do ano passado.

O inédito:

aos vinte ou quarenta os poemas de amor têm uma força directa,
 e alguém entre as obscuras hierarquias apodera-se dessa força,
 mas ao setenta e sete é tudo obsceno,
 não só amor, poema, desamor, mas setenta e sete em si mesmos
 anos horrendos,
 nudez horrenda,
 vê-se o halo da aparecida, catorzinha, onda defronte, no soalho, para cima,
 rebenta a mais que a nossa altura,
 brilha com tudo o que é de fora:
 quadris onde a luz é elástica ou se rasga,
 luz que salta do cabelo,
 joelhos, púbis, umbigo,
 auréolas dos mamilos,
 boca,
 amo-te com dom e susto,
 eles dizem que a beleza perdeu a aura, e eu não percebo, creio
 que é um tema geral da crítica académica: dessacralização, etc., mas
 tenho tão pouco tempo, eis o que penso:
 décimo quarto piso da luz, e no topo, a tecnicamente definida, lucarna,
 [que é por onde se faz com
 que a luz se faça,
 e a beleza é sim incompreensível,
 é terrível, já se sabia pelo menos desde o Velho Testamento,
 a beleza quando avança terrível como um exército,
 e eu trabalho quanto posso pela sua violência,
 e tu, catorze, floral, toda aberta e externa, arrebatá-me nos meus setenta
 [e sete vezes êrro
 de sobre os teus soalhos até à eternidade,
 com o apenas turvo e sófrego
 tempo onde muito aprendo que só me restam indecência, idade, desgoverno,
 e sim pedofilia, crime gravíssimo
 çmas como crime, pedofilia, se a beleza, essa, desencontrada
 nas contas, é que é abusiva?
 e se me é defesa, e terrível como um exército que avança, eu,
 setenta e sete de morte e teoria:
 o acesso à música, o rude júbilo, o poema destrutivo, amo-te
 com assombro,
 eu que nunca te falei da falta de sentido,

porque o único sentido, digo-to agora, é a beleza mesmo,
a tua, a proibida, entrar por mim adentro
e fazer uma grande luz agreste, de corpo e encontro, de ver a Deus se houvesse,
[luz terrestre, em
mim, bicho vil e vicioso

(*Idem*, 548, 549)

Devo começar pelos números? Seria melhor começar pelo assombro que causa em mim, leitor, um poema como esse. Por isso começo pelos números, lembrando que Herberto Helder, num sagitariano momento deste 2009, completa 80 anos de idade. Portanto, não é absurdo cogitar que o poema quiçá tenha sido escrito em 2006, quando o sujeito civil tinha precisos 77 anos. Parto da cogitação para uma releitura questionadora: se assim, por que não figuram esses trinta e oito versos na «inérita» de 2008? É evidente que ignoro a resposta, e preciso partir logo para o poema, sem mais inúteis circunlóquios: «aos vinte ou quarenta os poemas de amor têm uma força directa, / e alguém entre as obscuras hierarquias apodera-se dessa força, / mas ao setenta e sete é tudo obsceno». Encontro-me entre os «vinte» e os «quarenta», mais para a última que para a primeira idade: como leio esse poema? Preciso recuperar duas coisas que sei de Herberto Helder, lugares-comuns mas bons lugares: 1) a poesia herbertiana costuma apresentar sujeito(s) forte(s); 2) Herberto exige que o leitor se ponha em relação.

Ou, 1) + 2) = a poesia herbertiana, se costuma apresentar sujeito(s) forte(s), solicita que seu leitor em relação também seja um sujeito forte, mas em relação. Dúvida minha: serão dois sujeitos fortes numa equação difícil ou falar assim em sujeito forte no caso herbertiano é precipitado? Se o for, «é tudo obsceno» aos «setenta e sete», aos «vinte», aos «quarenta», aos trinta e cinco etc. pois, «segundo o amor tiverdes, / tereis o entendimento de meus versos!» (Camões, 2005: 117). Considero, então, o seguinte: em Herberto Helder, o sujeito seja forte, tudo bem, mas se vê ameaçado. Ou incompleto. Porque interessa ao poeta o que interessa ao poema («brilhando, autor, / como se ele mesmo fosse o poema» (*Idem*, 530)), e o que interessa ao poema não é tanto o poeta, mas o que o mundo faz ao poeta e o que o poeta faz ao mundo, o poema, portanto. Daí a relação. Daí o leitor, que, elemento tão forte do jogo dessa poesia, terá «o entendimento» desses «versos» «segundo o amor» tiver. Daí o espelhamento: tenho trinta e cinco anos e não mais tenho trinta e cinco anos a partir do assombro que me causa esse poema: passo a ter não mais nem menos que «setenta e sete».

Ou «catorze»... Primeiro, «setenta e sete». Tinha eu idade semelhante quando escrevi «Bandeira X»? Um «sujeito» «(...) vê uma virgem cem por cento perto / do elevador / (...) / e olha a menininha com um olho sujo/ e olha os dois pés da menininha e seus / olhinhos virgens. / é a vida. // pensa o sujeito que a vida/ ainda/ não é tão sórdida quanto deveria.» (Maffei, 2006: 59). O diálogo em meu poema é, evidentemente, com «Nova poética», de Manuel Bandeira, que foi bem pouco longe ao «lançar a teoria do poeta sórdido», já que tem pouca sordidez algo cuja sordidez máxima é «uma nódoa de lama» no «paletó» do «sujeito» (Bandeira, 1993: 205). Não pretendo falar de meu próprio poema, já me sabe quase inadequado tê-lo citado. Mas passo por ele para pensar nas idades: precisei estar bem diante da «menininha» para realmente vê-la com «um olho sujo», para que surgissem a maravilha e o interdito, o «crime» (palavra herbertiana) não cometido nem no universo textual. Assim, «é tudo obsceno» em minha tentativa de dar efetiva sordidez à ideia de Bandeira, e talvez não tivesse eu «vinte» ou «quarenta», mas «setenta e sete».

Paro-me um pouco em dois vocábulos agora chave: «sórdido» e «obsceno», ambos fortemente X. O segundo: em certo momento de sua estória, «obsceno», por ter passado a significar o que é de mau agouro ou fere a moral, tornou-se o que deve ser ocultado, e tudo o que Herberto não faz é ocultar moralmente seja o que for. Sórdido é sujo, e acaba por ser um dos nortes do poema em virtude da «pedofilia». Depois volto a isso. Antes, os «anos horrendos» e decerto sórdidos, a «nudez horrenda» e decerto sórdida. Ah, estamos num território profundamente identificável como herbertiano. Claro, a idade poder ser «horrenda» em virtude de alguma senectude, da proximidade da morte, e o sujeito revela: «tenho tão pouco tempo». Mas por que a «nudez» será «horrenda»? Porque pertence a uma menininha? De acordo, trata-se de uma «beleza proibida», e o horror poderá dizer respeito à proibição, ao impedimento moral e social. Mas, ah, estamos num território profundamente identificável como herbertiano. Lá vou eu ler Herberto com Herberto, ou seja, do melhor modo possível: «Quando já nada sei menos ser o mais puro / dos cantores que pararam diante dos montes direitos / abrasados. Dos que se calaram. Dos / cantores. / O mais puro dos cantores fulminados. / Quando já não sei falar, e acabo.» (*Idem*, 175).

Venho de citar parte do «IV» de «Teoria sentada», pertencente a *Lugar*, livro escrito entre 1961 e 1962. A voz se perde diante de algo que posso chamar de horror da maravilha, e o que me ocorre é um texto

cujos temas são já seu título, *O erotismo*; afirma Bataille: «quanto maior a beleza, maior a mancha» (Bataille, 1980: 49). É óbvio: dizem do erotismo os trinta e oito recentíssimos versos de Herberto, e é tão óbvio que eu nem precisaria grafar tal coisa. Se assim, trata de «mancha», pois trata, no fundo, de «beleza» – nem tão no fundo, aliás. O interdito com que se depara o sujeito do poema herbertiano vai além do social. Recordo Kant a partir dum comentário de Richard Klein: o filósofo alemão «chama de ‘sublime’ essa satisfação estética que inclui como um de seus momentos a experiência negativa, o choque, a obstrução, a sugestão de mortalidade» (Klein, 1997: 11, 12). Sim, é ainda Herberto Helder, que talvez tenha outra idade: «(...) Cai / tu própria na treva quente da minha / cega mão masculina de vinte / e nove / anos. (...)» (*Idem*, 73), leio na parte «VII» de «Elegia múltipla», poema de *A colher na boca*. Mais uma vez os números: Herberto tinha «vinte / e nove / anos» em 1959, e seu livro de estreia é editado em 1961: faz sentido.

Ao fim e ao cabo, a «beleza», «incompreensível», «terrível», portanto «horrenda», mesmo, ou sobretudo, em estado de «nudez». Hei-de ir-me à abertura d'*A faca não corta o fogo*, poema-verso de esplêndida potência: «até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza» (*Idem*, 535). Encontro fatal, horrendo, terrífico: a escrita como criadora de beleza anuncia o livro, e acha, pelas tantas, a «catorzinha» que induz à «pedofilia». Ambas são a mesma? Não e sim. Por que não, por que sim? Já digo, mas antes preciso voltar a tópico que já me interessou em recensão que *A faca não corta o fogo* de 2008 me levou a escrever: se há no título uma negativa, é preciso que certos aspectos se levem em conta. Um deles: mesmo que não corte o *fogo*, a *faca* ainda é objeto cortante. Outro: o fogo, não cortado, vê inibida uma hipótese de multiplicação, o próprio corte que faria, de um, mais de um; ainda assim, pode disparar-se em várias direções – que se observe o moto, por exemplo, da chama de uma vela. Ainda outro: «a cortante ‘faca’, incapaz de cortar o fogo, poderá, se caldeada, tornar-se ardente – e (...) o metal se submete ao fogo para tornar-se vivo e potente enquanto objeto» (Maffei, 2008: 200).

Deixei uma pergunta um bocadinho atrás, na verdade duas. Não as respondo ainda, pois me é necessário dizer que o encontro de «não» e «sim» faz com que os «anos» sejam «horrendos» pelo «não» (interdito etc.) e pelo «sim» (maravilha etc.), do mesmo modo a «nudez», do mesmo modo o «crime». Agora sim: a escrita criadora de beleza equivale à «aparecida», evento absoluto de beleza? Não e sim. Por que não? Porque a escrita só existe, no caso específico do poema em questão, em

virtude da criatura «toda aberta e externa». Por que sim? Porque é no texto que a menina se faz e faz com que eu venha a ter «setenta e sete» ao, relacionando-me com o poeta e tomando seu lugar; ou melhor, buscando ter «o entendimento de» seus «versos», desejá-la intensamente. Mas o que eu desejo não é a menina, pois nem a conheço extraversos. Talvez ela nem exista fora da instância poemática – apesar de ser fora da instância poemática, sei, sabemos todos, que a beleza erótica existe, e a beleza erótica é, como já apontei, assunto do poema. De todo modo, o que eu desejo não é a menina (ou melhor, não é essa menina), é o poema. Então, sim (apesar de eu ter acabado de defender o não), existe uma inegável imbricação entre o feminino juvenil e o trabalho da escrita, laborador de beleza.

Cito de novo o verso-chave (mais de abertura que de entendimento, mas também de entendimento) d'*A faca não corta o fogo*: «até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza» (*Idem*, 535). Os sentidos advindos da «palavra Deus» (*Idem*, 595) na poesia de Herberto Helder são muitos. O sintagma recém-escrito está entre aspas porque é uma citação ao mesmo *A faca não corta o fogo*, dentro dum poema que já foi o inédito de *Ou o poema contínuo*, não a poesia completa de 2004, mas a súmula de 2001. Deus, em Herberto, pode acusar um imenso poder, vital, atuante, «que Deus funciona na sua glória electrónica» (*Idem*, 565), verso também de um poema presente n'*A faca não corta o fogo*. Um Deus possuidor de «glória» é poderoso, mas seu poder necessita fazer-se «palavra» e/ou «vídeo» («o mundo nasce do vídeo» (*Ibidem*)) para que, de maneira «electrónica», portanto em extremo movimento, exista enquanto algo que merece o nome que tem. Logo, o poder pertence é ao poema, não a Deus.

Mas há o contrário disso, há um Deus que é opressão e não liberdade, e, como o poder pertence é ao poema, não a Deus, que se destrua a tirania e o tirano. Ocorre-me o verso de abertura de *Os selos*, «Será que Deus não consegue compreender a linguagem dos arte-sãos?» (*Idem*, 441), e ocorre-me que, no poema a que me dedico neste ensaio, Deus não existe: «de ver a Deus se / houvesse», pois não há. Do mesmo modo que é humano desejar, aos «setenta e sete», uma menina de «catorze», talvez seja mais humano a desobediência que a sujeição, talvez seja mais humano «perguntar ao Demónio se Deus existe» (Helder, 2006: 160). É por essas e outras que Silvina Lopes afirma, tendo Herberto como assunto, que o «poema (...) é humano na sua dimensão demoníaca, aquela em que (...) o humano e o divino comunicam» (Lopes, 2003: 19).

Assim, «até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza». Há outras opressões no poema, também a um passo de se verem destruídas: «eles dizem que a beleza perdeu a aura, e eu não percebo, creio / que é um tema geral da crítica acadêmica: dessacralização, etc. (...)». O problema de Herberto não é Baudelaire, nem a modernidade, mas o que o poema refere como «crítica acadêmica», ou seja, o que noutro poema d'A *faca não corta o fogo* é dito por «não um dr. mas mil drs. de um só reino, / e não se tem paciência para mandar tantas vezes à merda» (Helder, 2009: 578). Vou tentar uma diferenciação: «crítica acadêmica» não é o mesmo que ensaísmo literário; no primeiro caso, há mais gagueiras que no segundo – é claro que posso estar dizendo isso 1) em defesa dos ataques do poema, a que me gosto de afinar, 2) tentando colocar-me à parte dos «drs.», tão opressivos que ocupantes de «um só reino», palavra, no opressor sentido, bíblica, 3) fingindo que as categorias que estipulei são sólidas; mesmo que o fossem, estaria eu cerrando os olhos a muita «crítica acadêmica» viçosa e a muito ensaísmo literário tolo. Assim, tudo o que eu disse sobre a tal diferenciação esteja sob suspeita. Vou adiante, sob suspeita e tudo.

Ataques: violência: «Nós respeitamos os atributos e instrumentos da criminalidade: agressão, provocação, subversão, corrupção. Queremos conhecer, exercendo-nos dentro de poemas, até onde estamos radicalmente contra o mundo» (Helder, 1995: 161), *Photomaton & Vox*, editado pela primeira vez em 1979, e o poeta atacante segue sendo atacante. Em 2009, «pedofilia, crime gravíssimo», mas nós ainda «respeitamos» a «subversão» e a «corrupção», e queremos agora realizar algo no texto com a menininha de «catorze». Recupero a ideia de relação, lugar do leitor que tem de ter «setenta e sete». Mas se o leitor preferir, de modo «sórdido» e «obsceno», ter «catorze»? Tudo bem. Há certa imagem no poema, «vê-se o halo da aparecida, catorzinha, onda defronte, no soalho, para cima», que me faz lembrar de outra imagem de outro poema (o terceiro da «Canção em quatro sonetos», de *Cinco canções lacunares*) do mesmo poeta: «Às vezes, sobre um soneto voraz e abrupto, passa // uma rapariga lenta que não sabe, / e cuja graça se abaixa e movimenta na obscura / pintura de um paraíso mortal.» (Helder, 2009: 250). Sim, a «aparecida» está tão dentro de seu poema como a «rapariga» está dentro do seu, e existe um intercâmbio entre cada uma delas e a escrita, a ópera.

As imagens me remetem uma à outra porque numa leio que a «graça» da «rapariga» «se abaixa e se movimenta», num poema que

tem como termo uma aventura de sexo anal: «(...) o ânus sobe como uma flor animal», e, enfim, «(...) a aliança intrínseca de um pênis e de um ânus» (*Ibidem*). Não posso fechar a imagem que vejo no poema mais recente divisando uma jovem na posição que em português claro diz-se por de quatro ou de gatas. Mas posso abrir essa imagem, que, a meu ver, está já aberta («toda aberta e externa») pelo «halo», que tampouco posso fechar por «ânus» – mesmo porque um poema não diz o que diz para que a «crítica acadêmica» o traduza em paupérrimas paráfrases. Mas, já que estou sob suspeita há mais de um parágrafo, vou a isso: «halo», a «aura» de «beleza» não perdida pois encontrada na menina, é «aura» mesmo, mas quero ver também como «ânus», pois a «aparecida» eu a vejo de quatro, modificando o «soalho» através de alguma tarefa de limpeza. Se entendo essa lida, além de imagética, simbolicamente, algo a «catorzinha» modifica num nível muito concreto de realidade.

Por isso, o leitor, que também tem uma tarefa a ser feita, pode ver-se, não com «setenta e sete», mas com «catorze», pois o assombro que esse poema causa nos coloca de quatro, prontos a um coito, anal ou não, no «soalho» – lembro-me de um poema de Manuel Gusmão, «As posições do leitor», que tem um fragmento aqui muito bem-vindo: «Figura luminosa no meio da noite, o leitor irradia pela sala a aventura do livro. Incandesce. O leitor ama» (Gusmão, 1990: 36). Sim, o «leitor ama», e, no caso de uma relação com o poema de Herberto, uma das «posições do leitor» atende, na linguagem *X*, por *doggystyle*. Ter «catorze» não nos impede de ter «setenta e sete», no entanto: «cumpre também falar do desafio do espetáculo – o teatro / dentro do teatro – / o travesti shakespeareano na dupla zona da forma e da inclinação / para o sentido enigmático (...)» (*Idem*, 300), leio em *Etc.* (1974), e já posso figurar, como leitor, um duplo e teatral papel. Afinal, com «setenta e sete» escrevemos com o poeta e desejamos a menina; com «catorze», somos escritos pelo texto e desejamos possuir poder semelhante ao da menina. Feminino, «halo», «ânus», buraco, de quatro... Poema anterior d'*A faca não corta o fogo*: «e entra em mim e que as coxas me estremeçam, / te mete inteiro / por boca e cu e cona adentro» (*Idem*, 547, 548), assim começado: «belo belo é o meu amado correndo pelas colinas como um cervo» (*Idem*, 546). Eco do «Cântico dos cânticos», numa fala da esposa que tem, não apenas amor, mas também «boca», «cu» e «conas».

Aproveito para fazer um breve lamento: entre todas as obras suprimidas da «poesia completa» de Herberto Helder, sinto muita

falta de *Cobra*, saído da edição de 2009, e mais ainda dos livros que contêm obras mudadas para a língua portuguesa. Os que existiam até 1996 entraram pela última vez na edição da *Poesia toda* daquele ano. Os que vieram depois só possuem edições avulsas. Pena. N’O *bebedor noturno*, feito entre 1961 e 1966, Herberto traduziu/mudou o «Cântico dos cânticos», tempos depois de ter, em 1958, escrito «O amor em visita», poema rigorosamente fundado no texto atribuído a Salomão. No poema que este ensaio contempla diretamente, leio: «e a beleza é sim incompreensível, / é terrível, já se sabia pelo menos desde o Velho Testamento». Talvez o Deus em que Herberto vislumbre mais profícua interlocução seja o do Velho Testamento, em virtude da violência e da força poética – tímidas no Testamento ulterior, menos simbólico, menos metafórico, cristão em demasia – que ali residem.

Apenas para dizer de novo: o leitor tenha «setenta e sete» e «catorze», já que muitos dos poemas novíssimos, e tantos outros não tão novos assim, têm dicção cambiante no universo dos gêneros sexuais. Fiquemos nós, então, atrás da menininha de quatro e de quatro como a menininha. Eu nem precisava ter ido tão longe no tempo atrás dum travesti e de um «ânus» em Herberto; 2009: «a luz de um só tecido a mover-se sob o vestido / rapaza raparigo / trav superdot sôfrego belíssimo / mamas sem leite mas / terrestres soberanas / pênis intenso / ânus sombrio» (*Idem*, 550). Nada além de um curto poema de três versos separa o da «aparecida» do que acabo de citar, e o da «aparecida», por sua vez, sucede o da remissão ao «Cântico dos cânticos». Não há aí um núcleo de força que extrapola a mera ocupação de lugar dentro dos gêneros sexuais, ou sexual-discursivos? A propósito, seria mal não transcrever os tais três versos cuja existência acusei: «porque estremeço à maravilha da volta com que tiras o vestido por cima da cabeça, / coluna de fogo, / pela minha morte acima» (*Ibidem*).

Fiquemos nós, então, atrás da menininha de quatro e de quatro como fôssemos a menininha, tenhamos as «mamas» «soberanas» do «belíssimo» «trav» e chupemos as «mamas» «soberanas» do «belíssimo» «trav», e vejamos o tu tirar «o vestido por cima da» sua «cabeça» e tiremos «o vestido por cima da» nossa «cabeça». Tudo porque fiquemos dentro do poema, lugar da relação sexual pois, em rigor, no poema não há relação sexual – não estou citando ninguém agora, de acordo? –, há um desencontro: «¿mas como crime, pedofilia, se a beleza, essa, desencontrada / nas contas, é que é abusiva?». Referi-me, porque muitos se referem, a sujeito(s) forte(s) em Herberto Helder, mas havemos de concordar que, com ou sem esse tipo de sujeito, se

impõe um desacerto que tem na obra seu espaço acertado, ou melhor, concertado. O sentido que quero para a última palavra da sentença anterior é o camoniano, já que os «termos em si tão concertados» (*Idem*, 117) da fala erótica (uso sem susto esse termo pois me estou referindo a Camões, e justo num texto sobre Herberto Helder) dispararam-se rumo a duas derivas: «aqui falta saber, engenho e arte» (*Ibidem*) mas no mesmo «aqui», «Senhora» (*Ibidem*), sobeja a relação, e com a «Senhora». Assim, um muro (fingido, talvez, mas um muro) e uma porta. Assim, é dentro da língua que tudo acontece, mas, se os corpos da «Senhora» e da «catorzinha», cada um em seu lugar, não somem da relação, é preciso que a língua seja tratada como corpo erótico, mais, sexualizado.

Necessário é então superar o muro e abrir a porta, inventando surpresas na língua, tais como «trav», «raparigo» etc. e, no poema sobre o qual mais diretamente me debruço, «tênicamente», «tôpo», «defêsa» etc. O Herberto desse livro não se basta em apenas densificar a língua, vai além. Começo por segurar dois versos precisamente do poema que se inaugura com o título do livro, «a faca não corta o fogo» (Helder, 2009: 572): «e quem não queria uma língua dentro da própria língua? / eu sim queria,» (*Ibidem*) e o amor pela «beleza» da menina, que é, por sua vez, amor pela beleza enquanto absoluto real e no tempo («tenho tão pouco tempo»), dirige-se à língua para amá-la. Como? Assim: «a acerba, funda língua portuguesa, / língua-mãe, puta de língua, que fazer dela? / escorchá-la viva, a cabra!» (*Idem*, 576). Mais: «que se foda a língua, esta ou outra, / porque» (*Ibidem*) esse projeto linguístico-amoroso é, e tem de ser, físico.

Portanto, «que se foda a língua» não se trata de um xingamento, mas de um sábio e instrucional uso do subjuntivo. Fodê-la: acentuar como se numa indicação de leitura em voz alta, adotar diversos termos de outros idiomas («la poésie comme l'amour» (*Idem*, 590), «beltà beauty beauté» (*Idem*, p. 608), «Eli, Eli, lamma sabacthani» (*Idem*, 582), e outros exemplos, intertextuais ou não, seriam possíveis), pontuar algumas interrogações como se faz, por exemplo, em castelhano, usar um tom que lembra certa variante do português brasileiro («não some não, que eu lhe procuro, e lhe boto / faca à garganta» (*Idem*, 544)) etc. Desse modo, «quem não queria uma língua dentro da própria língua?», e são diversas as línguas, inclusive a da «aparecida». Beijo na boca, de língua, e apenas dentro da língua poética.

Língua poética, insisto, como repositório da «beleza», a, por «desencontrada», «abusiva», a que «avança terrível como um exército»,

e o poeta «trabalha quanto» pode «pela sua violência». Paixão, claro, «a paixão grega» (*Idem*, 614). N'A *faca não corta o fogo*, são muitas as leituras que podem ser feitas da recorrência «grega», cuja aparição primeira é o próprio título do livro, como revela a epígrafe: «Não se pode cortar o fogo com uma faca – provérbio grego» (*Idem*, 534). No múltiplo lugar da beleza, um falo em corpo «trav» é belo, e grego: «travesti, brasileiro, dote escandaloso, leio, venha ser minha fêmea, / deslumbrou a terra ávida com suas mamas luminosas / e um coiso grego» (*Idem*, 584). Acordo-me dos *philopaida*, «amantes de jovens» que «amam seu objeto inteiramente» (Pinheiro, 2004: 58), de acordo com Marcus Reis Pinheiro, o que me atira, claro, a Sócrates, personagem platônica, tratando com Glauco da irresistível beleza dos jovens no livro V d'A *República*. Cito o que diz Platão pela boca memorada / inventada de seu mestre: «(...) um homem enamorado não deve esquecer que todos os que estão não flor da idade excitam e emocionam, de um ou de outro modo, os amantes e admiradores dos jovens, porque todos se lhe afiguram dignos de seus desvelos e de seu carinho» (*Rep* V 474 d).

Portanto, ¿ «(...) mas como crime, pedofilia», se a menina tem «catorze» e é possuidora de beleza semelhante à da «Senhora» camoniana e à «dos jovens» referidos por Sócrates/Platão? Um conterrâneo dos dois recém-citados e a eles contemporâneo, com sua perspectiva de cultura e beleza, não se sentiria pedófilo diante de desejo assim, de tamanha força que ultrapassa *phileo* para chegar a *eros* – não vou longe na problemática d'A *República* acerca do que seja um verdadeiro filósofo, pois me basta o que aqui interessa, o encantamento da aparência juvenil. Mas Herberto sabe em que cultura está e em que momento da história dessa cultura se encontra: a menina lhe é «defêsa», e o amor («amo-te / com assombro») será feito no «poema destrutivo», cuja fonte é dotada de alta realidade. Explico-me: a proibição impede o coito fora dos trinta e oito versos, não dentro. Mas o coito interno aos trinta e oito versos só se faz possível porque existem, no mundo, belezas como algumas catorzinhas e alguns travs: «eles dizem que a beleza perdeu a aura, e eu não percebo», pois a beleza vive, pulsa e é visível – admito, não há coito sequer dentro do poema, mas há tanta ambiência e sugestão que insisto no coito: não é isso um sintoma, não apenas de algo meu, mas também do texto?

Os «eles» «dizem» também de «dessacralização», «tema geral da crítica académica», e não é, porventura, disparatado distinguir uma sacra dessacralização no poema. Penso num artista bastante querido

por Herberto Helder: «Homero é cinematográfico, Dante é cinematográfico, Pound e Eliot são cinematográficos» (Helder, 1995: 147). Vem ao caso o segundo da lista, o autor da *Divina comédia*, e a história de que a biográfica Beatrice teria sido uma criança de menos de dez anos. É importante ter imenso cuidado com biografismos, pois não costumam dizer muita coisa. Já que me estou referindo a um caso biográfico, volto a estar sob suspeita, situação que ocupei, em verdade, desde sempre. Então, a isso: não é sugestivo que, da realidade extra-poética para a poemática, alguém que não pode ter muito *eros* tenha o direito de residir na magnífica Rosa dos Beatos? «Vinca tua guardia i movimenti umani: / vedi Beatrice con quanti beati / per li miei prieghi ti chiudon le mani!» (*Paraíso*, XXXIII, 37-39). A alocutória da oração de Bernardo, o santo, é Maria, e começo a cismar numa tangência anímica entre Beatrice e a Virgem. A santa, sobrepuje com sua «guardia i movimenti umani»: o erótico inclusive? Beatrice, seja cercada por muitos «beati» e, no Paraíso, ocupe-se mais «de l'alta luce» (*Paraíso*, XXXIII, 54) que do «décimo quarto piso da luz» (Helder, 2009: 549).

Pode ser estranho, mas não deixa de ser articulável: Beatrice ocupa um altíssimo lugar, ocupando-se com a contemplação de Deus; a «catorzinha» ocupa um altíssimo lugar, ocupando-se com um «soalho» bem acima do rés do chão e dando-se, conscientemente ou não, à salivante contemplação do sujeito. A primeira, tenha que idade tenha, não tem mais idade alguma; a segunda, tem uma idade, e tem mais, tem corpo, «halo» e é «aparecida», mas, ainda que talvez virgem, não a Virgem – será o poema hipótese única de desvirginamento da «aparecida» erótica e desvirginamento, mesmo que não de estreia, do sujeito («entrar por mim adentro»)? Caso sim, quem o desvirgina é exatamente a «aparecida» erótica. A cinematográfica maravilha de Dante é como é, e é uma maravilha. A câmara de Herberto, no entanto, não se preocupa com os oito círculos de corpos celestes, mas com o «décimo quarto piso da luz»: piso onde mora a «catorzinha»? Se desenho esse cenário, espreito um edifício, e um «décimo quarto piso» não é piso baixo. Se edifício, foi erigido; se continuo supondo essas coisas, acabo chegando à ideia de ereção e à «aliança intrínseca de um pénis e de um ânus», ou de «um pénis» e algum outro espaço humano penetrável.

Para cima: em Dante, Deus, em Herberto, «ver a Deus se / houvesse». Seria absurdo supor que uma beleza realmente sagrada e com «aura» só tem lugar no mundo? Ou melhor, não faz sentido localizar no conjunto das relações humanas na terra, e não em qualquer espécie de céu, o único lugar possível para «a beleza mesmo»? Contemplar

«Deus / se houvesse» é sagração de «corpo» e «encontro», interdito zero. Adília Lopes: «(Acho que o prazer é casto / o que não é casto / é o simulacro do prazer / ou a renúncia ao prazer / tanto o simulacro / como a renúncia)»¹ (Lopes, 2000: 46): Herberto, certamente, também acha que o «prazer» mundano «é casto». Não sei se Dante concordaria. Mas Herberto assim deve pensar, tanto que uma das mais notáveis celebrações do poema é um verso de amor, «amo-te com dom e susto», e sua natureza é a da poesia amorosa: «aos vinte ou quarenta os poemas de amor têm uma força directa». Com quem terá aprendido o poeta a articular amor e desejo num só mecanismo de vida, morte, muitas vidas e diversas mortes? Certamente com Camões, de quem Herberto é fino e admirado leitor. E não foi precisamente Camões quem se empenhou para encaixar, a partir, em grande medida, de sua atenta leitura de Petrarca, o «amor» «puro» («casto», para falar com Adília) no «amor» «vivo» e o «amor» «vivo» no «amor» «puro» – os versos que me ocorrem, obviamente, são: «[e] o vivo e puro amor de que sou feito / como a matéria simples busca a forma» (Camões, 2005: 126) –? E Petrarca, por sua vez, não terá aprendido imensamente com o autor da *Comédia*?

Assim, Camões sagrador e dessacralizador, Herberto sagrador e dessacralizador, e a tal «dessacralização» da «crítica académica» não pode mesmo fazer muita impressão. Curioso: leiam-se alguns versos da «inédita» de 2008: «balançando, menininha, barca bêbeda, / mas enredada em mim como o alimento luminoso no / bicho da terra vil e tão pequeno, / ah se incendeie a gente um do outro (...)» (Helder, 2008: 143). Um diálogo com Rimbaud, outro com Camões. Em 2009, é assim o fragmento: «balançando, menininha, barca bêbeda, / mas enredada em mim como o alimento luminoso, / ah se incendeie a gente um do outro (...)» (Helder, 2009: 546). Rimbaud fica, Camões sai. Camões sai? Camões fica, mas no poema da «catorzinha», que assim termina: «(...) luz terrestre, em mim, bicho vil e vicioso». Apetece-me achar uma feliz coincidência ser justamente o poema em que uma anti-Beatrice tem muito corpo, muito «halo», o novo lugar para o poeta que levaria Petrarca e Dante à cama caso cama eles quisessem. Afinal, Camões

¹ Parece-me que soa estranho fazer com que se encontrem esses dois poetas. «Se Herberto desse a mão a Adília» foi o título de uma fala que fiz, em parceria com a jovem Raquel Menezes, estudiosa da obra adiliana, na Casa Fernando Pessoa. O que me chama a atenção é o título da chamada que foi ao ar em Mundo Pessoa, o blogue da Casa: «Atracção de opostos». Tudo bem então, os «opostos» que se atraíam mais uma vez. O endereço onde se encontra a chamada é <http://mundopessoa.blogs.sapo.pt/323819.html>.

assume-se como «bicho da terra vil e tão pequeno» (Camões, 2005: 222) apenas porque possui um «corpo terreno» (*Ibidem*), humano, portanto, e interessado em uma «terrestre [e] humana» (*Idem*, 120) gama de questões.

Através da língua trabalhada pelo tipo de «setenta e sete», também a «aparecida» é levada, enfim, à cama. No poema que refere os «mil drs. de um só reino», há um apontamento de passagem do tempo: «mais de trinta anos na cabeça e no mundo» (*Idem*, 578), pois uma marca cronológica, «1971» (*Ibidem*), expressa-se no terceiro verso. Já disse eu de assombros, números e equações, e já li o novo Herberto com ferramentas herbertianas. É isso, é o mesmo poeta. Mas é outro no mesmo, já que alguma surpresa, ou uma diferença na semelhança, se impõe. Talvez, assombrado, eu sequer saiba formular a contento o que seja essa diferença, mas arrisco interrogações: o Herberto de 2008 e 2009, sobretudo 2009, relaciona-se de modo mais flagrante com certos índices de realidade? Não é bem isso. Há uma maior explicitação nesses poemas? Ainda não... Uma concretude mais dita? Desisto. Há algo, sei que o há, mas não sei dizer o quê sem escorregar em previsibilidades. E arrisco de novo: será «tenho tão pouco tempo» sintagma-chave para a ocorrência desse novo no velho poeta?

Apostas são apostas, há sempre o perigo de perder dinheiro ou outro bem qualquer. Disso cômico, aposto que minha conjectura encerra algum cabimento. Já disse eu de assombros, números e equações, e o poeta com mais de cinquenta anos de produção chega, biograficamente, perto do fim. É evidente que a questão vai além do que estou dizendo, pois poetas ficam já que poemas ficam etc. Quero dizer apenas que o poeta não terá, decerto, outros cinquenta anos de poesia a sua frente, e, desaparecendo Herberto, desaparecerá a possibilidade de novos inéditos de Herberto: «tenho tão pouco tempo»... Existe, no poeta maduro, uma apreciação da beleza que lembra, nalguma medida, a do Aschenbach de *Morte em Veneza*. Uma coincidência sabe-me apreciável: «Desejava também com ansiedade atingir a velhice, pois sempre julgara que só faz jus à natureza verdadeiramente grandiosa, abrangente e venerável do artista aquele a quem é dado permanecer criativo, atravessando (...) todas as etapas da vida humana» (Mann, 1991: 17). Isso se dá com Herberto, sem a menor dúvida, dos «vinte / e nove» aos «setenta e sete» aos não sei mais quantos.

E o protagonista de Thomas Mann repara, durante uma viagem, precisamente num «rapazinho de cabelos longos, de catorze anos, talvez» (*Idem*, 39). E repara em seu catorzinho de modo grego: «Seu

rosto pálido, graciosamente reservado (...), o nariz reto, a boca adorável, a expressão de seriedade afável, digna de um deus, lembravam uma escultura grega do período áureo (...)» (*Ibidem*): «a paixão grega» (há citações, no romance, ao *Fedro*, e dou-me conta de que poderia ter visitado também esse Platão). Diz-se muito que o enlevo do escritor, na novela, não é pelo rapazinho, mas pela beleza em si mesma. Pode ser. Mas onde estará a manifestação da beleza senão em Tadzio? Por isso, da beleza ao desejo, do desejo ao amor: «(...) sussurrou a eterna fórmula do desejo – impossível, nesse caso, absurda, abjeta, ridícula, mas ainda assim sagrada, mesmo nesse caso, e digna: ‘Eu o amo!’» (*Idem*, 75). Esqueço todos os outros adjetivos para agarrar «sagrada»: grafei algo semelhante sobre o poema de Herberto, e sorrio.

Da beleza ao desejo, do desejo ao amor, do amor à morte, «setenta e sete de morte e teoria»: Aschenbach, vítima de uma simbólica cólera, morre. O trato herbertiano com suas muitas mortes é multissêmico e vital – não que o de Thomas Mann não os seja, mas Aschenbach efetivamente falece em *Morte em Veneza*. Herberto (ou seu(s) sujeito(s) (forte(s)?) tampouco pratica a degradação cosmética que vitima o velho protagonista de Mann, pois as idades e equações saltam rumo a muitas hipóteses, e volto a certa afirmativa: esse poeta exige que o leitor se ponha em relação. Assim, Herberto mesmo se põe em relação e deslocamentos vários: «catorzinha», «trav», esposa bíblica, «setenta e sete» etc., tanto que, no desejado coito com a «aparecida», o masculino não apenas se mostra ativo, mas também passivo, já que «terrível como um exército que avança» é a beleza dela, que deve «entrar por» ele «adentro».

Após os números por que passei neste ensaio, passo agora por 1968, o ano, que assistiu ao lançamento de *Apresentação do rosto*, romance posteriormente renegado pelo próprio Herberto, e à finalização de *Cinco canções lacunares*, título já citado aqui. Por que penso nesse ano? Porque uma palavra de ordem consagrada pelo maio de 68 volta-me e volta-me quando leio da «beleza mesmo, / a tua, a proibida»: «é proibido proibir». E lá vou eu: apenas um poeta com alguma inclinação juvenil poderia fazer um seu leitor pensar tão insistentemente nessa frase, juvenil e profundamente política. Do mesmo modo, a juventude entenderá de modo talvez mais arguto que qualquer outra idade, em virtude de tanta coisa que lhe é «defesa», algo fundamental: o que é proibido é mais gostoso. Claro que «aos vinte ou quarenta» ou «setenta e sete» ou «catorze» são distintos os entendimentos. Que sejam. As relações e os movimentos da poética de

Herberto Helder dão-nos muita idade, ou melhor, muitas idades. Eu, leitor, que não faço muita ideia do tempo que tenho ou deixo de ter, que me vire. E me ajoelhe, me erija, me assombre, me equacione...

Bibliografia

- ALIGHIERI, Dante (1998), *A Divina comédia – Paraíso* (edição bilíngue), trad. Italo Eugenio Mauro, São Paulo: 34.
- BANDEIRA, Manuel (1993), *Estrela da vida inteira*, 20.^a ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- BATAILLE, Georges (1980), *O erotismo – o proibido e a transgressão*, 2.^a ed., trad. João Bernard da Costa, Lisboa: Moraes.
- CAMÕES, Luís de (2005), *Rimas*, texto estabelecido e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão, Coimbra, Almedina.
- GUSMÃO, Manuel (1990), *Dois sóis a rosa / A arquitectura do mundo*, Lisboa: Caminho.
- HELDER, Herberto (2008), *A faca não corta o fogo – súmula e inédita*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2006), «O nome coroadado», *Telhados de vidro* n.º 6, pp. 155-167.
- (2009), *Ofício cantante – Poesia completa*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1995), *Photomaton & Vox*, 3.^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim.
- KLEIN, Richard (1997), *Cigarros são sublimes – uma história cultural de estilo e fumaça*, trad. Ana Luíza Dantas Borges, Rio de Janeiro, Rocco.
- LOPES, Adília (2000), *Obra*, Lisboa, Mariposa Azul.
- LOPES, Silvina Rodrigues (2003), *A inocência do devir – ensaio a partir da obra de Herberto Helder*, Lisboa, Vendaval.
- MAFFEI, Luís (2006), *A*, Rio de Janeiro, Oficina Raquel.
- (2008), «Entre não e sim, a fome, a maravilha», *Relâmpago* n.º 23, pp. 199-203.
- MANN, Thomas (1991), *Morte em Veneza*, 10.^a ed. trad. Eloísa Ferreira Araújo Silva, São Paulo: Círculo do Livro.
- PINHEIRO, Marcus Reis (2004), *Experiência vital e filosofia platônica*, tese de doutoramento, Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, PUC-Rio.
- Platão* (2006), *A República*, trad. J. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva.

Herberto Helder: o poema contínuo na primeira década do 2.º milénio (preparativos)

MANUEL GUSMÃO
(Universidade de Lisboa)

Resumé

Au début du XXI^e siècle, Herberto Helder qui ne publiait aucun livre inédit depuis *Do mundo* (1991; dont la traduction française sort en 1997), et qui avait recueilli son œuvre poétique dans un gros volume titré *Poesia Toda* (1994), publie en 2001 ce que l'on peut décrire comme une somme anthologique de son œuvre, accompagnée d'un poème inédit – *Le poème continu: somme*. En 2004, un nouveau recueil de son oeuvre poétique prend le titre de la somme: *Le poème continu*. 2008 voit la parution d'une nouvelle somme qui prend le titre d'un ensemble de poèmes inédits qui l'accompagne – *A faca não corta o fogo*. 2009 est l'année d'une réunion de son œuvre poétique complète sous le titre *Ofício Cantante*, qui a été le titre choisi quand pour la première fois Herberto Helder a réuni sa poésie (c'était l'année 1967). L'essai entreprend la description de ces gestes éditoriaux de l'auteur pour suivre la trace de sa poétique et cherche à cerner sur le dernier livre inédit les marques de son unité d'inspiration et celles de sa singularisation.

I

Gestos autorais de reorganização da obra poética de Herberto Helder

1. *Ou o poema contínuo: sùmula*. 2001 (Março). Lisboa: Assírio & Alvim.

No ano 1 do segundo milénio, a obra de Herberto Helder entrou numa fase de súbita efervescência, com a publicação de *Ou o poema contínuo: sùmula*, impresso em Março desse ano: 2001.

Em 1967, reunira pela primeira vez os seus poemas escritos e publicados até então, num volume intitulado *Ofício Cantante*. Desde 1973, o autor passa a reunir a sua obra poética, primeiro em dois volumes intitulados *Poesia Toda*, depois num só volume com o mesmo título. Este seu novo livro, de 2001, apresenta-se como uma *súmula* daquele todo, acolhendo apenas alguns poemas de alguns dos livros aí reunidos e acrescentando um poema inédito. Esse acolhimento é antes uma escolha feroz. Para além de excluir os seus livros de versões de textos religiosos, rituais, ou poéticos de outras culturas e civilizações, exclui por inteiro alguns outros livros de poemas e, radicalizando a sua identificação da poesia com o verso, exclui agora qualquer texto em prosa. Esta radicalização que o levava, em *Poesia Toda*, a guardar apenas de *Photomaton & Vox* uma «série de seis poemas» (em verso), advertindo que ela «continua[va] a fazer parte constitutiva e funcional» do volume de onde era extraída, leva-o agora a, mantendo esses poemas, atribuir-lhes um título novo: (*Dedicatória*).

Súmula: «pequena suma». Este livro *é e não é* uma antologia, desde logo, porque se escolhe poemas, também reconstrói um poema contínuo. A própria escolha provoca novas acentuações de sentido. Um único exemplo: o poema de *A colher na boca* que se torna o primeiro deste livro traz para uma posição inicial a construção mítico-poética das «mães» que ecoará, já diferente, no último poema do livro *Do mundo*. Os gestos da exigência autoral multiplicam-se. Dos poemas escolhidos, o livro elimina os títulos e as numerações daqueles que os têm em *Poesia Toda*. Mais ainda, os títulos dos livros de onde provêm os poemas mudam de posição e de formato: deixam de aparecer em página autónoma e inicial, aparecendo apenas no fim de um ciclo de poemas, alinhados à direita, em tipo mais pequeno que o dos versos, entre parênteses, e em itálico. Ocupam o lugar que nos volumes de *Poesia Toda* (e até aos volumes que virão posteriormente a reunir a sua poesia completa) é ocupado por uma indicação sobre as datas de redacção dos poemas. É também como se estivessem no lugar de uma assinatura, mas de uma assinatura múltipla e ciclicamente diferente, que é também já texto, margem ou dobra de texto. Se tais títulos-assinaturas constituem ainda referências a livros anteriores, são agora sobretudo marcas de um ritmo, marcações de *ciclos* do «poema contínuo»; perderam a sua dominância ou, como diria Mallarmé, deixaram de *falar demasiado alto*, para que melhor se ouça o movimento longo do poema ou, nas palavras da nota de abertura, «para que da pauta se erga a música» da linguagem, «segundo as inspira-

ções pessoais do idioma». Mas o *contínuo* do título vale ainda de outra maneira: significa também algo como *continuamente vibrante*; ou que, uma vez excluído o que o autor terá considerado redundante ou menos luminoso, torna-se contínua a corrente da *energúeia*, vibrando à mesma *altura* ou intensidade.

Este poema existe em relação de congenialidade com o todo da obra. A nota que abre o livro diz isso ao referir-se «ao poema contínuo pelo autor chamado poesia toda». Entretanto, ele nasce dela e em retorno age sobre ela. É, então, como se *Poesia Toda* furiosamente se concentrasse sobre si mesma e, produzindo este livro, se tornasse evidente aquilo que ela já era: um «poema contínuo». Trata-se de uma evidência que misteriosamente nos ramifica os caminhos. Por exemplo, somos levados a admitir pelo menos dois modos de ler o título deste novo livro. Primeiro, é como se fosse 'Poesia Toda Ou o poema contínuo'. Mas, depois, é também como se fosse 'Herberto Helder Ou o poema contínuo'. A capa do livro sustenta (se é que não foi ela que me levou a) esta segunda leitura, pela maneira como inscreve e dispõe os dizeres autorais. Sobre uma reprodução do quadro de Goya, *Saturno devorando a un hijo*, imprime-se em baixo e descentrada para a direita uma *caixa* com outra cor de fundo, ou um *selo*, em que se abrem a branco, mas em tipos e tamanhos de letra diferentes, o nome do Autor, o título ou nome próprio do poema, e essa palavra – *súmula* – o subtítulo que dá uma indicação sobre o modo de ser do livro. Como o título abre com um «Ou» (c/ maiúscula inicial), os nossos hábitos linguísticos levam-nos a procurar algo que deveria estar antes: «X ou (...)». Ora, na «caixa» ou no «selo», o que vem antes é justamente e apenas o nome de Autor. Lendo assim, «Herberto Helder» emigra da sua condição de nome de autor (que reenvia para um indivíduo humano concreto) para a condição de texto, de fragmento textual de um título. Dito de outra maneira, deixa de ser apenas o nome do poeta, do agente, para ser parte da obra. Ou ainda: 'Herberto Helder é a poesia toda Ou o poema contínuo'. E então é como se se fizesse o que dizem estes versos do penúltimo poema deste livro, que é o último de *Do mundo: brilhando, autor,/ como se ele mesmo fosse o poema*. E, entretanto, isto não significa necessariamente uma essencialização da poesia. Nessa migração, a individualidade do poeta não se dissolve na trama do texto, antes se transforma num modo da singularização desta escrita. Por outro lado, de um título (*Poesia toda*) para o outro (*Ou o poema contínuo: súmula*), o poema toma o lugar da «poesia» ou está por ela.

Ao fazer este livro, Herberto Helder fez obscuramente uma coisa mais. Recordemos o que em *Photomaton & Vox* escreveu: (*A respeito da poesia pode ainda dizer-se: – A lâmpada faz com que se veja a própria lâmpada. E também à volta*). Isso acende-se também aqui. Lemos *Ou o poema contínuo*, com a memória que tivermos das leituras de *Poesia toda*, e quando regressamos a esse todo, somos levados não só a escutar as razões da escolha feroz, mas também a construirmos, nós também, a nossa súpula. O jovem leitor que não tenha tal memória poderá sempre fazer a segunda parte desta viagem, já não como um regresso, mas como uma descoberta. Segundo julgo, este livro é também um convite, mesmo que silencioso, ao exercício das preferências electivas.

Ou talvez sejam alucinações minhas. Mas também não é caso para menos, porque o que temos para ler é um livro fulgurante e estarrecedor. Os dois adjectivos chegaram-me, assim, juntos e rapidamente. Deixei-os ficar, não por inércia, mas porque eles podem convir também para dizer aquela diferença, aquela passagem de fronteiras, pelas quais o sublime excede o estético. Imaginem, quero dizer, leiam o que possa ser o fulgurante contínuo e têm já o estarrecimento: o espanto perante uma soberania da linguagem que, entretanto, se admite como «música às vezes de louvor à própria insuficiência» (na nota inicial); «quando se é esquerdo», «a oficina» é de «mão torta» e a «esferográfica canhota», como lemos no poema final.

Uma invenção da linguagem que faz ressoar ou põe musicalmente de acordo aquilo que é incomensurável: o mundo, a vida e a linguagem, o poema. Uma invenção que incendeia o seu caminho através daquilo que terão sido *a Beleza eterna, a Natureza* para Hölderlin, o tom utópico do romantismo alemão, os desertos ou a montanha para Nietzsche, as músicas tão diferentes de Rimbaud e Mallarmé; e então o poema é *poiesis* do mundo.

Imaginem, leiam a fulguração que põe em estado de exasperada vibração o léxico e a sintaxe, as imagens, o verso e o fluxo do poema. É a obra de uma imaginação radical, ou seja, daquela que revolve as raízes e – toda a árvore – a topografia «do mundo». Releiam o admirável poema final (inédito): ele acende uma cena da escrita, a vinda de uma palavra – e é um poema; um novo poema, ou seja, um recomeço, um novo nascimento, pelo qual «o poema escreve o poeta», e então o poeta, enquanto «tu», triunfa da sua «própria» e recentíssima morte: «redivivo».

Ressurrecto, o autor triunfa pois também do silêncio. Basta para tanto que uma palavra chegue e se organize em arquipélago ou conste-

lação, que o toque no interruptor mova a luz do mundo e que se faça ouvir a «música mirabilíssima que ninguém escuta» ainda, como se apenas se fizesse ouvir «o duro nome da [...] oficina de mão torta». Na nota de abertura a *Ou o poema contínuo*, há uma metáfora continuada que diz a poesia na sua forma extrema, ou mais vibrante, que se vem sobrepor aos *punti luminosi poundianos e aos núcleos de energia* que asseguram «uma continuidade imediatamente sensível». Essa metáfora é, mais uma vez, na história da poesia, a da música e, entretanto, é uma variante estranha dessa metáfora, porque não são as qualidades de harmonia do poema que se dizem por música, não é o esplendor matemático e cósmico, que a música vem dizer como ideal da poesia, não é o canto enquanto sopro ou modo da respiração que vibra, emotiva ou sentimental, que é glosado. Aqui a poesia é escrita na pauta, ou melhor, a poesia é a pauta de onde se ergue a música, *uma decerto não muito hínica, não muito larga nem límpida música*. Surpreendentemente, tendo em conta as tradições de onde vem e se solta esta poesia, a música não é aqui uma versão de um ideal romântico e simbolista, não é uma hipérbole para dizer a delicadeza ou a complexidade composicional da poesia. É antes rebaixada à áspera materialidade do som, *este som de quem sopra os instrumentos na escuridão, música às vezes de louvor à própria insuficiência*. Sopram-se instrumentos, não é a boca que sopra. Esta música instrumental podemos referi-la à música contemporânea¹, e então grande parte das transformações e ajustes da metáfora podem tornar-se menos estranhos, mas seria ainda uma forma de a reduzir referencialmente e de assim a perder. As qualidades «Não muito larga nem límpida» vão a par do som dos instrumentos tocados «na escuridão», no louvor da insuficiência. E, entretanto, esta música *sabe-se inteira, ininterrupta* [logo contínua], *com os seus pequenos recursos e quantidades, e segundo as inspirações pessoais do idioma*. Essa música é lírica, por que é em louvor de, mas em louvor da insuficiência, porque obrigada a uma exigência máxima ou impossível a de com a sua atenção pessoal ao idioma tentar restaurar uma prosódia que só outro idioma supõe, uma prosódia das quantidades. E mais uma vez, não interessa tanto estabelecer um referente entre as línguas, mas antes supor qualquer coisa de comparável à língua pura,

¹ Gustavo Rubim refere-a ao jazz de forma, ao mesmo tempo, rigorosa e fecunda – «uma certa conversão da voz em instrumento musical implicada na alegoria musical herbertiana e, afinal, bem familiar a quem, por exemplo, se não mantenha surdo ao jazz: no jazz, a voz vê-se como instrumento e, por corolário, há canções onde nenhuma voz canta» (Rubim, 2008: 18)

em Walter Benjamin, algo como *um real não existente* (para usar uma fórmula de Maria Gabriela Llansol).

Ler: imaginar rigorosamente. Este livro é uma «pauta» para o máximo de «música» de que formos capazes. É, por exemplo, o caso de um poema cujo primeiro verso contém (chegou a tê-lo nas primeiras edições como título) o primeiro verso de um admirável soneto de Camões: «Transforma-se o amador na cousa amada». Herberto Helder expande o motivo da transformação numa série de metamorfoses, e o seu poema torna-se na invenção alucinada de um violento corpo a corpo amoroso.

2. *A faca não corta o fogo* (2008 e 2009)

Em 2002, sai em Paris uma edição bilingue que tem como título e subtítulo – *Le poème continu: somme anthologique*. A selecção é entretanto mais ampla que em *Ou o poema contínuo*. O facto de ser antológica – uma antologia supõe sempre um horizonte em relação ao qual se constitui, o horizonte de uma «obra completa» – é o que leva a súmula a dilatar-se e a integrar poemas que a edição portuguesa não acolhera, mas não todos os que integravam *Poesia Toda*.

A edição em Portugal de um volume equivalente ao que foram as várias edições de *Poesia Toda* data de Setembro de 2004, com um título – *Ou o poema contínuo* – que corrobora a possibilidade acima esboçada de lermos – «Poesia toda ou o poema contínuo». Curiosamente neste livro não é acolhido o poema inédito que fechava *Ou o poema contínuo: súmula* e que fora também recolhido na *somme anthologique*. Porquê? Porque não é um novo livro, mas apenas um poema? Ou porque haveria já outros poemas inéditos, nessa altura, e se aguardava um outro livro. Esperou HH e aguardámos nós 4 (quatro) anos para que tal livro surgisse (com um novo título) e acompanhando uma nova súmula. Eis-nos perante *A faca não corta o fogo: súmula e inédita*, editado em Setembro de 2008. Este novo livro equivale a *Ou o poema contínuo: súmula* reeditando, emendada, a *Súmula* e acrescentando-lhe um livro inédito «A faca não corta o fogo» que dá o título ao volume e assim substitui o título *Ou o poema contínuo*, que parecera estar destinado a substituir *Poesia Toda*.

A nova súmula e os inéditos conferem ao volume o título da recolha inédita, o que não pode deixar de a valorizar e de projectar esse título como susceptível de intitular a súmula, que é, entretanto emendada. Consiste essa emenda na repescagem para a súmula da primeira

das «Cinco canções lacunares» e os poemas de «Os brancos arquipélagos». Assim, apenas um poema, o primeiro, vê apagado o seu título na 1.ª edição («Bicicleta») e recebe no fim o título do livro de onde provém, *Cinco canções lacunares. Brancos Arquipélagos* era formado por dez corpos poemáticos (poemas, estrofes?) separados por um asterisco; como agora o asterisco é reservado para marcar a mudança de poema, ou de poema e livro, o desaparecimento desses sinais (substituídos por um espaço maior de branco) na transcrição desse livro, sugere-nos que ele é, à sua escala, um «poema contínuo».

«A faca não corta o fogo», enquanto recolha inédita de poemas, integrando o volume de 2008, supõe um período de silêncio editorial desde 1994 (última data para a redacção ou a rescrita de *Do mundo*), apenas interrompido pela publicação do poema inédito que fecha o livro *Ou o poema contínuo: sùmula* (de 2001).

Bastaram desta vez alguns meses e no início do ano seguinte (em Janeiro de 2009) é editado *Ofício Cantante: poesia completa*, que república a recolha «A faca não corta o fogo», acrescentada de 9 poemas e de uma parte final para um poema já existente. Nesta reunião da sua obra poética, a redacção dos poemas de «A faca não corta o fogo» é datada de «até Novembro de 2008». Desde quando? Se seguirmos as indicações de datas dos livros anteriores podemos supor que os poemas deste livro foram sendo escritos desde 1994.

Ofício cantante: poesia completa retoma o título do volume que reuniu pela primeira vez os seus livros de poesia (1967).

A obra poética de Herberto Helder parece então poder entrar num novo período de repouso.

II

Gestos e figurações de poética

O conjunto de poemas «A faca não corta o fogo» é, desde a sua primeira publicação no livro epónimo, precedido por uma epígrafe de onde foi extraído o título e que se apresenta como (a tradução de) um provérbio grego: «Não se pode cortar o fogo com uma faca». O provérbio diz uma impossibilidade prática (práxica ou pragmática) universal. Essa impossibilidade que o provérbio enuncia radica numa experiência comum: O *universal dos agentes* (os humanos) não podem – *não se pode* – realizar uma acção ou operação – *cortar o fogo* – com um determinado instrumento – *com uma faca* – destinado em geral a executar esse tipo de acção sobre outras coisas – cortar. Dito de outro modo,

os humanos reconhecem um limite (antropológico) na sua capacidade de agir, mesmo se esse limite radica numa incompatibilidade entre as propriedades físicas da faca e do fogo.

A frase-título que Herberto extrai do provérbio elide a impossibilidade antropológica e o ecrã enunciativo que ela antepõe ao enunciado dessa sabedoria que vem da experiência. Graças a essa elisão (a substituição de *não se pode cortar* por *a faca não corta*), a faca e o fogo tornam-se os protagonistas directos desse fracasso de uma acção, os actores práticos e rituais, míticos e mágicos, dessa cena de um *não*. O título passa assim a dizer essa experiência, nova e surpreendente de cada vez que acontece, de uma mútua inconveniência física, elementar, primordial ou arcaica. Por isso, o poema (167) que retoma o título do livro como seu primeiro verso acrescenta outro elemento, a água, e o fluido vital, o sangue aqui transformado na tinta com que se escreve, ou sobre a qual se escreve

A faca não corta o fogo
 Não me corta o sangue escrito
 Não corta a água

E no desenvolvimento do poema, glosa-se essa dança dos elementos e essa gramática do verbo cortar «...conjugando / onde os verbos não conjugam, / no mundo há poucos fenómenos do fogo / água há pouca, [...] porque no mundo há pouco fogo a cortar / e a água cortada é pouca».

Na recepção crítica do livro, uma das questões que se esboçaram foi a de saber em que medida ele se situava em relação ao horizonte de expectativas formado pelo conjunto da obra poética do seu autor, ou seja, seria um livro que apenas (?!) confirmava o que julgávamos saber da força de que a sua poesia dá testemunho, ou seria um livro que de algum modo excedia esse horizonte. Usando os termos da nota de abertura do livro de 2001, seria este livro redundante, ou alguma coisa nele o distinguia, ao mesmo tempo que lhe permitia assegurar aquela continuidade que fazia de «poesia toda» um «poema contínuo»?

O facto de haver um silêncio de quase 14 anos a separar a publicação de *Do mundo* e a da componente *inédita* de *A faca não corta o fogo* aguçava a curiosidade e emprestava verosimilhança àquela questão que condicionava a leitura. Essa questão que a recepção crítica se colocou é, entretanto, antecipada figuradamente do lado da escrita.

Num poema que pode ser lido como uma clara figuração autoral, o poeta enquanto arqueiro enfrenta o que designaremos algo informal-

mente como a angústia da autoria. Podemos imaginar que, no caso de um autor como Helder, essa angústia nasce de um *agon* em que ele é o seu próprio e único adversário. O autor, insuspeitadamente inseguro, questiona-se sobre a quantidade de *energúeia* do livro inédito a ser editado, em face da obra anterior, sobre se o livro não cede à *redundância* e se consegue atingir aquelas *notas impreteríveis para que da pauta se erga a música* (para utilizarmos os termos em que, na nota de abertura de *Ou o poema contínuo : sùmula*, se justifica a necessidade da sùmula). É, segundo julgo, necessário supor esse *agon*, a angústia que provoca, assim como a hesitação da dúvida, para se poder entender e avaliar devidamente o acorde da decisão e o frémido da certeza que vibram no poema.

se me vendam os olhos, eu o arqueiro! acerto
em cheio no alvo porque o não vejo:.

De olhos vendados ou cego, é como se flecha e alvo coincidissem, fossem o mesmo, e o arqueiro, então, soberanamente, independentemente da vontade ou de qualquer querer dizer, acerta:

e
cego
acerto em cheio:
porque não quero

A fortíssima unidade de inspiração do poema contínuo, entretanto sentido como um poema em poemas ou montagem de folhetos, nunca impediu a variação ou a modulação imaginativa que podemos encontrar de livro para livro em Herberto Helder. E isso de tal forma é assim que estas *sùmulas* me deram a ler como um dos seus mais poderosos e intensos livros, esse mirabilíssimo *Húmus* que tem como *material: palavras, frases, fragmentos, imagens, metáforas do Húmus de Raul Brandão*, e como *regra: liberdades, liberdade*. Só um poeta como Herberto Helder pode conseguir um poema daqueles que o escrevem como poeta, a partir de uma língua assinada por outro, «uma língua dentro da própria língua» (167).

A unidade de inspiração entre «A faca não corta o fogo» e a *sùmula* é evidente. Tomemo-la através da imagem de um rio caudaloso que continuamente reflecte e excede as suas margens. Proponho-me tentar dar conta dessa modulação que singulariza a paisagem por onde aquele rio corre, neste livro.

(i) A frequência das didascálias

Neste livro de poemas, na edição de 2008, encontramos 6 inscrições em itálico que fornecem indicações sobre o contexto em que o poema terá nascido ou em relação ao qual projecta um determinado sentido (134, 182, 200, 206), que constituem dedicatórias (164, 206) e citações que formam o incipit do poema (172). Podemos tomá-las como equivalendo às didascálias que distinguem a edição de um poema dramático. Elas são o rastro de uma cena que o texto dá a imaginar, constituindo um contexto parcial que determina as «falas» das personagens.

Este gesto não é caso único em Herberto Helder, o que aqui merece referência é a sua frequência, mesmo se o número dessas inscrições é escasso em termos absolutos. Como veremos, ganharão relevância se as relacionarmos com outra característica dos poemas. Mas antes observemos o que elas dizem.

A primeira – *entre os anzadi, quando um homem sofre de impotência sexual episódica, pede à mãe que o masturbe e assim lhe devolva o poder* – fornece o contexto situacional em que o acto de linguagem, ou o pedido em que o poema então se transforma, se cumpre. O que esse contexto aqui faz é dar um horizonte antropológico ao poema, pelo qual ele se torna parte de um ritual, invocação ritual de uma prática mágica. E entretanto, a sintaxe do poema é, quanto mais não fosse, pela caotização das enumerações nominais e verbais, como se fosse contemporânea do modernismo. É conhecido o interesse constante de Herberto Helder por textos mágicos e religiosos, rituais de diferentes civilizações e eras, cujas versões vêm desde *O Bebedor Nocturno* (1968) até *As Magias* (1987, 1988), *Ouolof* (1997), *Poemas Ameríndios* (1997) *Doze nós numa corda* (1997). Só que desde *As Magias* e até *Ouolof* e *Doze nós numa corda*, esses poemas arcaicos ou da tradição oral passam a ser acompanhados por poemas de autores do século XX ou mesmo estritamente contemporâneos. Esse interesse de Herberto testemunha de uma poética em que a poesia é praticada e figurada como uma *poiesis* antropológica, ou uma produção do humano.

Resposta a uma carta é exemplar em relação a este tipo de didascálias: a indicação que dá sobre o contexto do poema, de maneira nenhuma esgota o sentido deste. Abre-se sempre algo como um intervalo, uma interrupção e uma mudança na passagem, pelas quais o poema sempre transcende e determina o seu contexto. Neste caso, o texto da didascália limita-se a recomendar que se leia o poema como

uma *resposta* (um movimento verbal que foi suscitado por um outro). Sobre essa carta anterior não sabemos nada, só podemos imaginá-la, através da leitura do poema e do que nele nos pareça ser da ordem do responder.

As duas dedicatórias ou homenagens, à *memória de meu bisavô Francisco Ferreira, santeiro* (164) e *na morte de Mário Cesariny* podem também ser tomadas como didascálias que anotam um contexto de encontro ao qual o poema se desenrola iluminando-se mutuamente (o texto do poema e o texto da didascália). Esta iluminação mútua é particularmente sensível nesta outra anotação – *um dos módulos da peça caiu e esmagou-o contra um suporte de aço do atelier* (200) – A didascália é aqui uma micronarrativa que isola o «acontecimento mestre» (diria Luiza Neto Jorge), que o poema retomará, identificando o artista, a peça em que trabalhava e mesmo a fonte da informação:

(...)

E então ele, o escultor norte americano Luis Jiménez, morreu esmagado pela sua obra:

o jornal diz que durante dez anos trabalhou na mesma peça,
um cavalo com dez metros de altura raptado ao caos, ligado
pelo sangue sombrio,

(...)

Um dos poemas que surgem apenas na edição de 2009 (o poema 17, nas páginas 543-544) traz após o seu «fim», um texto inteiramente em itálico que é constituído pelo que podemos considerar uma didascália de outro tipo, sob a forma de uma curta bibliografia auxiliar ou de um conjunto de três referências bibliográficas.

Biographies des troubadours, Jean Boutières

Les troubadours, Jacques Roubaud

Antologia poética de Ezra Pound, org. Augusto de Campos

O que começa por ser curioso nesta bibliografia é a presença nela de um livro de biografias, de um dos estudos sobre os trovadores da autoria de um poeta e romancista contemporâneo, Jacques Roubaud, e finalmente uma antologia da obra poética de um poeta do século XX, organizada por um poeta brasileiro. Na sua relação com o poema é esta antologia de Pound que nos deixa mais perto do poema de Helder. É que este é uma variação livre, paralela a uma das *Personae* de Ezra Pound (1908-10), construída sobre a personagem do trovador Piere Vidal Velho (Pound s/d [1968], 59-61). Os dois poemas, o de Pound e o de Helder, são nitidamente diferentes, apenas se unem na escolha

da personagem do poeta provençal que no poema «fala», no núcleo da narrativa da sua lenda biográfica e parcialmente no seu ethos, que ambos glosam. Garantia e atestação disso é o facto de o poema de Helder *tocar* o do poeta anterior em dois momentos: nos versos que transcreve da tradução de J. L. Grünewald – «[eu] que era o louco dos loucos, / rápido e rijo como o rei dos lobos /» e na transcrição de uma curiosa e pequena formulação narrativa – «e veio a Loba».

A poesia de Herberto apropria-se de tal forma da linguagem de que se faz, que se pode dizer dela, com um máximo tendencial de acerto, que o poema gera soberanamente o seu próprio contexto. Nesse sentido, as «didascálias» (como lhes tenho chamado) de *A faca não corta o fogo*, na sua diversidade, não põem em causa essa regra. Elas formam com o seu poema, o poema antes do qual vêm (e até podem vir depois, como vimos), na página impressa, parte do seu contexto, que o poema entretanto determina. Tomemo-las como anotações acerca da maneira de executar a peça que o compositor deixou na pauta, para o leitor. Seja como for que as tomemos, mesmo que as gostássemos de entender como aberturas para o mundo da vida, elas funcionam como acessórios do mundo do poema.

(ii) **Da violência agreste do vocabulário e do ethos que sopra através dele**

Se o poema gera o seu próprio contexto, isso tem por consequência que, possuindo embora um vocabulário tópico, metáforas e imagens singulares e reconhecíveis, a sua poesia não pratica uma língua protegida, uma língua poética que imporá uma selecção lexical que excluísse palavras provenientes de outros contextos (ditos «baixos» ou «pobres») da língua em uso.

A poesia de Herberto Helder sempre foi uma poesia da imaginação radical da imposição violenta das figuras, da lógica e das obsessões do poema ao mundo da experiência. Neste sentido, ela tem sido aquela que em português mais anda perto de uma furiosa maneira de praticar *a poesia* [como] *o autêntico real absoluto* (Novalis).

Mas a prática deste furor também não se concede uma língua purificada das suas *pobrezas*, dos seus *recessos mais baixos*, das suas *vergonhas*. O extenso vocabulário do corpo, dos órgãos e dos fluidos, as metamorfoses materiais entre o corpo orgânico e o corpo não orgânico que é o cosmos nunca aceitaram regras ou convenções de decoro ou de *bienséance* vocabulares. Sempre foi assim na poesia de HH. Mas há momentos em que mais se nota essa gula e insofrimento verbais.

«A faca não corta o fogo» é muito nitidamente um desses momentos. A sua travessia de um surrealismo negro, truculento e por vezes desabridadamente satírico, leva-o aqui não só ao calão dito mais baixo, mas à crioulização ou à mestiçagem da língua das tradições poéticas pelos usos desse calão.

Um problema surpreendente se põe aqui ao leitor que escreve: como citar? Como dar exemplo das passagens, correndo o risco de rebaixar a um obsceno ou voyeurismo vulgares, aquilo que cita, se só essas *partes* cita? A solução seria citar na íntegra um poema e dá-lo como exemplo orgânico dessa escrita e dessa língua ou tão só supor a sua leitura. Escolho justamente um poema que é o único cuja anatomia difere na sua edição em 2008 (141-144) e em 2009 (545-548). Nesta última edição, ao que era o poema de 2008, poema [14], relativamente longo [70 versos] e sem distinção de estrofes, vem juntar-se, depois de um intervalo maior de branco na página, um outro movimento do poema (38 versos); agora o poema [18]. Digo que se trata de um só poema em dois movimentos porque é manifesto, na passagem de um movimento para o outro e no contrastar dos dois, a construção do simulacro de um diálogo entre duas vozes sexualmente distintas.

Podíamos ficar até ao fim com este poema. Essa não será contudo a opção, pelo que me limito a algumas observações:

A língua que imaginariamente se «fala», no primeiro movimento do «diálogo», mistura frases do galego-português, com léxico castelhano e do português medieval, com jeitos sintáticos do português do Brasil, e com o calão (dito baixo). Para além disso, por vezes levemente transformadas, citações da poesia trovadoresca e de D. Dinis, em particular («se sabedes novas da minha amiga [...] / ai deus e u é?»), de Camões («bicho da terra vil e tão pequeno»), de Rimbaud («barca bêbeda») e uma justaposição verbal que lembra em simultâneo, uma fórmula de Pessoa e o texto de uma oração («desde que outrora, e agora, e na hora da nossa» [morte]).

O segundo movimento, que responde, começa com um verso que lembra de imediato o texto da Sulamita («belo belo é o meu amado correndo pelas colinas como um cêrvo:»). A turbulência linguística atenua-se, mas erraticamente os jeitos do português do Brasil e o léxico do português europeu medieval fazem-se notar. E o castelhano toma conta, até tipograficamente do penúltimo verso, que começa com um ponto de exclamação invertido («!oh noite, que juntaste amada con amada, amado en la amada transformado!»)

Que língua é então esta?

(iii) **Das fragmentárias e frequentes figurações de poética e das cenas de escrita**

Neste livro existem, com um peso significativo ou uma extensa área de reverberação, poemas que insistentemente se propõem como gestos que indirectamente mostram a poética ou a figuram. Se assim coloco o mesmo advérbio de modo – indirectamente – a afectar quer a mostração quer a figuração é porque as figurações não constituem nesta poesia representações claras e esclarecedoras, nem se resolvem em fábulas transparentes, antes jogam tudo numa figuralidade metamórfica, obscura e centrífuga. É constante a tematização variante e obsessiva das relações entre o poema, a língua e a escrita e com frequência deparamo-nos com o que podemos considerar *cenias de escrita*, mas o cinema que aí fulgura não é didáctico; não pinta as cenas, nem se acomoda com qualquer versão do *ut pictura poiesis*, é antes a estranha combinação de uma arte da montagem e de uma outra, musical, arte da fuga ou da variação serial.

Que língua então é esta?, perguntava eu.

Uma «densa língua mestiça em que tudo está escrito» (567). Uma língua desejada outra, «dentro da própria língua» (572). Roland Barthes deseja «que os homens, no interior de um mesmo idioma – [...] – tenham várias línguas»: tantas linguagens quantos os desejos» (Barthes 1979: 24, 25). Aqui, «que língua língua», uma língua que cumula as significações – idioma e língua que beija e lambe –, que dispõe em linha os termos da contradição – «que húmida língua, que muda, miúda, relativa, absoluta, / e que pouca, incrível, muita, /» (573); uma língua paradoxal, «uma língua analfabeta, plena» (573). Uma língua em que a poesia faz nascer o poeta, o poema; «numa língua / que não é contemporânea, / que é arcaica, anacrónica, / epiphânica» (592).

«A acerba, funda língua portuguesa, (576 e 580) / língua-mãe, puta de língua, que fazer dela? / Escorchá-la viva, a cabra! / transá-la?» (576). Sem nenhum nacionalismo e mesmo sem fervor patriótico essa língua é de qualquer modo o português ou, mais precisamente «uma língua que vem com a sua fúria comestível / dos fundos da / língua portuguesa» (179-80), ou «numa língua que vem com avidez mamífera / dos fundos da / língua portuguesa» (595); língua em que se morre e fode.

Dante, escreve Barthes, reflecte muito seriamente a fim de decidir em que língua escreverá o *Convívio*: em latim ou toscano? Não é de forma nenhuma por razões políticas ou polémicas que escolhe a língua vulgar: é por considerar a apropriação de uma e de outra língua à sua

escolha; as duas línguas [...] constituem, dessa forma, uma reserva que lhe permite a liberdade de escolha *segundo a verdade do desejo*». (Barthes 1979, 24-25; itálicos do texto).

Séculos mais tarde, na fronteira da modernidade estética, no clarão de uma afinal equívoca coincidência entre essa modernidade e a modernidade política, Rimbaud anotava na carta a Paul Demyen de 15 de maio de 1871: *Trouver une langue*.

De então para cá a questão da língua a escolher pode pôr-se de forma historicamente determinada em determinadas periferias. Mas enquanto alegoria da (im)possibilidade da poesia ela põe-se para alguns dos maiores, como Herberto Helder, como a necessidade de não se consentir como desde sempre já feito pela língua.

O poema encontra, sem a procurar, essa língua; mas não se limita a recebê-la; erra-a, desfigura-a e amplia-lhe os jeitos, enxerta-lhe novos possíveis discursivos; reinventa-a: reforja o léxico e as relações vocabulares; perturba as formas e os ritmos sintácticos; produz imagens e figuras no regime alucinatório das iluminações e das radiações, que ferem a língua e rasgam a boca e os céus demasiado serenos da significação pré-definida. Só assim o poeta «com perícia artífice deixa no papel / o nexo estilístico entre / o terso, vívido, caótico e doce: / e o escrito, o carbonífero, o extinto, / o corpo» (608).

Assim, o poema está e não está contido ou previsto na língua, não constitui um desvio. «À língua autora / rouca e múrmura» (581-2), o poema acrescenta-lhe «a minha língua na tua língua em todos os sentidos sagrados / e profanos, / saliva, muita, e temperatura animal //» (589); acrescenta-lhe a boca, os dentes, os dedos e as unhas, a saliva e o sangue, as «capitais do corpo» e a esferográfica, a «bic» que trabalha os dedos, «a bic cristal preta» (563, 580, 606, 607) – «mesmo sem gente nenhuma que te ouça, / poema intrínseco a português e dentes / a sangue desmanchado» (577)

Poeta obscuro, poeta hermético, se costuma dizer, e aqui, na construção da tradição de que ele próprio é o quase único representante, ele como que dobra uma sobre a outra a citação do «trobar clus» provençal – «ar resplan la flors enversa / ar resplan e então resplende a flor inversa» (555) – e a citação do «styx» (555) de Mallarmé, e obtém a «rosa irrefutável» (556).

Herberto Helder é decididamente um nosso «extremo contemporâneo, se com esta fórmula se puder dizer que na teia ou na rede da nossa contemporaneidade, ele é um dos «lugares» mais excêntrico e remoto. Ou dizendo-o de outro modo: ele *é e não é* nosso contempo-

râneo. Inactual ou intempestivo, ele é a diferença e a intensidade de um sistema de relâmpagos que instaura e figura a *heterogeneidade do contemporâneo* e por isso se exime e nos liberta dos estereótipos da nossa época.

Bibliografia

De HERBERTO HELDER:

Ou o poema contínuo: sùmula. 2001 (Março). Lisboa: Assírio & Alvim.

Le poème continu: somme anthologique. 2002 (Mars). Paris: Institut Camões/Chandeigne.

Ou o poema contínuo. 2004 (Setembro). Lisboa: Assírio & Alvim.

A faca não corta o fogo: sùmula e inédita. 2008 (Setembro). Lisboa: Assírio & Alvim.

Ofício Cantante: poesia completa. 2009 (Janeiro). Lisboa: Assírio & Alvim.

«Herberto Helder: entrevista», (2001), *Inimigo Rumor*, 11, pp. 190/-197.

Sobre Herberto Helder:

LOPES, Silvina Rodrigues (2003), *A Inocência do devir*, Lisboa, Edições Vendaval.

RUBIM, Gustavo (2008), «A canção da obra», *A canção da obra: ensaios*, Alcochete, Textiverso.

Outra:

BARTHES, Roland (1979), *Lição*, Edições, 70 [1977].

POUND, Ezra (s/d), org. Augusto de Campos, *Antologia Poética* (trad. de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Mário Faustino, José Lino Grünwald).

As fronteiras do poético na poesia de Herberto Helder

NUNO JÚDICE
(Universidade Nova de Lisboa)

Resumé

À partir de la distinction entre poésie et prose, on cherche dans « le poème continu » de Herberto Helder les traits qui transportent cette « joie » qui, d'après Paul Claudel, est le propre de la poésie. Ce poème qui va du premier au dernier livre du poète garde la spécificité du rythme et des images qui oblige à lire le tout d'une façon totale où la Création est le vrai sujet du poème.

Nas « Reflexões sobre a poesia », Paul Claudel estabelece uma diferença nuclear entre a prosa e a poesia: diz ele que, na primeira, produz-se um estado de conhecimento, na segunda um estado de alegria. O que é próprio da poesia é seguir um pensamento que procede não pela aproximação e envolvimento do objecto a partir de um processo a que ele chama analítico, mas por cortes numa continuidade que faria parte de uma « linha ininterrupta » que não faz parte da natureza humana, em que o pensamento procede por uma sequência de elipses, de imagens ou ideias entrecortadas por espaços de nada, pontuados por essas « iluminações » de que falava Rimbaud, ou pelos « punti luminosi » que, no fim da sua vida, era o que aparecia a Ezra Pound, sem qualquer fio condutor a religá-los.

O que estabelece uma relação lógica entre os vários segmentos que constituem a totalidade do poema é, antes de mais, um percurso que poderíamos designar por « gramatical » – uma gramática do pensamento imagístico, mais do que uma gramática linguística, em que sucessivos traços de ligação surgem para impor um raciocínio dedu-

tivo do imaginário do poema. Claudel refere-se a Victor Hugo dizendo que, num dos seus grandes poemas, «A Villequier», surgem dois movimentos a partir de «Maintenant que...» e «Considérez...»; e Mallarmé dissera-lhe que queria pontuar o seu grande poema tipográfico por «Si tu». Esta atenção aos lados menos visuais e imagísticos é importante porque é ela que nos permite entrar nesse caminho respiratório de uma apresentação lógica da própria construção poética.

No primeiro poema de «O poema contínuo» de Herberto Helder podemos encontrar um exemplo interessante dessa estrutura gramatical. Depois de um início paralelístico:

No sorriso louco das mães batem as leves
gotas de chuva. Nas amadas
caras loucas batem e batem
os dedos amarelos das candeias.
Que balouçam. Que são puras.
Gotas e candeias puras. (Helder, 2008: 5)

Há uma toada repetitiva em *no sorriso / nas amadas, batem/batem, que balouçam / que são puras*, que vai abrir caminho:

em primeiro lugar à repetição de duas imagens: gotas e candeias (remetendo já para planos de significação mais complexos, através da ligação à água e ao fogo);

em segundo lugar, à construção coordenativa, numa forma expressiva que vai buscar a um momento arcaico da língua (a poesia medieval) o seu referente: «e as mães», «e as calmas mães intrínsecas», «e as mães são cada vez mais belas», «e a sua cara»; «e as mães são poços de petróleo», terminando em «e os filhos», «e o filho»; até à síntese em que «e através dele a mãe mexe aqui e ali» e «e através da mãe o filho pensa». Esta forma pouco «actual», dado que a complicação sintáctica vai permitir na linguagem contemporânea um outro tipo de formulação mais condensada, decorre dessa aproximação entre essa estrutura paralelística que evoca as cantigas de amigo e a linguagem das crianças, também assente na relação coordenativa das imagens, dos objectos e das frases.

É portanto um fundo rítmico que esta constante gramatical vem trazer, articulando a necessidade lógica de uma expressão figurativa e racional com o modo sintético e sincopado da polaridade de imagens do poema. Isto traz um outro aspecto que é decisivo na distinção entre poesia e prosa: por um lado, o ritmo que tem esta dupla relação com o modo como o homem se relaciona com a respiração e com o próprio ciclo natural, e por outro lado um raciocínio «não natural», em que a

ideia se desenvolve de acordo com a própria lógica do imaginário, não necessariamente coincidente com a lógica do pensamento racional.

O uso deste modo rítmico é decisivo para libertar a poesia das imposições do sentido comum. A sua lógica é por isso essa forma sincopada de aproximação de um real, em que o ritmo transporta uma outra razão que obriga a uma aproximação indutiva e não lógica do seu fundo semântico. O que distingue a escrita de Herberto Helder é precisamente esta (sobre)determinação do poético que se encontra tanto nos poemas «canónicos» (em verso) como na sua prosa, embora essa prosa se distinga daquilo a que se chama «prosa poética» por uma incisão narrativa que não se afasta muito de uma ficcionalização subjacente ao próprio texto em verso que, quando não atinge esse patamar, se fixa num fundo cénico, feito de elementos substantivos, designando cenário e personagens.

Este processo determinante de uma coerência «estilística» na obra de Herberto Helder percorre todos os seus livros até «A faca não corta o fogo», título retirado de um provérbio grego. A uma observação crítica que censurava esse tom negativo, há que responder que a fidelidade ao provérbio não decorre da realidade material que tem a ver com a lâmina e com o fogo, e que o poeta poderia inverter com toda a liberdade, mas com algo de puramente fonético: se a negativa fosse retirada e o título ficasse «A faca corta o fogo», o poético seria penalizado com essa elisão do advérbio que resultaria na cacofonia «a faca corta», em absoluto antipoética. Há, nestas escolhas, a consciência de que não é o mundo mas a língua que vai construir a ordem da matéria, dos objectos, que integram o poema – e essa língua é, ambigualmente, quer a língua que se fala quer, por sinédoque, o objecto que é a língua:

e la poésie, c'est quand le quotidien devient extraordinaire, e que música,
que despropósito, que língua língua,
é de Maurice Lefèvre, e como rebenta a boca! (Helder, 2008: 167)

Este «rebentar a boca», resultado da sobreposição da língua corporal e da língua verbal, percorre o poema através de uma presença «significante» do excesso através dos sinais de pontuação obsoletos (interrogações e exclamações no início da frase), de palavras acentuadas de modo anacrónico (idéia, bèsteira, pêso), através de calão obscuro de estudante («ó stôr, não me foda com essa de história literária», *Idem*, 173) de palavras estrangeiras (beltà, beauty) ou arcaísmos (ai deus i u é), que são introduzidos no mesmo plano das pala-

vas correntes. Há uma procura de des-temporalizar a língua, de a des«nacionalizar» no sentido de a libertar de um código colectivo que obedece a normas, indo ao encontro de uma língua própria, do próprio poeta, que cria os seus códigos – na linha de um Ezra Pound:

mas quem não queria criar uma língua dentro da própria língua?
eu sim queria

(Helder, 2008: 168)

Ao mesmo tempo, a complexidade rítmica que verificámos já no início da sua obra, em paralelo com a erupção temática e visual de um imaginário que se desdobra em duas direcções, para a interioridade de um inconsciente marcado pela infância e pelo corpo, e para a exterioridade de um mundo elementar na escolha de tópicos precisos, essa complexidade acentua-se na combinatória perfeita desses dois planos, formal e temático, como no poema «acima do cabelo radioso, / abaixo do cabelo» (*Idem*, 174), em que a repetição anafórica *acima/abaixo* acompanha esse jogo de deslocação em paralelo do interior para o exterior, até à concentração final na figura do poeta:

... saber a quantas
translações estamos
entre sujeito e acto, a quanto preto bic do escrito,
auto de autor, a luz inteligente sobre o mundo,
magnificência,
e o mundo, entre visto e emendado e rescrito (Helder, 2008: 175)

Ao mesmo tempo que faz isso, esta língua articula-se com uma oralidade que desperta ecos de um falar exterior à aprendizagem da língua: a presença dessas frases ou expressões «colhidas» da boca de alunos de português vai situar o poema no espaço do ensino, onde a língua é/deve ser adquirida na sua formulação canónica, mas ao mesmo tempo apresenta-nos uma fala em ruptura com as regras normativas, que conduz a uma «materialidade» dessa língua na sua relação directa com o falante que dela se apropria e a trans/de-forma. Vai então sentir-se uma presença da própria língua que diz a língua, na sua elocução; e é esse plano oral que nos obriga a estarmos atentos à boca de onde nasce a língua, no seu quotidiano e na sua prática que (des)obedece a todas as regras.

O poeta coloca-se, ele próprio, nesse espaço escolar para dele se afastar em direcção a um dizer pessoal que encena a dramaticidade, o conflito entre o individual e o colectivo:

porque eu, o mundo e a língua
somos um só
desentendimento (Helder, 2008: 169)

Ao fazê-lo vai transformar o seu corpo na terra em que essa língua é plantada, para dela nascer numa operação alquímica:

se do fundo da garganta aos dentes a areia do teu nome,
se riscasse com a abrasadura, se
em cima e em baixo mexido às escuras,
o forno com a mão a ver se ela podia
que uma púrpura em flor fosse até ao coração,
unhas e tudo (Helder, 2008: 171)

Lavar, labareda, são termos análogos nesta proximidade fonética que conduz à erupção do nome primitivo, o Verbo do Génesis; e é por isso que o poema corresponde à morte de Deus: «até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza». A operação alquímica é algo de imaterial, que se situa numa zona anterior ao mundo – dado que nela o espaço é o do Criação como acto e não o da Criatura. Por isso somos confrontados com o perigo extremo deste exercício de analogia do Criador com Deus – esse Deus que é morto pela sua Criatura (o Nietzsche da filosofia em «Assim falou Zaratustra»); mas o próprio Criador assimilado a Deus acaba por se ver destruído pela sua obra – «um dos módulos da peça caiu e esmagou-o contra um suporte de aço / do atelier» (*Idem*, 200).

O que sobrevive de tudo é a criação em acto, e não o instante final em que ela emerge das mãos de um Criador que não pode já assimilar-se a esse Deus destruído. O sujeito do poema, então, é a própria Beleza, aniquilando o poeta que, no seu interior, não dispõe já de qualquer presença efectiva para além da convicção de que «a faca não corta o fogo» metáfora final da inutilidade do acto escultórico, do entalhador, contra um fogo – a criação imaginativa – que se tornou o seu próprio sujeito e agente.

Bibliografia

CLAUDEL, Paul (1966), *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard.

HELDER, Herberto (2008), *A Faca Não Corta o Fogo: súmula & inédita*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Em que língua escreve Herberto Helder?

ROSA MARIA MARTELO
(Universidade do Porto)

Abstract

In what language does Herberto Helder write? The more obvious answer would be: in Portuguese. But what can be said about the idiom used in some of the poems of *A Faca Não Corta o Fogo* by the black crystal bic? Why do the poems of this book reiterate the desire for “a language within language”? What language do they speak, after all? This is the question that serves as point of departure for this present essay.

Em que língua escreve Herberto Helder? A resposta mais imediata seria: – Em Português. Mas é esse o idioma em que escreve a bic cristal preta que protagoniza certos poemas de *A Faca Não Corta o Fogo*? Por que reiteram os poemas deste livro o desejo de «criar uma língua dentro da própria língua»? Que língua falam eles, afinal? E o que significam os versos «a minha língua na tua língua em todos os sentidos sagrados e / profanos»? Que beijo é este, e entre que línguas? Queria começar por estas perguntas, mas, para as poder formular, precisarei de ir um pouco atrás e começar de outra maneira.

*

Herberto Helder publicou *A Faca Não Corta o Fogo – Súmula & Inédita* em finais de Setembro de 2008. Como o subtítulo sugeria, o livro retomava o princípio selectivo que sete anos antes presidira à elaboração de *Ou o Poema Contínuo – Súmula*, de resto reiterando as escolhas já então operadas na obra poética, se bem que alargadas a mais alguns (poucos) poemas.¹

¹ Penso no poema que começa «Lá vai a bicicleta do poeta em direcção / ao símbolo», de «Cinco canções lacunares», e em «Os brancos arquipélagos» (Helder, 2008: 48-58).

Recordando a «Nota» de *Ou o Poema Contínuo – Súmula*, pode dizer-se que, nesta segunda súmula, Herberto Helder voltava a seguir o critério da «escusa das partes [da poesia toda] que não eram punti luminosi poundianos, ou núcleos de energia assegurando uma continuidade imediatamente sensível» (Helder, 2001: 5). Mas com uma diferença: enquanto *Ou o Poema Contínuo – Súmula* incluía um único poema novo, *A Faca Não Corta o Fogo* termina com um largo conjunto de inéditos (cerca de 73 páginas), reunidos sob o mesmo título que designa todo o volume, sendo esse poema inserido entre os novos poemas.

A primeira e única edição de *A Faca Não Corta o Fogo* esgotou quase de imediato. No entanto, poucos meses depois, em Janeiro de 2009, a secção inédita surgia reintegrada em *Ofício Cantante*, a mais recente versão do livro que Herberto Helder começou por intitular *Poesia Toda* e depois *Ou o Poema Contínuo* e que, como se sabe, tem sido actualizado de edição para edição, com ajustamentos quer no título, quer no conteúdo. Em *Ofício Cantante*, o conjunto de inéditos de *A Faca Não Corta o Fogo* é acrescido de mais alguns poemas, o que sugere que, na anterior «súmula & inédita», também a secção inédita terá sido objecto do critério selectivo que determina as duas súmulas herbertianas. Nessa medida, parece legítimo supor que o conjunto inédito incluído na segunda súmula de Herberto Helder só em *Ofício Cantante* tenha vindo a ser publicado integralmente, como um livro em paridade com todos aqueles que o antecedem no volume.

É a esta versão, que se pode supor integral, com cerca de mais dez páginas do que a anterior, que se reportam as reflexões a seguir. Chamar-lhe-ei livro pelas razões que ficam ditas, e porque a sua organicidade é inquestionável. Todavia, não julgo irrelevante o facto de este livro nunca ter tido existência autónoma e agora encerrar um volume que é acompanhado pela menção «poesia completa» e que retoma o título da primeira obra de carácter antológico publicada por Herberto Helder, em 1967. Sempre apresentado como fecho, tanto desta última organização da «poesia toda» como da mais recente «súmula», este novo conjunto de poemas tem um sentido meta-reflexivo e, em certos aspectos, conclusivo. Ao menos por agora, que não sabemos como irá continuar o «poema recidente» herbertiano, que continuamente recomeça.²

² A expressão «poema recidente» foi usada por Herberto Helder numa entrevista publicada pela revista *Inimigo Rumor*: «Só é seguro que a pergunta, a procura, o poema recidente, cristalizam numa grande massa translúcida, um bloco de quartzo. Talvez

(Não esquecendo as perguntas que esbocei no início, tentarei agora aproximar-me delas a partir do modo como *A Faca Não Corta o Fogo* fala da morte.)

*

A morte sempre teve parte na poesia de Herberto Helder. A morte e os mortos. A própria maneira como o poeta desde sempre implicou na escrita uma intensificação da subjectividade ao mesmo tempo solvente e expansiva, até no plano da condição da autoria, é em si mesma feita de encontros com a morte. «Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio» (179-182),³ um poema datado de 1961-62, terminava o «[r]etratoblíquo sentado» de um homem cuja cabeça e «mão estreita» surgiam rodeadas pelo fogo, com esta antecipação: «Vai morrer imensamente (ass)assinado».

Sempre a escrita de Herberto Helder se cruzou com os mortos e com a morte. É a morte que leva o poeta a reler o *Húmus*, de Raul Brandão, e a usar essa narrativa como material de escrita de um novo «Húmus». Ou a escrever um poema como «Os mortos perigosos, fim», em «Cinco canções lacunares». Se a escrita herbertiana é concebida como crime, não é apenas por reivindicar uma ontologia do enigma,⁴ mas também por desenvolver uma complexa rede de imbricações com a morte.⁵ A imagem do criador assassinado pela obra atravessa a poesia de Herberto Helder e continua presente em *A Faca Não Corta o Fogo*, de várias maneiras e em vários poemas. Muito nitidamente, ela ressurge no poema que lê a morte do escultor Luis Jiménez, literalmente assassinado pela queda de um módulo de uma peça sua. Quando o último verso conclui que «– morreu esmagado pela sua obra» (609),

seja tranquilizador quando olhado defronte, ali, no chão, do tamanho da casa: parece nascer ininterruptamente» (Helder, 2001a: 197).

³ As referências de paginação incluídas no corpo do texto sem mais indicações reportam-se sempre a *Ofício Cantante* (Helder, 2009).

⁴ «A escrita é a aventura de conduzir a realidade até ao enigma, e propor-lhe decifrações problemáticas (enigmáticas)», escreve Herberto Helder em «(imagem)» (Helder, 1995: 145). Cf. ainda as ideias de mundo como «grande texto enigmático» e de verdade como «reposição permanente dos enigmas», tal como surgem explicitadas em «(os modos sem modelos)», bem como a sua articulação com o entendimento da tradição literária em relação com o crime e/ou a detecção criminal (*idem*: 136-7).

⁵ Alguns dos acidentes narrados em «(o humor em quotidiano negro)», como o do operário que «caiu num misturador e ficou literalmente transformado em pasta de papel», ou o caso daquele que é esartejado pela máquina que movimenta, fazem pensar no assassinio perpetrado pela «máquina lírica» herbertiana (cf. Helder, 1995: 90 e 101).

a factualidade dessa morte abre-se a um sentido menos literal e mais próximo daquele que está contido no cruzamento das palavras *assinado* e *assassinado*, no ambivalente hetero-auto-retrato que atrás citei: «Julgo ser eu», lê-se na segunda estrofe de «Retratíssimo...».

*

E todavia, em *A Faca Não Corta o Fogo*, a morte é prefigurada na primeira pessoa também num sentido estritamente físico – e tem uma presença fortíssima. Talvez nenhum poema a convoque de maneira tão nítida e crua quanto aquele que começa «não chamem logo as funerárias, / cortem-me as veias dos pulsos pra que me saibam bem morto» (614), um dos textos inéditos da versão incluída em *Ofício Cantante*. Através de notações muito claras, esse poema exprime o medo de ser enterrado vivo e dá uma série de instruções no sentido de evitar que tal venha a suceder: «cortem-me cerce o sangue fresco, / que a terra me não cômá vivo,» ordena o poema depois da antecipação de um quadro de encarceramento do corpo, confinado «entre as matérias intransponíveis», «entre caos e nada», se bem que «o sangue vibre ainda na garganta».

Sendo em qualquer circunstância uma imagem de pavor, a figuração do corpo sepultado vivo com o sangue ainda vibrar na garganta, mas emudecido pela terra que lhe enche a boca, ganha um grau de violência ainda maior quando pensamos nas muitas descrições herbertianas do corpo-que-escreve como um canal aberto e permeável a uma energia circulante, partilhada com a mesma terra que agora sufocaria este corpo sobrevivo, deixando-o mudo e separado. E é por isso que porei em confronto o final deste poema – «que a terra me não cômá vivo / o sangue, cortem-no cerce e fresco» – e os dois primeiros versos do poema cujo *incipit* é a afirmação que dá título ao livro: «a faca não corta o fogo / não me corta o sangue escrito» (572).

Do ponto de vista retórico, as duas frases que a faca implícita ou explicitamente protagoniza são construídas de modo semelhante. Embora uma esteja na forma afirmativa e outra na negativa – «cortem-me cerce o sangue fresco», «não me corta o sangue escrito» –, elas são ritmicamente afins e derivam ambas de uma idêntica sinédoque, pelo que parecem funcionar em contraponto. E, se as associarmos à epígrafe do livro, «Não se pode cortar o fogo com uma faca», o contraponto tornar-se-á mais nítido, na medida em que este «provérbio grego» evoca ideias como as de intangibilidade e inviolabilidade. Nem

tudo a faca cortará: ela corta a veia jugular, ou os pulsos, e matará com mais certeza o corpo destinado a morrer. Mas – e voltemos ao início do outro dos dois poemas que estou a citar – «a faca não corta o fogo, / não me corta o sangue escrito, / não corta a água,» o que sugere que há uma condição, e um sangue, que, tal como o fogo ou a água, a faca (e aqui, em vez de *faca* poderia dizer *morte*) não poderá cortar: o «sangue escrito», afim do fogo e da água, é impermeável a essa faca (e repare-se no uso lírico do pronome pessoal em «não *me* corta o sangue escrito», bem como na figuração de autoria implicada pela evocação do acto de escrita). Neste contexto, é importante ter em conta o quanto é aparente a ruptura temática introduzida pelo verso seguinte:

a faca não corta o fogo,
 não me corta o sangue escrito,
 não corta a água,
 e quem não queria uma língua dentro da própria língua?
 (572)

Essa «língua dentro da própria língua», que Herberto Helder também designa muitas vezes por «idioma», acentuando a sua autonomia e especificidade relativamente à língua-mãe, é a poesia – e a língua de uma poesia específica, e feita por um só poeta, como veremos –, pelo que está semanticamente ligada à imagem do «sangue escrito», por uma relação de equivalência. De resto, assim o sugere o modo como esta formulação é aproximável de uma conhecida reflexão de Paul Valéry, na qual é equacionada uma questão que gostaria de destacar. É certo que Herberto Helder deixa muito claro o seu pouco apreço por este «intelectual francês»,⁶ mas, em «Situation de Baudelaire», Valéry explicita de uma maneira que aqui me interessa a relação entre *a construção de uma língua de segundo grau, pelo apuramento e magnificação da língua de partida, e a emergência de uma subjectividade outra, por intensificação da experiência subjectiva*:

Le poète se consacre et se consume (...) à définir et à construire un langage dans le langage; et son opération, qui est longue, difficile, délicate, qui demande les qualités les plus diverses de l'esprit, et que jamais n'est achevée comme jamais elle n'est exactement possible, tend à constituer

⁶ Na entrevista publicada pela revista *Inimigo Rumor*, Herberto Helder não deixa dúvidas quanto à sua aversão por Paul Valéry, ao afirmar que ele «representa aquilo mesmo que pode servir de insulto contra qualquer pessoa: você é um intelectual francês!» (Helder, 2001a: 193).

le discours d'un être plus pur, plus puissant et plus profond dans ses pensées, plus intense dans sa vie, plus élégant et plus heureux dans sa parole que n'importe quelle personne réelle. Cette parole extraordinaire se fait connaître et reconnaître par le rythme et les harmonies qui la soutiennent et qui doivent être si intimement, et même si mystérieusement liés à sa génération, que le son et le sens ne se puissent plus séparer et se répètent indéfiniment dans la mémoire.

(Valéry, 1957: 611)

Poderemos, então, distinguir por um lado a faca, a morte, o corpo que a terra comerá já sem sangue, e por outro o «sangue escrito» que, tal como o fogo ou a água, a faca não consegue cortar? A argumentação de Valéry mostra que nunca seria possível separar tão linearmente os dois campos, nem do ponto de vista da subjectividade, nem do ponto de vista da «língua [criada] dentro da própria língua». No caso de Herberto Helder, os poemas de *A Faca Não Corta o Fogo* desenvolvem uma intensa meditação em torno de morrer, mas essa meditação nunca separa a vivência do corpo e a da *língua*, palavra que, em Herberto Helder, tem muitas vezes um sentido tão linguístico e abstracto quanto estritamente físico e concreto. Como acontece nestes versos:

(...)

poesia, faz tempo que não conheço nenhuma,
quero dizer: ílima, íssima, poesia superlativa absoluta simples ou sinté-
[tica indizível,

ponta com ponta tocando-se dentro da boca,
é por lá que se apura em leveza e quilate o elemento ouro:
toca-me lábil,
língua,
alerta, silvestre, tão como vais morrer,
com menos favor, menos condição, menos poder que todos os fenó-
[menos da língua e do mundo,

(...)

(588)

*

Há, em *A Faca Não Corta o Fogo*, um largo movimento retrospectivo em torno do que seja «criar uma língua dentro da própria língua» (574). Pensando nas várias cenas de escrita em que a bic cristal preta medeia as «translações» «entre sujeito e acto» (581), quase se poderia dizer que esse movimento é introspectivo. Mas é preferível caracterizá-lo sobretudo como remissivo: no sentido em que a sua clareza vem de o leitor nele reconhecer pontos fulcrais da obra de

Herberto Helder. Por exemplo, a «regra» explicitada no *Húmus* herbertiano: «liberdades, liberdade»; ou a descrição do poema enquanto «nó de energia» inseparável do «ritmo orgânico» e da «imposição rítmica do corpo», apresentada em «(feixe de energia)» (Helder, 1995: 138); ou a ascensão da voz no «corpo aberto com o centro na terra», tal como se apresenta em «(vox)» (116); ou ainda a ideia de que entre o poema e o mundo existe uma «continuidade energética, vital», «uma energia rítmica e sem quebra» (Helder, 1995: 142) cujo fulcro é o corpo enquanto dobra cantante da matéria. Como já referi, *A Faca Não Corta o Fogo* caracteriza-se por uma forte organicidade, e se atrás lhe chamei livro, talvez deva agora acrescentar que se trata de um livro-poema, no qual os textos se encadeiam em sequência, completando-se, complementando-se.

De resto, há, em Herberto Helder, uma ideia de Livro que evoca a conceptualização mallarmeana. O facto de, nas duas súmulas, os poemas perderem o título e surgirem separados apenas por um asterisco enfatiza uma ideia de continuidade e de organicidade aberta que o título *Ou o Poema Contínuo*, usado na primeira súmula e depois na «poesia toda» de 2004, parece reiterar. Em Herberto Helder, todas as recolhas de poesia recusam (até pelas diferenças que mantêm entre si) o fechamento implicado na ideia de conjunto, numa perspectiva muito próxima daquela que é defendida por Deleuze, ao afirmar: «un tout n'est pas clos, il est ouvert; et il n'a pas de parties, sauf en un sens très spécial, puisqu'il ne se divise pas sans changer de nature à chaque étape de la division» (Deleuze, 1983: 21). Nesse sentido, o Livro herbertiano é o tudo (aberto) que nunca se deixará confinar entre as margens de um todo.

Uma grande parte dos textos de *A Faca Não Corta o Fogo*, particularmente aqueles que ocupam o centro do livro, falam da língua, ou de «uma língua por dentro da própria língua», falam da génese de um duplo idioma (a poesia, em sentido lato, mas também *esta* poesia, herbertiana, única), e falam da relação ambivalente desse duplo idioma com a língua portuguesa, de onde ele parte. O duplo idioma (*a* poesia e *esta* poesia), a língua criada dentro da própria língua, no sentido proustiano de aí ser uma «língua estrangeira», não pode deixar de exercer violência sobre a língua de origem:

a acerba, funda língua portuguesa,
língua-mãe, puta de língua, que fazer dela?
escorchá-la viva, a cabra!
(576)

Apesar de todas as diferenças de estilo, nestes versos Herberto Helder não anda longe da perspectiva mallarmeana de que a poesia existe porque há imperfeição nas línguas, ineficiência, e de que essa imperfeição se emenda no verso.⁷ A língua portuguesa, «acerba e funda», não sabe (não pode?) caminhar no «erro», que é o seu uso libertário, lírico, seu único e rigoroso acerto. O erro, o potencial de erro que a língua contém mas rejeita, é já, então, o campo de uma outra língua criada «dentro da própria língua». É nesse contexto que entendo versos como estes, que exprimem uma profunda irritação com a língua portuguesa e com todas as línguas: «que se foda a língua, / esta ou outra, / porque o errado é sempre o certo disso» (576).

*

Houve sempre em Herberto Helder um nexos profundo entre poesia e «erro». «[O] erro está no coração do acerto», lê-se em «(antropofagias)» (Helder, 1995: 135). E um outro texto de *Photomaton & Vox*, «(movimentação errática)», ao enfatizar a posição matricial de Rimbaud na tradição da poesia moderna, coloca a ênfase não tanto no exemplo da escrita rimbaldiana quanto no posterior silêncio de Rimbaud em Harray. Para Herberto Helder, «[e]ste último [exemplo] cancelava as iluminações ou as épocas no inferno (tanto faz) como um «erro»», substituindo-as pelo silêncio (*idem*: 132). Donde, o único impulso consequente seria o de «[l]evar a linguagem à carnificina, liquidar-lhe as referências à realidade, acabar com ela – e repor então o silêncio» (*ibid.*). Embora o texto conclua pela continuação da escrita («[p]orque (...) existia uma «força», uma «vontade de expressão», e o mundo estava ali»), a verdade é que a necessidade de violentar a linguagem e escrever contra a língua é muitas vezes sublinhada por Herberto Helder; e, em *A Faca Não Corta o Fogo*, o «erro» continua a estar associado à poesia, e portanto ao «êxtase das línguas» (612):

no mundo há poucos fenómenos do fogo,
ar há pouco,
mas quem não queria criar uma língua dentro da própria língua?
eu, sim, queria,

⁷ Cf. o fragmento de «Crise de Vers» que começa «Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême (...)» e que termina com a desolada constatação da existência perversa de timbres sombrios em «jour» e claros em «nuit»: «Le souhait d'un terme de splendeur brillant, ou qu'il s'éteigne, inverse; quand à des alternatives lumineuses simples – *Seulement, sachons n'existerait pas le vers*: lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur» (Mallarmé, 1945: 363-4).

(...)
 o modo esplendor do verbo,
 dentro, fundo, lento, essa língua,
 errada, soprada, atenta,
 (...)
 (574)

O «êxtase das línguas», «o modo esplendor do verbo», a «língua máxima» (539) são a poesia porque (ou quando, e se) ela refaz a língua na «frase rítmica e restrita que não pode ser posta em língua, elíptica, (...)» (602): «oh maravilha da frase corrigida pelos erros» (602), escreve Herberto Helder. Porque o «erro» é o sintoma da exactidão de que a gramática se desvia ao banir o erro.

Disse atrás que há pontos de contacto entre esta perspectiva de Herberto Helder e o entendimento mallarmeano da poesia como linguagem de superação da ineficiência das línguas, as quais evidenciariam a arbitrariedade de que são feitas, desde logo na sua multiplicidade. Faltou-me dizer que esta afinidade apenas aproxima os dois poetas num ponto – a partir do qual divergem radicalmente. Para Mallarmé, existe uma linguagem poética que supera, sobretudo pela motivação da relação entre som e sentido, a arbitrariedade das línguas.⁸ Em Herberto Helder, a questão parece ampliar-se porque nada garante que a poética herbertiana aceite a possibilidade de se definir, em termos essencialistas, o que seja *uma* linguagem poética, ou a língua da poesia. Sabe-se o que a poesia pretende, mas não como falará para lá chegar. Se a poesia for uma língua, essa língua apenas acontece em função de uma fala, de um estilo que começa por «língua nenhuma» (575).

*

O criador herbertiano obedece a uma «gramática profunda»,⁹ desde logo porque infixia, infixável (o estilo é a sua maneira de a procurar). Mas essa gramática é profunda também porque toda ela con-

⁸ Vale a pena recordar a síntese feita por Paul Valéry em «Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé»: «Il [Mallarmé] conçoit (...), avec une force et une netteté remarquables, que l'art implique et exige une équivalence et un échange perpétuellement exercé entre la forme et le fond, entre le son et le sens, entre l'acte et la matière» (Valéry, 1957: 658).

⁹ Penso, muito concretamente, numa passagem de «Cinemas» (Helder, 1998: 8): «A imagem é um acto pelo qual se transforma a realidade, é uma gramática profunda no sentido em que se refere que o desejo é profundo, e profunda a morte, e a vida ressurrecta. Deus é uma gramática profunda».

verge para um acerto que é, antes de mais, uma sintaxe transferida para o plano rítmico e imagético. O texto de Herberto Helder faz emergir as imagens em relações de grande tensão, num processo que talvez possamos entender melhor se pensarmos no cinema e na montagem porcolisão eisensteiniana. Nessa outra gramática, inteiramente semantizada, tudo converge para a sintaxe da imagem, que é conduzida pelo ritmo e destrói a «sintaxe estrita».¹⁰ As próprias categorias morfológicas são objecto de semantização:

Pense-se ainda que os substantivos não são palavras,
mas objectos distribuídos;
e os adjectivos, por exemplo: as qualidades e as circunstâncias
da colocação dos objectos no espaço. E são até por vezes poderosos
substantivos, eles mesmos – objectos rompendo pela sua pressão as
membranas morfológicas: são substantivos inventados por circulações
imprevistas, por pesos novos.

Tudo isto instiga à percepção do ritmo. (...)

(Helder, 1995: 150)

A insistência herbertiana no uso da palavra *idioma* parece, pois, articular-se com a invenção de um discurso que seria idiomático sobretudo naquela acepção em que falamos de expressões idiomáticas, ou seja, formas gramaticais cujo sentido não coincide com aquele que se deduz da sua decomposição em morfemas, e que portanto não são analisáveis ou decomponíveis. Assim, Herberto Helder fala de um «canto ligado» (569), e talvez Mallarmé não repudiasse esta formulação; mas, na escrita herbertiana, o acerto da língua pela poesia é garantido por um ritmo acima de tudo corporal, sem obrigatoriedades de sujeição a modelos de verso ou outras estruturas pré-estabelecidas:

mas eu, que tenho o dom das línguas, senti
a linha sísmica atravessando a montagem das músicas,
e ouvi chamarem-me em lírica,
numa língua nenhuma que não sabia,
e os acertos e erros do meu nome não eram traduzíveis
nas línguas do meu dom,
e soube então que ar e fogo se mantinham um ao outro mas,
em vez de se abrirem,
se fechavam, e estremei das músicas çoh
o que eram elas,

¹⁰ Em «(guião)», Herberto Helder associa a escrita e a leitura da poesia à «destruição de uma sintaxe estrita» (cf. Helder, 1995:139).

que coisa grande traziam para ser posta em mínimo,
 e que somenos ministério lavrava assim que a voz,
 no vivo,
 no arrepio do ritmo,
 por brônquios, garganta e dentes,
 para fora,
 para o escuro,
 para o número ímpar?
 (575)¹¹

Nas muitas remissões que fazem para o passado da obra, recuando até ao momento em que o eu se soube chamado «em lírica», os poemas de *A Faca Não Corta o Fogo* expõem um jogo de tensões que, no plano discursivo, faz convergir a língua e a lírica (o impulso de uma subjectividade para o «êxtase das línguas», que é a poesia) num fulcro gerado pela tensão entre ambas. Esse fulcro é o idioma herbertiano, que intensifica a língua e a lírica tornando-as indiscerníveis. Um tal idioma é também uma língua, mas outra, «a português e dentes, / a sangue desmanchado» (577), inseparável da fisicidade corporal do ritmo, garantia do acerto ontológico dos aparentes «erros» linguísticos do idioma.

Em rigor, este trânsito não é fixável em termos analíticos, pois, semanticamente, ele contamina uns pelos outros os conceitos que acabo de isolar, num processo sincrético de magnificação do mundo, das línguas, e de resgate da beleza, palavra que, em *A Faca Não Corta o Fogo*, também se regista em várias línguas que não a portuguesa: «beltà beauty beauté» (608). Não é possível separar o idioma herbertiano da língua de onde parte, tal como não é possível separar a subjectividade poética do idioma em que nasce e, portanto, do ritmo. Porém, talvez só isolando provisoriamente estes conceitos seja possível dizer o quanto a sua movência e imbricação pode ser determinante. Um dos poemas do livro repete uma imagem em que as línguas se juntam e se tocam, com uma fisicidade e uma sensualidade evidentes. Recordo alguns fragmentos:

gloria in excelsis, a minha língua na tua língua,
 também eu queria escrever um poema maior que o mundo,
 escrevê-lo com o mais verbal e primeiro de mim mesmo,
 o mais irrefutável,
 (...)

¹¹ Destaques meus.

Noções essenciais neste texto centralíssimo: a relação entre sujeito e mundo é colocada no plano das intensidades magnificadas de ambos; dá-se pelo ritmo orgânico (o que secundariza qualquer língua/ linguagem poética de referência); «orgânico» pode não ser aqui mais do que uma imagem para a indistinção entre uma energia (não verbal) e a experiência que lhe confere reflexividade (verbalização). Dito de outro modo: «corpo» é um *significante flutuante* que, sem deixar de significar o corpo, dele extravasa para abranger um sentido muito próximo do de «chair» ou «carne sentiente», em Merleau-Ponty:¹²

(...)
 tanto louvor da terra movido a custo
 na frase fracturada: o acordo entre
 ritmo e
 iluminação, enquanto mãos intermináveis
 lavram as obras, às meadas, ríspidas, rútilas, curtas, compridas, no escuro,
 (...)
 (587)

É nesse sentido lato, e sob a forma de um acordo ontológico que é também um «nexo estilístico» (608) – e não simplesmente gramatical, em sentido estrito – que o corpo é aqui uma garantia (onde Mallarmé falaria da sintaxe):¹³ «cria com o corpo a tua própria gramática» (565), diz-nos um poema. E os «erros» linguísticos seriam, então, sintomas do acerto do ritmo que elide as fronteiras entre o eu, a língua e o mundo. Poder-se-ia dizer que «(...) como se tudo fosse o mesmo: flecha e alvo –» (607). E como se, por detrás da flecha, quem atira a atirasse de modo a que ela partisse sozinha. Assim o ensinam os mestres zen.

*

(...)
 esses erros, se emendam o certo contemporâneo, quero-os todos,
 esveltos, essoutros, exímios:
 dor e estilo, quando são canhotos, não os há mais vivos
 (587)

¹² Penso na explanação do conceito de «chair», tal como surge em «L'entrelacs – Le chiasme» (Merleau-Ponty, 1964: 170-201). Como sublinha Merleau-Ponty, «la chair (...) n'est pas la matière. Elle est l'enroulement du visible sur le corps voyant, du tangible sur le corps touchant, qui est attesté notamment quand le corps se voit, se touche en train de se voir e de toucher les choses, de sorte que, simultanément, *comme* tangible il descend parmi elles, *comme* touchant il les domine toutes et tire de lui-même ce rapport, et même ce double rapport, par déhiscence ou fission de la masse» (*idem*: 189).

¹³ Cf. «Le mystère dans les lettres» (Mallarmé, 1945: 385).

Ao «certo contemporâneo», os poemas de *A Faca Não Corta o Fogo* respondem com um radical distanciamento: «afastem de mim a pimenta-do-reino, o gengibre, o cravo da índia» (613). E põem o dedo em algumas feridas. Por exemplo ao questionarem o adorniano «depois de Auschwitz» e exporem o cerne da questão de Adorno, como sendo a de o «depois» ser afinal um «sempre»: «antes ou depois: de quem, de quê, de como ou quando? / immer, always, Auschwitz, sempre, toujours, em todas as línguas ricas» (590). Ou dito de outra maneira:

(...)
 os grandes animais selvagens extinguem-se na terra,
 os grandes poemas desaparecem nas grandes línguas que desaparecem,
 homens e mulheres perdem a aura
 na usura,
 na política,
 no comércio,
 na indústria,
 (...)
 (613)

A este «certo contemporâneo» Herberto Helder não responde. Ou talvez sempre sempre lhe tenha respondido, mas com a criação de uma língua que lhe é estranha, estrangeira, uma língua idiomática e assumidamente aurática, não moderna. Responde-lhe «numa língua que não é contemporânea / que é arcaica, anacrónica, epiphânica» (592), uma língua que permanentemente exhibe (e meta-reflexivamente sublinha) «o poder da imaginação poética para animar o universo e identificar tudo com tudo» (Helder, 2001a: 193), o que é uma forma de sintaxe, nomeadamente da imagem.

Em *A Faca não Corta o Fogo*, Herberto Helder usa algum vocabulário da gramática, mas palavras como *conjuguar*, *concordância*, ou o adjetivo *assintático* – recorde-se «o dito assintático do poema» (580) –, ou o grau *superlativo* (576), ou a noção de *advérbio de modo* (606), ou ainda as referências aos sinais de pontuação ganham um sentido muito particular:

(...)
 e quem não queria uma língua dentro da própria língua?
 eu sim queria,
 jogando linho com dedos, conjugando
 onde os verbos não conjugam
 (...)
 (572-3)

mas estas coisas idas,
 divididas, unem-se na frase cheia
 de atmosfera,
 e no tamanho da luz no papel, na mesa, agora, leio
 a concordância do que não era (...)
 (601)

É para o plano semântico que este idioma transfere este tipo de referências morfológicas ou sintáticas, pois, sendo elíptico o texto que produz, ele é uma outra língua, que fractura e une, liga e divide, mas de outra maneira. Por outro lado, este idioma é extraordinariamente integrativo, no que parece responder à imperfeição que, segundo Mallarmé, é denunciada pela multiplicidade das línguas: faz convergir diferentes estádios cronológicos da língua portuguesa, diferentes registos, usa o vocabulário de muitas tradições poéticas em diferentes tempos, apropria-se de certas palavras de outras línguas (Alemão, Francês, Italiano, Inglês, o Occitânico dos trovadores), e, em alguns poemas, mimetiza o léxico e a sintaxe do Português do Brasil. Por vezes, integra uma ortografia anacrónica ou desviante: grafa com ph a palavra «epiphânica», evita escrupulosamente a ambiguidade indesejada, através do uso do acento em nomes como «sôpro» (567) ou «comêço» (591) e na forma verbal «cômo» (568), e recorre a uma pontuação interrogativa e exclamativa que faz pensar na do Espanhol. São pequenos sinais de uma outra gramática, em rigor infixável. Há um poema que fala de «gramática cantada» (579).

Aquando da saída de *A Faca Não Corta o Fogo*, Luís Miguel Queirós considerou que «a mais forte e imediata impressão que a poesia de Herberto provoca» é «a sensação de se estar perante alguém que escreve directamente em poesia. Como se esta fosse, por assim dizer, a sua língua materna» (Queirós, 2008: 9). É uma afirmação que traduz rigorosamente a tensão entre o que Herberto Helder chama o idioma, a língua «dentro da própria língua», e a língua-mãe, pois o que esta formulação sugere é que o idioma se sobrepõe à língua de partida por uma espécie de denegação que a magnifica: «luzia a lusa língua», diz um poema (591), acentuando a música da língua portuguesa e, acima dela, o idioma que consegue fazê-la luzir assim, como se brilhasse na repetição alternada das vogais (u, i) e das consoantes (l, z).

Genericamente, a poesia seria apenas o fulcro que permite esta operação: em si, e em abstracto, ela não é, neste contexto, uma linguagem, ou uma língua, mas antes a possibilidade ontológica de um ritmo, de uma música que une e divide por cima da língua portuguesa – ela é o

nexo lírico de legibilidade entre o «caos sumptuoso» (570) e um ponto de vista, intensificado no idioma em que nasce: «que poder de ensino o destas coisas quando / em idioma: um copo de água agreste plenamente na mesa, / só em linguagem o copo me inebria» (605). Assim começa um poema que irá descrever o acto de escrita com um termo que evoca a tradução: «tudo *passado* a múltíplice e ardente» (606).¹⁴

*

Sempre a intensificação lírica foi em Herberto Helder uma reescrita da subjectividade e, portanto, um misto de assassínio e assinatura: um morrer «(ass)assinado», como diz o poema «Retrato oblíquo...», a árdua conquista de um nome em lírica. Do lado deste morrer, a poesia de Herberto Helder está cheia de imagens ígneas, auráticas, brilhos, resplendores, dir-se-ia que caminha pelo excesso, para o fogo e para uma intensidade absoluta:

Isto que às vezes me confere o sagrado, quero eu
dizer: paixão: tirar,
pôr, mudar uma palavra, ou melhor: ficar certo
com a vírgula no meio da luz,
dividindo, erguendo-me do embrulho da carne obsessiva:
que eu habite durante uma espécie de eternidade
o clarão –
(...)
(593)

Mas esta parece ser apenas uma das mortes de *A Faca Não Corta o Fogo*. Porque há outra, que assassina de maneira diferente: é lenta, insidiosa, chega devagar, separa:

(...)
noutro tempo eu cobria-me com todo o ar desdobrado,
havia tanto fogo movido pelo ar dentro,
agora não tenho nada defronte,
não sinto o ritmo,
estou separado, inexpugnável, incógnito, pouco,
ninguém me toca,
não toco
(574)

¹⁴ Destaque meu.

Essa morte, é no corpo que a vemos chegar, particularmente num dos últimos poemas do livro, quase antes do fecho, quando ela começa a trabalhar aquele corpo estrito que vários poemas nos mostram escrevendo (por vezes com a mesa, ou o caderno portátil, ou a bic cristal preta). Mas é esse corpo e também não é esse corpo, porque, no livro, sempre o vemos mudado noutro, não estrito mas escrito. Se bem que o poema a que me refiro vá até «às portas acá da noite avonde», a verdade é que ele acaba por fechar com a palavra «redivivo» (617).

Em *A Faca Não Corta o Fogo*, a condição idiomática da língua desta poesia acaba por implicá-la nesta ambivalência do corpo:

e tu, Canção, se alguém te perguntasse como não morro,
 responde-lhe que porque
 morro,
 também por política rítmica, outro, louco
 da força que lhe dava a língua,
 queria tudo, até que ficasse mudo,
 e outro ainda dizia que o tempo venera a língua,
 e neste mistério que como não morro
 que porque morro, escrevo
 a linha que me custa o reino e não passa pela agulha,
 e embora as frutas se movam nas colinas,
 estou a morrer a língua que não é curda nem inglesa,
 a morrê-la ao rés das unhas e da boca
 (582-3)

A sintaxe do Português não contempla este uso transitivo do verbo *morrer* que, embora seja intransitivo, tem aqui *a língua* como complemento directo. É uma construção «assintáctica», um acordo semântico, um «nexo estilístico» em que o idioma desta poesia se dobra si mesmo, pensando a morte. Mas que o faça assim, voltando às palavras de Camões, talvez diga tudo sobre o que possa ser morrer (e não morrer) *a língua*. Pensa-se numa passagem de «Retratíssimo...»: «(...) Qualquer coisa no retrato ressalta / do espírito de um homem que foi assassinado. / Há um punhal implícito. / Sangue desdobrado. / A cadeira é alta e existe dentro do fogo. (...) / (181)».

Dentro do fogo. Precisaréi de voltar ao título e à epígrafe do livro? – A faca não corta o fogo, não se pode cortar o fogo com uma faca. Num poema concebido como um diálogo com Herberto Helder, Ruy Belo fazia-lhe, há muitos anos, uma pergunta que agora se poderia voltar a fazer: «Era depois da morte ou era antes da morte? / Mas haveria morte verdadeiramente?» (Belo, 2000: 218).

Bibliografia

- HELDER, Herberto (1995), *Photomaton & Vox*, 3.^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1998), «Cinemas», *Relâmpago*, n.º 3, Outubro, pp. 7-8.
- (2001), *Ou o Poema Contínuo – Súmula*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2001a), «Herberto Helder: entrevista», *Inimigo Rumor*, 11, 2.º semestre, pp. 190-197.
- (2008), *A Faca Não Corta o Fogo – Súmula & Inédita*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2009), *Ofício Cantante*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- BELO, Ruy (2000), *Homem de Palavra(s)* [1970], *Todos os Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- DELEUZE, Gilles (1983), *L'Image-Mouvement*, Paris, Minuit.
- MALLARMÉ, Stéphane (1945), *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964), *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard.
- QUEIRÓS, Luís Miguel (2008), «Porque te calas?», *Público*, caderno «Ípsilon», 10 de Outubro, p. 9.
- VALÉRY, Paul (1957), *Oeuvres*, vol. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Investigações poéticas do terror

SILVINA RODRIGUES LOPES
(Universidade Nova de Lisboa)

Abstract

There is an unravelling of themes in Herberto Helder's poetry and prose which were extremely significant for European poetry and thinking since *Les fleurs du mal*, after the milestone introduced by Georges Bataille in *La littérature et le mal*. Evil, eroticism and sacrifice are the three main themes which imply a in-depth reading of Bataille, Artaud and Nietzsche in Herberto Helder, so that through them, with them, and beyond them it becomes possible to develop one of the most non-current, and consequently modern, poetical studies of terror.

1.

Toda a poesia existe em processo de ser-absolutamente-moderna. É claro que também a da modernidade e a que se escreve hoje. Esse imperativo rimbaldiano, que é já o de Hölderlin, responde ao imperativo de tornar-se poeta – é absolutamente preciso ser poeta, ser absolutamente poeta, sabendo que não interessa o poeta, qualquer figura do poeta, mas apenas o seu tornar-se desconhecido, de si-mesmo e dos outros, o seu ser inactual como o universo. Não podendo senão devir, num sentido que é herança transformadora 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. Num certo sentido, portanto, tornar-se poeta é tornar-se não-poeta, perturbar a estabilidade dos nomes. O drama da impossibilidade de escrever que atravessa a biografia de alguns poetas,

do qual há o exemplo extremo de Artaud – mas também o de Herberto Helder, para quem há momentos em que a impossibilidade de escrever se diz como renúncia à escrita – veja-se em *Photomaton & Vox*, os textos em que a escrita se diz como operação de cortar no que foi escrito, vejam-se as sùmulas – traça-se como resistência ao ser-isto, e o que aí são linhas de fuga afirma-se como ser-a-sua-maneira, ser-o-seu-estilo, mas impessoalmente, ser aquilo que é no poema e apenas nele. Tal como não há o verde, mas sim os verdejares, inseparáveis dos lugares que verdejam, há maneiras, estilos de poetar e esses estilos nada são fora dos poemas de que são o estilo.

2.

Escrevendo (poetando, pensando) em 2.^a, terceira ou enésima mão, aquele que escreve reúne-se ao desconhecido, entrando com ele em composições várias. A vinda do desconhecido, como nos mitos de Orpheu, é não só a desapareição, o abrir de abismos no sistema de crenças a que se chama «eu», «tu» ou «realidade», mas a vida excessiva, a vida que no seu excesso irrepresentável (natureza e cultura, nem natureza, nem cultura) cria ritmos – despedaçamentos vários dos organismos na sua perfeição ou acabamento – onde acontecem as multiplicidades intensas do devir. Assim, o canto mítico de Orpheu é exemplo do potencial de afirmação que se dá na perda do especular. Em sentido oposto ao do espelho em que tudo é ganho-para-a-morte, o poema é afirmação da vida, do seu caos, do seu virtual, que os poetas que querem ser modernos concebem como multiplicidade de forças irrepresentáveis pelas quais conceitos e imagens se interpenetram e alteram sem fim.

3.

Há na escrita de Herberto Helder (não apenas na poesia, mas nos textos em prosa que publicou) um desfiar de temas que foram extremamente pregnantes na poesia e no pensamento europeus desde *Les fleurs du mal*, seguindo um marco proposto por Georges Bataille em *A Literatura e o Mal*. Mal, erotismo e sacrifício são os três temas centrais que em Herberto Helder passam pela leitura intensa de Bataille, Artaud e Nietzsche, para através deles, com eles e fora deles se lançar numa das mais inactuais, e por conseguinte modernas, investigações poéticas do terror.

4.

Uma investigação poética não procura culpados, mas afirma inocências, isto é, abre-se ao futuro, experimenta. Nessa abertura, que é individuação, criação de uma forma, se concentra todo o tempo e nele a poesia e as crenças do passado, não como lembranças ou representações, mas como multiplicidade de forças irradiantes que entram na composição do poetar, um agir não-necessário porquanto é por ele que «o escândalo chega». O *Skandalon* da poesia é inamovível, mas não está fixo, é uma intensidade vertiginosa.

5.

Sendo a poesia incompreensível, as duas piores coisas que se podem fazer com ela são: lamentar a sua incompreensibilidade ou enaltecê-la como valor em si. No primeiro caso, pretende-se reduzir a poesia à lógica gramatical, no segundo, sacralizá-la em função de uma verdade reservada aos iniciados. Isto não vale apenas para a poesia de Herberto Helder, que não se pode caracterizar por ser mais ou menos compreensível, por trazer mais ou menos problemas à leitura. A compreensibilidade, legibilidade ou ilegibilidade são construções da leitura, como construções dela são os problemas que apresenta, cuja apresentação é da responsabilidade dela, que não pode ser iludida pela sua pretensão a ser comentário. A impossibilidade de apresentar um sentido ou sentidos de um poema ou de um texto literário é-lhes imanente, uma vez que não se trata de simples organização de símbolos. Fazer organização de símbolos é algo que está na capacidade da máquina de Turing, mas criar sentido não, uma vez que tal processo implica o salto no inexplicável. E note-se que este se dá sempre que não há simples reprodução, quer se esteja perante um efeito de literalidade, a descrição, quer perante um efeito de figuração, a construção de imagens. Na criação de sentido, o sem-limite ou incompletude da reflexão (pensada nos debates sobre os paradoxos lógicos e que encontra semelhança no que em Matemática é postulado pelo teorema de Gödel) é suspenso por intuições que aliam ao efeito de evidência a obscuridade de um agir enlouquecido, um *désœuvrement*, uma razão ardente.

6.

Apenas o incompreensível é susceptível de entrar num processo de experimentação e apenas a experimentação pensa. Há nesta um princípio de fuga: escapar à morte, ao cerco dos outros, ao senso comum, a si-próprio (sobretudo a si-próprio como imenso repositório dos outros), para cumprir a sorte de ser homem, um animal que entre o nascer e o morrer enfrenta aquilo que pode destruí-lo, que pode dar-lhe a morte. A poesia é um estado agudo da consciência disso, e como tal é travessia do terror e da dominação, de todas as forças que enfranquecem aquilo que na vida é potencialidade de pensar-agir. Nessa travessia, o amor é um dos nomes do acontecimento enquanto aquilo que aniquila o terror pela força da metamorfose (metamorfose, e não sublimação).

7.

Voltando ao terror: desde o nascer que os humanos ficam expostos ao que pode dar-lhes a morte; o primeiro grito, motivado pela penetração do ar que se respira, é resposta a uma mudança violenta, ao iniciar da relação com o exterior enquanto relação com a agressão que dele pode vir a cada momento e, como se saberá depois, com a morte que dele virá, mais cedo ou mais tarde. A consciência do exterior, entendida aqui como o sentimento do exterior, o sentir que se é afectado, é pois o fulcro do humano como repetição (o retomar kierkegaardiano), do nascer e dos pactos que o terror desencadeia, o primeiro dos quais consiste na afirmação da paixão das paixões (relações com o exterior) que não pretende dominá-las por completo ou liquidá-las, pois tal seria em definitivo submeter-se à morte em vida, isto é, a um estado semelhante ao de antes do nascer, em que não se dá resposta, em que se está apenas enrolado sobre si, sem reflexão. A paixão das paixões é a única afirmação delas, que introduz imediatamente na reflexão a sua inesgotabilidade, pois a paixão das paixões, ela própria uma paixão é a única afirmação, pois as paixões, em si mesmas passividade, não se afirmam, apenas se cumprem no alheamento de si, na pura exterioridade. Por outro lado, como sempre acontece a partir do 3.º grau de reflexão, a ambiguidade é inultrapassável, o que significa que tanto se está perante a potencialização de um processo de subjectivação como perante a potencialização do exterior, pois é impossível distinguir se se trata de paixão da *paixão* da paixão ou de paixão da *paixão* da *paixão*.

8.

O passo entre o terror e a afirmação das paixões é o que gera o sentimento do sublime, que é, como diz Barnett Newman, *now*, o haver tempo, o haver agora em que embarcar, em que poder distanciar-se sem distância, armadilha estendida ao terror da realidade.

9.

No texto «estilo», de *Os Passos em Volta*, é apresentado um exemplo de poesia, um excerto de um poema que fala de poesia, mas não fala apenas desta, nem apenas de coisa nenhuma:

As crianças enlouquecem em coisas de poesia.
Escutai um instante como ficam presas
no alto desse grito, como a eternidade as acolhe
enquanto gritam e gritam.
(...)
– E nada mais somos do que o Poema onde as crianças
se distanciam loucamente.

O excerto começa com o enlouquecer das crianças. Sim, o poema começa com o enlouquecer, porque a sua própria exemplaridade curto-circuita a distinção entre descrever e fazer ou ser, isto é, sendo um exemplo, tem que ser ou fazer o que diz. Repare-se agora no início do texto em que esse poema se integra. «Se eu quisesse enlouquecia». O «eu» a quem pode ser atribuída esta fala parece estar antes do poema (antes da literatura), porém, só estaria antes se não o considerássemos literatura, se considerássemos «estilo» apenas como proposta de literatura. Mas também poderíamos aceitar o exemplo apresentado em «estilo», o excerto de poema citado, apenas como proposta de um exemplo.

Assim, se aceitarmos em ambos os casos as propostas como sendo literatura, isto é como sendo propostas ao dinamismo e elasticidade da nossa inteligência, teremos que admitir que «Se eu quisesse enlouquecia» é já uma afirmação imanente ao enlouquecer. Aliás, como entendê-la de outro modo? Lembremos o que Lacan disse um dia: «não é louco quem quer». A compossibilidade de «Se eu quisesse enlouquecia» com (do poema citado) «As crianças enlouquecem em coisas de poesia» e «Nada mais somos do que o Poema onde as crianças / se distanciam loucamente.» implica a passagem de um «eu» a

um «nós» indeterminado («nós», a multiplicidade que faz deflagrar o Eu-Um; «nós», os que escrevemos, falamos – impessoalidade da enunciação, igualdade ontológica dos humanos). Por outro lado, a atenção ao poema permite a escuta de um grito e da modalidade desse grito, o grito-escrito (o poema, «nós»), o qual é simultaneamente a imobilização das crianças que enlouquecem (enquanto seu acolhimento na eternidade, fora do tempo cronológico) e o seu distanciar-se loucamente, distanciar-se na imobilidade, na sua vertigem intensiva.

No espaço literário, o do humano, sempre *now* como sugere Barnett Newman, sempre voltado para o futuro, as crianças, contrariamente ao anjo na leitura que Benjamin faz do quadro de Klee, não olham para trás, não têm o olhar fixo em qualquer coisa de que se afastam. Por isso, diferentemente da figura do Anjo da História proposta por Benjamin, as crianças não pretendem «acordar os mortos e reunir o que foi desmembrado», elas são o grito na eternidade (a eternidade do grito) e não o desejo de juízo final como superação de alguma coisa.

Desnaturalizado, o grito inicial é barco que resiste ao naufrágio, imagem escrita no mundo, através da qual aquele grito se repete, retoma, não para repetir o melancólico *never more*, mas para criar o espanto de haver mundo, haver «agora», o agora das paixões – o fogo desencadeador de ficções, linguagens, gestos, formas – em vez do puro abismo das paixões ou da contemplação das suas cinzas.

Pela desnaturalização, a natureza toma imensas e desvairadas formas que se naturalizam de novo, voltando em seguida a desnaturalizar-se: a esse retorno do diferente se chama criação de sentido, em Herberto Helder ele corresponde ao devir-criança, que não é o representar-se à imagem de uma criança, ou de uma infância da humanidade, mas o tocar aquele momento inicial onde a natureza brota na sua separação e é sensível como um grito, o tocar a natureza nesse grito que sempre se ouve na distância e que torna o corpo excessivo e aberto.

Voltando a «estilo»: o enlouquecer em resultado de um querer coloca-se pela possibilidade de recurso a «histórias terríveis» – histórias que circulam, e que muitas vezes aparecem como histórias verdadeiras (veja-se a lista de *faits-divers* em *Photomaton & Vox*, e note-se que as histórias de terror sempre tiveram uma componente pragmática que naturalizava o terror, por muito inverosímil que ele fosse) – mas as histórias extraordinárias embatem com o seu próprio fazer, com o fazer em que são feitas: «Vi muita coisa, contaram-me casos

extraordinários, eu próprio... Enfim, às vezes já não consigo arrumar tudo isso». Uma história é feita de histórias dos outros e de quem as faz, fronteira afinal indecível e como tal perturbadora. Chamemos insónia a essa perturbação, o ser despertado para o terror que há em tudo, o de nada ter uma representação. Num «quarto vazio», tal como num deserto (Álvaro de Campos: «Grandes são os desertos e tudo é deserto») o excesso de noite agiganta as sombras: «(...) acorda-se às quatro da manhã num quarto vazio, acende-se um cigarro... Está a ver? A pequena luz do fósforo levanta de repente a massa das sombras, a camisa caída sobre a cadeira ganha um volume impossível, a nossa vida... compreende?... a nossa vida, a vida inteira, está ali como... como um acontecimento excessivo. Tem de se arrumar muito depressa. Há felizmente o estilo».

Primeiro, note-se que o «como» em poesia vai dar ao acontecimento excessivo e não à comparação pedagógica. Segundo, veja-se que é a luz que faz nascer as sombras e o impossível apresentar-se, sendo o impossível um nome para o terrível, o irrepresentável. Terceiro, entenda-se que o irrepresentável é insuportável. A literatura é pois uma questão de vida, salvar a vida. É esse o problema de arrumar o que não tem arrumação, a «desordem estuporada da vida». É isso que é dito e feito em vários poemas de Álvaro de Campos, por exemplo, em «quáisi» ou em «grandes são os desertos e tudo é deserto». Repare-se que deste último poema a sugestão da cinza que cai sobre a camisa de cima do monte de camisas se desloca para «estilo». A cinza do cigarro e a massa das sombras que o acender do cigarro desencadeia são indícios do acontecimento excessivo, o qual é o agente da arrumação, no sentido de transformação da «desordem estuporada» ou dos «desertos». No poema de Álvaro de Campos, o motivo para arrumar sempre é «Não posso levar as camisas na hipótese e a mala na razão». A arrumação do mundo e da vida, conectados, não é apenas uma questão de palavras e de organização de palavras. Admiti-lo seria adaptar-se ao niilismo, ao tanto-faz, ou dê-por-onde-der. Mas basta ser um pouco pensante para não conseguir arrumar o mundo nem a vida, pois o pensar não é apenas usar a razão e fazer hipóteses. É no pensar que o caos ameaça qualquer um, e o caos é a própria irrupção sensível da distância entre as coisas e a linguagem que as diz – a intuição do «acontecimento excessivo».

Note-se que nos versos citados se deixa implícito que depois de arrumar a mala, no sentido de meter toda a desordem da vida lá dentro, ainda seria preciso arrumar a própria mala (dentro de outra

mala?), sendo por conseguinte infinito o movimento de arrumar. A mesma alusão ao movimento infinito da arrumação (o romântico pensar do pensar, infinitamente potenciado) está presente em «Quasi» (AC): «Produtos românticos, nós todos... / E se não fossemos produtos românticos se calhar não seríamos nada. // Assim se faz a literatura... / Coitadinhos Deuses, assim até se faz a vida!» Arrumação absoluta não há: «Como um deus, não arrumei nem a verdade nem a vida». O jogo do poema, aquilo em que ele é tarefa de arrumação, cálculo de uma organização (arrumação), falha, mas não fica apenas a verificação disso, de uma falha que nem sequer é falha, pois esta apenas existe na hipótese de sucesso. O que fica são os versos, aquilo onde o excessivo se eterniza quando o «eu» toma distância de si: («Quasi», A.C.) «E o meu cansaço é um barco velho que apodrece na praia deserta, / E com esta imagem de qualquer outro poeta fecho a secretária e o poema». Sem heroísmo, nem lamento, como o dono da tabacaria ao fechar a porta até ao dia seguinte, o poeta fecha o poema que reabre no poema seguinte. E os seus cálculos? Como em *La fausse monnaie*, de Baudelaire, aquele que pretende atingir a verdade pelo cálculo, perde-se no devaneio que o faz «chercher midi à catorze heures», mas o outro, aquele que calcula exactamente, que distribui adequadamente as moedas pelos bolsos e quer matar dois coelhos de uma cajadada, ser económico e ganhar o céu, desconhece o jogo das distinções enquanto distinção das situações em bem e mal, pelo que faz o mal por estupidez. No entanto, se um for o duplo ou desdobramento do outro, cálculo e devaneio estão em conexão.

No texto «Estilo», o narrador diz ter arranjado o seu estilo «estudando matemática e ouvindo um pouco de música. – João Sebastião Bach». Mas o que ele arranjou afinal não foi um estilo, foi a ideia de que é preciso ter um estilo: «É simples: quando acordo aterrorizado, vendo as grandes sombras incompreensíveis erguerem-se no meio do quarto, quando a pequena luz se faz na ponta dos dedos, e toda a imensa melancolia do mundo parece subir do sangue com a sua voz obscura... Começo a fazer o meu estilo». A luz «faz-se na ponta dos dedos», na escrita. Aí se conecta o terror e o enlouquecer que permite vivê-lo sem dele morrer. Como na artimanha de Ulisses face às sereias, «em coisas de poesia» as crianças «ficam presas», imóveis, reúnem-se à eternidade que as acolhe no seu serem crianças-sereias, princípio de individuação e relação com o exterior, encontro do abismo e da distância, o alto do mastro do navio.

Na artimanha há um fazer de conta que se enlouquece («se eu quisesse enlouquecia», dirá uma criança), que pode coincidir com o

enlouquecer mesmo, de uma loucura sem história, sem identidade: nem clínica («loucos, alcoólicos, sífilíticos, místicos, prostitutas, homossexuais»), nem poética enquanto o oposto do estilo como cultura, ou da cultura como estilo («Mas, escute cá, a loucura, a tenebrosa e maravilhosa loucura... Enfim, não seria isso mais conforme ao grande segredo da nossa humanidade?»). É que a luz da insónia, a «pequena luz [que] se faz na ponta dos dedos», não é apenas a da reflexão infinita do pensar, é a do encontro do exterior, as sombras que participam do sentido que por elas é sentido e sem-sentido, paradoxo inultrapassável: (AC) «A cinza do cigarro cai sobre a camisa de cima do monte. / Olho para o lado, verifico que estou a dormir». Porque a insónia da escrita não é apenas a do não dormir, é também a do desdormir, o desdobrar do dormir no próprio estar acordado. E também a loucura não é o oposto da razão, mas o desdobrar da razão nas suas anomalias.

VÁRIA

A representação literária de uma nova identidade cultural: a subversão de estereótipos no romance *La carte d'identité*

BENVINDA LAVRADOR
(Universidade de Cocody, Abidjan)

Resumé

Dans le cadre des études littéraires postcoloniales, l'essai constitue une réflexion sur le phénomène de «traversée» entre littérature et culture à partir de l'analyse des éléments qui configurent une nouvelle identité culturelle dans le roman *La carte d'identité*, de l'auteur ivoirien Jean-Marie Adiaffi. En effet, l'article fait un ensemble de considérations sur les traits culturels, puisés dans l'histoire, dans la philosophie, dans le quotidien et même dans la langue des communautés noires, qui transparaissent dans l'œuvre. Cette approche s'attache ainsi à déceler le drame existentiel de l'africain déraciné qui, à travers la création littéraire, évoque les valeurs fondatrices de son identité. Dans le contexte de l'afro-pessimisme des années 80, ce roman porte un regard original sur les rapports de domination et l'exercice abusif du pouvoir, toujours actuels, en convoquant sur la scène internationale la voix du dominé. Mais l'œuvre s'impose définitivement à la critique moderne littéraire surtout par son style de rupture vis-à-vis de l'esthétique occidentale tendant vers une écriture inventive, hybride et métissée qui devient alors un espace multiculturel de réinvention permanente.

Introdução

Estando hoje os estudos literários intimamente interessados nos pós-coloniais e estes, por sua vez, directamente imbricados nos culturais, torna-se, pois, indispensável associar a teoria à prática. A interação entre literatura e cultura tem sido objecto de vários trabalhos

científicos desde que se valorizou o facto de a temática cultural surgir amiúde na ficção literária e de esta, por seu lado, desempenhar um papel essencial na consolidação da cultura. Vejam-se, por exemplo, as pesquisas de Stuart Hall, que analisa o modo como o quotidiano, as visões do mundo e as identidades sobressaem no discurso literário fazendo deste um elemento crucial para os estudos culturais. Debruçando-se sobre aspectos como a relação entre a textualidade e o poder cultural, o simbólico como manifestação da identidade, o autor considera fundamental «pensar as questões da cultura através das metáforas da linguagem e da textualidade»¹. Mas, uma das maiores conquistas no âmbito do estudo das relações entre literatura e cultura foi, sem dúvida, a deslocalização cultural operada pela teoria pós-colonial ao centrar-se em obras da periferia chamando, assim, a atenção sobre a validade das novas culturas que surgiram na ribalta mundial e sobre o modo como estas revolucionaram o discurso literário². No caso da literatura pós-colonial africana, a reconstrução das identidades das novas nações, anteriormente subjugadas pelo peso da dominação europeia, passou pelo reavivar da memória histórica com sentido crítico. Tratava-se de reinventar a história colonial do ponto de vista do oprimido para renascer das cinzas reconfigurando uma nova identidade cultural. Este tipo de discurso impôs-se, ainda, como fundamental para a formação de uma consciência cívica no seio dos povos descolonizados. De facto, denunciar abertamente os males provindos da dominação ocidental, entre os quais a destruição das culturas autóctones, constituiu um passo gigantesco no processo de coesão da nação.

Jean-Marie Adiaffi, autor da Costa do Marfim, através do romance *La carte d'identité* (detentor do *Grande Prémio Literário da África Negra de Expressão Francesa*, em 1981), denuncia e subverte, de forma original, os estereótipos imperialistas que constituíram o substrato do ideário colonial. Revela, assim, a necessidade que o indivíduo descolonizado tem de, uma vez conquistada a independência, libertar a palavra e destruir os pressupostos escravagistas que durante anos alimentaram a mentalidade ocidental. Todavia, partindo do princípio que a dignificação do homem negro, considerado durante muito tempo como um sub-homem ou objecto exótico, passava tanto pela denúncia do

¹ Ver nomeadamente Hall, 1996: 271.

² A conquista do direito à diferença por parte das novas nações é analisada, no âmbito dos estudos culturais, por Homi Bhabha, entre outros («[they are] now free to negotiate and translate their cultural identities in a discontinuous intertextual temporality of cultural difference», 1994: 38).

seu sofrimento, quanto das suas dúvidas existenciais e inquietações metafísicas, o autor constrói um verdadeiro romance sobre a condição humana. Usando a ironia, o sarcasmo e a caricatura para descrever um mundo às avessas onde o absurdo se casa com o irracional, trata, assim, de forma *sui generis*, o tema do drama existencial do colonizado como um ser culturalmente híbrido.

Portanto, o código histórico emerge no texto para desmistificar os estereótipos coloniais com vista à reconstrução da identidade cultural do africano atingido no seu âmago por um passado de opressão e negação dos seus valores. A escrita literária continua ainda a ser, portanto, uma das formas mais sublimes de identificar um povo e sua cultura, de que o escritor se afirma porta-voz. Mas, à semântica da obra também não é alheio o código filosófico, para que à denúncia das dores físicas do colonizado se juntem as psicológicas e até as questões metafísicas. A subversão dos preconceitos europeus prende-se, ainda, com uma escrita *hors norme* que tem subjacente a instauração de uma nova estética literária.

1. O romance-contexto de emergência

Em 1980, quando surge *La carte d'identité*, uma onda de pessimismo trágico percorria o continente africano. De facto, confrontadas às desilusões trazidas pelas independências, anunciadas desde cedo em *Les soleils des indépendances* de Ahmadou Kourouma (1968), vozes literárias dos quatro cantos do continente consubstanciavam o mau-estar e a angústia dos cidadãos das novas nações estilhaçadas à nascença por ventos de corrupção, injustiça e pseudo-democracia. A ditadura do partido único, os assassinatos políticos, os *complots*, e o enriquecimento fácil, levam os negro-africanos independentes a desacreditar nos ideais da revolução bem como a uma angústia existencial sem precedentes. Quando Jean-Marie Adiaffi publica *La carte d'identité*, certos escritores, não só francófonos como anglófonos e lusófonos, haviam já dado expressão literária a esta corrente trágico-pessimista, como, por exemplo, Vumbi Mudimbé (Zaire), Sony Labou Tansi e Emmanuel Dongala (Congo), Alioum Fantouré e Saidou Bokoum (Guiné), Ibrahima Signaté (Senegal), Wolé Soyinka e Chinua Achebe (Nigéria), James Ngugi (Kenya), Ayi Kwei Armah (Gana) e Pepetela (Angola). Estes autores têm em comum o facto de retratarem nas suas obras um anti-herói em crise num mundo às avessas onde os valores

tradicionais se esvaem. De facto, desenraizadas, frustradas ou desesperadas, as personagens parecem andar à deriva numa sociedade em plena degradação onde imperam a violência, a corrupção e a miséria. O pessimismo reflectido nessas obras, que deixa entrever o dilema real do homem negro-africano confrontado ao absurdo existencial, a que Kafka e Malraux deram projecção, contagiou também Jean-Marie Adiaffi. Com efeito, o romance deixa transparecer o desencanto do africano através da extrema angústia vivida pelo protagonista, preso e torturado pelo colonizador apenas por não ter em sua posse o bilhete de identidade (daí o título do romance). A sua situação paradoxal é agravada pelo facto de, afinal, o documento estar nas mãos do colonizador tornando-se o elemento simbólico de uma identidade que lhe foi roubada e será, quiçá, a causa de todos os males do continente africano.

É, ainda, neste contexto de verdadeiro afro-pessimismo, que surgem numerosas publicações reveladoras de um desencanto generalizado a todos os níveis, tais como *L'Afrique Noire est mal partie*, *L'Africain désemparé*, *L'Afrique de l'Ouest bloquée*, *L'Afrique désenchantée*, *L'Afrique déboussolée*, *L'Afrique trahie*, *L'Afrique étranglée*. Face a este *status quo*, o crítico literário Ambroise Kom conclui que o africano se sente perdido («l'Africain aujourd'hui (...) est avant tout un homme qui a peur, peur pour sa sauvegarde physique et peur pour son avenir»³) e Pabe Mongo, escritor camaronense, chega mesmo a detectar sete feridas no continente:

Si nos aînés étaient essentiellement préoccupés par la reconnaissance et l'identité de l'homme noir je dirais que nous autres sommes les écrivains de «sept plaies» de l'Afrique: la faim, la sécheresse, l'endettement, la détérioration des termes de l'échange, la maladie, la «poubellisation», les dictatures, le néo-colonialisme. La situation de l'homme noir s'est à tel point dégradée que notre littérature ne met plus en scène des héros, mais des victimes⁴.

Sem sombra de dúvida que *La carte d'identité* se enquadra nesta onda negativista por retratar a aniquilação física, moral e espiritual infligida pelo colonizador ao colonizado deixando-lhe sequelas futuras irreversíveis. Poder-se-á mesmo advogar que, fruto desse inegável pessimismo, o romance prefigura uma impossível conciliação entre o

³ *Apud* Kesteloot, 1995: 30.

⁴ *Ibidem*, p. 31.

mundos ocidental e africano. Todavia, o mesmo é, por outro lado, prenunciador do advento de uma nova mentalidade: o criticado pode tornar-se sujeito da crítica e lutar pelos seus ideais. É o que acontece no final do romance, quando o protagonista se vai entregar ao comandante de círculo⁵, defendendo que é possível vencer a injustiça do colonizador pela força das ideias: «Vous m'aviez injustement attaqué (...) je me suis défendu comme un intellectuel» (p. 158).

Portanto, se é certo que o livro é herdeiro do afro-pessimismo dos anos 80, também se afigura como verdadeiro que o facto de o colonizado ousar desconstruir os estereótipos da hegemónica ideologia ocidental, lhe confere uma certa legitimidade militante. Assim, afirmando-se detentor de uma identidade cultural que sobreviveu aos ventos da destruição colonial, orgulhando-se das tradições ancestrais e mesmo da sua língua nativa, o escritor incita, de certo modo, os seus conterrâneos à luta pela liberdade, igualdade e justiça em tempos de crise.

2. A nova visão da velha História

Em *La carte d'identité*, a visão endógena (do colonizado) sobre o sistema colonial surge em permanente confronto com a exógena (do colonizador), representados na diegese respectivamente pelo protagonista (Mélédouman) e pelo comandante de círculo (Kakatika). O código ideológico constitui-se, então, a partir das mundivisões antinómicas de ambos. O europeu, representando a velha ideologia, desvenda-nos uma conjuntura histórica plena de preconceitos onde o negro é visto como um ser inferior, bárbaro, selvagem, inculto, sem história nem direitos, enquanto o branco é visto como o símbolo da perfeição e da virtude:

Pour Kakatika les Noirs sont des sauvages, des primitifs sans histoire, sans culture, sans civilisation. De grands enfants paresseux, fainéants, stupides: aucune qualité morale ni intellectuelle. Autant le Blanc est la perfection de la vertu, l'essence secrète qui dévoile toute chose, autant le Noir est la perfection du vice (p. 21).

⁵ Na África Ocidental Francesa (A. O. F.), o comandante de círculo, chefe máximo da colónia, tem o poder de decisão e de execução de todo o tipo de tarefas desde a gestão financeira ao policiamento, é inspector da educação, juiz, mestre-de-obras, etc. (cf. Joseph Ki-Zerbo: 1999, vol. II, pp. 113-114).

Para o colonizador, o negro não possui qualquer tipo de conhecimento, nem língua, nem literatura, nem filosofia, sendo, portanto, um sub-homem sem cérebro nem rosto:

Qu'est-ce que vous aviez avant nous? Rien! Rien! Qu'est-ce que vous étiez avant nous? Rien! Rien! Qu'est-ce que vous connaissiez avant nous? Rien! Rien! (...) Vous n'aviez rien, vous n'étiez rien, vous n'existiez même pas. Vous étiez dans la nuit, vous étiez dans les ténèbres. (...). **Vous étiez des hommes sans tête, sans visage** (...) qu'est-ce que vous avez inventé, qu'est-ce que vous avez découvert, créé? Rien. Vous êtes des hommes non seulement inutiles à l'histoire de l'humanité, mais nuisibles. La honte de l'espèce humaine (...). Vous avez passé tout votre temps dans la forêt en compagnie des singes, à les imiter, à faire du bruit, du tam-tam, pour danser et rire bêtement. (...). Vous n'avez pas, bien sûr, de littérature. Pas de pensée. (...) Vous n'avez pas de philosophie, pas de mathématiques. Pas de langue (pp. 33-35)⁶.

Mélédouman, protagonista de *La carte d'identité*, é um príncipe digno e venerado na sociedade tradicional *agni*⁷ (é apelidado de «Nanan», epíteto dado unicamente às pessoas respeitáveis de classe social elevada, e de «Dihié», designação atribuída aos nobres). Afirmando-se descendente do segundo rei (Benié Kouamé) de Bettié (importante centro histórico-cultural da Costa do Marfim do século XIX⁸), e legítimo herdeiro do trono, Mélédouman tem o dever de conduzir o seu povo. No entanto, estas prerrogativas sociais são desvalorizadas pelo colonizador que, amesquinhando-o e ridicularizando-o, lhe nega a sua realeza reduzindo-o ao estatuto animalesco:

Prince de la principauté de mon cul (p. 3);

Tu veux encore la chicote aux fesses, **indigène, cabri** (p. 4);

Eh, toi là, tu te prends vraiment pour un saint nègre, **cochon malade** (p. 5);

Cet imbécile de raisonneur, de rebelle nègre (p. 45).⁹

O mundo africano passa, pois, pelo crivo dos estereótipos ideológicos do colonizador que, ridicularizando os seus valores, tradições e costumes, nega categoricamente a existência da identidade negro-

⁶ Sublinhados nossos.

⁷ A etnia *agni* é originária do este da Costa do Marfim, numa zona denominada Indénie, cuja capital administrativa é Abengourou. Para um melhor conhecimento da história e cultura desta etnia consultar, entre outros, L. Tauxier, 1932, C. H. Perrot, 1982, J.F. Amon d'Aby, 1960.

⁸ Vide Loucou, 1984: 164.

⁹ Sublinhados nossos.

-africana. De facto, Kakatika, vendo o negro como um selvagem que é necessário civilizar, exalta os efeitos benéficos da colonização glorificando a acção do mundo ocidental sobre o africano e enaltecendo a França como o paradigma da beneficência, da cultura, da arte, da ciência e da técnica: «La France, dans sa générosité infinie, vous a tout apporté: culture, art, science, technique, soins, religion, langue. (...). Elle vous a fait surgir du néant. Vous a fait sortir des ténèbres, pour vous guider sur votre chemin noir avec sa lumière blanche» (p. 33).

Todavia, o que é preponderante no romance é a nova mundivisão do protagonista (colonizado), que contesta sem reservas a ordem colonial pondo em evidência os seus efeitos nefastos a vários níveis: esta levou o africano a abdicar da sua história, tradições e costumes e, conseqüentemente, a perder a identidade cultural («l'abdication de leur [des patriotes] culture, de leur histoire, de leur tradition, de leur coutume, bref de leur propre identité», p. 22). Por isso, Méléidouman desconstrói cada um dos argumentos do colonizador culpando-o de todos os males que afectam o mundo africano e apresentando-o como o protótipo do agressor, do espoliador que edificou o império com o suor e o sangue do negro:

Je suis nu, il est vrai, mais qui m'a dépouillé de mon vêtement? Vous. Je suis malade: qui m'a inoculé ce mortel microbe? C'est vous. J'ai soif et faim. Qui m'a arraché la part de nourriture que j'avais dans la bouche? C'est vous. (...) **Alors vous voyez bien que vous ne pouvez pas être tout à la fois l'assaillant, l'agresseur et celui qui fortifie la ville contre l'agression. (...) Avec quoi avez-vous édifié votre empire? Que vous le veuillez ou non, c'est avec ma sueur, mon sang. Le butin de ce que vous m'aviez pillé (...)** (p. 41)¹⁰.

Em vez de ser visto como libertador e salvador, o colonizador é retratado como aquele que aprisionou o negro, o humilhou, oprimiu e explorou:

Vous avez eu tous les moyens pour la libération totale, intégrale de l'homme (...) au lieu de les utiliser pour son salut, vous les avez utilisées pour l'asservir. Au lieu d'enlever la chaîne que l'homme portait aux pieds, vous avez augmenté son poids (...) au nom de la civilisation occidentale vous piétinez, vous humiliez, vous opprimez, vous réprimez, vous exploitez, vous niez la liberté des autres peuples (...) (pp. 41-42).

¹⁰ Sublinhados nossos.

Assim, na perspectiva do protagonista, o colonizador desenraizou o negro, profanou as suas crenças, negou a sua cultura e história, destruiu a sua alma deixando-o aniquilado e perdido: «Si tu veux déraciner un peuple (...) détruis son âme, profane ses croyances, ses religions. Nie sa culture, son histoire, brûle tout ce qu'il adore (...). Que vaut un peuple qui ne sait plus interpréter ses propres signes?» (p. 39).

Em suma, as duas visões antagónicas da relação entre o mundo ocidental e o africano, veiculadas pelo protagonista e pelo comandante do círculo colonial, representam a impossibilidade de conciliação de dois mundos. Esta ideia é sintetizada pelo comandante ao pôr em paralelo os argumentos de ambos com o objectivo de demonstrar que o colonizado é tanto mais ignorante quanto menos entende as vantagens da colonização:

Ainsi tu te crois exploité et soumis; ça c'est le comble... tu es nu on t'habille. Tu es malade, on te soigne. Tu es ignorant, tu es dans les ténèbres, on t'instruit. On t'éduque. On t'apporte la lumière. On t'apporte la science. Tu as faim et soif. On t'apporte à manger sur un plateau d'argent. On étanche ta soif avec de l'eau fraîche (p. 37).

No entanto, o servo transformou-se em mestre do seu destino ao desconstruir um a um os argumentos estereotipados do colonizador. Livre, tornou-se sujeito da História, e a sua nova visão adquire um carácter universal que a escrita literária imortaliza.

3. A viragem cultural

A nova mundivisão endógena prevalecente no romance de Jean-Marie Adiaffi assenta em aspectos de carácter histórico-social mas também cultural. De facto, o diferencial cultural que opôs europeu e africano, durante séculos, surge agora como uma mais valia: a cultura do colonizado, antes marginalizada, passa a ser valorizada como elemento identitário inalienável. O homem negro orgulha-se de ser diferente, ostentando a sua raça e a sua etnia como factores de demarcação antropológico-social. Igualmente, o sangue e a terra surgem como aspectos definidores da identidade etno-cultural africana. Os modelos culturais ocidentais deixam, assim, de ser erigidos em paradigmas universais, antes se relativizam. O centro desloca-se e as culturas periféricas configuram novos modelos de mundo tão válidos quanto os velhos. Por conseguinte, enterrando o estigma da periferia e

da sub-cultura, o discurso literário torna-se a expressão excelente dos valores intrínsecos de povos outrora silenciados.

Em *La carte d'identité*, o código etno-antropológico assenta na ideia de comunhão original do homem com a natureza e com os antepassados. O texto exalta a identidade cultural negra baseada em elementos ancestrais como a evocação dos espíritos, do sol, das forças místicas da natureza, apelando à íntima comunhão com a terra-mãe (daí a existência de um quadro referencial assente em signos recorrentes como: «ancêtres», «génies», «fétiches», «masques», «symboles», «dieux», «mânes», «aïeux», «sorciers», «mythes»). De facto, na cultura africana, a sacralização da realidade e o mistério preservam a harmonia da comunidade, que não questiona os factos mas os aceita como transcendentais e, portanto, inexplicáveis. A necessidade de materializar o invisível leva o homem negro a considerar certos objectos como deuses protectores («fétiches») e os elementos naturais como espíritos («génies») dotados de um poder mágico. O viver quotidiano das populações, nos seus aspectos prosaicos e primordiais, sobressai, pois, no enunciado literário como uma marca identitária inviolável. O protagonista do romance de Jean-Marie Adiaffi, não obstante o processo de assimilação a que foi sujeito pelo colonizador, orgulha-se das suas raízes étnicas, culturais e sociais a fim de se afirmar como ser único no concerto das nações («Ah! J'oubliais l'essentiel. La tribu de chacun, l'ethnie» (p. 28), diz a certa altura). O discurso literário possibilitou, deste modo, a expressão de uma nova identidade cultural pondo a nu preconceitos e estereótipos imperialistas que passavam pela negação da existência de valores culturais entre os negro-africanos colonizados, vistos, muitas vezes, como bestas humanas. A literatura assumiu, portanto, uma função desmistificadora, despertou consciências, desvendou novos modelos de mundos e contribuiu para o progresso da humanidade incitando cada homem a aceitar o outro na sua diferença.

Segundo o protagonista de *La carte d'identité*, a alma de um povo reside nas suas crenças e práticas culturais, pelo que impedir o colonizado de adorar os seus deuses e praticar os seus ritos significou para aquele a negação da própria essência humana – «Si tu veux déraciner un peuple (...) détruis son âme, profane ses croyances, ses religions. Nie sa culture, son histoire, brûle tout ce qu'il adore (...)» (p. 39), diz ao comandante. Afinal, um povo que não sabe interpretar os seus mitos e símbolos perdeu as raízes mais profundas e ficou desvirtuado. Por isso, face à técnica e ao progresso, a terra é valorizada como um valor inestimável e inalienável:

Que peuvent, que valent la technique, la force militaire, la force policière, contre la force de son amour pour sa terre, ses herbes, ses plantes, ses arbres, ses eaux, ses oiseaux, ses pierres? Rien. (...) Et les racines? Les racines profondément enfouies dans les yeux, dans le cœur de la terre? (...). Êtes-vous sûrs de pouvoir détruire, arracher toutes les racines d'un baobab, d'un acajou, d'un fromager, de couper toutes les racinelles, une à une, jusqu'à la dernière, dans ce sol granitique, dans cette terre graveleuse, caillouteuse, pierreuse? (pp. 39-40).

O texto literário exalta, pois, a África natural, profunda e misteriosa, o mistério da floresta, a imensidão dos rios e montanhas, a fauna e flora como um património inegável. Nesta nova identidade cultural africana que o discurso ficcional recria, nota-se a fusão entre o mundo físico e o metafísico, entre o visível e o invisível. Assim, certos fenómenos são explicados através da acção de forças sobrenaturais, como o facto de o *jeep* do comandante do círculo se ter avariado e subitamente arrancar – «C'est tout simplement fantastique. Surnaturel. Ah! Cette Afrique, cette insondable Afrique! (...) Ah! L'Afrique! Incompréhensible, l'irrationnelle Afrique! La raison y perdra toujours son latin et son grec» (pp. 12-13). O texto faz, ainda, referência a certos aspectos da cosmogonia *agni*, como a crença na existência de gigantes monstruosos antes do aparecimento do homem, nos poderes místicos das máscaras e na comunicação permanente entre mortos e vivos. O cemitério é igualmente considerado um lugar místico por conter os restos mortais dos antepassados. Ali, inspirado pela religião animista, o protagonista acaba por se sentir em comunhão com os objectos, os elementos naturais e os seus antecessores.

O universo narrativo do romance dá conta, ainda, da importância de que se revestem certas práticas tradicionais descrevendo algumas festividades, características da cultura da etnia *agni*, à base de danças de mascarados e de cânticos, acompanhados de instrumentos típicos como o tambor (o chamado «tambour parlant» ou «Atougblan», que serve para chamar as pessoas pelos seus nomes). Por exemplo, a ida do protagonista ao santuário é pretexto para a descrição da festa do «igname» (tubérculo característico da alimentação dos africanos), que celebra a abundância, a fecundidade, a gratidão à terra. Na cerimónia, estão presentes os tocadores de tambor e os dançarinos que executam representações tradicionais, os reis e os nobres (que presidem ao ritual), e o «verseur de gin», que tem por missão fazer a resenha histórica dos feitos mais importantes dos antepassados do reino de Bettié. Uma outra dança tradicional da etnia *agni* («Momomé») é relatada no

início do romance: as mulheres da aldeia, nuas e de cara pintada com argila branca e vermelha («kaolin»), em sinal de revolta pela detenção de Mélédouman, exibem-se ferindo-se a si próprias por acreditarem que assim aplacariam a ira divina.

A ficção literária revela, pois, os valores culturais que configuram a identidade negra no choque de civilizações em que uma (a europeia) se propõe dominar a outra (a africana). Assim, o escritor integra as práticas tradicionais no universo ficcional com o objectivo de reivindicar o reconhecimento universal da cultura de um povo que procura emancipar-se invertendo o curso da história. A configuração de uma identidade colectiva passa, ainda, pela afirmação, no discurso literário, da pertença a uma etnia, a uma raça e a um continente com valores culturais riquíssimos («mon peuple», «ma race», «nos terres», «nos valeurs culturelles»¹¹). Esta ideologia do enraizamento na cultura original é reforçada pelas referências ao sangue como factor identitário eterno e intemporal («mon sang est ma meilleure carte d'identité»; «Seul le sang, la famille identifie réellement», p. 29).

4. A ruptura discursivo-linguística

Não obstante terem cedido à hegemonia linguístico-cultural do colonizador, as populações mantêm vivas as línguas autóctones utilizando-as no seio da família e amigos¹². Se escrever na língua oficial se tornou um imperativo histórico incontornável para o escritor deseioso de projecção internacional, este não deixa, contudo, de procurar restaurar a identidade linguística da sua comunidade através das inúmeras marcas semântico-lexicais e sintácticas específicas que deixa no texto literário enriquecendo, desta forma, a literatura contemporânea e fazendo da francofonia o ponto de encontro de sensibilidades estético-literárias orientadas para o diálogo intercultural. Assim, apropriando-se da língua do outro para lhe dar uma feição *sui generis*, o escritor usa o discurso ficcional como forma de contra-poder.

A transgressão de estereótipos estético-linguísticos em *La carte d'identité* passa, pois, pela criatividade textual do autor que usa vocábulos da sua língua nativa e lança mão de estratégias discursivas origi-

¹¹ *La carte d'identité*, pp. 28, 61, 92, 100, 106, 107, 130, 143, 154.

¹² Segundo o prestigiado historiador Joseph Ki-Zerbo, nacional do Burkina Faso, existe em África cerca de um milhar de línguas ou dialectos (cf. Ki-Zerbo, *op. cit.*, vol. I, p. 24).

nais. Por exemplo, a ironia, muitas vezes transformada em sarcasmo, é amplamente utilizada ao serviço do código histórico para parodiar o sistema colonial. De facto, o autor recorre ao humor e à caricatura para descrever a prepotência do colonizador e mesmo a sujeição do colonizado («Mélédouman savait par expérience ce qu'«aller au cercle» veut dire dans cette «encerclée» colonie», p. 3). Num outro passo, deixando transparecer sentimentos de revolta e inconformismo face às atitudes do comandante de círculo e do seu companheiro, o narrador comenta ironicamente a figura que faz o comandante ao bater selvaticamente no protagonista chamando-o de «pauvre arlequin» e de «pauvre pantin» («qui essayait tant bien que mal de jouer un rôle injouable. Et qui le jouait avec un talent tragicomique, un talent furieux, comme les fréquentes bastonnades en témoignent», p. 5).

Uma outra inovação que surge no texto diz respeito à re-enunciação dos processos linguístico-estilísticos próprios da literatura oral *agni* (abundância de interrogações, elipses, redundâncias, justaposições, comparações, imagens e ironias). De facto, *La carte d'identité* comunga dos mesmos princípios retóricos da oratura africana pela verbosidade de determinadas passagens, pelo estilo torrencial, pelas enumerações, paralelismos, imagética, solilóquios e interrogatividade. A obra evidencia, ainda, reminiscências dos contos africanos, genericamente híbridos, através da integração na narrativa de provérbios¹³, poemas ou canções¹⁴, lendas (a da rainha Pokou e a do segundo rei de Bettié) e do maravilhoso (as cadeiras que se transformam, a casa que se desloca).

A ida do protagonista à escola à procura do bilhete de identidade, por ter lá estado numa festa, constitui uma estratégia narrativa que permite descrever o método utilizado nos estabelecimentos de ensino primário para impor a língua da metrópole aos colonizados: os alunos que fossem apanhados a falar o próprio idioma usariam um colar como castigo («le symbole»), do qual só se libertariam quando

¹³ Por exemplo: «Celui qui est tombé dans l'eau n'a plus peur de la pluie» (p. 5); «Le poulailler est un palais doré pour le coq malgré la puanteur des lieux» (p. 6); «Une tête est une case; deux têtes sont un village» (p. 103).

¹⁴ *La carte d'identité*, pp. 61-65, 113-116, 159. Sobre as canções nos contos *agni*, vejamos os resultados da pesquisa de Marius Ano N'Guessan, 1988, p. 23: «Puis se déroule le récit proprement dit comprenant presque toujours une ou plusieurs chansons illustrant telle ou telle séquence (...). Dans le conte, la chanson, en général, revêt plusieurs formes: tantôt plainte (quelques fois exécutée en solo par le conteur ou en chœur, elle est plus souvent responsable), tantôt vive et joyeuse, tantôt langoureuse, voire poignante dans la nuit noire».

um colega cometesse o mesmo erro porque lhe passariam o colar¹⁵. Perante o facto de as crianças estarem proibidas de falar a língua da sua etnia, Mélédouman equaciona expressivamente os efeitos destrutivos da escola colonial nos seguintes termos:

Il faut détruire pour mieux dominer, pour mieux exploiter, pour usurper, piller impunément la richesse des autres (...). Cette belle école, qui aurait dû apporter la lumière, apporte la nuit, car on veut utiliser la science, source de vérité, de lumière, comme moyen de domination. (pp. 101-102).

Por isso, como forma de subverter a hegemonia linguístico-cultural em voga, o discurso romanescos incorpora inúmeros vocábulos da língua *agni*, alguns sem qualquer distinção gráfica e sem serem traduzidos, justamente para demonstrar os limites da língua francesa em relação à impossível designação de certas realidades que fazem parte do riquíssimo universo cultural africano, como por exemplo a nível da gastronomia («*plakali*» é uma pasta à base de farinha de mandioca), da indumentária («*kita*» é um tecido tradicional), de hábitos sociais («*awalé*» é um jogo com que se ocupa os tempos livres), de instrumentos musicais («*sida*», «*cora*»).

Em *La carte d'identité* surgem, ainda, termos da língua *agni* nos nomes dados às personagens como, por exemplo, Mélédouman (o protagonista), Kakatika (o comandante do círculo), Mikrodouman (o sobrinho do protagonista), Mihouléman (o guarda do santuário), Ebah Ya (a neta do protagonista). A questão identitária está no centro desta problemática já que estes nomes próprios, que o autor faz questão de traduzir no texto, geralmente em itálico, remetem para as relações de poder e dominação existentes entre colono e colonizado. De facto, o colonizado, cuja identidade foi negada pelo colonizador chama-se Mélédouman («*Mélédouman soit: "je n'ai pas de nom", ou exactement "on a falsifié mon nom"*»). No entanto, a possibilidade de reconquistar a autenticidade cultural violada, defendendo os valores originais e mantendo vivas as tradições, consubstancia-se no nome do sobrinho do protagonista e do guarda do santuário (Mikrodouman quer dizer «*j'ai un nom*» e Mihouléman – «*je ne suis pas encore mort*»). O nome da neta de Mélédouman (Ebah Ya) não só perpetua o da avó, segundo a tradição, como também surge associado ao sofrimento do colonizado («*ton nom s'accorde bien avec Yalé, souffrance*», p. 3). O romance

¹⁵ Esta explicação é dada no romance em nota de rodapé nas pp. 99 e 103.

sugere, assim, que, mesmo tendo que sofrer (a este propósito é importante que o nome do colonizador, Kakatika, corresponda à designação atribuída, na língua *agni*, a um monstro¹⁶), o africano deve preservar a sua identidade lutando pela dignificação da sua cultura e língua.

Conclusão

Permitindo o confronto de duas visões antinómicas da História e do mundo, *La carte d'identité* reconfigura a identidade histórico-cultural do homem negro-africano de forma original. De facto, partindo da obrigação imposta a um colonizado, pelo comandante do círculo, de apresentar o seu bilhete de identidade e do subsequente périplo deste pela cidade de Bettié, capital de um antigo reino em ruínas, o romance retrata com profundidade a obsessão do protagonista em descobrir quem é, numa África ocidentalizada, onde o único modo de escapar à despersonalização é permanecer fiel aos valores autenticamente africanos. O universo literário representa, pois, a melhor possibilidade de deixar para a posteridade a marca indelével de uma especificidade étnica, negada durante séculos de dominação, ao opor aos estereótipos coloniais uma nova identidade baseada na comunhão homem/terra. Assim, o texto ficcional valoriza a fusão do homem com os elementos cósmicos, a animização da natureza, a terra, o grupo étnico, o sangue, os mitos e os ritos ancestrais do africano. Desta forma, o escritor incita os seus conterrâneos, outrora colonizados, agora independentes, para que preservem os seus valores e lutem por uma total libertação: a emancipação intelectual e espiritual, contra a subserviência e a demagogia. Apenas pela força das ideias, o criticado se poderá tornar crítico e o escravo realmente livre. A fatalidade deve, pois, ser combatida para que se inverta o curso da História. Por conseguinte, denunciando uma eventual perda irreversível dos valores ancestrais do seu povo na vragem das culturas, Jean-Marie Adiaffi procura despertar a consciência cívica dos seus contemporâneos para a necessidade de reconstrução da nação a partir de bases sólidas.

¹⁶ *La carte d'identité*, p. 11: «Kakatika! (...) cela veut dire «monstre géant». Dans l'imagerie populaire et cosmogonique agni, on soutien, qu'il existait (...) des géants monstrueux».

Se desmistificar os dogmas europeus¹⁷ se torna praticamente impossível na «violência das oposições binárias», em que «o outro é subjugado ou eliminado» (Giroux, 1999: 23), «como podemos construir um discurso que elimine os efeitos do olhar colonizador enquanto ainda estamos sob sua influência?» (*idem*, 1999: 32). É, pois, no contexto da pós-colonialidade que o texto de Adiaffi, publicado nos anos 80, vem propulsar para a cena internacional o olhar africano como único, diverso e múltiplo. Tratava-se de subverter, através da ficção literária a hegemonia do olhar europeu que havia inculcado no indivíduo colonizado um traumático complexo de inferioridade¹⁸. De facto, o discurso do protagonista do romance surge truncado ou amputado, por vezes desconexo, sob o intenso sofrimento que lhe é infligido pelo comandante do círculo (que inclusive o tortura). Aniquilado física e moralmente, o herói chega mesmo a atingir o nada («l'état zéro de la raison, de la vie», p. 123).

Constituindo, pois, um libelo do homem negro-africano, autêntico grito de revolta contra o racismo e imperialismo do ocidente, o romance de Jean-Marie Adiaffi antecipou a problemática do centro *versus* periferia que tem animado os estudos culturais. De facto, se as obras provenientes das novas nações emergentes foram geralmente marginalizadas até à década de 70 (Coutinho, 2001: 316), *La carte d'identité* impôs-se aos modernos estudos pós-coloniais ao contribuir de forma iconoclasta para a definição de uma nova identidade cultural e estético-literária.

Bibliografia

ACHEBE, Chinua, *Le malaise*, Paris, Présence Africaine, 1974.

ADIAFFI, Jean-Marie, *La carte d'identité*, Abidjan, CEDA, 1980.

Amin, Samir, *L'Afrique de l'Ouest bloquée*, Paris, Minuit, 1971.

¹⁷ A este propósito é interessante o estudo de Viola Sachs, 2002, que detecta a existência de um pensamento bipolar no imaginário do homem branco norte-americano, no século XIX, baseado em oposições binárias tais como, entre outras, Deus/Diabo, cristianismo/paganismo, civilização/selvajaria, branco/preto, língua inglesa/outras línguas.

¹⁸ Veja-se, por exemplo, a obra do psiquiatra antilhano Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, onde o autor analisa o complexo de inferioridade interiorizado pelo negro que o faz tentar assemelhar-se ao branco clareando a pele, desfrisando o cabelo, procurando um cônjuge europeu ou simplesmente abandonando os seus hábitos.

- AMON D'ABY, François Joseph, *Croyances religieuses et coutumes juridiques des agnis de Côte d'Ivoire*, Paris, Éditions Larose, 1960.
- ARMAH, Ayi Kwei, *L'age d'or n'est pas pour demain*, Paris, Présence Africaine, 1976.
- BHABHA, Homi K., *The location of culture*, London, Routledge, 1994.
- BOKOUM, Saidou, *Chaine*, Paris, Présence Africaine, 1974.
- CASTERAN, C., & Langellier, J. P., *L'Afrique déboussolée*, Paris, Plon, 1978.
- COUTINHO, Eduardo (org), *Fronteiras imaginadas: cultura nacional / teoria internacional*, Rio de Janeiro, Editora Aeroplano, UFRJ, 2001.
- DONGALA, Emmanuel, *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*, Albin-Michel, 1973.
- DUMONT, René & MOTTIN, Marie-France, *L'Afrique étranglée*, Paris, Le Seuil, 1980.
- DUMONT, René, *L'Afrique noire est mal partie*, Paris, Seuil, 1973.
- FANON, Frantz (1952), *Peau noire, masques blancs*, Paris, Editions du Seuil, s/d.
- FANTOURÉ, Alioum, *Le cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972.
- GIROUX, Henry A, *Cruzando as fronteiras do discurso educacional – Novas políticas em educação*. Porto Alegre, Artes Médicas, 1999.
- GOSSELIN, Gabriel, *L'Afrique désenchantée*, Paris, Anthropos, 1978.
- HALL, Stuart, «Cultural studies and its theoretical legacies», in MORLEY, David / CHEN, Kuan-Hsing, (eds), *Stuart Hall – critical dialogues in cultural studies*, London, New York, Routledge, 1996.
- KESTELOOT, Lilyan, *Mémento de la littérature africaine et antillaise*, Les classiques africains, 1995.
- KI-ZERBO, Joseph, *História da África negra*, 2 vols., 3.^a ed., Europa-América, Mem Martins, 1999.
- KOUROUMA, Ahmadou, *Les soleils des indépendances*, Paris: Seuil, 1970.
- LOUCOU, Jean-Noël, *Histoire de la Côte d'Ivoire*, Abidjan, CEDA, 1984.
- MUDIMBÉ, Vumbi, *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, 1973.
- , *L'écart*, Paris, Présence Africaine, 1979.
- N'GUESSAN, Marius Ano, *Contes Agni de l'Indénié*, Abidjan, CEDA, 1988.
- NGUGI, James, *Pétales de sang*, Paris, Présence Africaine, 2000.
- PEPETELA, *Mayombe*, Lisboa, Ed.70, 1980.
- PERROT, Claude Hélène, *Les Anyi-Ndenye et le pouvoir aux 18^e et 19^e siècles*, CEDA, Abidjan, 1982.

POMONTI, J. C., *L'Afrique trahie*, Paris, Hachette, 1979.

SACHS, Viola, «Uma identidade americana pluri-racial e pluri-religiosa: a África negra e Moby Dick de Melville», in *Estudos Avançados 16 (45)*, S. Paulo, Instituto de Estudos Avançados da USP, 2002.

SIGNATÉ, Ibrahima, *Une aube si fragile*, Dakar, NEA, 1977.

SOYINKA, Wolé, *Cet homme est mort*, Belfond, Paris, 1986.

TANSI, Sony Labou, *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.

TAUXIER, L., *Religion, mœurs et coutumes des agnis de la Côte d'Ivoire*, Paris, P. Geuthner, 1932.

Turnbull, Colin, *L'Africain désesparé*, Paris, Seuil, 1965.

Alguns problemas de crítica textual nas *Rimas* de Camões

FREDERICO LOURENÇO
(Universidade de Coimbra)

Abstract

This article addresses a number of textual problems in the lyric poetry of Luís de Camões (Odes I, IX, VII and Eclogues VI, VII). Among the points discussed, the following may be highlighted: is Rebelo Gonçalves' conjecture at Ode. I.45 preferable to Faria e Sousa's? Did Camões write *pode* (present) or *pôde* (perfect) in the concluding stanzas of Ode IX? Is the adjective *semicapros* paroxytone or proparoxytone (*semicapros*) in Eclogues VI and VII?

Parece cada vez mais claro que é necessário encarar as divergências textuais entre as *Rhythmias* de 1595 e as *Rimas* de 1598 poema a poema e verso a verso. Significa isto que a realidade dos problemas, no que toca à crítica textual de um poema específico, não pode ser transposta para outros poemas da mesma edição ou (pior ainda) para a edição no seu conjunto. Por isso, afirmar que a edição de 1595 é «preferível» à de 1598 é tão errado quanto a afirmação contrária (tanto mais que nem todos os exemplares conhecidos das referidas edições são exactamente iguais, como alertou Aníbal Pinto de Castro 2007: 35-36). Errada é também, pelas mesmas razões, a afirmação de que qualquer um dos cancioneiros manuscritos com poemas líricos de Camões apresenta um texto preferível ao das duas edições quinhentistas, como é ainda errada a suposição de que as duas edições quinhentistas apresentam um texto preferível ao dos manuscritos (estes factos

serão aqui demonstrados na discussão dos problemas textuais da ode «Fogem as neves frias»). Pretender hierarquizar, portanto, os testemunhos quinhentistas em que assenta o nosso conhecimento da poesia de Camões é algo que, hoje, nos deve merecer as maiores reservas¹.

1. Ode I, v. 45

Aos problemas textuais e exegéticos levantados pela «Ode à Lua» de Camões dediquei um artigo no número anterior desta revista (*Diacrítica: Ciências da Literatura* n.º 22/3 [2008], pp. 323-342), no qual me referia em especial ao enigmático «Epílio» que surge no v. 45. Dei-me conta, entretanto, que o mesmo verso já causara perplexidade a Francisco Rebelo Gonçalves, em páginas que lhe são consagradas no vol. III da sua *Obra Completa* (pp. 309-313), tomo indispensável para todos os camonistas que se interessem especificamente pela crítica textual de *Os Lusíadas* e das *Rimas*. A solução apontada por Rebelo Gonçalves (i.e. por «Epílio» leia-se «Esquílio») é engenhosa, mas passa ao lado do facto fundamental em que, a meu ver, toda a discussão da «Ode à Lua» se deve basear, a saber: a versão publicada nas *Rhythmas* de 1595 segue, com correspondências claras, por vezes verso a verso, a «Ode a Diana» de Bernardo Tasso, ao contrário da versão reelaborada da mesma ode publicada nas *Rimas* de 1598, em que o afastamento do texto-matriz de Tasso é tão notório quanto surpreendente. Admitindo que a versão de 1595 corresponde à redacção original deste poema em concreto de Camões, a solução de Faria e Sousa por mim relembrada no artigo anterior continua a parecer-me preferível, por permitir espelhar no v. 45 da ode de Camões a referência ao mesmo orónimo (o monte Cinto na ilha de Delos) explicitamente nomeado no verso correspondente da ode de Tasso.

¹ A situação no que toca ao estabelecimento do texto de *Os Lusíadas* não destoa desta realidade, agora que ficou assente que, indiferentemente à questão dos bicos dos pelicanos e às velhas siglas E/Ee, houve só uma edição em 1572 (cf. Aguiar e Silva 2008: 23-54), da qual os exemplares conhecidos divergem entre si (como era natural na época – cf. o caso paradigmático da primeira edição de Shakespeare), ainda que dezassete deles, segundo nos mostra o valioso CD-ROM preparado por K. David Jackson com a reprodução de vinte e nove exemplares da edição de 1572, testemunhem talvez a fase final da impressão, já que se nos apresentam relativamente mais estáveis (e mais correctos) do que os demais no tocante aos erros de impressão que patenteiam.

2. Ode IX («Fogem as neves frias»)

Contrariamente à «Ode à Lua», da qual não se conhecem versões manuscritas, a ode «Fogem as neves frias» foi transmitida pelo Manuscrito Juromenha (embora com omissão das estrofes 4 e 10) e pelo manuscrito apenso à edição das *Rhythmas* de 1595 da Biblioteca Nacional de Lisboa. A este manuscrito nos referiremos por meio da sigla MA (e ao Manuscrito Juromenha por meio da sigla Ms.Jur.²). A ode foi publicada pela primeira vez nas *Rimas* de 1598. O poema é dado como «canção» no Índice do Padre Pedro Ribeiro, documento pródigo em «erros e confusões várias», como escreveu Aníbal Pinto de Castro (2007: 54). Na verdade, trata-se de uma das três odes camonianas em «liras» à maneira da ode *Ad florem Gnidi* de Garcilaso.³

À semelhança do que sucede na «Ode à Lua», também aqui podemos identificar um texto-matriz (ainda que, neste caso, de alguma forma «desdobrado»). Com efeito, esta ode camonianiana recorre criativamente a motivos que, de forma nítida, nos trazem aos ouvidos ecos de versos horacianos, nomeadamente das odes *Diffugere niues* (IV.7) e *Soluitur acris hiems* (I.4). Américo da Costa Ramalho intuiu ainda, em estudo de leitura obrigatória (1992: 155-172), a presença subtil de outra ode de Horácio (IV.12).

A forma textual que este poema assume na edição mais comumente aceite das *Rimas* de Camões (a edição de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, publicada na editora Almedina de Coimbra) deixa bastante a desejar, mesmo abstraindo-nos da espectacular gralha tipográfica que foi passando de reimpressão em reimpressão, que aplica ao Zéfiro do v. 6 o adjectivo «branco» (*sic*), o que levou Barbara Spaggiari em 1980, cegamente confiada em Costa Pimpão, a dar superior prova de camonismo ao escrever «si aspettrebbe *brando*» (cf. Spaggiari 1980: 1020,

² É motivo de pesar para os estudiosos de Camões que não tenha ainda sido publicado um fac-símile deste importante manuscrito, actualmente na Biblioteca do Congresso em Washington D.C., tanto mais que as colações publicadas na sua *Lírica de Camões* por Leodegário A. de Azevedo Filho nem sempre coincidem, como se verá mais adiante neste artigo, com as de Carolina Michaelis nos valiosos estudos que, na década de 80 do século XIX, sobre este manuscrito publicou na *Zeitschrift für romanische Philologie*. Apesar dessa situação, estou profundamente grato ao Prof. Leodegário pelas colações que pôs ao dispor dos camonistas, nas quais me tenho baseado para o Manuscrito Juromenha.

³ A «lira», esquema perfeito de Tasso e Garcilaso (estância de cinco versos com rima aBabB), é utilizada por Camões nas Odes III, IX e X. Curiosamente, a palavra «lira» não surge explicitamente na Ode IX, ao contrário do que sucede nos outros dois poemas, onde, em homenagem à Ode *ad florem Gnidi* de Garcilaso, o vocábulo «lira» está bem presente. Cf. Maria de Lourdes Belchior (1971: 76-77).

n. 38). Registe-se que «brando» é a lição que encontramos nos três testemunhos quinhentistas (MA, Ms.Jur. e nas *Rimas* de 1598, a que me referirei doravante por meio da sigla RI) e ainda nas *Rimas Várias* de Faria e Sousa. Cf. ainda «Zéfiro brando» no v. 2 da Ode II.5 de António Ferreira.

Vejamos, agora, alguns problemas de resolução mais complexa.

1-3 *Fogem as neves frias
dos altos montes, quando reverdecem
as árvores sombrias...*

Assim começa a ode nas *Rimas* de 1598, nas *Rimas Várias* de Faria e Sousa e na edição de Costa Pimpão. No entanto, MA dá-nos uma versão alterada do v. 2: em vez de «quando reverdecem», esse testemunho manuscrito dá-nos «e já reverdecem». Tal como no caso da «Ode à Lua», o texto-matriz pode ajudar-nos a resolver aqui o problema de crítica textual. Assim, «já» parece-me preferível a «quando» por causa do *iam* no verso com que abre a ode «Fugiram as neves» (*Diffugere niues*) de Horácio: *Diffugere niues, redeunt iam gramina campis*. Cf. também Horácio, Ode I.4.5.: *iam Cytherea choros ducit Venus*. Compare-se, em formulação poética análoga (chegada da primavera), Catulo, Poema 46. 1-3: *Iam uer egelidos refert tepores, / iam caeli furor aequinoctialis / iucundis Zephyri silescit aureis*.

11-15 *Vai Vénus Citareia
cos coros das Ninfas rodeada;
a linda Panopeia,
despida e delicada,
com as duas irmãs acompanhada.*

O texto supra-citado é a versão de RI, reproduzido por Costa Pimpão. Como tantas vezes em Camões, a onomástica greco-latina levanta dúvidas de melindrosa resolução, tanto no que diz respeito à grafia adoptada como à forma em si. Nesta estrofe surgem-nos os dois problemas. A grafia correcta de «Citareia» seria «Citereia», como se lê numa das odes horacianas imitadas por Camões neste poema: *Cytherea choros ducit Venus* (Ode. I.4.5). Na verdade, Vénus é a deusa de Citera (e por isso é regularmente *Cytherea* na *Eneida*, poema bem conhecido do autor de *Os Lusíadas*); não admira, portanto, que o excelente latinista Faria e Sousa opte nas suas *Rimas Várias* pela grafia «Citerea».

Faria e Sousa compreendeu também o problema levantando pelo nome «Panopeia» no v. 13, e por isso altera-o para «Pasiteia» (forma

que surge de resto no Ms.Jur.). Não há dúvida de que Pasiteia é a forma correcta. Panopeia é uma nereide já mencionada por Homero (*Ilíada* XVIII, 45) e Hesíodo (*Teogonia* 250), que Camões conheceria por meio de Virgílio (*Eneida* V, 825; cf. *Lus.* VI.23.8 e *Elegia* I, v. 76) e dos poetas italianos (por exemplo Tasso: cf. Spaggiari 1980: 1029). Nesta ode, está claramente deslocada, ao passo que Pasiteia era tida no Renascimento como uma das Graças, mercê das *Geneologias* de Boccaccio (citadas por Costa Ramalho 1992: 168, n. 10). Pasiteia é aceite por Storck na sua tradução alemã das odes camonianas e, já no século XX, pelos estudiosos da onomástica camoniana Barata da Cruz (1958: 167) e Guilherme Gomes (1974: 46).

16-17 *Enquanto as oficinas
dos Cíclopes Vulcano está queimando...*

A forma proparoxítona «Cíclopes» supra-citada, que mereceu a preferência dos Professores Costa Pimpão e Hernâni Cidade, não tem qualquer fundamento filológico, como já Francisco Rebelo Gonçalves deixou bem claro (2002: 278). A forma correcta é paroxítona: Ciclopes. A forma «Ciclopas», já preferida por Faria e Sousa e depois por José Maria Rodrigues e até pelo Prof. Leodegário, teria eventualmente em seu abono os (já de si inexactos) «Ciclopas» de *Lus.* II.90.5.

29 *depois o inverno frio...*

«Depois» é a forma que nos surge em MA, Ms.Jur., RI e Faria e Sousa. Causa, pois, perplexidade a grafia «despois» por que opta Costa Pimpão.

35 *temerá o marinheiro o Oriente.*

É assim que lemos o verso no Ms.Jur. Tanto MA como RI transformam «o Oriente» em «o horizonte». Diz Faria e Sousa que a constelação Oriente (cf. *Lus.* VI.85.6 «o ensífero Oriente»⁴ e X.88.6 «do Oriente o gesto turbulento») «es motor de tempestades marítimas». Oríon (na forma contemporânea) é também mencionado na Ode 46 de Bernardo Tasso (vv. 9-10 e *l'armato Orione / facea con l'onde salse*

⁴ Mas note-se que também neste verso de *Os Lusíadas* o nome da constelação deu origem a um erro de impressão (*Oriente* por *Orionte*) nalguns exemplares da edição de 1572, como releva Aguiar e Silva 2008: 38.

aspra tenzone) que, por sinal, imita igualmente a ode *Diffugere niues* de Horácio. A optarmos por «Oriente» em detrimento de «(h)orizonte», a forma «temerá... a Oriente» de Faria e Sousa, adoptada por Costa Pimpão, seria aliciante (em vez de «temerá... o Oriente»), se não se desse o caso de, nos dois passos citados de *Os Lusíadas*, Camões antepor ao nome da constelação o artigo definido.

A ideia de Oríon ser uma constelação nefasta para os marinheiros já vem de Virgílio (*nimbosus Orion*: cf. *Eneida* I.535) e é um lugar-comum horaciano. Faria e Sousa remete para um passo apenas (de resto incorrectamente identificado: a referência exacta é Epodo 15.7-8). A este passo de Horácio acrescentem-se os seguintes: Ode I.28.21; Ode III.27.18; Epodo 10.10. Da p. 123 dos seus *Ensaios Camonianos* (Coimbra, 1932) depreende-se também a preferência de Afrânio Peixoto por «Oriente» (em detrimento de «horizonte»).

41-2 *Que foram dos Troianos*
Heitor temido, Eneias piadoso?

«Heitor» (MA, Ms.Jur.) é preferível à grafia latinizante «Hector» (RI), conforme notou Rebelo Gonçalves (2002: 278-279).

44 *ó Cresso tão famoso*

Este «Cresso» (MA, RI, Faria e Sousa) nada tem a ver com o «Crasso» do Ms.Jur. (simples erro de cópia que não merece a atenção contemporizadora que lhe dá o Prof. Leodegário na p. 222 da sua edição das Odes camonianas). Trata-se de Cresso, rei da Lídia e detentor de fabulosa riqueza, cujo diálogo com Sólon (de duvidosa historicidade, como refere Delfim Leão 2001: 20-42) é relatado por Heródoto (Livro I.30-3) e Plutarco (*Vida de Sólon* – o conhecimento renascentista deste encontro virá certamente de Plutarco). Camões podia também conhecer a Sátira 10 de Juvenal, cujos vv. 273-275 aludem igualmente ao encontro de Cresso e Sólon.⁵

58-65 *nem pode a deusa casta*
tornar à luz superna
Hipólito da escura noite averna.

⁵ Para uma análise penetrante e original do aproveitamento que Camões faz da figura de Cresso, veja-se Maria de Fátima Silva (2001: 49-67).

*Nem Teseu esforçado
com manha, nem com força rigorosa,
livrar **pode** o ousado
Pirítoo da espantosa
prisão leteia, escura e tenebrosa.*

Estes versos levantam uma interrogação fascinante: Camões terá escrito «pode» (presente) ou «pôde» (perfeito)? Só o desenvolvimento conceptual do poema poderá dar resposta a esta dúvida.

Fogem as neves frias. Logo no verso de abertura, uma sensível divergência relativamente ao modelo horaciano: o tempo verbal. «Fugiram» (Horácio); «fogem» (Camões).⁶ Divergência, por um lado; motivo de estranheza, por outro. É que, neste poema, Camões acolhe com tal entusiasmo a predominância uniformizadora do presente do indicativo, explorada até ao limite por Horácio nas duas odes referidas, que até o exótico perfeito inicial (*diffugere*: «fugiram») é regularizado e trazido para o presente.

Da abdicação de abrir com o Passado à cabeça resulta um efeito de significação redobrada quando surge, finalmente, no v. 25, a primeira forma verbal pretérita do poema, após nada menos que treze formas de indicativo presente (e outras ainda de gerúndio). É Actéon, significativamente, que vem quebrar a sensação de indiferenciamento contínuo provocado pelo suceder de formas verbais na terceira pessoa do singular do presente do indicativo, numa estrofe onde Diana *desce* (presente), mas onde *perdeu* (perfeito) *Actéon a natural figura*⁷.

Que o aparecimento deste pretérito perfeito no v. 25 da ode de Camões adquire especial relevo é circunstância susceptível de confirmação quando nos damos conta de que o poeta «doseou» o recurso ao Passado no poema com rigoroso conceptismo, a ponto de podermos extrair como que uma «filosofia do tempo» que informa a ode «Fogem

⁶ Quanto ao adjectivo «frias», cf. o sintagma *neve fria* em Elegia I.198; e no Soneto *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades* (n.º 92 Costa Pimpão), v. 10. A expressão, soberbamente pleonástica, poderá ter sido inspirada por Tasso (Ode VII.8: *fredde nevi*). Mais à frente na ode camoniana, a expressão «frígida neve» (v. 32) operará um efeito classificante de *ring-composition*.

⁷ O melómano recordará um efeito célebre em *Das Rheingold* de Richard Wagner que, *mutatis mutandis*, se poderia considerar análogo: o aparecimento de Alberich, figura mítica «humanizada» pela lascívia (como Actéon), que, ao surpreender o banho divino das Ninfas do Reno, quebra, pela primeira vez na partitura daquela ópera, a sensação de indiferenciamento produzida por intermináveis compassos a arpear, sem modulação, o acorde de mi bemol maior.

as neves frias», segundo a qual Presente e Passado, entendidos como espaços de intersecção entre Tempo e Mito, se distinguem pelo facto de o Presente ser predominantemente tempo divino (Vénus, Diana, Vulcano); o Passado, tempo humano (Actéon, Heitor, Eneias, Crespo, Sólon); e o Futuro, tempo da *physis*, da natureza (cf. estrofe 7). Com a ressalva de o movimento cíclico de retorno, sugerido pela arquitectura do poema, operar possivelmente na última estrofe um movimento análogo ao que transformou o perfeito *diffugere* de Horácio no presente *fogem*, com Teseu e Pirítoos abrangidos pela música uniformizadora, ainda que divina, de «agora». Isto se não optarmos antes por concluir que, em vez de «pode» no v. 63, deveríamos simplesmente ler «pôde» – na esteira, aliás, de Wilhelm Storck (1881: 193), que traduz «pode/pôde» pela forma pretérita *konnte* (recorde-se que não havia diferenciação gráfica rigorosa entre as duas formas no tempo de Camões⁸). Adiante voltaremos a colocar esta hipótese.

O perigo de estatismo – que o poema em princípio correria em virtude da opção de só inflectir pela primeira vez o tempo verbal no final da estrofe 5 – é habilmente finto por Camões, já que os verbos escolhidos, pela sua própria semântica, devolvem ao texto uma ilusão vívida de movimento:

- estrofe 1: *fogem, reverdecem, crecem, tecem;*
- estrofe 2: *espira, afia, suspira, chora, namora;*
- estrofe 3: *vai;*
- estrofe 4: *está queimando, vão colhendo;*
- estrofe 5: *dece.*

A entrada de Actéon na ode, com o que de tragicamente humano a tal figura se associa, acarreta várias mudanças. Uma delas acontece logo no verso seguinte, introduzindo o primeiro dos três pivôs que estruturam o desenvolvimento conceptual do poema: o advérbio *assí* (v. 26; os restantes pivôs são os dois *porque* no v. 36 e no v. 56). Até aí estivéramos em regime de justaposição paratáctica de acções divinas, eternas, tão alheias à incoação como a qualquer tendência de perfecti-

⁸ Sobre o problema pode/pôde em Camões, leia-se a discussão inultrapassável de Rebelo Gonçalves (2002: 204-206). Na esteira das suas observações, recorde que, curiosamente, «pôde» surge na edição de 1572 de *Os Lusíadas* (tomo como exemplo o fac-símile do exemplar pertencente à Sociedade Martins Sarmento de Guimarães, magnificamente prefaciado por Vitor Aguiar e Silva) num passo em que claramente devemos ler «pode». Cf. *Lus.* II.31.8.

vidade conclusiva: os sopros do Zéfiro, Cupido de volta da suas setas, Vénus rodeada do coro de Ninfas, a nudez delicada das Graças,⁹ Vulcano a deflagrar na oficina dos Ciclopes, Diana saturada da caça e sequiosa de refrigério.

Mas a alusão a Actéon, associado por artística coincidência à fonte «buscada» por Diana, permite, graças ao perfeito *perdeu*, pôr um ponto final na primeira parte da ode e proceder a um balanço do que até aí se auferiu da contemplação do mundo imutável da mitologia greco-romana. Os dividendos chegam no verso clausular da estrofe 6 (v. 30), com o alargamento do poema a uma terceira dimensão temporal: o futuro. Nele residiremos enquanto dura a estrofe 7:

*Ir-se-á embranquecendo
com a frígida neve o seco monte;
e Júpiter chovendo
turbará a clara fonte;
35 temerá o marinheiro o Oriente.*

As neves que fugiram no poema de Horácio, e que agora fogem no de Camões, voltarão. O elo estabelecido pelos sintagmas *neves frias* (v. 1) e *frígida neve* (v. 32) fecha a (de resto bem horaciana¹⁰) estrutura em anel que une e remata a primeira parte do poema. Os montes que reverdeciam são agora secos; e a meteorologia, em vez de ser chamariz de Zéfiros e de Graças nuas, infundirá temor nesses mais vulneráveis e expostos de todos os homens (tanto no ideário clássico como no do poeta de *Os Lusíadas*) à mortífera indiferença da borrasca: os marinheiros.

Na estrofe 8 já voltámos de novo ao presente: *Porque, enfim, tudo passa; / não sabe o tempo ter firmeza em nada* (vv. 36-37). À semelhança das *neves frias* da abertura, a vida humana *foge* (v. 39: novo elo e fechamento de anel relativamente ao v. 1). Os *exempla* helénicos (incluindo

⁹ Cf. as palavras de Hernâni Cidade (2003: 168): «Mas vede como no *delicada* se dilui todo o gosto carnal do *despida*. Isto é normal no Poeta. Os seus quadrinhos pagãos de *renascente*, voluptuosamente sensível à beleza das formas e ao esplendor da policromia, todos assim os envolve em casto véu a timidez católica». Mas as Graças já eram *decentes* («decorosas») em Horácio I.4.6.

¹⁰ Cf. Helena Dettmer (1983). Repare-se que há um importante «anel» que Camões introduz na ode, melhorando por seu intermédio a própria concepção de Horácio na Ode IV.7: a dupla presença de Diana em *Fogem as neves frias*, primeiro aludida conjuntamente com Actéon, que a ofendeu e que ela puniu cruelmente; depois no fim, impotente para salvar Hipólito, que, apesar da veneração prestada, a deusa deixou morrer.

Eneias, a despeito do epíteto virgiliano *piadoso*, nesse rol) lá estão para o provar, sobretudo Crespo, vítima de espectacular reviravolta da Fortuna. Os tempos verbais fixam-se, neste elenco de desgraças humanas, no passado:

estrofe 9: *fora, consumiram;*

estrofe 10: *crias, creste.*

O presente que domina o poema assoma de novo na estrofe 11 (*alcança*, v. 51; *dura*, v. 52), mas com um vislumbre de futuro no último verso da estância, *há-de alcançar* (v. 55). E com isto chegamos ao cerne da «mensagem» da ode; aqui filosofia dá lugar a teologia, na consideração da *bem-aventurança / durável* (vv. 53-54, expressivo *enjambement*) que, afinal, a «tapeçaria bela e fina»¹¹ da mitologia greco-romana não pode proporcionar. Ouvimos aqui, sem dúvida, «a serena inquietação do cristão que se sabe *homo viator*», como escreveu Maria do Céu Fraga (2003: 156).

No entanto, sucede que, para uma cabal interpretação das duas estâncias finais (a qual nos permitiria aferir o grau de cristianização sofrido pela ode no seu desfecho), estamos reféns de algo de tão pequena dimensão, mas de tão largo alcance semântico-temporal, como um acento circunflexo. Pois também em relação ao *pode* do v. 58, cujo sujeito é Diana (tão impotente para ressuscitar Hipólito como será, na estância seguinte, Teseu em relação a Piríto), é lícito perguntarmo-nos se, na verdade, a intenção de Camões não terá sido *pôde*.¹² Assim sendo, se, a partir do *porque* no v. 56 (o terceiro pivô, como já referimos), somos situados num Passado anterior à Redenção em que nada valia contra a inelutabilidade da morte, o que emerge, como leitura possível da ode, é a desqualificação cristianizante dos próprios adereços mitológicos importados de Horácio, que de forma tão enganadora tinham enfeitado o poema desde o início.

¹¹ *Lus.* IX.60.1.

¹² Storck, também aqui, opta pelo pretérito na sua tradução: *Selbst nicht Dianens Hände / Entführten von der Schwelle / Des Orcus HIPPOLYT zur Tageshelle.*

3. Ode VII («A quem darão de Pindo as moradoras»)

Assinalem-se duas gralhas tipográficas na edição de Costa Pimpão:

v. 7: por «do peso» leia-se «de peso»;

v. 51: por «vendem a Fortuna» leia-se «vencem a Fortuna».¹³

Publicada pela primeira vez nas *Rimas* de 1598, esta ode (cuja datação tanta opinião díspar tem gerado¹⁴) encontra-se também em dois manuscritos (MA e Ms.Jur.). Desde Carolina Michaelis, os problemas que mais têm ocupado os camonistas no respeitante ao estabelecimento do texto deste poema derivam justamente das lições divergentes na estrofe 6 que encontramos no Manuscrito Juromenha. Sobre esses problemas remeto para a síntese magistral de Vítor Aguiar e Silva (1994: 236-238, n. 9).

Há, no entanto, um verso em que D. Carolina parece não ter feito escola:

24 *honra benina dais*

Carolina Michaelis (1884: 4) afirma explicitamente que, no Ms.Jur., se lê neste verso «aura» em vez de «honra», acrescentando que o erro de leitura «honra», já antigo, se arrastou indetectado por todas as edições («der alte Lesefehler hat sich bis heute unbemerkt durch alle Ausgaben hingeschleppt»).¹⁵ Não encontro menção desta variante na edição do Prof. Leodegário.

4. Éclogas VI e VII: semicapro ou semícapro?

Écloga VI, 185: *Vós, semicapros deuses do alto monte*

Écloga VII, 2: *Os semicapros deuses amadores*

No v. 185 da Écloga VI («A rústica contenda desusada») e no v. 2 da Écloga VII («As doces cantilenas que cantavam»), encontramos nas

¹³ Cf. Leodegário Azevedo Filho (1997: 152).

¹⁴ É preciso dizer, no entanto, que a convicção do Prof. Aguiar e Silva, segundo a qual «tudo leva a crer» (2008: 66) que se trata de «um poema da juventude de Camões» (1994: 237, n. 9) não é partilhada pela generalidade dos camonistas.

¹⁵ Cf. Carolina Michaelis (1884: 4). No mesmo número da revista *Zeitschrift für romanische Philologie*, a estudiosa alemã volta mais adiante a sublinhar este facto: cf. p. 437, n. 1.

duas edições quinhentistas a forma «semicapro», aparentemente paroxítona. Digo «aparentemente», dado que não havia uniformidade na norma quinhentista no que concerne à colocação dos acentos (especialmente no que toca a palavras esdrúxulas), pelo que nada nos diz que Camões não pronunciasse a palavra (correctamente) como proparoxítona. Pois não há dúvida de que a palavra latina *semicāper* só pode resultar, em português, na forma «semícapro». Assim se compreende que, em relação a esta forma, Francisco Rebelo Gonçalves tenha escrito: «o lat. *semicāper*, -pri exige, sem discussão, *semícapros*. Só se admitiria *semicapros*, paroxítono, se houvesse, e não há, razão métrica para a diástole» (2002: 273). Na nota 6 da página citada, Rebelo Gonçalves frisa o caso diferente que se nos depara no soneto 66 das *Rimas Várias – Flores do Lima* de Diogo Bernardes, onde os acentos métricos na 4.^a, 8.^a e 10.^a sílabas exigem a forma paroxítona *semicapros*.

Contra a acentuação proparoxítona se pronunciou José Gonçalo Herculano de Carvalho (1984: 105), que fundamenta o seu repúdio em dois argumentos. O primeiro, que recorre a noções inexactas de fonética latina, baseia-se na falácia de que «estando a vogal breve da penúltima sílaba seguida do grupo ‘muta cum líquida’, a acentuação recaía, como é sabido, facultativamente nessa sílaba ou na antepenúltima» – argumento que qualquer latinista saberá classificar de infundado;¹⁶ quanto ao segundo argumento, de que a acentuação paroxítona é, no que toca à eufonia do verso em português, «ritmicamente de preferir», posso de alguma forma solidarizar-me com ele (e compreendo até a sua sedução, também sentida pelo Prof. Aguiar e Silva; cf. 2008: 71, n. 27; 190, n. 9), mas em rigor não passa de impressão subjectiva que não pode ser confirmada nem refutada, porquanto em ambos os casos (Éclogas VI, 185; VII, 2) se trata de decassílabos heróicos com acentos métricos na 6.^a e 10.^a sílabas, pelo que o acento de semícapro/semicapro é metricamente indeterminável, contrariamente ao caso do decassílabo sáfico de Diogo Bernardes, apontado por Rebelo Gonçalves, em que o acento métrico na 8.^a sílaba recai justamente sobre «semicapro».

¹⁶ A questão que se coloca, em latim, não tem que ver com o carácter «facultativo» da acentuação na pronúncia de uma palavra cuja penúltima sílaba, etimologicamente breve (como é o caso de *semicaper*), é seguida de oclusiva e líquida (palavra que seria sempre pronunciada com acentuação proparoxítona – a ideia de Herculano de Carvalho de a forma de acusativo poder ter «facultativamente» uma acentuação diferente da de nominativo é de veras peregrina), mas sim com a licença poética de lhe deslocar o acento métrico para efeitos de escanção do verso. É facto que a palavra *semicaper* é rara em latim; todavia, a sua utilização mais conhecida, no v. 515 do Canto 14 das *Metamorfoses* de Ovídio, pressupõe inequivocamente a acentuação proparoxítona.

Assim sendo, depois de, neste artigo, ter apontado discordâncias pontuais com o Prof. Costa Pimpão, aprez-me registar a minha concordância com a sua opção pela forma proparoxítone deste exótico epíteto latinizante na sua edição das *Rimas*, a qual, parafraseando Aníbal Pinto de Castro (2007: 31-41), continua a merecer a todos os camonistas a apelação incontroversa de «grande».

Bibliografia citada

- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de (1997), *Lírica de Camões 3. Tomo II: Odes*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- BELCHIOR, Maria de Lourdes (1971), «Nótula sobre a Lira Usada por Poetas Portugueses dos Séculos XVI e XVII», in *Os Homens e os Livros, Séculos XVI e XVII*, Lisboa, Verbo, pp. 75-86.
- CARVALHO, José Gonçalo Herculanio de (1984), «Lendo a Écloga VI de Camões», *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, pp. 103-114.
- CASTRO, Aníbal Pinto de (2007), *Páginas de um Honesto Estudo Camoniano*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.
- CIDADE, Hernâni (2003), *Camões, O Lírico*, Lisboa, Presença (4.^a edição).
- CRUZ, Maria Helena Barata da (1958), *Os Nomes Próprios de Origem Greco-latina nas Rimas de Camões*, Lisboa, Faculdade de Letras (tese de licenciatura).
- DETTMER, Helena (1983), *Horace: a Study in Structure*, Hildesheim-Zürich, Olms.
- GONÇALVES, Francisco Rebelo (2002), *Obra Completa*, vol. III, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- FRAGA, Maria do Céu (2003), *Os Géneros Maiores na Poesia Lírica de Camões*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis.
- GOMES, Guilherme Augusto (1974), *Vocabulário Onomástico das Rimas, Autos e Cartas de Camões*, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos.
- LEÃO, Delfim F. (2001), *Sólon: Ética e Política*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina (1884), «Neues zum Buch der kamonischen Elegieen (Schluss)», *Zeitschrift für romanische Philologie* 8, pp. 1-23.
- RAMALHO, Américo da Costa (1992), *Camões no seu Tempo e no Nosso*, Coimbra, Minerva.
- SILVA, Maria de Fátima (2001): «Mudança, um Tema de Inspiração Clássica em Camões», in *Fim do Milénio*, Lisboa, Colibri, pp. 49-67.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1994), *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia.

— (2008), *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa, Cotovia.

SPAGGIARI, Barbara (1980), «Nel Quarto Centenario della Morte di Luís de Camões. L'Ode IX. Per la Conoscenza della Lirica Camoniana», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. III, vol. X.3, pp. 1003-1064.

STORCK, Wilhelm (1881), *Luis de Camoens Sämtliche Gedichte. Buch der Elegieen, Sestinen, Oden und Octaven*, Paderborn, Schöningh.

Ainda a propósito do soneto *O dia em que eu nasci moura e pereça*

HÉLIO J. S. ALVES
(Universidade de Évora)

Abstract

This is a follow-up to a previous essay of mine engaged in a debate that was launched by Vítor Aguiar e Silva in 1992, in the pages of *Diacrítica*, on the authorship of the sonnet beginning *O dia em que eu nasci moura e pereça*. My arguments in favour of ascribing this sonnet to Camões are here summarized, and new data is added. The wider issue of authorship of sixteenth-century Portuguese sonnets is also addressed, as I argue for a philological approach that goes beyond textual criticism to assume, as a precondition, the study of ideology in the history of editing Camões and of commenting on his and others' poetry.

1. Escassas semanas depois da sua publicação, um texto meu sobre o soneto «O dia em que eu nasci moura e pereça», oferecido a uma *festschrift* da Faculdade de Letras de Lisboa,¹ foi objecto de comentário por parte do Professor Vítor Aguiar e Silva nas páginas finais da sua mais recente e premiada recolha de ensaios sobre o poeta de *Os Lusíadas*.² Depois de se referir generosamente ao trabalho que tenho desenvolvido nos estudos camonianos, o autor de *A Lira Dourada e a Tuba Canora* categorizou teoricamente a minha abordagem comparativa do problema do cânone da lírica camonianiana, destacando-lhe a

¹ Hélio J. S. Alves, «A propósito do soneto *O dia em que eu nasci* e do seu autor» in Isabel Almeida, Maria Isabel Rocheta e Teresa Amado (orgs.), *Estudos. Para Maria Idalina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos*, Lisboa: Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras de Lisboa, 2007, pp. 263-295.

² Vítor Aguiar e Silva, *A Lira Dourada e a Tuba Canora. Novos Ensaios Camonianos*, Lisboa: Cotovia, 2008.

originalidade e interesse relativamente às soluções ou métodos oferecidos pelos investigadores da matéria, desde Roger Bismut e Jorge de Sena, até Elizabeth Naïque-Dessai e Leodegário A. de Azevedo Filho.

De acordo com aquele eminente investigador, o critério que concebi possui o efeito de contribuir para desmistificar o carácter solitário e excepcional que sói conceder-se à poesia de Camões, ao tornar «muito problemática a demarcação e a caracterização de traços poéticos idiolectais que atestariam a autoria camonianiana».³ Com efeito, embora Carolina Michaëlis de Vasconcelos chamasse a atenção há mais de um século para a hipertrofia que tem caracterizado a apreciação de Camões e para a necessidade de abordagens comparativas,⁴ e apesar de Jorge de Sena ter acentuado o que lhe parecia comum a todos os poetas portugueses do tempo quando introduziu na crítica e historiografia literária portuguesa o conceito de «Maneirismo»,⁵ a verdade é que a tendência sempre dominante tem sido a de considerar a obra de Camões isoladamente, não raro à custa da própria racionalidade hermenêutica.

Ao mesmo tempo, porém, o método que apresentei – baseado na pesquisa de indícios retóricos e inscrições textuais, e, em processo simultâneo, atento aos princípios básicos da fiabilidade documental e da imitação renascentista – permitiu a Aguiar e Silva reconhecer, apesar de algumas hesitações pertinentes, o peso indubitável do meu argumento em favor da atribuição do soneto «O dia em que eu nasci» a Camões.⁶ Quer dizer, o âmbito intertextual e intersubjectivamente comunitário da produção lírica portuguesa do terceiro quartel do século XVI não esconde, em paralelo, a presença de sujeitos, em processo gradual de emergência, com uma «assinatura» poética já suficiente para permitir a sua identificação.

³ *Ibidem*, p. 215.

⁴ «Os modernos admiradores de Camões não comparam suficientemente (...) É por isso que eles imaginam que uma poesia de Camões é um fenómeno à parte» (Carolina Michaëlis de Vasconcelos, «O texto das 'Rimas' de Camões e os apocryphos», *Revista da Sociedade de Instrução do Porto*, II Ano, n.º 3, 1882, pp. 107-108). No plano da metodologia e da hermenêutica, foi este o único estudo, em quarenta anos, «com que», nas palavras de Jorge de Sena, «Carolina Michaëlis beneficiou os estudiosos portugueses que, interessados nos problemas da autoria camonianiana, não lessem alemão» (*A Estrutura de «Os Lusíadas»*, 2.ª edição, Lisboa: Edições 70, 1980, p. 188, n. 4).

⁵ «O Maneirismo de Camões», «Camões e os maneiristas» e «Maneirismo e Barroquismo na poesia portuguesa dos séculos XVI e XVII», ensaios republicados em *Trinta Anos de Camões 1948-1978*, Lisboa: Edições 70, 1980, vol. 1, pp. 43-92.

⁶ Vítor Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 216.

Recordo que me propus então «tentar uma resposta substantiva ao problema da autoria», o que não é o mesmo, bem entendido, que conseguir uma resposta definitiva ao mesmo problema. Neste sentido, as considerações que se seguem destinam-se, ao mesmo tempo, a fazer jus à forma como o meu texto foi comentado em *A Lira Dourada...*, e a clarificar, completar e (espero) consolidar um pouco mais as razões que me levam a supor que deixou agora de haver motivos razoáveis – o que não quer dizer, evidentemente, motivos possíveis! – para duvidar de quem tenha sido o autor daquele soneto. Ademais, importará ainda tecer algumas considerações que enquadrem a pesquisa duma atribuição segura deste ou doutro poema na realidade dos textos quinhentistas, da sua ínsita variabilidade, da sua sujeição pluridimensional e das suas oscilações de autoria.

2. A partir da descrição do Professor Aguiar e Silva, pode o leitor ficar eventualmente com a impressão de que a atribuição que faço de «O dia em que eu nasci moura e pereça» a Camões depende exclusivamente da relação intertextual indirecta do último terceto, e apenas dum sintagma particular dele (*não te espantes*), com poemas dos contemporâneos Diogo Bernardes e Jerónimo Corte-Real. Ora, esta impressão, a ocorrer, é redutora. Como escrevi nas conclusões do estudo, a minha argumentação no sentido de que o autor de «O dia em que eu nasci» é também o autor d'*Os Lusíadas* assenta na acumulação de várias marcas textuais, que incluem léxico, rima e estilemas. Em jeito de sumário, diga-se que a presença destacada da construção *não te espantes* foi observada ali em articulação com os seguintes factores:

- 1) presença de decassílabo iniciado por um vocativo com a interjeição «ó» seguida de nome e duma variante da construção *não + espantar*;
- 2) a utilização, em posição final no verso, do sintagma *de ignorante(s)*;
- 3) a existência de rima externa em *-antes*;
- 4) a utilização da palavra *pessoa(s)*;
- 5) as duas (aparentes) paródias coevas.

A estes dados, explicados no meu ensaio, pode acrescentar-se a aproximação, realizada convincentemente por Vasco Graça Moura, do terceiro verso de «O dia em que eu nasci» a dois outros versos camonianos, como em lugar próprio aponteí. Apenas quando se juntam e contrabalançam todos estes elementos materiais, a tese que propus adquire o seu peso efectivo.

3. O primeiro caso – respeitante ao sintagma *ó gente temerosa* ligado a *não te espantes* – tem correspondente retórico n'Os *Lusíadas*, como acentuei em devido tempo, nos vocativos de VI, 15 e também de III, 71-73, momentos do texto épico, como o soneto, indicativos de início de verso ou de discurso directo. Parece-me relevante acrescentar que uma interjeição, seguida de «gente» e atributo, ressurgiu em passagens famosas da epopeia de Camões, como o comentário à conduta de Vasco da Gama perante o maremoto em II, 47 («ó gente forte»), o início do discurso do Adamastor em V, 41 («ó gente ousada»), a longa exortação de VII, 1-14 («sus, gente forte» e «ó gente insana») e o início da fala de Monçaide em VII, 30 («ó gente que a natura...»).

O interesse desta observação está em que o corpus de poemas composto irrefragavelmente no período relevante para a comparação parece nunca utilizar construção semelhante a «ó gente temerosa». A poesia de Caminha tem «ó grão desventura», «ó uso estranho» (p. 922) e «ó grão príncipe» (p. 1082), entre outros inícios de verso, mas se *desventura* nos recorda que o termo do verso 14 de «O dia em que eu nasci» surgia efectivamente na escrita da época, nada sugere que Caminha usasse, com alguma recorrência, a forma que se manifesta no soneto. No *Sucesso do Segundo Cerco de Diu* de Corte-Real redige-se «ó baixa, cível gente» (p. 204) e «ó fracos homens, / onde intentais ir, mesquinha gente?» (p. 231), além de muitos vocativos diferentes que pontualmente aparecem; nenhum deles, porém, se assemelha aos exemplos d'Os *Lusíadas* e ao verso 12 do soneto. Nos *Poemas Lusitanos* de António Ferreira, salvo erro, «ó gente» não ocorre em início de verso ou de discurso, muito menos em conjunto sintagmático com atributo. Embora a interjeição seguida de nome («ó dona», «ó senhor», «ó triste» etc.), às vezes pela ordem substantivo+adjectivo («ó perseguição forte», «ó ceptro rico», «ó vida felicíssima», no famoso «ó mulher forte» etc.) apareça com alguma frequência no início de versos ou falas de personagens da tragédia *Castro*, a combinação *interjeição* + «*gente*» + *atributo* nunca se encontra, nem sequer quando o Coro e o Infante acusam várias pessoas de culpa na morte da protagonista.

A conclusão parece óbvia: o verso 12 de «O dia em que eu nasci» seria quase inconcebível, antes de 1578, se o seu autor não fosse igual a Camões.

Nada tenho a acrescentar em relação aos demais pontos, excepto recordar que os casos 2 e 3 acima elencados se destacam pela singularidade no discurso poético português dos últimos trinta anos da vida de Camões, e que a este poeta se atribuem quase exclusivamente.

O vocábulo do número 4 poderá dar origem, também, a indagações eventualmente interessantes, uma vez que se emprega na épica e na lírica de Camões, mas parece de todo incomum na obra de outros poetas da sua geração, nomeadamente Ferreira, Caminha e Corte-Real.

4. Tendo em conta o conjunto articulado de fenómenos que se verifica em «O dia em que eu nasci», o sintagma *não te espantes* pretende carrear tão-somente uma parte, ainda que importante, do peso da minha argumentação. Com efeito, como exemplifica Aguiar e Silva, pode ir buscar-se um verso de Francisco Sá de Miranda (que, afinal, só terá falecido em 1558, logo, a tempo de ser incluído, embora sem segura datação, no lote de autores do terceiro quartel do século) para mostrar que *não se espantar* surge fora da obra de Camões.⁷ Eu próprio acrescentaria outros versos do poeta da Tapada: «a dó se bolverá, que no se espante», abrindo um dos seus notáveis sonetos, e «quem quereis que não se espante», na fábula dos ratos do campo e da cidade, incluída na epístola ao irmão Mem de Sá. Para enriquecer a comparação, podem acrescentar-se ainda versos de António Ferreira e Pêro de Andrade Caminha que não mencionei anteriormente: «não esperas, nem temes, nem te espantas» (p. 351) e «nada me ofende, nada turve, ou espante» (p. 357) do primeiro (ambos, curiosamente, da sua epístola a Sá de Miranda) e, do segundo, «Fílis, de quanto te amo não m'espanto» (p. 281), numa elegia,⁸ e «não m'espanto bom João, qu'assi movesse», numa epístola (p. 920). Mas, como então escrevi, exemplos como estes «confirmam, afinal, como a forma de expressão designada é incaracterística entre os coevos de Camões». Ao contrário de Miranda (nascido ainda no século XV) e dos outros poetas da geração de Ferreira (nascido em 1528), onde a expressão não é utilizada, Camões recorre à construção morfológica *não te espantes* vezes suficientes para a considerarmos parte integrante do seu idiolecto.⁹

Da mesma forma que não se trata de saber se os derivados do verbo *espantar* e do substantivo *espanto* são incluídos por outros poetas

⁷ Vítor Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 216.

⁸ Este poema, porém, não parece estritamente datável do terceiro quartel do século XVI. D. Francisca de Aragão, identificada pelo poeta com Fílis, embora tenha casado com o embaixador castelhano Juan de Borja em 1576, não parece ter cessado, apesar disso, de merecer os louvores e as dedicatórias de Caminha...

⁹ Na canção «A instabilidade da Fortuna», a expressão *não te espantes*, tão incomum nas obras dos demais poetas que podem adscrever-se seguramente ao período *circa* 1550-1575, surge uma vez mais (verso 95).

(para não ir mais longe, tanto Ferreira como Corte-Real usam-nos bastante), também não se trata, na minha argumentação, de invocar o emprego de *não te espantes* como exclusivo absoluto da prática versificatória de Camões. O que importa, parece-me, é encontrar o *usus* característico, os hábitos linguístico-estilísticos dum sujeito emergente que se revelam ao estudo comparativo.¹⁰ Porque o soneto «O dia em que eu nasci» acolhe o sintagma *não te espantes* em posição de rima¹¹ com a expressão também idiolectal *de ignorante(s)*;¹² porque esses sintagmas e essa rima se integram num verso declinado no vocativo dum forma, ela também, bem camonianana; e, finalmente, porque tudo isso é objecto de paródia focalizada por escritores coevos, podemos doravante falar de confiança real na atribuição do soneto a Camões. Independentemente do que alguém, um século mais tarde, escreveu no *Cancioneiro Fernandes Tomás*...

5. Quero ainda acrescentar um dado novo a este conspecto de elementos abonatórios da minha tese. As oitavas «Partir-me do meu bem, triste partida», das quais se conhece apenas uma versão manuscrita sem atribuição de autoria, são, porém, admitidas como camonianas por Roger Bismut, que identifica alguns aspectos lexicais nelas semelhantes a trechos da lírica e a versos de *Os Lusíadas*, e por Maria de Lurdes Saraiva, cujas notas salientam o facto de ser pouco provável que, até 1598 (data expressa do manuscrito em causa),¹³ alguém imi-

¹⁰ Na nota 38 do estudo anterior, chamei a atenção para a incidência da paródia de Diogo Bernardes sobre o pronome reflexo, como se os outros poetas o não utilizassem. Não é verdade. Devo agora corrigir-me, dizendo que esses poetas utilizam, na verdade, o pronome (*me* e *se*; os casos de *te* parecem posteriores a 1578), mas, se descontarmos raras ocorrências em Sá de Miranda (poeta que obviamente, por tudo aquilo que conhecemos do seu estilo, não escreveu «O dia em que eu nasci»), o pronome + *espantar* jamais surge nas formas negativas, imperativas e conjuntivas tão do gosto de Camões: *não me espante, não te espante(s), não se / lhe espante*.

¹¹ Não achei, por exemplo, um único caso destas palavras-rima em *-antes* nos muitos decassílabos compostos por Sá de Miranda (em oitavas, tercetos e rima *al mezzo*), tendo encontrado apenas um exemplo em redondilha, na égloga *Basto*.

¹² Pode ser interessante chamar a atenção para a conjugação de «gente(s)» e «ignorante», com esta última palavra sempre em final de verso, em duas instâncias d'*Os Lusíadas*: «não vista de outra gente, que ignorante» (V, 14) e «Neptuno, quando as gentes ignorantes» (VI, 13). No soneto, «ignorantes» surge como atributo de «pessoas», um sinónimo de «gente» e, portanto, parte da estratégia tautológica que dá corpo e eficácia ao poema (como muito bem viu Graça Moura).

¹³ Trata-se do manuscrito Ç. III. 22. *Livro de Sonetos e Octavas de Diversos Autores*, da Biblioteca do palácio do Escorial, expressamente datado de 1598. Cf. Leodegário

tasse «tão completamente» a maneira de Camões. Com efeito, o poema possui todos os ingredientes temáticos, estilísticos e lexicais para constituir texto, diria eu, duma época relativamente temporã da produção camoniana. Outras pareências claras ocorrem entre o poema e certos maneirismos da poesia de Camões, para além daquelas identificadas por Bismut nem sempre de modo persuasivo.¹⁴ Mas aquela semelhança para a qual agora chamo a atenção do leitor, não observada pelo distinto estudioso francês, coincide quase absolutamente com a segunda metade do verso 5 de «O dia em que eu nasci». Trata-se do hemistíquio «o céu se me escureça» do verso 63, na penúltima oitava: «antes, se me esquecer do pensamento / com que eu adoro vossa fermosura, / o céu se me escureça e tudo seja / contrairo ao que a minha alma mais deseja». O soneto diz: «a luz lhe falte, o céu se lhe escureça». Se as oitavas e o nosso soneto são de Camões, a coincidência está explicada.

6. Se cabe aqui lugar para uma confissão, devo dizer que «O dia em que eu nasci», não obstante a sua excelência e aparente excepcionalidade no conjunto de sonetos quinhentistas conhecidos, não se conta entre aqueles que coloco na primeira linha do valor artístico. Falta-lhe qualquer coisa de genuíno, como sentia, por outras palavras, Agostinho de Campos.¹⁵ Falta-lhe o estremecimento que encontro nas supremas e absolutas obras-primas, como sejam «Aquela triste e leda madrugada», «O céu, a terra, o vento sossegado», «Um mover de olhos, brando e piedoso» e «Quando de minhas mágoas a comprida» (que consegue o feito de ser ainda superior a esse monumental «*Methought I saw my late espoused saint*», de Milton). Estes cumes da arte do

A. de Azevedo Filho (ed.), *Lírica de Camões, 1. História, metodologia, corpus*, Lisboa: INCM, 1985, p. 75. As oitavas «Partir-me do meu bem, triste partida» estão publicadas entre as elegias duvidosas na edição da *Lírica Completa* de Maria de Lurdes Saraiva, Lisboa: INCM, 1981, vol. 3, pp. 522-4, donde as cito.

¹⁴ Cf. Roger Bismut, *La Lyrique de Camões*, Paris: PUF, 1970, pp. 392-3 e 501. A ideia da metamorfose da alma no objecto amado é, por exemplo, muito mais da *langue* lírica do tempo do que da *parole* de Camões e as coincidências evocadas por Bismut a esse propósito (no fundo, a ocorrência do verbo «transformar») parecem-me insuficientes. Em meu entender, todavia, tem esse investigador razão em notar que «tout concourt donc à nous faire admettre» a autenticidade autoral das oitavas. Dentre os vários outros casos de identidade que poderiam trazer-se, há alguns até aparentemente inócuos: o sintagma «o qual pretendo», do v. 50 das oitavas, reflecte uma maneira de escrever que se encontra n'Os *Lusíadas*: «a qual pretende» (Canto IX, 13: 3). A meu ver, se há um problema de atribuição destas oitavas, ele deve-se ao poema ser quase *demasiadamente* camoniano para ser autêntico...

¹⁵ *Apud* Aguiar e Silva, *Camões: Labirintos...*, p. 195.

soneto têm um *pathos* muito diferente, é certo, da autoflagelação de textos bem conhecidos e extraordinários como «Ah minha Dinamene, assi deixaste» e «Erros meus, má fortuna, amor ardente». No entanto, nenhuma das peças que este parágrafo nomeou coube na incontornável edição camoniana de Leodegário A. de Azevedo Filho, e algumas delas são mesmo atribuídas, antes de 1578 e/ou em versões diferentes, a Diogo Bernardes...¹⁶

Salvo melhor demonstração, também considero altamente improvável que depoimentos da *terribilità* camoniana como «O dia em que eu nasci» possam atribuir-se a poetas contemporâneos estilisticamente mais próximos deste soneto do que um Corte-Real, com o seu descritivismo apocalíptico, ou um Ferreira tragediógrafo, a quem também se devem poemas líricos que lamentam, ou pretendem eclipsar, o dia do próprio nascimento.

Não estamos seguros, claro, de que não haja um poeta desconhecido, e activo no terceiro quartel do século XVI, capaz de escrever um soneto como «O dia em que eu nasci». Nesse caso, porém, ele teria de ser capaz da força expressiva e, em termos comparativos, extraordinária dos versos 7 e 8, ser capaz de dar nova eficácia a temas e tons correntemente utilizados por figuras reputadas da poesia da época (Corte-Real e Ferreira) e, ao mesmo tempo, adoptar maneirismos estilísticos, fraseológicos e lexicais contemporaneamente inseparáveis da poesia de Luís de Camões, trazendo-os a um novo horizonte de autoflagelação. Admitamos ao menos a improbabilidade de um poeta permanecer obscuro, sem obra significativa, nestas condições...

7. Outro argumento contra a autoria de Camões consiste no facto de as edições seiscentistas de Álvares da Cunha e Faria e Sousa não

¹⁶ «Quando de minhas mágoas a comprida», cuja apreciação por Jorge de Sena (em *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, 2.^a edição, p. 80) suscita a minha total concordância («É um dos mais belos sonetos do século XVI, um dos melhores e mais comoventes dos que andam na obra de Camões»), é atribuído a Diogo Bernardes no «Índice» do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*. O mesmo sucede com outra das obras-primas aqui referidas, excepto que se encontra nesse «Índice» numa versão diferente: «A terra o Ceo, e o vento assocegado». «Ah minha Dinamene, assi deixaste» surge no mesmo documento sob a intrigante, hipermétrica e nada camoniana forma «A minha Filix fermosa, assy deixaste», também atribuída a Bernardes. Por outro lado, é absolutamente necessário ter em conta, como esse «Índice», a generalidade dos cancioneiros quinhentistas e até as primeiras edições impressas demonstram, que muitos dos sonetos elencados ou transcritos constituem *work in progress*, ou *variantes*, ou ainda testemunhos duma *movência* que, no panorama de produção literária do século XVI, não tinha de respeitar direitos de propriedade autoral.

terem incluído o soneto. Claro que é possível, apesar de tudo, que esses editores não tenham chegado a conhecê-lo. Mas poderá ter havido uma razão mais ponderosa, uma razão que sustentaria a retirada de circulação do poema. É essa razão que passo a expor.

Faria e Sousa recusou-se a publicar e a atribuir a Camões as oitavas «Esprito valeroso, cujo estado» pelos «criminosos versos» que defendem uma mulher adúltera (ou, como o escoliasta preferiu dizer: «una muger casada tan lasciva»).¹⁷ Assim sendo, porque não haveria ele de calar um soneto com significados mais graves como é este, onde, nas palavras justas de Graça Moura, «*não há lugar para o livre arbítrio, nem para a providência divina, nem para a graça de Deus*»?¹⁸ É que, se as oitavas tinham sido impressas já (a partir de 1616), o que quase obrigava Faria e Sousa a mencioná-las, o mesmo não se passava com «O dia em que eu nasci», até então inédito. É certo que vários outros poemas camonianos descrevem estados de ira e aflição. Tais sentimentos, porém, são remetidos contra a Fortuna, os Fados, as Estrelas, o Destino, o Tempo ou a Sorte, não ameaçando em regra a ortodoxia católica que pretendia estabelecer, com clareza, a diferença entre estas forças, por um lado, e a Providência de Deus, por outro.

O poder estava particularmente atento a eventuais confusões. Vem a propósito citar o revedor inquisitorial das *Rimas* na edição príncipe de 1595, quando referiu o problema em termos que não deixam dúvidas sobre a importância que detinha na época. Um dos efeitos mais meritórios da edição da Lírica pelo Professor Leodegário de Azevedo Filho é o de expor, pela primeira vez de forma bem evidenciada, as alterações que a censura inquisitorial, mesmo quando menos agressiva, impôs a originais manuscritos. Logo desde a primeira edição – cujo censor foi o «liberal» Fr. Manuel Coelho – palavras foram retiradas, e os respectivos versos rearranjados, para não ferirem o dogma teológico. Veja-se nos comentários do Professor Leodegário aos respectivos textos o que a censura quinhentista fez, por exemplo, com os sonetos «Alma minha gentil que te partiste», «O raio cristalino se estendia» e «Pede o desejo, dama, que vos veja». Se tais queixas contra Deus, se tal renúncia dos humanos sentidos a uma mulher designada de divina, se tais referências ao corpo e à matéria, levavam os censores ao corte e à transformação de versos, que poderiam estes ter feito senão suprimir

¹⁷ Cf. *Rimas Varias de Luis de Camões (...) commentadas por Manuel de Faria y Sousa*, 2.º volume, Lisboa: Imprensa Craesbeeckiana, 1689, tomo IV, parte II, p. 158.

¹⁸ Sublinhado pelo autor no ensaio «Observações...» citado no meu estudo anterior.

por inteiro um soneto como «O dia em que eu nasci»? O silêncio dos editores dos séculos XVI e XVII sobre o poema em apreço não chega, portanto, para macular a elevada probabilidade de «O dia em que eu nasci moura e pereça» ter sido composto por Camões.

8. É certo que, como escreve Aguiar e Silva, continua ausente a «prova filológico-documental» de autoria. Estou de acordo com esse ilustre estudioso quanto à imperiosa necessidade de verificar, na materialidade dos textos, a fronteira para além da qual a interpretação, conquanto exercida, como deve, em plenitude, não pode legitimamente passar, em nome do respeito pelo produto legado à posteridade, em nome da racionalidade que previne o abuso, a arbitrariedade interpretativa e até os serviços voluntária ou involuntariamente prestados ao obscurantismo.

Sucede, porém, que a filologia tem de contentar-se amiúde com aproximações, pela frágil documentação que rodeia, mesmo ao fim de largos anos de investigação, o objecto que esse mesmo estudo perscruta. Afinal de contas, o trabalho filológico, como ensina Gumbrecht, inclui a capacidade de imaginar...¹⁹ Bastaria o caso da edição da lírica camoniana de Leodegário de Azevedo Filho para o entendermos, não por causa do número relativamente reduzido de sonetos que lá se incluem, mas antes porque a «prova» da autoria se divide ali em vários estratos de fiabilidade; a tal ponto que até o *corpus minimum*, que atesta o mais elevado grau de confiança na autoria de Camões, sendo o único que o filólogo brasileiro publica, não é, em rigor, um *corpus comprovadamente* camoniano...

9. Daí que se tornem mais importantes os princípios que regem as orientações metodológicas do investigador do que as minúcias de análise textual quando destinadas tão-só à confirmação ou refutação dum nome de autor. Segundo lembrei na peça anterior sobre «O dia em que eu nasci», os elementos genuínos que trazem a lírica portuguesa do século XVI aos nossos dias carecem, *por norma*, de infor-

¹⁹ Logo no início do seu livro (p. 7), Gumbrecht fala da «coemergência da imaginação com o desejo de presença» inerente à prática filológica, acrescentando noutro capítulo o seguinte: «Nevertheless, the active use of the imagination and the self-control that standards of academic rationality require of philological work appear to be equally necessary for the restitution of texts from fragments» (Hans Ulrich Gumbrecht, *The Powers of Philology. Dynamics of Textual Scholarship*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2003, p. 23).

mação segura sobre quem fossem os autores, especialmente no caso de composições breves. Se a transcrição da lírica portuguesa, por volta de 1550-1575, manifestava um tão grande desinteresse ou insegurança pelo esclarecimento acerca da autoria, não será esse mesmo desinteresse ou essa mesma insegurança o objecto de pesquisa a privilegiar, para uma melhor compreensão das práticas que a escrita lírica pressupunha? Com efeito, a natureza mitigada da subjectividade e o âmbito comunitário da produção poética – como escrevi já na segunda parte do artigo anterior –, assim como o valor relativamente nugatório da sonetística nos circuitos sócio-literários,²⁰ merecem, histórica e filologicamente falando, uma atenção superior àquela até hoje prestada pelos estudiosos da literatura portuguesa.

Como se vê, não me move qualquer necessidade íntima de atribuir esse famoso soneto ao poeta-símbolo de Portugal. Pelo contrário, como pensava já Carolina Michaëlis, algumas das peças de mais elevada qualidade lírica e poética da segunda metade do século XVI, embora desde cedo atribuídas a Camões, não lhe pertencem.²¹ É o caso, por mero exemplo, dos sonetos «Eu me parto de vós campos do Tejo», «Brandas águas do Tejo que passando» e «Já do Mondego as águas aparecem», todos eles impressos nas *Flores do Lima*, livro pós-

²⁰ No livro *Os Géneros Maiores na Poesia Lírica de Camões* (Coimbra: Centro Inter-universitário de Estudos Camonianos, 2003, pp. 7-8 e 22-24) ocorre uma espécie de debate entre a autora, Maria do Céu Fraga, e o seu prefaciador, Vítor Aguiar e Silva, sobre a inclusão do soneto entre os «géneros líricos maiores». O último contestou a exclusão do soneto pela autora, escrevendo que «é indubitável que na poética do Renascimento o soneto é considerado como um género e como um género incontestavelmente maior» (p. 7), esquecendo porventura a distinção que o mesmo prefaciador havia aceite em ocasião anterior: «Além dos quarenta e três sonetos atrás enumerados, (...) a edição de 1598 das *Rimas* integra no *corpus* da lírica camoniana, entre os chamados 'géneros líricos maiores', os já citados tercetos (...) e um conjunto de cinco odes» (Aguiar e Silva, «A edição de 1598 das *Rimas* de Camões e a fixação do cânone da lírica camoniana» in Luís de Camões, *Rimas*, Braga: Universidade do Minho, 1980, p. xxxvii; reimpressão em *Camões: Labirintos...*, p. 127). Com efeito, já a colectânea lírica de Petrarca, cujo relevo para os poetas do Renascimento não teve igual, era designada pelo autor como *nugae*, coisitas sem importância...

²¹ Reforçando a importância de abordagens comparativas, esse modelo de probidade, solidez e independência intelectual que foi a referida investigadora escreveu: «As obras de Camões apresentam a mesma graduação que observamos em quasi todos os poetas notáveis; trabalhos de mediano valor, outros melhores, obras boas e obras óptimas; mas nem mesmo estas últimas estão isoladas; entre as poesias dos melhores contemporâneos há algumas, criadas num momento feliz, que podem sofrer, com vantagem, um confronto rigoroso com as melhores produções do mesmo género, que temos de Camões» (*op. cit.*, p. 108).

tumo de Diogo Bernardes, todos eles inseridos ali no que aparenta ser uma sequência narrativa (constituída por sonetos e canções) inconclusa ou parcialmente dispersa,²² e todos eles atribuídos ao mesmo poeta pelo *Cancioneiro de Fernandes Tomás*. Enfim, todos eles, salvo novas evidências em contrário, poemas de Diogo Bernardes que lhe foram retirados por séculos de tendenciosa actividade editorial.²³

Mas importa aqui sublinhar o que está em causa na tomada de decisões, como a do parágrafo anterior, sobre a exclusão do *corpus* poético camoniano. Ao contrário do que sucede com a teoria do cânone mínimo aplicada a Camões por modernos padrões filológicos, a devolução da autoria ao poeta do Lima não pode ser feita com base na incolumidade dos testemunhos nem na incontrovertibilidade das atribuições. É que estas atribuições, no caso de quase todos os poetas líricos portugueses que não se chamavam Camões, foram geralmente disputadas por uma ideologia predominante ao longo de séculos de estudo e comentário, uma ideologia, frequentemente disfarçada de filologia, que referia o autor d'*Os Lusíadas* como autor, definitivo ou provável, de um dado poema, relegando para margens estreitas e raras os sonetos e outros poemas de Diogo Bernardes totalmente isentos de

²² A estudiosa que, em vários artigos, mais e melhor tem investigado a sequencialidade da poesia lírica portuguesa de Quinhentos escreveu que nas *Flores do Lima* «as composições são ordenadas por núcleos temáticos ou formais, mas à margem duma estrutura narrativa» (Rita Marnoto, «Spero trovar pietà, nonché perdonò». Tradução e imitação no lirismo português do século XVI», *Critica del testo*, VI/2 (2003), p. 850). Creio, no entanto, que, neste caso particular, existe uma estrutura narrativa parcial, uma viagem desde uma residência junto ao Tejo até às margens do Lima, onde se exprime o distanciamento cada vez maior em relação à amada na corte. Estou, portanto, de acordo com Carolina Michaëlis de Vasconcelos, quando fala de «um ciclo» de Bernardes sobre Lisboa e o Tejo, «na volta à sua pátria, Ponte da Barca» (*Estudos Camonianos I: o Cancioneiro Fernandes Tomás*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922, pp. 82, 90 e 93).

²³ Num belo ensaio sobre a poesia europeia do Renascimento, Richard Helgerson referiu-se a «Brandas águas do Tejo» como um soneto cuja atribuição suscita algumas dúvidas mas que «strikes a very Camonian note», afirmando de seguida que outro soneto português, cujo *incipit* transcreve como «Doces águas e claras do Mondego», é um soneto camoniano «unquestionably authentic» (*A Sonnet from Carthage. Garcilaso de la Vega and the New Poetry of Sixteenth-Century Europe*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2007, p. 45). Na verdade, não há qualquer razão legítima para atribuir «Brandas águas do Tejo» a ninguém senão Diogo Bernardes, enquanto «Doces águas... do Mondego» é de atribuição autoral muito duvidosa e de texto extremamente variável (conhecem-se pelo menos cinco lições textuais diferentes do soneto). O exemplo, proveniente dum dos académicos mundiais melhor informados na matéria, mostra bem quanto há ainda a fazer na investigação e divulgação da literatura portuguesa da chamada «época de ouro».

sombra camonianiana. Nestas condições, os critérios do *corpus minimum* tornar-se-iam pouco viáveis se fossem aplicados ao grande poeta de Ponte da Barca. Pelo menos, tais critérios teriam forçosamente de aliar-se ao estudo das componentes ideológicas que condicionaram a actividade dos editores e críticos.

Sem esquecer a óbvia animosidade de Faria e Sousa – responsável máximo pela concentração autoral e alteração textual dos repertórios líricos – e doutros editores de alguma forma dele dependentes (Álvares da Cunha, Tomás José de Aquino, Juromenha...), o método de estudo e investigação a desenvolver não poderá passar sem incidir sobre a produção de livros impressos, com tudo o que tal actividade acarretava já no Portugal de finais do século XVI a princípios do século XVII. Será necessário perscrutar as estratégias primitivas de *marketing*, as condicionantes impostas pelos «aparelhos ideológicos» (censura inquisitorial, política monárquica, grupos sociais...), e as tendências artísticas e institucionais emergentes, e não coincidentes com aquelas predominantes na formação intelectual da «geração de Camões», tendências que levaram (já o sabemos) os séculos XVI e XVII à modificação das lições dos textos e ao favorecimento de certas práticas editoriais em detrimento de outras.

10. Em suma, tudo leva a crer que o soneto «O dia em que eu nasci moura e pereça» foi composto por Luís de Camões. Mas ir em busca duma prova documental que garanta a irrefutabilidade da atribuição parece-me objectivo de somenos num enquadramento investigativo devedor duma filologia metodologicamente renovada e socialmente comprometida, porque esta terá primeiro de enfrentar e desmontar as fortíssimas condicionantes ideológicas, muitas vezes sob a forma de preconceitos, que atravessaram séculos de edição e comentário camonísticos, e que continuam ainda hoje a fazer-se sentir.

Bibliografia

AGUIAR E SILVA, Vítor de (1994), *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa: Cotovia.

— (2008), *A Lira Dourada e a Tuba Canora. Novos Ensaios Camonianos*, Lisboa: Cotovia.

ALVES, Hélio J. S. (2007), «A propósito do soneto *O dia em que eu nasci* e do seu autor» in Isabel Almeida, Maria Isabel Rocheta e Teresa Amado (orgs.),

- Estudos. Para Maria Idalina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos*, Lisboa: Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras de Lisboa, 2007, pp. 263-295.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de (1985), *Lírica de Camões, 1. História, metodologia, corpus*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BISMUT, Roger (1970), *La Lyrique de Camões*, Paris: Presses Universitaires de France.
- CAMÕES, Luís de (1981), *Lírica Completa*, a/c Maria de Lurdes Saraiva, vol. 3, Lisboa: IN-CM.
- CASTRO, Aníbal Pinto de (2007), «O Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro. Fac-símile e Leitura Diplomática», in Idem, *Páginas de um Honesto Estudo Camoniano*, Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, pp. 49-84 [artigo inicialmente publicado na revista *Biblos*, vol. 64, 1988, pp. 135-170].
- FRAGA, Maria do Céu (2003), *Os Géneros Maiores na Poesia Lírica de Camões*, Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2003), *The Powers of Philology. Dynamics of Textual Scholarship*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- HELGERSON, Richard (2007), *A Sonnet from Carthage. Garcilaso de la Vega and the New Poetry of Sixteenth-Century Europe*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- MARNOTO, Rita (2003), «“Spero trovar pietà, nonché perdono”». Tradução e imitação no lirismo português do século XVI», *Critica del testo* VI/2, pp. 837-851.
- MOURA, Vasco Graça (2005), «Observações sobre o soneto *O dia em que eu nasci moura e pereça*» in Idem, *Lusitana Praia. Ensaios e Anotações*, Porto: Edições Asa, pp. 134-146.
- SENA, Jorge de (1980a), *A Estrutura de «Os Lusíadas»*, 2.^a edição, Lisboa: Edições 70.
- (1980b), *Trinta Anos de Camões 1948-1978*, vol. 1, Lisboa: Edições 70.
- (1980c), *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, 2.^a edição, Lisboa: Edições 70.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1882), «O texto das ‘Rimas’ de Camões e os apocryphos», *Revista da Sociedade de Instrução do Porto*, II Ano, n.º 3, pp. 105-125.
- (1922), *Estudos Camonianos I: o Cancioneiro Fernandes Tomás*, Coimbra: Imprensa da Universidade.

O nonsense que faz sentido(s): Sobre os jogos de linguagem nas líricas de Rui Reininho¹

ISABEL ERMIDA
(Universidade do Minho)

Abstract

Rui Reininho's 25 years at GNR, together with his 2008 solo work entitled *Companhia das Índias*, bear witness to the fact that his creative flame has managed to keep sparkling. His lively and provocative style, as well as his nimble and surprising use of language, have won him the reputation of a classic of rock music in Portuguese and in Portugal. From a linguistic point of view, the poetic value of his lyrics lies in innovative lexical combinations, unexpected constructions and inventive wordplay. The present article aims at discussing the phonetic, lexical, stylistic and thematic strategies which underlie the lyrics written by the author of "Dunas". In so doing, it hopes to examine their multiple senses and varying humours, and to show how irresistible they are in their unique wisdom and playfulness.

Introdução

As letras de Rui Reininho, inconfundíveis na sua ousadia e originalidade, estão em grande parte reunidas em livro – sob o título revelador de *Líricas Come On & Anas* (2006, Lisboa: Ed. Palavra) – oferecendo-se a uma análise duplamente literária e linguística. Na verdade,

¹ Uma versão reduzida deste texto, intitulada «O nonsense que faz sentido(s): Neologismos e jogos de palavras em Rui Reininho», foi apresentada no Colóquio intitulado «Poéticas do Rock em Portugal: Perspectivas Críticas de uma Literatura Menor», organizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, que teve lugar nos dias 6-7-8 de Abril de 2009.

o valor poético destes textos livres e acrobáticos reside, entre vários outros predicados, em combinações lexicais inovadoras, figuras insólitas, surpresas sintácticas, rimas inesperadas. O efeito caleidoscópico de muitas passagens líricas, que remete para uma pluralidade de imagens e significados, parece por vezes pulverizar a unidade semântica do texto, como se este deixasse, muito simplesmente, de «fazer sentido». De facto, um certo experimentalismo verbal, aliado a um humor não raro cínico que perpassa as letras, parece reduzi-las a um jogo meramente formal, despojando-as de conteúdo e coerência².

No entanto, é importante compreender que este aparente *nonsense* em surdina – ou, como o título da canção bem diz, «absurdina» – faz sentido/s (no plural, bem entendido) e se reveste de relevância literária. Por outras palavras, importa olhar as letras de Rui Reininho como um legítimo objecto poético, ainda que o autor recuse explicitamente o epíteto de poeta³. O presente artigo pretende, assim, analisar as estratégias fonéticas, lexicais e estilísticas que enformam as letras de Rui Reininho, bem como investigar os temas e os registos idiomáticos que aí recorrem, procurando dar conta da riqueza criativa do letrista ao longo dos 25 anos nos GNR e, posteriormente (em 2008), a solo.

1. «Se o pescado morre ao lado»: Trocadilhos e outras figuras

O trocadilho⁴, mescla fónica e semântica, é talvez a marca mais evidente do estilo metamórfico de Rui Reininho, que brinca com as palavras trocando-as, recriando-as e fazendo descobrir nelas relações insuspeitadas. Dois tipos de trocadilho se destacam. Num primeiro,

² O próprio autor parece subscrever esta leitura quando se refere às reacções que as suas letras suscitam: «[Por] vezes as pessoas dizem-me: – ‘Não percebo nada do que tu escreves’ – o que por um lado é bom, por não ser demasiado óbvio» (cf. Lopes, 2009).

³ Nas suas palavras, «não tenho nada a ver com a chamada poesia, portanto não estou naquele campeonato das poesias, embora entre nesses jogos florais.» E acrescenta: «Escrever letras é mais exposto, porque as pessoas se apropriam e depois passa a ser cancionero, (...) aquela coisa dos trovadores antigos: um gajo diz umas coisas e depois pagam-lhe um almoço» (cf. Lopes, 2009).

⁴ Na tradição retórica, o trocadilho dá pelo nome de «paronomásia», significando um tipo de jogo de linguagem em que uma palavra ou expressão combina de forma inesperada e simultânea dois sentidos não-relacionados (cf. e.g. Sherzer 1978: 336). O termo na língua inglesa é *pun*, cuja origem, incerta, aponta para uma abreviação do termo italiano *puntiglio*, o qual, nas palavras de Bates (1999: 57) significa «a small or fine point, formerly also a cavil or a quibble». Sobre a relevância semântica do trocadilho, ver Todorov (1981).

que ocorre *in praesentia*, as palavras trocadilhadas coexistem na cadeia sintáctica. Trata-se de um jogo de palavras que põe em confronto, no mesmo eixo sintagmático, dois lexemas ou grupos lexemáticos, que podem constituir um de três casos. Em primeiro lugar, o de categorias morfológicas alternativas (por exemplo, ‘*castro* substantivo’ e ‘*castro* forma verbal’, ‘*usa* verbo’ e ‘*USA* substantivo’, ou ‘*cais* verbo’ e ‘*cais* substantivo’):

- **Castro** com **castro** edificas, eu **castro** o gesto a que incitas
(«Ao Soldado Desconfiado», in *Psicopátia*, 1986);
- **Usa usa e abusa**
Tratar-te por tu já não se **usa**, só em castelhano (...)
Pergunta à central de informações o que quer dizer
U.S. of A.
(«USA», in *Vídeo Maria*, 1988)
- Muito cuidado: se escorregas sempre **cais**.
Se o mercado emperra e vais sempre longe demais,
Atenção, cuidado! Voltas ao **cais**.
(«Cais», in *Mosquito*, 1998);

Em segundo lugar, o trocadilho pode jogar com palavras parónimas (como *choques* e *chiques*, ou *fato* e *facto*):

- Quem vai ao hospital só para **electrochoques**
Quem vai fazer serões de gala **electro-chiques**
(«Absurdina», in *Defeitos Especiais*, 1984);
- Este **facto** novo
Aperta-me e **dói** (...)
Este **fato** velho
Desaperto-o e **rói**
(«O costume», in *Sob Escuta*, 1994);

Em terceiro lugar, o trocadilho pode recorrer à homofonia de palavras contíguas causada pela juntura (veja-se *Dalai Lama* e *Lá vai lama*, ou *táxi turno* e *taciturno*):

- É o **Dalai Lama**? Cá vai **Lá vai lama**
Rádio **táxi turno** 1
Não chamar mais nenhum
Rádio **Taciturno**
(«Rádio Taciturno», in *Sob Escuta*, 1994)

Um segundo tipo de trocadilho – que ocorre *in absentia* – reside numa única palavra, que chama a si «ecos» de outras, transformando-as

e constituindo uma constante reinvenção da língua. Os títulos de álbuns e faixas são, desde logo, óptimos exemplos. Como pode ver-se a seguir, o trocadilho estabelece-se por evocação, dado que a palavra original está ausente da cadeia frásica. No entanto, as estratégias diferem consoante os casos. Alguns constituem também exemplos de paronímia:

- *Defeitos especiais por efeitos especiais* (1984)
- «Santa **Polónia**» por «Santa Apolónia» (in *Os homens não se querem bonitos*, 1985);
- «Telefone **peca**» por «telefone toca» (in *Rock in Rio Douro*, 1992)
- «Las **Vagas**» por «Las Vegas» (in *Sob escuta*, 1994)
- **Popless** por *Topless* (2000)
- *Do lado dos cisnes* por *O lago dos cisnes* (2002)
- «**Turbina & Moça**» por «Menina e Moça» (in *Companhia das Índias*, 2008)
- «Yoko **Mono**» por «Yoko Ono» (*idem*)
- «**Laika** Virgem» por «Like a Virgin» (*idem*)

Em contrapartida, outros casos constituem situações de homofonia – ou, antes, cacofonia! – baseada em juntura: *Dá fundo* (vs. *Dafundo*); *Julieta Sue & Sida* (vs. *Julieta Suicida*); *Essa fada* (vs. *É Safada*). Os neologismos *Independança*, *Muçulmania*, *Absurdina* e *Psicopátria* constituem ainda um último caso, designadamente de justaposição: *independência + dança*, *muçulmana + mania*; *absurdo + surdina*; *psicopata + pátria*.

Outras ocorrências deste segundo tipo de trocadilho, em que as palavras do texto evocam outras não presentes nele, surgem no corpo das canções, e não apenas no título. Tal acontece, por exemplo, nos extractos seguintes, em que o Gin Tónico e a Grande Muralha da China aparecem em encarnação alterada:

- Xerês d'Andaluzia vodka vodka,
Bagaceira, **Ginvómito**, Seco madeira
(«Piloto automático», in *Defeitos Especiais*, 1984)
- Num quarto escuro sem roupa dorme a Miss Velha Europa.
Acorda na Grande **Migalha** da China
(«Morremos a Rir», in *Companhia das Índias*, 2008)

Por vezes, a aparência gratuita do trocadilho é o preço a pagar pelo seu *input* puramente lúdico – se bem que, mais frequentemente, ele esconda aportações semânticas de relevo, articulando-se com o conteúdo global do texto e abrindo-o a sentidos outros. Isto é bem

notório nos casos em que o trocadilho ocorre ligado à alusão. Podemos ver que «Yoko Mono» e «Laika Virgem» (cf. *supra*) são claras alusões à música ‘pop’, ao passo que «Turbina & Moça» o é à obra de Bernardim Ribeiro. Mas o filão não acaba aqui, sendo muito ricas as referências intertextuais nas faixas de Rui Reininho. O seu conhecido gosto pelo cinema está bem patente na passagem abaixo reproduzida, em que o filme de Billy Wilder *O Pecado Mora ao Lado* (no original, «The seven-year itch», 1955) sofre uma metamorfose paronímica, lado a lado com um fugaz interlúdio pessoano e com a referência ao clássico *Há Lodo no Cais* («On the Waterfront», de Elia Kazan, 1954):

- Se o **pescado morre ao lado**,
Se ainda se ama o **mar salgado**,
Então é ver no cinema
Se ainda **há lodo no cais**.
(«Cais», in *Mosquito*, 1998)

O mesmo tipo de jogo intertextual acontece nos dois extractos seguintes. No primeiro, surge uma alusão literária ao poema de Augusto Gil («Balada da neve», 1909) e, no segundo, ao romance de Vitorino Nemésio (*Mau Tempo no Canal*, 1944):

- **Leve levemente como quem chama por mim**
Fundido na bruma no nevoeiro sem fim
(«Bellevue», in *Psicopátria*, 1986)
- O meu desejo afinal
É um papagaio de metal
A culpa é minha; Solto o animal
Mau **Mau tempo no canil**
(«Canil», in *Mosquito*, 1998)

Os malabarismos fonéticos de Reininho estendem-se a outras manifestações estilísticas. Antes de mais, o caso óbvio da rima – que o autor cultivava bem-humoradamente – constitui por vezes um puro exercício de estilo⁵, como no poema seguinte, que tem significativamente por título o nome de um jogo:

⁵ Reininho admite ter «preocupações estruturais» na escrita das canções, entre as quais a dos esquemas rítmicos (rima cruzada, interpolada, emparelhada, etc.): «Sim, às vezes tenho essas preocupações. Quando me parece que a música é mais quadrada nesse sentido, procuro que a coisa bata mesmo certo. Porque é um exercício, também. De rigor e disciplina» (cf. Lopes, 2009).

- Dorme dominó
Joga ponto em pé
Lobo come a avó
Este prato é
Das velhas de chinó
E a dama perde a fé
O príncipe deu o nó
Na montanha de puré...
(«Dominó», in *Sob Escuta* 1994)

Mas, para além da rima finilinear, existem também interessantes casos de rima interna. Veja-se o exemplo seguinte:

- Contacto **cardíaco afrodisíaco** carbono
Maníaco telefónico
(«Agente Único», in *Independança*, 1982)

Aqui, o sufixo ‘-íaco’ surge três vezes, fazendo os lexemas rimar «dentro» do verso, ao passo que as palavras «contacto», «cardíaco» e «carbono» denotam a ocorrência de aliteração, aliás outro dos recursos estilísticos mais explorados por Reininho ao nível do som. Na verdade, são inúmeras as passagens que jogam com a repetição das consoantes iniciais das palavras ou, em alternativa, com sons consonânticos intermédios. De seguida é dada uma amostra, que mais uma vez se reveste de um acentuado pendor lúdico:

- O **S**ado, a **s**ede, **s**inos, **s**inetas
(«Sete naves», in *Os Homens Não Se Querem Bonitos*, 1985)
- Sua **v**ioleta **v**iolenta (...)
Se a **v**oz não cala
(«Quando o telefone peca», in *Rock in Rio Douro* 1992)
- Onde a **n**ave **v**oga não havia **v**aga
Farás de **f**oca e eu de **f**aca
(«Las Vagas», in *Sob Escuta*, 1994)
- **V**idra **v**ira no **v**inho (...)
Longe na **g**eografia
Atitude e **a**nalogia
(«Costa Atlântica Inevitável», in *Sob Escuta*, 1994)
- **C**hiar de **b**orracha **c**heira a incenso (...)
Não **c**hamar mais nenhum (...)
Se **c**hegar mais algum (...)
Sempre atrás no burro do **S**ancho
(«Rádio Taciturno», in *Sob Escuta*, 1994)

Por vezes, a aliteração surge isolada no corpo do poema, ocupando um único verso:

- O corpo é porco porque quer
(«Corpus», in *Tudo o que você queria ouvir*, 1996)

Outras vezes, contudo, ela percorre o texto na íntegra, povoando-o de reflexos fónicos de efeito encantatório:

- Linda lourinha loura luna
Liga o letreiro
Levanta o lençol e aluga-se
Lá vai o primeiro
Lenta lentamente
O leite à lupa lembra um livro lambido lúgubre
Lido ao luar no farol
Lânguida como a lâ que vês dobar
(«Farol», in *Mosquito*, 1998)

Ou não fossem as letras a matéria das canções, há a considerar, ainda ao nível das figuras de construção, o paralelismo, recurso rítmico por excelência e aquele que talvez mais assuma a vocação musical deste tipo de textos. Consistindo numa correspondência sintáctica, lexical, semântica e rítmica entre estruturas frásicas (a propósito da discussão sobre o tópico, cf. e.g. Leech 1969 e Kugel 1981), os paralelismos de Rui Reininho ocorrem, regra geral, através da repetição⁶ de lexemas em posição inicial do verso – ou seja, através da anáfora – produzindo assim uma batida rítmica de vaivém:

- **Ele há** gente que vive de si
Ele há vícios de que a gente se ri (...)
Ele há músicos qu'eu nunca ouvi
Ele há estilistas qu'eu nunca vesti
Ele há críticas qu'eu nunca percebi (...)
(«Sentidos pêsames», in *Os Homens Não Se Querem Bonitos*, 1985)

⁶ A importância da repetição para Reininho está patente numa entrevista em que, instado a dizer quais os truques composicionais de que não prescinde, responde: «Da repetição. Eu sou um tipo mais ou menos rítmico. Acho que é uma tentativa de ritmar, portanto, de tentar encaixar o ritmo com estas coisas que a gente ouve: o eléctrico a passar, com o «trum-trum trum-trum». Os comboios, por exemplo, é muito importante. Foi por isso que eu escolhi mais este tipo de música. Acho que foi por causa dos comboios, porque eu gosto daquele [imita] tum-tch-ta-tch-tum-tch-ta...» (Lopes, 2009).

- **Anjos** papudos que nunca saem do chão
Anjos tão queridos sem vícios nem paixão
Anjos dourados a quem cortaram a mão
Anjos perfeitos que adormecem nos leitos
Anjos que acordam sempre insatisfeitos (...)
 («Ciclones», in *Sob Escuta*, 1994)
- **Que pena** as árvores morrerem de pé
Que pena ser massa comida às colheres
Que pena o meu humor ser negro
Que pena ser mouro ter só quatro mulheres
Que pena este grito não chegar a Marte
Que pena pequena a pena de morte
Que pena a tinta não ser permanente (...)
 («Pena de Morte», in *Tudo o que você queria ouvir*, 1996)

Doutras vezes, o paralelismo surge não só anaforicamente, i.e. na abertura do verso, mas também no seu interior, mais uma vez como se de um eco se tratasse ou, no caso presente, como se uma onda do mar estival inundasse o poema:

- **Vamos** à praia **vamos** a Gaia
Vamos é entrar para um convento
Vamos só usar mini-saia
Vamos ao vento **vamos** à praia
Vamos acabar com a guerra
Vamos lá ao planeta Gaia
Vamos à terra **vamos** à praia
 («Digital Gaia», in *Popless*, 2000)

Em «Cerimónias», um hino aos amores desencontrados, o paralelismo surge ao serviço da antítese, estabelecendo um fosso em pleno verso e um corte no espaço que partilham os amantes:

- **Tu** lavas **eu** limpo
Tu sonhas **eu** durmo
Tu branco e **eu** tinto
Tu sabes **eu** invento
Tu calas **eu** minto
 Arrumas e **eu** rego
 Retocas **eu** pinto
 Cozinhamos para três
Tu mordes **eu** trinco
 Detestas **eu** gosto
 Magoas **eu** brinco
 («Cerimónias», in *Psicopátria*, 1986)

Também em «6.^a feira» o ritmo sincopado das repetições, sinalizado graficamente por espaços, mimetiza com mestria a confusão da ressaca de fim-de-semana, vocalizando uma batida latejante:

- **Já não dá já não dei já nem** sei em quem votei
Já não dá já não sei já nem dou com o dj
Já não vá adiei já não sei onde fiquei
Já não está ai nem sei **já não** sei com quem falei
 («6.^a feira», in *Do lado dos cisnes*, 2002)

Tropo-rei da intersecção semântica, a metáfora⁷ não podia deixar de marcar presença na poética multívoca de Rui Reininho, nela surgindo despojada, cínica, quotidiana, por vezes vulgar, quase sempre amarga:

- Sempre ouvi dizer
 Que a vida a dois **é um osso duro de roer**
 E de enterrar e esgravatar,
 Para cheirar e confirmar o lugar
 («Cerimónias», in *Psicopátria* 1986)
- Homens sempre sós **são bolas de ténis no ar**
 Muito batidos, saltam e acabam por enganar
 («Homens temporariamente sós», in *Vídeo Maria*, 1988)

Nestes extractos, a metáfora – claramente marcada pelo verbo «ser» – estende-se nos versos subsequentes a especificações verbais, ora polissindéticas («e de enterrar; e esgravatar»), ora predicativas («*muito batidos*, saltam e acabam por enganar»).

Se por vezes Reininho usa a metáfora num registo poético mais depurado – como em «Tolheste os ramos onde pousavam / Da geada as pérolas fontes secaram» («Pronúncia do norte», in *Rock in Rio Douro*, 1992) – outras vezes emprega-a com tonalidades bem mais prosaicas e algo violentas. Veja-se os dois exemplos seguintes, ambos relativos a um contexto de sexualidade decadente, em que a primeira metáfora surge contiguamente a um símile (sobre a distinção entre as duas figuras, *vide e.g.* Soldo 1983 e Besien 1990) e a segunda aparece sinalizada duplamente pelo verbo «ser»:

⁷ De entre a vastíssima bibliografia sobre a metáfora, veja-se o estudo pioneiro de Richards (1936), a concepção interactiva de Black (1962), a visão conceptual de Lakoff & Johnson (1980) e a leitura cognitiva de Lakoff (1987). Dois bons títulos sobre as implicações e aplicações da metáfora são ainda Mio, J. S. & Katz, N. (eds) (1996) e Cameron, L. & Low, G. (1999).

- Adoro as pegas e os pederastas que passam (...)
Adoro **esses ratos de esgoto**
Que disfarçam ao dealar
Como se fossem mafiosos convictos habituados a controlar
(«Efectivamente», in *Psicopátria* 1986)
- Julieta, Sue & Sida
São perigosas, **são comida (...)**
São bilhetes só de ida
(«Julieta Sue & Sida», in *Tudo o que você queria ouvir*, 1996)

As ocorrências metafóricas que a seguir se apresentam, inseridas num cenário amoroso, assumem um pendor discursivo, prolongando-se, em variações dúplices, pelo fio do poema. Se no primeiro caso a descrição física se revela graficamente, no segundo as metáforas, ora desencantadas ora oníricas, desdobram-se como um *origami* sobre as ruínas do amor:

- A tua presença – oh Mana!
Reflecte-se no **satélite inchado**, nos **sulcos do viaduto**
Nessas unhas de verniz negro
Brilhando nos lábios, **cereja cristalizada**
(«Choque frontal», in *Psicopátria* 1986)
- Eu bebi sem cerimónia o chá (...)
Num lago de champô (...)
Senti as nossas vidas separadas
Aquário de ostras cru
Ana Lee, Ana Lee,
Meu **lótus azul, ópio do povo**
Jaguar perfumado, tigre de papel
(«Ana Lee», in *Rock in Rio Douro*, 1992)

Uma variação sobre o amor desencontrado surge também em «Twistarte», com uma outra metáfora:

- Uma relação tão forte
Logo que aborte
É bússola sem norte
(«Twistarte», in *Twistarte*, 1983)

Já em «Santa Polónia», os amantes surgem «deitados e abraçados», na linha-férrea por sinal, não se apercebendo da locomotiva que chega. A atmosfera de tragédia iminente, acentuada por referências à eternidade e ao infinito, prossegue na descrição da amada, baseada em duas metáforas (a segunda antecedida de um cacófato):

- Reparem bem nos olhos dela
Eternos carvões a brilhar
Reparem na boca *dela*
Túnel que se abre sem gritar
(«Santa Polónia, in *Os homens não se querem bonitos*, 1985)

Em «Las Vagas», o universo figurativo da (má) sorte ao jogo surge expresso numa série metafórica que é introduzida, mais uma vez, pelo verbo «ser», mas no tempo futuro, como se de uma fatalidade se tratasse:

- Serás **a Eva** e eu serei **a parra**
Serei **a gorda** e tu **a fava**
Serei **a erva** e tu agarra
A cobra dobra fora de água
Eu serei a gorda e tu a magra
A sorte porca e tu **a paga**
(«Las Vagas», in *Sob Escuta*, 1994)

Já em «Impressões digitais» o verbo «ser» é substituído por «sentir», tornando a metáfora mais oblíqua, a meio caminho do símile:

- Sinto-me uma fotocópia, prefiro o original
Edição revista e aumentada, cordão umbilical
Exclusivo a morder a página em papel jornal
(«Impressões digitais», in *Valsa dos Detectives*, 1989)

Por vezes a metáfora reside no âmbito verbal, exibindo uma natureza cristalizada (sobre metáforas mortas, *vide* Ricoeur 1975). Em «O paciente», o verbo *afogar* denota uma espécie de envolvimento fatal, ao passo que, em «Toxicidade», o verbo *partir* metaforiza o choque com as forças policiais, cuja acção é aliás expressa através de um eufemismo combinado com sarcasmo («Com um toque de classe impõe a sua ordem»):

- Na vida há quem se **afogue** na pura paixão ou na fé
(«O paciente», in *Psicopátria*, 1986)
- E chega a polícia bacteriológica
Com um toque de classe impõe a sua lógica
E **parte-se** ao meio a cidade
Metade será caos, a outra eternidade
(«Toxicidade», in *Rock in Rio Douro*, 1992)

O símile, fazendo uso de partículas comparativas explícitas, prolonga a tendência literária de Rui Reininho para cotejar realidades

paralelas e exprimir possibilidades semânticas que enriquecem o poema. Começemos por um clássico:

- Dunas são **como divãs**,
Biombos indiscretos de alcatrão sujo
Rasgados por cactos e hortelãs ⁸
(«Dunas», in *Os homens não se querem bonitos*, 1985)

Em contraponto com a despreocupada alegria destes amores de juventude, surgem as dores do conflito amoroso em «Choque Frontal», título que o sintetiza metaforicamente, e o tédio da rotina a dois, em «Cerimónias». Em ambos os casos, o símile marca presença:

- Fui cuspidado, trucidado, incinerado, amalgamado
Entre garras de metal,
Como novo rodado, amortecido, travado, mal conduzido, vistoriado
(«Choque frontal», in *Psicopátria*, 1986)
- O tédio escorre das paredes **como num túmulo para alugar, para habitar**
(«Cerimónias», in *Psicopátria* 1986)

Em «Vídeo Maria», faixa que dá nome ao álbum de 1988, a descrição do lugar narrativo vem ornada de um curioso símile que é também, simultaneamente, aliterativo (cf. sibilantes) e assonântico (cf. vogais altas frontais):

- Entro numa igreja fria **como um círio cintilante**
(«Vídeo Maria», in *Vídeo Maria*, 1988)

O auto-retrato do «eu» lírico, desenganado e lúcido, isolado da turba adulante («Faz-me impressão ser seguido, imitado por gente banal») e pressionado pela mediania dos outros («Sofro uma pressão

⁸ Não deixa de ser interessante notar que «Dunas», talvez o maior êxito dos GNR, exiba múltiplas sibilantes de plural – algo que Reininho diz evitar por sistema: «A única preocupação que eu tenho é tirar vários ‘esses’. Porque já me disseram – tipos lá fora – vocês parece que a cantar estão sempre sshh bsshhh... «Jamais» em vez de «Jamé», não é? E temos muitos não sei quêssh bssssh sshh... E dizem que soa desagradável Eu tenho uma preocupação para soar, em termos de humanidade, melhor, corto muito os plurais. (...) Até porque eu não gosto muito das sibilantes. E há pessoas que se espetam, que cantam até relativamente bem, mas depois espetam-se nos sshh bsssh, fica ali um sshh bsssh sshh...» (cf. Lopes, 2009).

enorme para gostar do que é normal»), é oferecido em «Impressões digitais», a par com um outro símile, este algo críptico:

- Deixo tudo para mais logo, não sou analógico, sou criatura digital
Tendo para mais louco, não sou patológico, **sou como o papel vegetal** (...)
(«Impressões digitais», in *Valsa dos Detectives*, 1989)

Ainda que, em todas estas ocorrências, seja a conjunção «como» a estabelecer o confronto comparativo, há também exemplos de símiles construídos com recurso a outras partículas, como «tal»:

- Tem medo do escuro, **tal criança sem futuro**
É falso, velhaco, cobarde armado em duro
(«Valsa dos detectives», in *Valsa dos Detectives*, 1989)

2. «O sopro quente de um *kiss*»: Idiomas e *cocktails* linguísticos

Uma análise linguística do estilo de Rui Reininho não poderia esquecer a questão dos estrangeirismos, cultivados com veia rebelde e cosmopolita desde o início de carreira, em obediência ao mote «Só gosto do que é importado» (da faixa «Que importa» – outro trocadilho – de *Rock in Rio Douro*, 1992). A profusão de exemplos – sobretudo anglicismos, mas também galicismos e algumas incursões no castelhano e no alemão, entre outras línguas – remete para uma cultura urbana que se revela logo no álbum de estreia dos GNR, em 1982. Se «O **slow** que veio do frio» (outra alusão literária, a *O espião que veio do frio*, de John Le Carré, 1963) abre com «O sopro quente de um **kiss**», outras faixas do mesmo álbum circulam extensa e livremente entre várias línguas. Veja-se «Dupont & Dupont» (cujo título é uma referência às personagens de Hergé, se bem que, contrariamente ao original, os nomes surjam ambos redigidos com «t»), faixa que exprime uma babel de referências multilingues:

- Ela é **blitz**, tampax
Mamã, **mandrax**
As formas dum **sax**
C'est la coqueluche (...)
Vai um **cocktail**
Bloody Mary? Pale ale!
Bloody Mary? Pale ale!
(«Dupont & Dupont», in *Independança*, 1982)

Neste caso, é curioso constatar a presença de marcas de produtos («tampax») ou anglicismos entretanto lexicalizados (tais como «cocktail» e «bloody Mary»). Também «Absurdina», dois anos depois, fala de «Quem mete **speeds** baratos só para ter tiques / E quem faz linhas no espelho e **snifa** por bics» (in *Defeitos Especiais*, 1984). Muito neste alinhamento surge a faixa «Pós modernos», na qual marca presença uma torrente de acrónimos importados e *trade marks*:

- «...Depois **dvd ddt pbx**
Ketchup K7 Kleenex Kitchnette Duplex
Twist again colourful wonderful
 Chegou o T2/T4 c/ garagem pró P2 **turbo sound** disco
Sound discussão?
Video-Club joy stick midi high-tech squash & sauna
Compact D (compre aqui?)...»
 (Pós Modernos, in *Psicopátia*, 1986)

Mas talvez os únicos casos em que Rui Reininho volta as costas ao idioma luso do primeiro ao último verso sejam «Hardcore (1.º escallão)» e «I don't feel funky (anymore)»⁹. A letra da primeira canção, muito explícita em termos sexuais, é integralmente em inglês, com alguns interlúdios em castelhano, ou não desse a protagonista pelo nome de «Juanita»:

- Juanita has got a brand new car
 I gave her the money
 She's been dealing at the bar
 And she jumps

⁹ É curioso notar que a temática da língua materna assoma em várias entrevistas a Rui Reininho, nas quais se manifesta refractário ao seu abandono e esquivo face ao uso do inglês. Por exemplo, perante a pergunta da revista *Autores* (2005), «É contra os grupos que cantam em inglês?», responde: «Não sou contra, mas não tenho paciência para raciocinar em inglês. Não é por nada, eu até sei a língua, andei em Germânicas e saí a tempo, antes de me casar com uma colega – as garotas de Letras eram as mais giras – mas o melhor que temos tem resultado em Português. Posso dar o exemplo dos Madreus ou da Dulce Pontes. Quando um tema nos sai bem na Língua Portuguesa, é uma delícia.» De um modo semelhante, na entrevista a Lopes (2009), diz: «Isso [a proliferação do inglês entre as camadas jovens de músicos e autores] é um complexo de emigrante, de uma pessoa ter que chamar aos filhos Jean Patrick (...) Começou a ser tudo em inglês, mesmo os jovens arquitectos também é o «O meu projecto Project Não Sei Quê». Os pintores começaram a fazer exposições com títulos ingleses porque as pessoas sonhavam com a chamada internacionalização, sem saber o que isto era aqui dentro, quando as coisas mais internacionais que saíram de cá foram sempre coisas de facto em português – Madreus e os Camanés, Marizas e essa gente toda.»

«**Que maravilla**» (...)

I gave her the permit for her French service

She licks she sucks

«**Que rico**»

Oh she does it (...)

(Hardcore (1.º escalão), in *Independança*, 1982)

Já a faixa em inglês de *Defeitos Especiais*, versando mais uma vez sobre sonhos de amor desfeitos («Oh broken dreams, magazines, everything dropped / On the floor»), contém uma última estrofe em... italiano:

- I met you when we're crossing the border with no papers
That was hip!
For me it was a brand-new sensation
For you just another trip (...)
Sogni svaniti giornali rivisti tutto sparso per terra
Letti disfatti «celentano» sempre qualcuno a la porta (...)
(«I don't feel funky (anymore)», in *Defeitos Especiais*, 1984)

Vários álbuns depois, em *Mosquito* (1998), o autor voltaria a escrever uma canção abandonando quase inteiramente o português, mas sem contudo deixar de o usar em alguns versos dispersos ao longo do poema (daí nascendo o trocadilho *rouge / ruge*). Desta feita a viagem linguística é em francês, que já surgira de forma episódica em «USA» («**Se tutoyer**, os franceses têm o **vous** / E eu tenho-te a ti»):

- Rouge n'est plus une couleur
Rouge n'est pas un non de fleur
Rouge c'est une question d'honneur
Rouge ou noir, dis-moi ma sœur
Ruge o mar seja onde for
Surge um corpo do vapor
Rouge c'est Mars la Pesanteur...
(«Rouge», in *Mosquito*, 1998)

Mais frequentemente, porém, Rui Reininho desvia-se do português, que ancora o texto, para outras paragens idiomáticas secundárias. Em «Freud & Ana» (um trocadilho com «freudiana», a preuniciar o título da coletânea, *Come On & Anas*), a alternância é entre o inglês e o alemão, ambos os idiomas usados para apostrofar a amada, perdida como o poeta em excessos finisseculares:

- É o século XX
É o sexo **vintage**

A nossa doença, a nossa militância (...)

Atropelo um peão (...)

Baby, eu sei que ele não sente

Liebschen, ele nem trabalha

(«Freud & Ana», in *Os homens não se querem bonitos*, 1985)

Em «Motor», um único anglicismo (aliás integrado no léxico português) surge isolado no texto – «**Ser fashion victim**, vender uma imagem / Mesmo que fique mal» (in *Mosquito*, 1998) – ao passo que na faixa «To miss» (a qual brinca com a duplicidade do lexema «miss» nas suas vertentes verbal e nominal, cf. *Miss Mid-West*), o processo é o inverso, sendo o inglês a dominar e o português a surgir, a espaços, em apartes eróticos, numa ladainha raiada de energia e excesso:

- To Miss
 - Missing Miss
 - Miss **Margarina**
 - Miss Banlieu
 - Miss **Coitos Interruptos**
 - Shine Shine Shine Shine
 - Diva Divine
 - Deep Diva Divine (...)
 - Missing Mystery Girl
 - Deviation Divine
 - The Diva Shines
- («To miss», in *Psicopátria* 1986)

3. «Prometo não falar de amor»: Percursos temáticos e contradições

Embora variegado e polifacético, o universo lírico de Rui Reininho revela alguns itinerários temáticos que se repetem, desenhando vectores paralelos que por vezes chocam e outras convergem. Desde logo, surge o amor em formatações diversas. Já acima vimos, em «Cerimónias» e «Choque Frontal» (ambos in *Psicopátria*, 1986), a sua faceta dorida e desenganada, feita de «distracções, insinceridades e pequenas crueldades». Mas o fantasma da mentira também se desenha em «Homens temporariamente sós», numa promessa de silêncio que é também um lamento:

- Prometo não falar de amor, de gostar e sentir
 - Portanto não vou rimar com dor ou mentir (...)
- («Homens temporariamente sós», in *Vídeo Maria*, 1988)

A impossibilidade de amar é vocalizada em vários outros matizes, como acontece em «Ana Lee» (in *Rock in Rio Douro*, 1992) – faixa em que, diz o autor, «Senti as nossas vidas separadas» – ou em «Canil», que exprime a falência do jogo da sedução e, mais uma vez, o fingimento e a incomunicabilidade:

- É esse perfume oriental
Dum romance de cordel
E a conversa sai tão banal
Finges que gostas de futebol
(«Canil», in *Mosquito*, 1998)

Mas talvez em nenhum outro sítio o desamor apareça tão acidamente confessado como na faixa «Tu não existes», em que o desprezo é omnitemporal e surge expresso de forma insultuosa:

- Tu nunca foste e nunca serás
Nunca estiveste e nunca estarás
Tu não existes vás p'ra onde vás
São tudo cenas tristes blah x 4.
Quando tu pensas transformas-te em gás
Azoto & arrotas, falas por trás
(«Tu não existes», in *Do lado dos cisnes*, 2002)

Paralelamente, o amor em forma de desejo é também verbalizado em múltiplas combinações, entre as quais a da violência. Em «Quando o telefone peca», a «violeta violenta» a quem, no outro lado da linha, o autor se dirige é descrita através de verbos bélicos – como «rasga», «aponta», «lança» – e de adjetivos agressivamente marcados:

- Se a voz não cala
Máquina que...
Rasga a garganta, sai um insulto imaginário
Aponta a língua, lança um beijo incendiário
Nua, traiçoeira, impura
(«Quando o telefone peca», in *Rock in Rio Douro*, 1992)

Também em «Sangue oculto», do mesmo álbum, o imaginário do amor violento ressurge, simbolizado pela «arena» onde corre o sangue e se praticam crimes passionais, ainda que enfermos de uma impossibilidade lógica:

- Há luz na artéria principal
Ardem chamas de dois sóis

À luta na arena artificial corre o sangue,
Mato-me primeiro e a ti depois
(«Sangue oculto», in *Rock in Rio Douro*, 1992)

Em «Saliva», mais uma vez, o amor é «luta» e confronto, embate corpo-a-corpo, numa sucessão de acções contraditórias, activas *versus* passivas – tais como «ver-te afundar» / «salvar-te» – que assumem contornos sado-masoquistas. Os trocadilhos «casar / caçar» e «diz: parar / disparar» reforçam o sabor beligerante (e erótico) da canção, aliás ironicamente acompanhado de uma toada fortemente lírica na versão musicada:

- Eu quero caçar contigo. Amanhã
Abre os olhos, vem comigo. Diz: parar (...)
Eu quero ver-te a afundar
Para depois te salvar.
Eu quero **lutar** contigo. Devagar
Dá-me os braços, vem comigo expirar
(«Saliva», in *Mosquito*, 1998)

Como é de matéria criminal que se trata, este amor violento merece tratamento em consonância, ou seja, queixa na esquadra e auto de contravenção. Mas resta a dúvida sobre se a «violência autorizada» do amor é mesmo crime, ou antes «sonho» e fantasia:

- **Sonhar** que te raptei & roubei
Apresenta queixa na esquadra.
Gritar que te amei
Aqui d'el rei
Inversão na auto-estrada.
Que crimes cometi só eu sei
Não vás tu ser autuada
No que te meti e deixei
Violência autorizada
(«Canadáá», in *Do lado dos cisnes*, 2002)

A faceta sexual do amor ocupa faixas numerosas e variadas da discografia de Reininho (algumas das quais já focadas acima), com graus de explicitação igualmente diversos. Desde logo, a figuração de partes do corpo assume metonimicamente a expressão do desejo carnal. Em «O slow que veio do frio», o autor «desaperta o soutien» à parceira, pedindo-lhe «Dá-me uma volta / Aperta-me / Dá-me outra volta / Vem», e verbaliza o corpo através de fragmentos – como «ancas» (suas) e «coxas» (dela):

- O perfume duns cabelos
Olho-te: um poço sem fim
Ardem-me as ancas num tango
Duas coxas de cetim
(«O Slow que veio do frio», in *Independança*, 1982)

Em «Mau Pastor», o desejo físico assume contornos algo bestiais, ou não se confessasse o autor, num dos seus versos mais irreverentes, adepto ferrenho das... cabras.

- Sou um mau pastor, só me interesse por cabras (...)
Esmago-te os lençóis, suaves, azuis
Sem respeitar as dobras. (...)
Fritam-se os anhos
Espremem-se os úberes
Adormeço de costas
Espero que me cubras
(«Mau pastor», in *Defeitos Especiais*, 1984)

Num registo bem menos áspero, o retrato da mulher que atrai e seduz, consciente da sua força e encanto, surge plasmado nos olhos do sujeito lírico, que a observa à distância, captando-lhe o olhar e dele ficando «prisioneiro» – como acontece em «Muçulmania». Na mesma faixa, a «infinita arte de provocar» da bela «infiel» vale-lhe pesadelos e deixa-o refém da frustração do conquistador que «assalta» mas não possui:

- Moura moura
Negros cabelos, heroína dos meus pesadelos
D'adaga em riste ninguém te resiste
Praça assaltada nunca conquistada
(«Muçulmania», in *Defeitos Especiais*, 1984)

Também em «Popless» – texto que parece curiosamente evocar o da «Garota de Ipanema» («cheia de graça, que vem e que passa») – a mulher se apresenta como espectáculo para os olhos. À semelhança da letra de Vinicius, Reininho retrata o observador como estático e a observada como transeunte, desfilando confiante perante a atenção masculina, supõe-se que também na orla da praia. Mas se o olhar surge mais uma vez como sentido primordial do desejo, Reininho alia-o a outros sentidos, como o olfacto («É um vício danado aspirar o ar ao ela passar»), já que o tacto parece fugir a este amante frustrado («Velho hábito ficar sentado e deixá-la fugir»). O teor marcadamente erótico da descrição concentra-se no passo bamboleante da sedutora,

sinalizado estilisticamente pelo vaivém da expressão «lá vem ela» (outro paralelismo) e pelo uso de interjeições (cf. «ais»), gemidos que denotam a premência do desejo:

- Ai, lá vem ela sabendo que é linda
 Por onde passa a relva cresce (...)
 Lá vem ela sabendo que mexe
 Um peito acima, outro desce
 Lá vem ela mostrando interesse
 No que, no que cresce (...)
 (Ai) Lá vem ela sabendo que é boa,
 Que a nossa cabeça fica à toa (...)
 E lá vem ela sabendo que é bela
 E que à janela eu fico à espera
 («Popless», in *Popless*, 2000)

Gembundo surge também o autor perante a figura feminina que, numa tarde chuvosa e fria, ele descobre sentada, a fumar, frente ao altar de uma igreja. Esfíngica, qual Virgem Maria, o «anjo fumegante» desperta-lhe paradoxalmente fantasias carnavais – ou, nas suas palavras, um «profano desejo», que só pode ser apagado, segundo alega, com água fria, ainda que benta. O carácter cómico da canção é reforçado pelas sucessivas exclamações, sinal algo histriónico da urgência da paixão:

- Sentada imóvel, fumando em frente ao altar;
 Silhueta, o esboço, a esfinge de um anjo fumegante;
 Há em mim um profano desejo a crescer (...)
 Ai, atirem-me água benta!
 Por ela assalto a caixa de esmolos! Atirem-me água fria! (...)
 Por ser latina calculo que o nome dela é Maria.
 É casta, eu sei, se é virgem ou não depende da vossa fantasia.
 («Vídeo Maria», in *Vídeo Maria*, 1988)

Um último exemplo do papel do olhar na manifestação do amor erótico surge em «Tons sem tom», em que o poeta é representado como um pintor que escolhe as cores a aplicar no retrato do modelo, corpo «doce e nu» posicionado junto ao aquecedor a gás. No papel onde não surgem contornos e colagens, aparecerá também uma natureza morta com romãs, de nítida carga simbólica:

- Deixa-me olhar o papel
 Deixa-mo cheirar
 Espesso ocre ou da cor do mel

Para te colar.
 Retrato opaco contorno doce e nu
 Corpo aquecido a gás;
 Modelo buraco negro pouco vivo
 Frutos como romãs
 («Tons sem tom», in *Popless* 2000)

Mas não é só a visão o sentido que exprime o amor sensual nas líricas de Rui Reininho. O paladar, pois então, também marca presença, como pode ver-se nesta passagem de iniludível «sabor» erótico:

- Sabem a rebufados esses lábios duros
 Servem-se culpados molhados e maduros.
 São óculos escuros por vezes naturais
 São chochos impuros linguados a mais
 («Óculos escuros», in *Do lado dos cisnes*, 2002)

Já em «Quebra-gelo», é o tacto, aliado ao gosto, que marca a vivência do amplexo amoroso. Contudo, a antítese entre o calor dele e o gelo dela demonstra que a canção é uma narrativa de decepção e fracasso. A amante alegadamente frígida surge metaforicamente referida como um «navio naufragado»:

- Avanço por aí
 No gelo salgado
 O meu hálito derrete
 O teu corpo congelado.
 A corrente quente
 Que de mim jorra (estrangulado)
 Deixa-te indiferente
 Um navio naufragado.
 («Quebra-gelo», in *Defeitos Especiais*, 1984)

Mas nem tudo é pessimista nos amores do poeta. A faixa «Asas (eléctricas)», por exemplo, descreve o amor que desponta, pleno de energia e vigor, sem fim à vista nem prazo de validade:

- Há um amor que vês nascer
 Sem prazo, idade de acabar
 Não há leis para te prender
 Aconteça o que acontecer
 («Asas (eléctricas)», in *Popless* 2000)

A manifestação mais crua da temática amorosa nas líricas de Reininho parece ser a do amor comercializado. Se em «Hardcore

(1.º Escalão)», como vimos, a Juanita faz os seus «French services» ao som das exclamações do cliente («She licks she sucks / Que rico! / Oh she does it / Oh she does it»), em «Julieta Sue & Sida», a prostituição volta a servir de mote. Começando pela descrição da personagem, o autor passa à descrição dos clientes – «Romeus canibais» – estabelecendo um paralelo irónico com o casto par shakespeareano:

Também em «Laika Virgem», do álbum mais recente de Reininho, o amor de estrada está em saldo e, também aí, a ironia perpassa, como aliás no título de Madonna, a comparação da prostituta com uma virgem. Veja-se, ainda, o trocadilho entre «Like a» e «Laika» (nome da cadela espacial), em sintonia com o epíteto usado no primeiro verso:

- Cadela com cio, mal amada,
Fazem descontos na auto-estrada?
Já podemos ir à lua? (...)
Já sabemos andar na lua,
Já podemos ir à rua
(«Laika Virgem», in *Companhia das Índias*, 2008)

Finalmente, em «Turbina & Moça», o cruzamento «amor / dinheiro» surge expresso literalmente. É curioso notar que, uma vez mais, a alusão irónica à virgindade subjaz ao trocadilho com a *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro. Paralelamente, o imaginário dos amores de porto, com prostitutas, marinheiros e ladrões, evoca uma certa atmosfera cinematográfica, tornada num *thriller* de agora pelas referências à *night* e ao turbo:

- Pára de falar de dinheiro
E de amor, nenhum de nós foi o primeiro,
Houve sempre um estupor, um ladrão, um marinheiro,
Turbina e moça,
Meninas na night, às vezes são damas,
Sem o xadrez dos pregos das cama,
Turbina e moça, sai, turbina e moça
(«Turbina e Moça», in *Companhia das Índias*, 2008)

4. «Vivo numa ilha sem sabor tropical»: Crítica social, retrato individual

As líricas de Rui Reininho descrevem sem dúvida outros círculos temáticos para além do núcleo amoroso. Ainda que seja arriscado tentar uma ordenação dessas forças diversas, dir-se-ia que a dicoto-

mia ‘social/individual’ alimenta grande parte dos motivos que aí recorrem. Antes de mais, o olhar sobre o outro assume frequentemente um pendor plural, de classificação e compartimentação da «fauna» que cerca o autor, o qual atentamente observa, num zelo de biólogo. Em «Nova Gente», por exemplo, este labor de Lineu depara comicamente com uma triste escassez de espécies – afinal, em bom vernáculo, «é tudo a mesma caldeirada», ou não fosse o título da canção o de uma revista de mexerico social:

- Vivo numa ilha sem sabor tropical
A fauna é variada, demografia accidental
Não é de origem elevada difícil de recensear (...)
Cá não há candidato à autarquia local
Só orgulho analfabeto mas com cultura geral
É tudo a mesma fruta, a mesma caldeirada
É uma gente educada, é a anarquia total
(«Nova gente», in *Psicopátria*, 1986)

A crítica à pobreza cultural, intelectual e política do meio social surge bem expressa na imagem da «ilha», que transmite a ideia de um certo atraso nacional (e regional¹⁰) ao mesmo tempo que denota a consciência do isolamento do eu. Também em «Desnorteado», o sujeito poético retrata negativamente a sociedade como um confronto entre vítimas e algozes, presas e predadores, na qual o indivíduo sadio fica naturalmente contaminado. A metáfora do fruto são entre frutos podres completa o contorno simbólico da canção:

- Começo este estranho jogo, lanço um dado
Em que um faz de defunto e outro de soldado
Um faz de ladrão e outro de advogado
Um empunha a cruz e outro o machado
É natural que eu me sinta desnorteado
No meio de tanta fruta podre contagiado
(«Desnorteado», in *Defeitos Especiais*, 1984)

Esta percepção da individualidade face à turba que em redor se agita é motora de muitas variações temáticas. Numa das faixas de pendor mais confessional de Reininho, significativamente intitulada «Impressões digitais» (já acima referida), o uso de verbos como *sinto*

¹⁰ Esta aceção da imagem da ilha está bem patente numa entrevista em que Reininho afirma: «O Porto já é uma cidade otizada [cf. aeroporto da Ota] e ostracizada. É terrível demorar 12 horas para viajar da ilha de S. Jorge até à ilha do Porto» (cf. Silva, 2007).

e *sofro*, de carga marcadamente emotiva, surge a par de uma torrente de auto-definições positivas e negativas (*sou / não sou*) que lembram o dilema Hamletiano e que desaguam na mesma constatação do desnorteamento («estou perdido»):

- **Sinto** depressão conforme perco tempo essencial
Sofro uma pressão enorme para gostar do que é normal.
 Deixo tudo para mais logo, **não sou** analógico, **sou** criatura digital
 Tendo para mais louco, **não sou** patológico, **sou** como o papel vegetal.
 Faz-me impressão ser seguido, imitado por gente banal
 Faz-me um favor, estou perdido, indica-me algo de fundamental
 («Impressões digitais», in *Valsa dos Detectives*, 1989)

A pressão da normalização social é um motivo que reaparece em «Cais», lado a lado com a pressão capitalista do mercado, ambas ameaça de queda e ruína da identidade pessoal:

- Se o mercado impera e somos todos iguais,
 Muito cuidado: quando escorregas sempre caís.
 («Cais», in *Mosquito*, 1998)

A voragem do mundo consumista implica também a ditadura da exterioridade e da frivolidade. Se em «Efectivamente» (in *Psicopátria*, 1986), o autor alega gostar das aparências, «sem moralizar», noutras faixas a superficialidade dos outros «faz-lhe impressão». Voltando a «Impressões digitais, ouvimo-lo dizer: «Faz impressão o trabalho que se tem em se ser superficial / Faz-me impressão o baralho, o vulgar e o intelectual» (in *Valsa dos Detectives*, 1989). O mesmo tópico – o da tirania da aparência e da imagem exterior na sociedade de hoje – ressurgue em «Motor». A cultura de fachada surge aí bem retratada através das *fashion victims* que vendem a imagem apesar de esta «ficar mal», ou a opinião apesar de banal:

- Sentir ciúme do teu novo visual
 Ser fashion victim vender uma imagem
 Mesmo que fique mal (...)
 Sentir ciúme de quem é bestial
 Ter ao telefone opinião exclusiva
 Sobre o Sexo Oral
 Sentir ciúme, sei lá! É fatal
 Ter um cachet, passar um recibo
 Por ir ao telejornal
 E tudo o que pensas é elegante
 Tudo o que fazes vende bastante
 («Motor», in *Mosquito*, 1998)

Juntamente com o vácuo da sociedade de consumo assoma a figura do novo-rico – contra a qual o autor se rebela quando reclama, em «Pronúncia do Norte», que «Novos-ricos são má sorte» (in *Rock in Rio Douro*, 1992) – bem como um outro espécime social, fruto talvez da combinação entre a prosperidade e um certo sentido do «politicamente correcto». Reininho chama-lhe o «novo homem mau» e dedica-lhe uma canção homónima. Trata-se de um indivíduo ambicioso, linear, tecnológico, que, «meio máquina», habita «edifícios inteligentes» e robotizados, sem ter grandes sensações («não sente fome nem odor») nem sofrer de desgostos amorosos («não vai morrer de amor»), preocupado antes com o buraco do ozono e com as energias sustentáveis («mete super sem estircnina»):

- Num edifício inteligente
Tecto falso, gente indiferente
Já foi um índio, dinossauro,
Meio máquina, meio centauro
Não sente fome nem odor
Quando pensa sai-lhe o vapor
Odeia o álcool e a nicotina
Mete super sem estircnina
Homem mau
É o novo homem mau (...)
Não vai morrer de amor
Sem ozono fica mais calor (...)
(«Homem mau», in *Rock in Rio Douro*, 1992)

Particularmente sintomático do desprezo que merece ao autor esta espécie de *yuppie*, jovem urbano executivo que é mau porque faz tudo demasiado bem, é o facto de «odiar o álcool e a nicotina». Na verdade, esta abstinência altiva e pedagógica não poderia senão ser vista como um supremo *handicap* aos olhos de quem, sem rodeios ou falsos moralismos, assume uma existência boémia e hedonística, como veremos de seguida.

5. «Rezo a Baco uma oração»: Prazeres e excessos

As faixas em que Rui Reininho aborda a temática do álcool e das drogas são numerosas e exibem múltiplos cambiantes. Algumas parecem ater-se a uma atitude de rebeldia e inconformismo, ou até de um

certo anarquismo¹¹, ao passo que outras se prendem aparentemente com a adopção de uma sub-cultura urbana, alternativa e artística.

Se «Absurdina», como vimos, versa sobre os «*speeds* baratos», a cocaína («quem snifa por bics») e o ópio («quem por causa de uma papoila vai até à China»), «Piloto Automático» foca exclusivamente os prazeres de Baco. A narrativa acontece «quando soa a meia-noite» e gira em torno da imagem do automóvel, cuja marcha se vai transformando ao ritmo do efeito do álcool. Se, a princípio, «começa a capotar», pois o autor sente «um monstro» dentro de si que «procura envenenar», logo depois, consumado o tributo ao deus das uvas, move-se em «piloto automático», ficando o autor, sintonizado no «programa esquecer», «dissolvido num luar / até ao amanhecer». O prazer que daqui se infere colide com a descrição dos efeitos metabólicos do consumo, a qual denuncia o seu carácter de excesso:

- Rezo a Baco uma oração
Sinto o fígado a explodir
Em cada gole uma opção
Um desejo de virar.
Com: whisky puro
Sangria
Vinho maduro
Xerez d'Andaluzia (...)
(«Piloto automático», in *Defeitos Especiais*, 1984)

Em «O paciente», os efeitos da bebida não se resumem ao fígado, abarcando sobretudo danos colaterais a nível mental. Mas o autor refere-se a este paciente na terceira pessoa, demarcando-se da respectiva debilidade com uma asserção de força, de quem consegue «beber e continuar de pé»:

- Receita-lhe o mar e o campo, enfim, que pare de beber
Isso de ver baratas tamanhas e outros insectos a mexer...
Não é por certo hereditário nem tem a ver com a educação
(Relaciona-se com esse péssimo hábito que tem
De estar com um copo na mão) (...)
Na vida há quem se afogue na pura paixão ou na fé
Mas a posição mais complicada é beber e continuar de pé

¹¹ Esta questão aflora numa entrevista de há um ano (cf. Andrade e Marques, 2008). Perante a pergunta «Em que ponto está o seu anarquismo?», Reininho responde: «É pura e simplesmente estético. A minha ideologia não é nem deus nem chefes, porque, precisamente, tenho vivido sem uns nem outros. E, se calhar, eles existem.»

É uma situação poética, filosófica ou política
 É confundir a arca do dilúvio com uma pipa apocalíptica
 («O paciente», in *Psicopátria*, 1986)

A exposição das reacções às substâncias tóxicas – ornada de curiosas sinestésias («cor do vácuo», «ruído branco») – ressurge na faixa reveladoramente intitulada «Toxicidade»:

- Tem-se a vertigem, a cor do vácuo
 Comunicar sem som, sentir ruído branco,
 Esquecida que foi a origem
 A arder no fogo-fátuo à venda em Porto Franco
 («Toxicidade», in *Rock in Rio Douro*, 1992)

Também em «6.^a feira», a desorientação e a vertigem servem de lema a um fim-de-semana algarvio começado em força. A atmosfera de diversão em grupo e de uma alegre inconsequência juvenil é comicamente expressa através da hipérbole «O mundo esteve para acabar»:

- 6.^a feira em Albufeira
 O mundo esteve para acabar
 Era tal a bebedeira
 Ninguém sabia onde era o mar
 («6.^a feira», in *Do lado dos cisnes*, 2002)

Já em «Mosquito», surge a alusão à (im)pureza dos produtos consumidos e à (des)culpa de quem os forneceu:

- Pedra pura coisa mole jah
 Teia impura a gente engole e já
 Água quente, água ardente
 Branco preto amarelo cabrito
 Picadela de mosquito
 Toda a gente diz: a culpa é do mosquito
 Ou do que a gente andou a beber por cá
 Toda a gente diz: eu não acredito
 Que ele nos anda a comer oh jah
 («Mosquito», in *Mosquito*, 1998)

Se nestas faixas o sujeito narrativo surge no papel de consumidor, noutras – como «Freud & Ana» – aparece na pele de... vendedor. Como se de um jogo de xadrez se tratasse, as peças trocam de lugar, num tabuleiro em que marcam pontos os trocadilhos da «dama» (cocaína) e do «cavalo» (heroína), para além da referência literal à bebida:

- Querida
Apareces-me em sonhos
Que não te falte nada
Mesmo assim vestida
A tua libido é mistura
De desejo e bebida.
Como a cabeça da dama
Vendo-te o «cavalo»
(«Freud & Ana», in *Os homens não se querem bonitos*, 1985)

Mas, para que não se pense em dramatizar ou psicologizar estas práticas salutareias, Reininho é contundente ao defender com subtil ironia o mérito de uns bons goles no combate a males passageiros:

- Homens temporariamente sós, que cabeças no ar
Não há cá retratos de solidão interior
Não há qualquer tragédia mas um vinho a beber
(«Homens temporariamente sós», in *Vídeo Maria*, 1988)

6. «Se um amanhã perdido»: A morte, o tempo e a memória

A faceta hedonística de Rui Reininho, que parece derivar de uma mundanidade orgulhosamente explorada, convive a espaços com pulsões depressivas¹², alternando com temáticas de tons bem menos festivos. A própria adopção da noite como espaço privilegiado de sobrevivência, face aos males pressentidos à luz do dia, figura como um escape que tem pouco de leviano ou inconsequente. Na verdade, a noite parece ser não só refúgio perante os outros (ou os seus comezinhos afazeres diurnos) mas também, suspensa algures, perante o próprio tempo, que flui inexorável em direcção ao «horror»:

- Se um amanhã perdido for metamorfose de horror (...)
Se o amanhã perdido for overdose de pavor
Directa sim, eu declaro morte ao sol
(«Morte ao sol», in *Valsa dos Detectives*, 1989)

A temática do tempo, intimamente ligada à questão do devir e da mudança, ressurgiu noutra faixa do mesmo álbum. Em «1991», título bem revelador da preocupação temporal que exprime, a ampuheta

¹² ...ou talvez aquilo a que Govern (2008) se refere como «o *angst* a que a sua geração [de Reininho] não escapa (nem tenta)».

vira inevitavelmente, «queimando os tempos» e «alterando os modos», tornando-nos «peças móveis» para quem não é seguro «apostar» nem «viver no futuro»:

- Cal viva queima os tempos e altera os modos; arde aqui tão perto;
torna-nos peças móveis (...)
Virada a ampulheta a areia ficou tão vidrada
Que tempos, quem altera os modos, arde aqui tão perto,
torna-nos peças móveis por aqui
Invertendo o passado, vivendo o futuro, pensou-se o presente,
apostar seguro
Seguindo o presente, passado obscuro, vazio de areia,
talvez um furo,
Vazou, caiu, virou?
(«1991», in *Valsa dos Detectives*, 1989)

Se é mais certo o amanhã estar «perdido» do que o passado ser «invertido» ou recuperado, também parece ser verdade que tudo é cíclico e se mantém, mau-grado a aparência de mudança. É a constatação do «eterno retorno», epítome da reflexão sobre a marcha do tempo e a passagem da vida:

- Num eterno retorno volta tudo ao mesmo lugar
E se há sempre pão no forno nunca há tempo para rezar
(«Jardim D'Alá-Walkin'», in *Valsa dos Detectives*, 1989)

Com eterno retorno ou sem ele, o facto é que o autor parece estar bem ciente de que o princípio não se aplica ao indivíduo mas ao todo:

- Não vou ressuscitar
Abrir os olhos noutra lugar
Hummmm. Hei-de compreender
O direito de morrer
E cavar o fosso no altar
(«Música ligeira», in *Sob Escuta*, 1994)

A consciência da morte, solidão suprema, parece despertar também, reactivamente, o sentido de humor – humor negro, bem entendido. «Bellevue» mostra uma encenação macabra, recheada de lugares-comuns dos filmes de terror classe B, como o próprio narrador esclarece no final da canção (cf. «Era só para brincar ao cinema negro»). Nela aparece o autor na pele de um assassino tresloucado que, após enterrar os amigos no jardim, faz esgares ao espelho e contempla cruelmente a cama ensanguentada. Finda a fúria homicida, constata

que «Onde era sangue é só solidão». Ainda que ridicularizada, a morte é aqui a dos que amamos – e a solidão é a mesma:

- Porta atrás, porta pelo corredor;
O foco de luz no último estertor.
No espelho um esgar, um sorriso cruel,
Atrás da última porta, a cama de dossel.
Salto para cima, experimento o colchão
Onde era sangue é só solidão.
Os meus amigos enterrados no jardim
E agora mais ninguém confia em mim.
Era só para brincar ao cinema negro.
(«Bellevue», in *Psicopátria*, 1986)

Naturalmente, a certeza da mortalidade inspira medo¹³, mas esse é um sentimento alegadamente assumido, sendo mesmo considerado uma pulsão criadora:

- Ter medo é a pulsão fundamental do criador e artista
Estar sóbrio é continuar permanecer positivista
(«Pós Modernos», in *Psicopátria*, 1986)

Afinal de contas, mais doloroso do que morrer é – note-se o oxímoro – «acordar morto» rodeado de solidão, como acontece em «General Eléctrico». Aí, a imagem do holocausto final reaparece (já surgira na «arca do dilúvio» – cf. *supra*), desta feita pelo punho de um general genocida:

- Rebenta com tudo
Holocausto final
Vamos coragem
Meu general
Ai, como é doloroso acordar morto
Neste planeta deserto
(General Eléctrico, in *Twistarte*, 1983)

¹³ A título de curiosidade, veja-se os comentários que Reininho faz numa entrevista (Silva, 2007) a propósito da questão do medo e, depreende-se, da morte: «Às vezes, é por excessiva timidez que chego a esse ponto de ser um bocadinho exibicionista, histriónico, expansivo. Há um lado muito inseguro, como todos os mortais têm. É medo. Eu tenho medo. (...) Cada vez tenho mais medos. E controlo-me para não ter ataques de pânico, como toda a gente. Não é medo da dor; é medo pelo que ia deixar de usufruir do futuro desta vida.»

Mas talvez a súpula da temática do tempo e da morte surja em «(Um Chamado) Desejo Eléctrico» – este também um último exemplo de trocadilho (desta vez a alusão, por anástrofe, a «Um eléctrico chamado desejo», título português de *A streetcar named desire*, peça de Tennessee Williams de 1947, passada ao cinema por Elia Kazan). Perante o envelhecimento, caminho para o ‘não-lugar’ último, reafirma-se a memória como *lugar* pleno da identidade. Ainda que, em breve, as recordações sejam «pó», o sujeito poético atribui a esse espaço seguro, virtual, onde o que já foi se apresenta como um «sonho de bebé», um «preço» máximo, como se fosse o que, feitas as contas, de mais valioso possui:

- Ter que ser velho e, como um bebé, sonhar, dormir de pé
 Pago um preço, ofereço um berço onde já estive doente
 Pago um preço, ofereço um brinquedo que embalei dolente (...)
 Pago um preço, dou um sorriso
 Pago um preço, o meu primeiro dente
 Qual é o teu preço brinca comigo (fica comigo)
 Qualquer preço, recordações da avó
 E pago o teu preço
 Qual é o teu preço
 Não te mereço
 Qualquer preço
 Recordações em pó
 («(Um Chamado) Desejo Eléctrico», in *Valsa dos Detectives*, 1989)

Conclusão

Poliglota, frenético, de verbo fácil e indomável, Reininho desdobra-se em múltiplas encarnações temáticas e roupagens linguísticas – do trocadilho à metáfora, do símile à aliteração – habitando paisagens poéticas que desmentem o esperado e transfiguram a vivência quotidiana. O aparente «nonsense» não passa, portanto, de uma pose lúdica, de uma encenação linguística, que se situa apenas na epiderme das palavras. Para os menos distraídos, ele esconde sentidos coesos e recorrentes, num mosaico que nada tem de desconexo, mas antes de articulado e convergente. Seja na pele do amante volúvel, do cínico urbano, do observador crítico, do hedonista convicto, do jogador, do noctívago ou do viajante, Reininho mantém una a imagem de inconformista, experimentador, iconoclasta, provocador. Nessas *personas* variadas, que ganham corpo na linguagem plurívoca do poema, ele é também o que procura e perde, encontra e esquece, chama e deixa, vê e julga, ri e sofre, goza e teme. Contraditório, claro, mas lúcido e vivo.

Referências

- AA.VV. (2005), «Pronúncia do Rock – Entrevista a Rui Reininho». In *Autores* (Revista da Sociedade Portuguesa de Autores), 2005 #05, Janeiro/Março.
- ANDRADE, Sérgio C. e MARQUES, Carla (2008), «Entrevista a Rui Reininho: ‘A estupidéz dos ‘tripeiros’ foi virarem-se contra Lisboa em vez de se virarem para Barcelona’». In *Jornal Público*, 28.04.2008.
- BATES, Catherine (1999), ‘The Point of Puns’. *Modern Philology*, Vol. 96, pp. 421-438.
- BESIEN, Fred Van (1990), «Metaphor and Simile», *Interface*, n.º 4/2, pp. 234-251.
- BLACK, Max (1962), *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*. N.Y.: Cornell University Press.
- CAMERON, L. & LOW, G. (1999), *Researching and Applying Metaphor*. Cambridge: CUP.
- DEAN, Kevin (1996), *Satire, Similes and such Literary Terms for Students*;
- GOBERN, João (2008), «De que é feito um artista de variedade?» [Sobre Companhia das Índias]. In www.myspace.com/ruireininho, 28.11.2008.
- KUGEL, James (1981), *Parallelism and Its History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- LAKOFF, George (1987), *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- LAKOFF, George and JOHNSON, Mark (1980), *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- LEECH, Geoffrey N. (1969), *A Linguistic Guide to English Poetry*. London/New York: Longman.
- LOPES, Eugénio / Gimba (2009), «Entrevista a Rui Reininho» (Gentilmente cedida pelo entrevistador).
- MIO, Jeffery S. & KATZ, Albert N. (eds) (1996), *Metaphor: implications and applications*. London: Lawrence Erlbaum Publishers.
- RICHARDS, I. A. (1936), *The Philosophy of Rhetoric*. Oxford: Oxford University Press.
- RIQUEUR, Paul (1983), *La métaphore vive*. Paris: Seuil.
- REININHO, Rui (2006), *Líricas Come On & Anas*. Lisboa: Palavra.
- SILVA, Helena Teixeira da (2007), «Rui Reininho: «Tive esperança de que Rui Rio desamparasse a loja» – Entrevista a Rui Reininho», in *FARPAS – Entrevistas. Blog Jornal de Notícias*, 28.07.2007.
- SHERZER, Joel (1978), «Oh! That’s a pun and I didn’t mean it». *Semiotica* 22, 3-4, 335-350.
- SOLDO, John (1983), *Simile and Metaphor: From the Unknown to the Known*. Oxford: Blackwell Publishers.
- TODOROV, Tzvetan (1981), ‘Significance and Meaning’. *Semiotica* 35, Supl., pp. 113-118.

«E o tempo não passa»: as cartas da guerra de António Lobo Antunes

LUÍS MOURÃO

(Instituto Politécnico de Viana do Castelo e
Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho)

Abstract

The main theme of António Lobo Antunes' *Cartas da Guerra* (*Letters from War*) is the love for his wife and the pain of the separation due to geographical distance and extreme difficulties in communicating. As a consequence of censorship, war itself is only briefly referred to in this correspondence, but we can find, nevertheless, lucid accounts of the excitement of fighting, the absurd of that war and the profound effects it had on the author. Finally, *Cartas da Guerra* closely follows the writing of António Lobo Antunes' first novel which reveals an author with a complete awareness of his style and novelty.

1. O resto é nosso

António Lobo Antunes (ALA) e Maria José conheceram-se e começaram a namorar no Verão de 1966. Três anos depois ALA acabou Medicina e foi chamado para a recruta. Casaram a 8 de Agosto de 1970. No mês seguinte Maria José ficou grávida. A 6 de Janeiro de 1971 ALA partiu para Angola, numa comissão militar que durou até Março de 1973. *D'este viver aqui neste papel descripto* reúne as cartas que, durante esse período, o autor endereçou à sua mulher. Não admira, por isso, que a obra seja mais conhecido pelo seu subtítulo, «Cartas da Guerra» (CG).¹

¹ Para a referência bibliográfica ao longo do texto, o livro será identificado pela sigla correspondente precisamente a este título: CG.

A importância destas cartas deriva do cruzamento de um nome de autor incontornável, como é hoje o de ALA, com uma situação histórica que continua a ser uma ferida em aberto e sobre a qual os testemunhos publicados, nomeadamente as cartas, são ainda escassos.² Compreende-se esta escassez. A geração que participou na Guerra Colonial está agora na casa dos sessenta, maioritariamente viva, e há uma natural reserva de pudor em assumir a publicação dessas cartas. Mas por outro lado, mesmo que tal pudor fosse ultrapassado, quem se julgaria publicável? Uma coisa é arquivar, para permitir o estudo, outra coisa é publicar. Havendo uma tão grande quantidade de cartas potencialmente disponíveis, o ser exemplificativo não bastaria como critério, porque praticamente todas seriam a bem dizer exemplificativas. Mas cartas de um escritor – mesmo que à data não o fosse ainda –, sobre serem exemplificativas, prometem esse *surplus* que precisamente distingue o olhar do escritor enquanto escritor. Digamos que, nesse sentido, as cartas de ALA cumprem na íntegra essas expectativas; e acrescentemos que, talvez por isso, o espaço para a publicação de futuras cartas fica já consideravelmente reduzido.³

A organização destas cartas, bem assim como o seu *copyright*, pertence às duas filhas do casal. Receberam-nas como legado da mãe, com a vontade expressa de serem publicadas após a sua morte (cf. CG: 11). A única intervenção directa no conteúdo das cartas consistiu em eliminar alguns nomes, usando letras que não são sequer as iniciais desses nomes (cf. CG: 12). O título geral do volume – uma citação de Ângelo de Lima –, era o título que ALA tinha escolhido para

² Veja-se a este propósito Cardoso (2007) e Ribeiro (2004). Estima-se que o número de aerogramas impressos tenha rondado os 300 milhões. Mesmo que nem todos tenham sido efectivamente usados, percebe-se a dimensão do espólio potencial de que estamos a falar.

³ Uma primeira versão deste texto serviu de guião a uma sessão do curso livre de Literatura Portuguesa, organizado pelo Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Na fase de diálogo com os presentes, interveio um homem que se identificou como ex-oficial miliciano que combateu em Moçambique e que fez duas afirmações sintomáticas: A) as cartas de Lobo Antunes são exactamente iguais às que nós escrevíamos, só que melhores porque ele já era o grande escritor que depois veio a ser; B) tenho oferecido estas cartas a muita gente, a começar pelos meus filhos, para que finalmente saibam como foi aquilo que vivemos. Por pudor, não perguntei a este homem se tinha dado a ler aos filhos as suas próprias cartas da guerra, mas arriscaria dizer que não, sobretudo depois de elas poderem ser substituídas com vantagem pelas de ALA. Sortilégio da literatura: faz do íntimo de um único o íntimo de todos, permitindo no mesmo movimento que cada um dentro desse todo preserve o recato da sua individualidade.

aquele que viria ser o seu primeiro romance publicado, mas que a editora recusou. Nesta escolha, as organizadoras mostram uma opção clara, e aliás compreensível, por dar a estas cartas uma espécie de lugar inaugural no território textual de ALA. Mas não me alongarei sobre esse aspecto nem sobre o facto, que me parece também compreensível, de ALA não ter tido participação «directa» nesta publicação.⁴

Ao terminar o seu prefácio, e como que querendo traçar uma fronteira entre o privado que há nas cartas e o «mais-que-privado» que ainda assim as subentende, dizem as organizadoras: «Este é o livro do amor dos nossos pais, de onde nascemos e do qual nos orgulhamos. Nascemos de duas pessoas invulgares em tudo, que em parte vos damos a conhecer nestas cartas. O resto é nosso» (CG: 13). À sua maneira, cada um destes períodos é uma instrução de leitura. Exigindo as coisas invulgares outro alcance, discutirei apenas o primeiro e o último, isto é, o amor e o resto.

O amor, primeiro.

Um oficial do exército lançado em cenário de guerra não é um antropólogo, ou um sociólogo, ou um repórter, mesmo que a sua formação de base pudesse ser essa (que até não é, ALA era médico, e foi nessa condição que fez a sua comissão em Angola). Em cenário de guerra todos são intervenientes, acoissados na sua sobrevivência individual, em risco, tanto maior quanto mais arriscada for a zona de intervenção, como foi o caso. A questão de ser observador, de ganhar distância e não-envolvimento, e a questão epistemológica de interrogar as possibilidades dessa observação, não se põem para quem está num dos lados de um conflito bélico. Ou não se põem assim, como questão epistemológica e científica, mas como estratégia crucial de sobrevivência: em cenário de guerra, o pouco que se consegue de distância e não-envolvimento é apenas essa pequena parte onde se aloja o em nome de quê sobreviver, o que virá depois da guerra, o que está à nossa espera no regresso e dá sentido a que tentemos sobreviver para além daquilo que é o puro instinto de sobrevivência inscrito na espécie. É por isso que nos intervalos da guerra, quando seria possível a observação, o relatório, a reportagem, o pensamento, ou quando seria possível a rememoração da própria guerra mesmo que apenas para efeitos de arquivo, o que mais acontece é o autor refugiar-se nas suas cartas cheias de saudade, na feitura do seu romance ou na leitura,

⁴ Em entrevista, ALA diz que não releu sequer estas cartas, «não seria capaz» (cf. Cardoso, 2007: 387-388).

tudo formas de fugir dali, de reatar a vida que deixou suspensa, que está de alguma maneira suspensa. É por isso que nas cartas de guerra, e sobretudo nas cartas escritas às mulheres ou namoradas, a guerra não chega a ser a matéria central que as ocupa em termos de descrição (e não é apenas a censura que o impede). Já basta que a guerra seja a causa de essas cartas existirem e serem necessárias como sobrevivência. Claro que as cartas deixam ver alguma coisa da guerra. Mas no caso de ALA, se queremos saber mais sobre a guerra, temos de ir aos seus romances. Como em outros temos de ir às memórias escritas ou aos testemunhos orais. Isto é, àquilo que é contado depois, algum tempo depois ou até muito tempo depois, quando a distância não é um instrumento de sobrevivência imediata mas uma possibilidade de pensamento. Assim, estas cartas são, fundamentalmente, cartas de amor. O contexto da guerra exacerba o sentimento da separação, ameaça a relação, desoculta a ambiguidade que sempre atravessa todos os amores, obriga a ir mais fundo, a essa zona de desamparo em que a própria pessoa se assusta ao reconhecer a força dos seus vínculos – porque o que salva no amor, sabemos-lo bem e numa guerra sabe-se ainda mas aflitadamente, o que salva no amor, que é o outro existir, pode-nos ser tirado a qualquer momento.

Cartas de amor, portanto. Não só, mas sobretudo, e envolvendo tudo o resto de que também se fala – mas antes de mais, cartas de amor. Isto para dizer que o aviso pessoano é aqui imperativo: todas as cartas de amor são ridículas, mas afinal ridículo é quem nunca escreveu cartas de amor. Cartas de amor que são, vou dizê-lo assim, legítima defesa contra a guerra. A mais íntima, mais nua, mais frágil legítima defesa contra a guerra. Cartas de amor que são uma forma de religião sem deus, como de alguma forma ALA o deixa entender, que implicam igualmente recolhimento, ritual, ideia de este mundo poder ser em si mesmo um outro mundo.

Neste sentido, «o resto é nosso» com que as filhas terminam o prefácio permite uma outra leitura para além daquela mais óbvia, e justa na sua referencialidade, que é o de delicadamente afirmar o direito da sua privacidade se manter privada. Neste outro sentido, «o resto é nosso» dirá aquela parte em que o entendimento do amor dos outros é feito a partir do entendimento do amor que nós próprios alguma vez sentimos, e de como isso faz sempre desequilibrar o que temos para dizer sobre todas as coisas. Porque as coisas à luz do amor são um mundo ligeiramente diferente sem deixarem de ser este mundo, são precisamente um resto que é nosso, a legítima defesa contra tudo

aquilo de que somos expropriados (e somos expropriados pela nossa condição mortal e pela muita demência do mundo que para nós próprios criámos ou nos criaram – o que numa guerra se dá a ver numa dimensão de escândalo).

Mas «o resto é nosso» não é uma posse, é um trânsito «d'este viver aqui neste papel descripto». Sabemos bem que nenhuma descrição satura ou se substitui à realidade, antes a liberta para que fora do papel continue a haver vida e a possamos nós viver. «O resto é nosso» é uma injunção à leitura não possessiva, não judicativa no sentido do rastrear do ridículo, é uma injunção a escutar o pulsar de vida que existe quando alguém confessa que «todo eu sou lugares comuns, porque a infelicidade e a solidão não são muito originais nem muito criadoras... Olho para o papel e só escrevo parvoíces tristes.» (CG: 410). O resto que é nosso começa logo aqui, no lugar comum e na parvoíce triste, e dirige-se a essa vontade de vida que não precisa de ser *descripta neste papel aqui*, porque é apenas vida anónima, humana, ao alcance de todos – mas é preciso vivê-la e talvez (talvez) merecê-la.

2. As tuas cartas chegam cheias de amor, leio-as como quem reza

ALA escreve quase diariamente a Maria José.⁵ Exceptuam-se os períodos em que as movimentações no terreno obrigam a estar dias fora. Nos primeiros oito meses de separação, o total de dias em que não há um aerograma de ALA é pouco mais de trinta. Convém lembrar: neste mundo não havia internet, telemóvel ou sequer telefone entre Lisboa e um lugar perdido na extensão angolana, como era Gago Coutinho ou Chiúme. Fora os aerogramas, a incomunicação era total.

⁵ ALA parte para Angola em 6 de Janeiro de 1971. De 7 de Janeiro de 71 a 15 de Setembro do mesmo ano (251 dias) escreve 178 aerogramas. As cartas interrompem-se porque ALA vem de férias a Lisboa. De 3 de Novembro de 71 a 17 de Abril de 72 (165 dias), escreve 106 aerogramas. Nesta altura, a mulher e a filha vêm viver para a Marimba. Em Julho de 72 a mulher adoece com hepatite e vai para Luanda, a filha fica também em Luanda, em casa de familiares. Nesse período de separação, entre 15 de Julho e 30 de Julho de 72, ALA escreve-lhe 9 aerogramas. Em Janeiro de 1973, ALA vai fazer exame de internato a Luanda e regressa sozinho à Marimba. Até ao regresso da mulher e filha à Marimba, entre 16 e 30 de Janeiro, escreve 6 aerogramas. A família manteve-se na Marimba até Março desse ano, altura em que a comissão de ALA acabou. Esta «contabilidade» diz apenas respeito aos aerogramas que ALA escreveu a Maria José e que chegaram ao seu destino. As cartas contêm referências a cartas extraviadas e a cartas escritas a outros familiares.

Nietzsche dizia que o casamento é uma longa conversa; Kundera (que provavelmente também leu *esse* Nietzsche) falava do diálogo continuado que os casais mantêm através dos anos e que os faz criar um sistema próprio de referências e de metáforas. ALA e Maria José estão no início do seu casamento, e há a guerra de permeio. Não espanta a urgência e a necessidade deste diálogo. Sublinhe-se diálogo. Porque se há alguma coisa que ALA diz desde o início é que as cartas que vêm de Portugal, e sobretudo as cartas que vêm de Maria José, são o outro lado imprescindível deste diálogo. A razão é simples e dita com aquela clareza em que se lê um desespero que se olha bem de frente: «a vida, nestas paragens, é tão isolada e triste (as demoras dos jornais são de semanas) que as cartas são a coisa mais importante do mundo para nós» (CG: 37). Note-se de passagem o que há de estranho neste «nós», precisamente por ser um «nós» em que cada um deseja aqui retomar o fio da sua vida individual, aquilo mesmo que anularia por completo este «nós» imposto pela guerra.

A logística deste diálogo é difícil. Uma vez ALA, outras Maria José, cada um se queixa, de vez em quando, de que o outro não escreve – e depois as cartas chegam todas juntas. Mas mesmo aprendendo isto com o correr do tempo, por vezes o desespero de não ter notícias fala mais alto, transforma o outro em bode expiatório: já quase com um ano de vida militar, ALA ainda pergunta, depois de seis dias sem correio: «Por que raio de merda é que não me escreves?» (CG: 311). O maço enorme de cartas chegará cinco dias depois.

Em todo o caso, o diálogo vai-se fazendo. Para já, falo apenas do diálogo amoroso, se bem que a confiança e partilha da situação de guerra e das preocupações literárias de ALA também façam parte disso. Como sempre, a relação amorosa tece-se daquelas coisas triviais que compõem a nossa vida – juntar dinheiro para o futuro, comentários às obras na casa, pequenos episódios do dia-a-dia –, e de uma intimidade que a separação torna memória dolorosa e saudosa, desejo sôfrego, medo fantasmático e antecipação jubilosa. A fórmula amorosa de ALA é «gosto tudo de ti», por vezes escrito inteiramente em maiúsculas. Não é uma fórmula que idealize o outro, mas que é capaz de amar «as suas fúrias, [...] as suas zangas e a solenidade calada e digníssima dos seus amuos» (CG: 20). Diria que é um bom princípio ser capaz de amar no outro aquilo que se sabe que em nós são os nossos defeitos mais visíveis. Naturalmente, esses defeitos atravessam estas cartas e há momentos em que explodem. Mas dir-se-ia que explodem

devido mais às armadilhas afectivas propiciadas por estas situações de guerra do que por consequência directa desses mesmos defeitos.

Também aqui encontramos a carta «típica» do soldado enterrado vivo na lonjura da guerra, e que num misto de altruísmo orgulhoso e ressentimento liberta o outro do vínculo de que ele desesperadamente necessita:

A distância apaga muita coisa, e dentro de alguns meses terás, talvez, esquecido até o som da minha voz. Não te julgues, se não o quiseres, amarrada a mim por qualquer vínculo. Nada te impede de fazeres o que quiseres, se o quiseres fazer. (...) És inteiramente livre, e não quereria nunca que te prendesses a um morto, se eu morrer, ou a um vivo, se eu deixar de te interessar (CG; 43).

A dor destes equívocos não se esvai com o facto de eles serem imediatamente desfeitos. Apenas se transforma numa litania mais profunda, porque subjacente ao próprio transcórrer do tempo de separação, e torna-se mais desamparada porque presente e interroga o quanto de fantasma haverá já na distância que têm de suportar:

Ainda te lembrarás de mim? Deve ser horrível, para ti, que vives num mundo agradável e quotidiano, estar casada com uma sombra... Tenho a impressão que as minhas cartas devem parecer vir de um universo irreal e gasoso, como as mensagens espíritas dos mortos. Não devo ter espessura, consistência humana, penso (CG: 182).

Estas palavras são escritas em 1 de Junho de 71, cinco meses depois da partida. Exactamente um mês depois, a pergunta volta. O fantasma de ALA é agora inequívoco aos seus próprios olhos, mas como teologicamente se poderia dizer (e a teologia até vem aqui mais do que a propósito...), onde o pecado abunda, a graça sobreabunda:

Tudo isto é obsoleto e triste. Ainda te lembrarás de mim? Às vezes nem eu me lembro de mim próprio. Olho-me ao espelho e é um estranho que vejo. Surpreende-me o meu próprio silêncio, e a minha voz. Falo pouco, e tudo o que digo é num tom seco e melancólico, que não era o meu. E tenho sempre uma ruga na testa e uma dobra amarga na boca. As tuas cartas chegam cheias de amor. Leio-as como quem reza. Esperemos que tudo isto passe. Eu gosto tudo de ti. Beijinhos para a morena minha filha, que logo, por mal dela, foi herdar o que tenho de mais horrendo. Muitas saudades e beijos. Sê feliz, sim? (CG: 221).

«Sê feliz» é aqui o sagrado e a dádiva do amor, o que apesar de tudo prevalece. Porque às vezes as cartas de ALA também são felizes,

têm o júbilo do amor, que é o principal, mas têm também o júbilo do amor enquanto linguagem, o que não deixa de ser fundamental para o escritor em construção.

Há o caso dessa carta de 17 de Abril de 1971 (CG: 131-132), de um fôlego muito joyceano – sem vírgulas, longa enumeração de um mundo privado de que reconhecemos alguns sinais e compreendemos sobretudo a intenção encantatória –, de um lirismo que é imediatamente literatura sem deixar de ser confissão amorosa de um homem realmente apaixonado. A carta começa com «Adoro-te minha gata de Janeiro meu amor minha gazela meu miosótis minha estrela aldebaran», e em nenhum momento se quebra este movimento encantatório e arrebatado. Como quase sempre nestes casos, é mais elucidativa daquilo que o imaginário de quem ama é capaz de mostrar e consentir a si mesmo pela confiança que advém de se ser amado, do que demonstrativa das características do ser que se ama. E como quase sempre também, nestes casos, termina adequada e magnificamente, morrendo de amor, como se impõe, mas deixando o desejo ir para além disso, retornando ao real mais simples desta relação amorosa: «...minha morte de amor minha Ana Karenina minha lâmpada de Aladino minha mulher».

Contudo, literatura por literatura, júbilo por júbilo, prefiro outra carta que é toda ela, simultaneamente, memória real e construção mítica do real familiar. ALA dirige-se à sua filha de quase dois meses, para lhe dizer que «faz um ano que a sua mãe e eu nos casámos» (CG: 263). A reconstrução breve desse dia 8 de Agosto, que lhe aparece como «uma espécie de 1º de Dezembro só de nós os dois» (*ibidem*), conjuga não apenas os esponsais, ou a estranheza que quase sempre há neles, mas também memórias da infância e percurso auto-analítico, sobrepondo tempos em função de um mítico tempo novo. É sempre assim o amor, invenção do mundo que fora dele vai existindo em anonimato mas também em disponibilidade.

Claro que estas cartas são o perfeito exemplo daquilo que as cartas usualmente não são, não podem nem devem ser, sob pena de nos perdermos da nossa comum humanidade, ou seja, daquela imperfeição propriamente quotidiana, não sublimada, que pede ao outro o calor da sua proximidade, a sua carnalidade também ela imperfeita – só as formas não auto-suficientes são capazes do movimento do amor, de ir ao encontro e de se deixarem encontrar. É por isso que a dimensão amorosa destas cartas está sobretudo nessas frases que, no meio de outros assuntos, dizem o desejo, o desejo enquanto falta do outro, do

todo do outro, mas também o desejo explicitamente sexual, que não se dirige menos ao todo do outro – relembre-se que a fórmula deste amor é «Gosto tudo de ti».

Ora, é precisamente na expressão desta intimidade que mais sentimos o obstáculo da linguagem, não apenas pela linguagem em si mesma mas pelo peso da época nela, quer dizer, pela distância a que já estamos dessas codificações. A intimidade, e sobretudo a intimidade dita em palavras, não escapa à codificação epocal, como nada aliás escapa. É certo que nestas cartas há termos que transitam do estrito calão para o domínio da linguagem quotidiana dos afectos («merda» e «caralho» são os exemplos mais óbvios), mas quando chegamos à esfera da sexualidade, ou tropeçamos em algumas expressões que ficam a meio caminho entre a nomenclatura médica e a metafórica falhada, como esse «coloco o meu pénis na forquilha do teu corpo» (CG: 25), ou reencontramos o erotismo eciano: «Eu sinto-me mais teu amante do que teu marido: cada vez que penso em ti relambo os beijos.» (CG: 274). Em todo o caso, este erotismo eciano desagua já descomplexadamente no movimento da transformação dos costumes: esta é a geração da pílula, que ALA pede que Maria José vá tomando para o seu reencontro nas férias. Mas os seus efeitos na recodificação do imaginário do casal, como por exemplo o de fundir num só os papéis de marido e amante, se são porventura já vividos, ainda não encontraram uma linguagem que os diga. Assim, o que vai funcionando melhor nas cartas é o amor dentro da linguagem já estabilizada, mas que nem por isso diz menos o amor: essas pequenas notações do transcurso de um tempo que liga – «ao sexto mês de casamento gosto muito mais de ti» (CG: 46); «renovo as minhas promessas de crisma: amo-te» (CG: 172) –, ou esse delinear de um território mais que privado que seria usarem expressões de amor em bundo (cf. CG: 65); ou, mais ainda, essa sensualidade que se imagina apaziguada pelo reencontro, carnalidade consciente e jubilosa que nem o jardim edénico se atreveu a imaginar: «dormirmos juntos, peito contra peito, ventre contra ventre e coxas contra coxas, fazendo-nos cócegas nos pés» (CG: 122).

Depois das férias, em que finalmente conhece a filha entretanto nascida, e enquanto planeia a ida da família para Angola, para se lhe juntar, ou quando, já lá vivendo, se têm brevemente de separar, a veemência do protesto de amor e do peso da solidão nunca se atenuam. Ao mesmo tempo que há uma clara percepção do excesso disso – «Se não fosse ter medo de te enterrar debaixo da minha paixão não te falava de outra coisa» (CG: 287); «Meu Deus como eu gosto de ti! Quase me

zango contigo por isso.» (CG: 416) –, há sobretudo a lucidez de que escrever, escrever a Maria José, «é um modo de iludir a minha solidão e de me unir a ti por um cordão umbilical de saudades e de palavras» (CG: 383). O amor é também isto: o imaginário de uma união primordial refeita, por sobre o desmentido de uma realidade que, por violência ou tédio, lhe é quase sempre obstáculo. A guerra, naturalmente, exacerba o quadro. E o escritor que ALA começa a ser a seus próprios olhos capta-lhe toda a intensidade das cores.

3. Rua do quero-me ir embora, largo tirem-me daqui, avenida estou farto

Ao fim de quinze dias em Angola, escreve ALA: «Uma coisa entretanto começo eu a compreender: não voltarei a ser a pessoa que fui, nunca mais» (CG: 36-37). Esta certeza não abandonará jamais o autor durante a sua estadia angolana, e os seus romances posteriores e entrevistas confirmam abundantemente esse *turning point*. Mais difícil é encontrarmos nas cartas, com real profundidade, os meandros desta mudança – para isso, teremos de procurar nos romances, e não necessariamente nos primeiros, apesar de parecerem os mais próximos dos acontecimentos. Como muitas vezes acontece com certas experiências decisivas, não apenas individuais mas de toda uma colectividade, o tempo e a distância tornam-se os principais mediadores do sentido – é preciso a urgência da vida aquietar-se, senão mesmo parar, para se perceber realmente o que andámos a viver. As cartas estão pois demasiado em cima do acontecimento, dão-nos o gráfico de um terramoto, não as suas causas profundas nem as suas consequências de mais longo alcance. Acresce a isso – e é um peso imenso, como se compreenderá –, que as cartas estão sujeitas à censura, as que são enviadas e as que são recebidas, algumas simplesmente nunca verão o seu destino, e todos sabem as regras do jogo: ou seja, a auto-censura é a regra prática número um.

Em todo o caso, algum gráfico deste *terramoto* é rastreável. Há uma dominante inicial, talvez masculina, talvez simplesmente humana, que diz respeito a vencer o medo, mas também ao reconhecimento, que em ALA é claro e não inibido por quaisquer desculpas ou psicologismos, de que há um fascínio pela guerra, de que ela provoca uma adrenalina que dá um sabor especial à existência. Mas rapidamente este convívio permanente com o perigo e a possibilidade da morte se

torna menos uma aventura e mais uma situação que se suporta com uma «coragem amarga e triste» (CG: 134), a que não será estranha a consciência política que ALA vai ganhando da situação da guerra colonial – as referências são compreensivelmente escassas, mas as que existem são inequívocas⁶. Com o andar do tempo, a consciência do absurdo daquela guerra – ALA está demasiado cercado pela particularidade dessa guerra para ousar a generalização — sobrepõe-se a tudo o resto:

Ao fim de quase 7 meses 7 de inferno muita coisa muda dentro de nós. Perde-se até, quase, o gesto de resistir e o de lutar. E é horrível não poder escrever certos episódios que aqui acontecem, insuportáveis. Cada vez escrevo menos. (...) Nesta terra tenho enterrado os melhores meses da minha vida, e, se calhar, também, a maior parte dos anos da minha velhice. Isto gasta por dentro como um cancro (CG: 255).

Está já longe o quase desejo de heroísmo com que inicialmente se testou o medo e o não menor desejo de verbalização que essa experiência parecia impulsionar. Confinado a si mesmo, a uma existência que afinal não se redime em transcendência nem tem a desculpa da banalidade do mais simples quotidiano, ALA analisa com imensa lucidez as repercussões disso nos seus mecanismos psicológicos de defesa e nas suas relações com esses *outros* que nunca fizeram a experiência da guerra. Se há momento nas cartas em que a experiência de um só é inequivocamente extensível à experiência de todos quantos passaram pelo cenário da guerra colonial, é este.

Primeiro, o mecanismo de sobrevivência:

E tudo continua no ramerame do costume, que os acidentes brutais interrompem de quando em quando. Mas até isso, com o tempo, deixa de ser surpresa ou indignação: aceita-se com o fatalismo que aqui se aprende, feito de muita angústia e de muito sofrimento banalizados e tornados quotidianos e familiares. Pode-se viver em plena paz com o medo e o horror e suportá-los ambos sem dificuldades de maior. É uma questão de nos tornarmos de pedra (CG: 302-303).

⁶ A mais notória talvez seja esta: «começo a compreender que não se pode viver sem uma consciência política da vida: a minha estadia aqui tem-me aberto os olhos para muita coisa que se não pode dizer por carta. Isto é terrível — e trágico. Todos os dias me comovo e indigno com o que vejo e com o que sei e estou sinceramente disposto a sacrificar a minha comodidade — e algo mais, se for necessário — pelo que considero importante e justo. O meu instinto conservador e comodista tem evoluído muito, e o ponteiro desloca-se, dia a dia, para a esquerda: não posso continuar a viver como o tenho feito até aqui.» (CG: 161).

Este «ficar de pedra» é, de alguma forma, sub-cutâneo, uma muralha secreta mas eficaz. ALA não desvairou, não enlouqueceu, protegeu-se desse abismo (ou até dessa tentação) criando dentro do corpo um corpo de pedra – e dentro desse corpo de pedra há essa *coisa* que gasta como um cancro. O corpo de pedra não comunica com o exterior, mas como é sub-cutâneo não se deixa ver desde o exterior. Ou seja, para os outros, ALA parece não ter mudado:

Uma coisa a que achei graça quando aí estive foi à surpresa das pessoas, à sua desilusão por eu estar na mesma. Sinto agora que tinham razão e que foi imperdoável da minha parte, usar o aspecto do costume: imperdoável e de mau gosto. É óbvio que eu teria de vir pálido, esquelético, com um osso a atravessar o nariz, sei lá, mas – diferente! Com o aspecto com que as pessoas supõem que Serpa Pinto voltava de África, uma indefinível mistura de caçador de feras e de feiticeiro de tribo. Voltando igual feria-as, é claro, gravemente, na sua imaginação, que é a pior ofensa que se pode fazer a quem quer que seja (CG: 314, sublinhados do autor).

A ironia não altera a gravidade deste desentendimento de fundo. Até porque ele corresponde, na dimensão colectiva, à impossibilidade de o país ouvir e pensar a sua guerra colonial. Essa incomunicação nasce desde logo nas cartas, no progressivo silenciamento sobre os episódios especificamente militares. No princípio, ALA ainda conta os primeiros morteiros, uma cena pungente com feridos (cf. CG: 95-96), mas pouco depois é já o silêncio: «não vou falar sobre isso, mas ontem passei aqui o dia mais dramático da minha vida» (CG: 147). As razões não se prendem apenas com a censura, mas com a quase impossibilidade, ou a tarefa imensa que seria explicar como *aquilo* que vive em Angola, na frente de combate, é diferente do que em Portugal se imagina ou se julga saber. É certo que as cartas não deixam de revelar algumas das sintomatologias típicas do cenário de guerra: soldados que endoidecem, heroísmos abnegados e silenciosos, personagens lendárias de burlesco, e até a auto-verificação dessa espécie de corpo instintivo e pavloviano: «Acordo agora instantaneamente ao mínimo ruído como o James Bond. Um galo canta ao longe, acordo. Um rato cruza o chão acordo. Amanhece, acordo ao som da luz. Acordo acordo acordo.» (CG: 149). Mas o que de mais grave se presente ou se infere de algumas anotações não tem realmente desenvolvimento nas cartas. ALA está assim prisioneiro de uma situação histórica, emparedado entre o confronto diário com a possibilidade do fim – «Todas as noites ao apagar a luz me despeço mentalmente de mim mesmo,

perguntando-me se será hoje o ataque» (CG: 177) – e a impossibilidade de simbolizar, de narrativizar esse mesmo confronto: «a maior parte das coisas não as posso contar, e as minhas opiniões sobre esta guerra não devem ser escritas. Isto é tudo muito diferente do que aí se pensa, escreve e diz, e eu nada tenho esclarecido por motivos óbvios.» (CG: 153).

Resta então suportar a guerra, mesmo quando se é transferido para uma zona mais segura, a ponto de a família se lhe poder juntar. Mas no horizonte estão sempre as ruas do quartel de Gago Coutinho, onde primeiro chegou, com as suas tabuletas imitando as do continente no feitio e na letra camarária: Rua do Quero-me Ir Embora, Largo Tirem-me Daqui, Avenida Estou Farto (cf. CG: 31).

4. A minha louca prosa, em que se cosem feridas com tiras de solda

As cartas são a principal personagem da estratégia de sobrevivência psíquica de todos quantos passaram pela guerra colonial. Mas em ALA não são a única. Para além das cartas, ALA lê e, sobretudo, escreve imenso – treina para vir a ser romancista. Quando chega a Angola, porém, o que primeiro se lhe impõe e o persegue «na cabeça» é um poema. É um episódio extraordinário sobre os seus mecanismos de auto-defesa e de sobrevivência através da literatura. O poema chama-se *Helderberg Colleege*, que «é o nome impresso numa caixa de cartão que apodrece no topo de um armário do meu quarto e começa assim: e senti então um grande medo de morrer» (CG: 39). Deliberadamente, ALA recusa a musa poética. Subentende-se que ela estabelecerá uma proximidade demasiado perigosa com a sua realidade mais real, e que os riscos de depressão seriam maiores do que as vantagens de uma eventual catarse. Pelo contrário, a ficção a que se confia, inteiramente passada em Lisboa, abre-lhe perspectivas de fuga e de jogo de compensação bem mais pacíficas. E em todo o caso, ALA já tinha decidido há muito que a poesia não era o seu caminho. A conseguir ser um escritor, seria sem dúvida um romancista.

Em 13 de Março de 1971, no início no seu terceiro mês em Angola, começa a escrever uma ficção inteiramente nova com uma facilidade incrível:

tenho em mãos o romance melhor e mais revolucionário que já vi; estou a tornar-me um escritor com uma elegância corrosiva inigualável. Palavra que não estou a ser pedante, nem aldrabão nem exagerado. Eis

o livro que esperavas de mim, e, atrevo-me a dizer, vais achá-lo melhor do que o melhor de que me pensas capaz (CG: 92).

Vale a pena acompanhar o gráfico emocional desta aventura. A 24 de Março escreve: «a história cresce, julgo sinceramente estar de posse de uma obra-prima.» (CG: 104). A 27 de Março: «esta história está muito boa, destrói tudo o resto. Fico muito zangado se não o fizeres» (CG: 108). A 7 de Abril: «a história vai andando, mas é melhor não embandeirar em arco, já a tenho arquitectada» (CG: 119). A 27 de Abril: «a história lá vai andando. Prestará? Se calhar a terrível verdade é que não tenho vocação para isso» (CG: 141). A 7 de Maio: «a história lá vai mas parece-me precisar de correcções enérgicas. É a minha última tentativa para fazer qualquer coisa decente» (CG: 152).

Esta última tentativa será, na verdade, o seu primeiro romance. Ao longo da sua escrita, ALA está sempre a dizer que é a última oportunidade que se dá a si próprio, mas acaba por se confrontar com o seu destino, que é sempre, quando há destino, imposição do trauma e conhecimento dessa imposição como primeiro passo para torná-la produtiva. Ou seja, o destino é sempre da dimensão do *pharmakon*, veneno e remédio no mesmo movimento:

Sabes, a questão de ser bom ou mau, famoso ou não, já não se põe. Ficou só, está só a tremenda necessidade de me libertar do meu imenso fardo de fantasmas. Porque estouro, literalmente, de palavras. De frases, de ideias. Abandonei tudo o resto. Praticamente não penso em mais nada. Só sinto esta espécie de bexiga que, por mais que a esvazie, continua cheia (CG: 202).

Percebe-se assim que o ritmo de escrita de ALA, às vezes mais de dez horas por dia, responde não só a uma fuga da guerra mas também ao ir ao encontro daquilo que lhe é fundamental em termos pulsionais. Só que esta pulsionalidade, para poder ser produtiva, exige um claro saber oficial. Ora, estas cartas mostram bem como ALA, aos 28 anos, tem uma consciência exacta do que quer fazer e de ter encontrado o caminho que lhe é próprio para o conseguir:

Balzac é o grande culpado da cristalização do romance. E continua-se a escrever histórias como no tempo dele. (...) e sobretudo essa coisa horrível a que chama «análise psicológica». (...) O que eu penso é que as pessoas são loucas, e que é preciso traduzir essa secreta loucura, os saltos de imaginação e de humor, o medo da morte, as coisas inexprimíveis. E deixar de pôr os homens em prateleiras catalogadas. Tudo é contraditório. (...) E os diálogos, ela disse, ele disse. Eu acho que o

romance tem de ser uma espécie de tricot subterrâneo, a correr por baixo da aparência. Bem, isto é tudo dito depressa e sem emenda nem pensar (CG: 233-234).

E quando, depois de sucessivas revisões do romance que estava a escrever, faz o seu balanço oficial, parece que estamos a ouvir um ALA muito mais tardio, um ALA que é já reconhecido como autor precisamente pelas características que muito lucidamente ele sabe já aqui que possui:

depois de 16 anos de trabalho, acho que descobri uma maneira de usar as palavras razoavelmente (...) no Voo [é o título provisório do romance] não se poderem apontar influências de ninguém. Na realidade acho que não existem. É o trabalho de um sujeito que ganhou a própria independência à custa de muito esforço mas a ganhou. O resto, claro, é tudo muito discutível, mas penso que isso não. Pode não se gostar do excesso, talvez, de adjectivos e de advérbios, de enumeração paralela. Pode preferir-se mais concisão. Detestar o absurdo, sei lá. Tudo. A verdade é que este modo é o meu, e me agrada, a mim, ler-me (CG: 319).

Sublinharia que a lucidez oficial se acompanha de uma lucidez sobre as questões da valia estética da própria obra, o que não costuma acontecer tão cedo. É certo que há nestas cartas suficientes doses de megalomania literária, e regra geral é dessa auto-confiança, ou dessa espécie de ousadia duelista, que todo o escritor parte. Escritor que deveras quer ser escritor, tem de acreditar possuir ou ser capaz de conquistar a sua diferença específica, quer dizer, a sua carta de genialidade. Mas se o escritor parte daí (e o gráfico emocional da escrita e re-escrita do seu romance é elucidativo disso), só consegue realmente continuar e persistir quando encontra o seu tom e aceita assumir o paradoxo que ele implica: aquilo que o distingue e caracteriza será sempre passível de uma leitura valorativa em termos antagónicos. Como demasiadamente bem sabemos, *retórico* diz-se sempre do tom do *outro*.

É assim, no cenário de guerra, que ALA se descobre definitivamente romancista (definitivamente quer aqui dizer que ALA decidiu, por fim, dar o passo para a publicação). Se o heroísmo guerreiro foi tentação e prova rapidamente ultrapassada, a coragem exigida pelo romance, para além de vir a ser trabalhada há longos anos, leva todo o tempo da comissão em Angola para se afirmar:

Creio que ninguém, incluindo o próprio autor, saberá algum dia até que ponto a experiência da guerra colonial terá sido decisiva na

determinação de que era chegada a hora de publicar. Sabemos apenas que se há alguma coisa que pode suturar o lado mais violento que os homens descobrem em si ou ao redor de si, é precisamente a arte. «A minha louca prosa, em que se cosem feridas com tiras de solda» (CG: 302) é muito mais do que a aparente mimesis ou o eco amplificado da guerra e da situação humana como cenário de guerra em si mesma. É o movimento com que a arte dialoga com o tempo, obrigando-o a passar quando a sua lentidão é tortura e angústia insuportável, ou suspendendo-o imaginariamente quando ele dispersa o pouco de vida que por milagre nos coube ainda. Daqui ninguém sai vivo, eis uma verdade incontornável e a que a guerra empresta uma evidência quase obscena. Mas havendo tempo, por mais que não passe, não é obrigatório que daqui saíamos sem notícias do amor e sem o romance (ou a arte) que o afirme.

Bibliografia

- ANTUNES, António Lobo (2005), *D'este viver aqui neste papel descripto. Cartas da guerra*, organização de Maria José Lobo Antunes e Joana Lobo Antunes, Lisboa, Dom Quixote.
- CARDOSO, Norberto do Vale (2007), «Algodões e agonias nas *Cartas da Guerra* de António Lobo Antunes», *Diacrítica*, n.º 21-3, pp. 383-400.
- RIBEIRO, Margarida Calafate (2004), *Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo*, Porto, Afrontamento.
- SEIXO, Maria Alzira (Direcção) (2008) *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Singularidades de uma moça e narcotização do herói em *O Santo da Montanha*

SÉRGIO GUIMARÃES DE SOUSA
(Universidade do Minho)

Abstract

In *O Santo da Montanha*, Camilo Castelo Branco builds up a plot centered upon the much-marked singularity of the heroine, Mécia de Sampaio. Mécia is a young lady characterized by negative behavioral traits. She is, therefore, injudicious, selfish, immature, narcissistic, all these psychological traits strengthen her donjuanesque inclinations. Despite of her features she is able to conquer the heart of Baltazar, a young nobleman full of romantic expectations and beliefs. This is only possible because the lass manages to conceal her real character and narcotize the hero (by means of what she says, what she does and what she does not say) and presents herself as a model of angel-woman. We will try to analyze how this process of narcotization takes place.

1. Em *O Santo da Montanha* (1866), de Camilo Castelo Branco, Mécia de Sampaio, a filha do fidalgo e ancião Lopo Vaz de Sampaio, para todos os efeitos a mulher fatal do enredo, não se assemelha aos filhos emancipados das crenças e das instituições do Antigo Regime. Não está apossada por nenhuma irrefreável inflação sentimental e não encara o matrimónio em termos de afinidade electiva. Não se pode afirmar de Mécia o que se diria de outras heroínas (românticas) da galeria de personagens camilanas: que, desde que impere o amor, pouco lhes importa que a união sentimental seja socialmente assimétrica. Mécia apresenta-se um tanto ou quanto infantil, é impermeável ao amor, leviana e interesseira.

No primeiro capítulo, ocorre o acidente com a liteira, sem o qual o fidalgo de Ansiães e a filha não ficariam retidos no Marão à mercê de socorro e, em consequência disso, sem o qual não teriam sido amparados por Baltazar e por D. José. O narrador aproveita a ocasião para sugerir uma impressão desfavorável de Mécia. A queda da liteira provoca duas consequências imediatas. O joelho esnocado de Lopo de Sampaio e a «ombreira refegada do corpete de cetim cor-de-laranja». Mécia revela então uma postura algo surpreendente: entre uma ombreira de cetim esfarrapada e os gemidos do pai, ainda que exagerados, é certo¹, ficamos a saber que a moça lastima o tecido danificado em detrimento do joelho ferido. O pormenor é assaz revelador. Põe-nos, à partida, de sobreaviso sobre a idoneidade da personagem.

E o que quebra o silêncio da filha do fidalgo tem a ver, em grande parte, com a incapacidade de a morgada dominar e reprimir um traço da sua índole que escapa ao domínio da vontade. Trata-se do seu instintivo, e logo irreprimível, medo das situações que envolvam perigo ou algum risco, medo muito presente nestas primeiras páginas da narrativa².

Não será impertinente, em abono da personagem, observar que os distúrbios que a subjugam não são totalmente infundados ou indevidos. A embaraçosa posição dos viajantes expõe-nos, sem dúvida, à hipótese flagrante de riscos. Todavia, convém igualmente dizer que já a mesma atenuante não é aplicável ao medo que a moça ressentida quando é instigada a sentar-se no arção do cavalo de Baltazar, animal «mansíssimo e [...] afeito a conduzir senhoras...» (SM. 10), como faz questão de sublinhar o fidalgo de Olarias. Ao convite de Baltazar, objecta: «– Tenho medo...» (*Ibidem*). Este medo, bastante mais inexplicável, não é sem lembrar outro de maior envergadura e que consiste no pânico

¹ Com certeza, a crer no que nos refere o narrador, que os gemidos de Lopo de Sampaio pecam por excesso e não serão, nessa medida, merecedores de um tipo de atenção semelhante à do animal moribundo que, esse sim, sofre a valer. No entanto, nada nos indica que Mécia desse conta do exagero, até porque a sua concentração, por essa altura, se achava direccionada para a ombreira do corpete de cetim estragado.

² Em tais cenários, Mécia dispensa o recolhimento e manifesta sem contenção o pavor que a assalta. Entra em pânico perante a possibilidade, referida pelo pai, de ficarem retidos no Marão (cf. SM. 7), ou diante da perspectiva de ladrões ou de lobos (cf. *Idem*, 8-9). Daí que não cause surpresa a sua pronta preferência em se deslocar, mesmo a pé até à aldeia de Ovelhinha, desde que o sacrifício lhe permita livrar-se de ladrões e de lobos (cf. *Ibidem*). E após jantar com os primos e o pai numa estalagem acode à sugestão de Baltazar para que partissem desta forma: «– Sim... sim... – disse D. Mécia. – Vamos daqui embora, que este sítio faz medo à gente.» (*Idem*, 40).

diante de episódios que impliquem o sofrimento animal. E a desproporção deste comportamento revela-se tanto mais evidente na cena em que a filha de Lopo se compadece dos gemidos do cavalo estirado. Por si só, o lance nada apresenta de anómalo, sendo que até beneficia Mécia. Adianta na personagem bondade e sensibilidade. Contudo, conjugado com a cena imediatamente anterior, a que a mostra impassível face aos gemidos do pai, o compadecimento de Mécia adquire um sentido perturbante. Por um lado, a filha de Lopo de Sampaio não suporta o sofrimento do animal, sofrimento a que tenta pôr cobro a todo o custo, insurgindo-se contra a brutalidade dos liteireiros; por outro lado, demonstra uma perfeita apatia perante o pai que geme. A sucessão em cadeia destas duas cenas, a das queixas de Lopo e a da morte sofrida do cavalo, além de compor o episódio que funciona como acontecimento que, em termos narrativos, articula a viagem de Lopo e de sua filha com a dos cavaleiros Baltazar e D. José, desvela duas orientações que estruturam a psicologia de Mécia.

1.1. Em primeiro lugar, a sua marcante insensibilidade ao sentimento ou ao sofrimento dos outros. Veja-se a reacção da moça à trágica morte de D. José. Logo após o disparo, Mécia ajoelha-se junto ao corpo do noivo. O gesto, ao contrário do que possam supor todos os que assistem ao drama, não traduz aflição. Tem origem num impedimento físico. A noiva, quando se deu o disparo fatal, abraçava D. José, o que fez com que a súbita inclinação do corpo atingido arrastasse o seu. E, se dúvidas restassem quanto ao estado emotivo da morgada de Ansiães, que viu, de súbito, o noivo morrer-lhe nos braços, a ironia do narrador esclarece, dizendo-nos da espantosa resistência da filha de Lopo: «D. Mécia tinha sido levada em braços das damas, como se fosse desmaiada: o que em verdade não ia. Era forte e rija de nervos, em desconformidade com o exterior de uma compleição delicada.» (*Idem*, 207). Mais: «O sucesso atordoara-lhe a cabeça e secara-lhe os lacrimais; porque a noiva malograda quedou-se estupefacta, sem a menor humidade de olhos» (*Ibidem*). O desajuste do comportamento ao momento é de tal maneira impensável que muita gente chega inclusive a explicá-lo prefigurando o perigo de alguma lesão cerebral afectar Mécia. Em contrapartida, o fidalgo de Ansiães, mesmo tendo presente que a sua ligação ao morgado de Alijó se pautava pelo interesse de proporcionar um casamento proveitoso à filha, por forma a evitar a derrocada de sua casa, «carpia-se, tirando pelas cãs e pedindo vingança ao céu» (*Ibidem*). Semelhante contraste entre pai e filha reaparece dias

passados sobre a catástrofe. Ambos mudam-se para o paço. Aí, entregue ao deslumbramento que é mudar-se da serra transmontana para as mordomias e os luxos da corte, Mécia, que o narrador descrevia como «refractária às grandes aflições» (*Idem*, 235), goza plenamente a transição. Quanto ao fidalgo, apostado que estava em restaurar o esplendor da sua casa de Ansiães com o dinheiro de D. José, permanece inconsolável: «ia abatido e melancólico» (*Ibidem*).

1.2. Em segundo lugar, traz à história o primeiro de um conjunto de lances que são peremptórios em denunciar o carácter amedrontado de Mécia. Embora a presença de um medo anormal não esteja necessariamente documentada nos exemplos atrás referidos, uma vez que, como dissemos, esse medo até certo ponto se justifica, em virtude do perigo efectivo que rodeia os viajantes, conforme reconhecem os próprios liteireiros – um deles dirá mesmo: «O lugar é azado!» (*Idem*, 8); e embora o impacto da morte do cavalo, fazendo tábua rasa do que até agora se disse sobre o assunto e tendo em mente a crueldade dos liteireiros para com o animal, compreensivelmente suscite compaixão, torna-se inegável esta faceta peculiar da personagem, quando, a propósito das proezas tauromáquicas de D. José, intervém deste modo: «– Coitadinho do boi! [...] Não me conte essas crueldades, primo! Estou a suar de aflição!» (*Idem*, 30). Repare-se que o repúdio de Mécia assenta como que num desdobramento. Temos, primeiro, a franca indignação verbal («– Coitadinho do boi!», «Não me conte essas crueldades, primo!»); e, por fim, uma exclamação final que vem dar conta de um estado, por assim dizer, psicossomático («Estou a suar de aflição!»).

O mesmo no tocante à morte de animais menos corpulentos e mais domésticos, como sejam as galinhas: «Eu por mim, quando ouço gritar uma galinha que estão matando, começo a tremer e fujo para onde não cheguem os gritos da avezinha!» (*Idem*, 31).

Ora a questão do medo é, tanto quanto a da insensibilidade da personagem perante os outros, uma dominante a ter em conta no desenrolar da efabulação novelesca, uma vez que Mécia funciona, digamos, como um epicentro à volta do qual gravitam as restantes personagens e sobretudo o protagonista. No que ao medo respeita, lembremos que Mécia se desvincula, se bem que não a título definitivo, notoriamente de Baltazar a partir do instante em que se apercebe das maneiras violentas do fidalgo, maneiras que grandemente a assustam, conforme atesta a conversa com o pai ao pé da cabana de Francisco de Jesus (cf. *Idem*, 145).

1.3. A grande dificuldade em perceber a inquietadora Mécia está em saber entender a inaudita conjugação que, numa mesma psicologia, convoca dois modos de ser tão estranhos um ao outro. Ou seja, o que leva Mécia a sofrer por uma galinha, até ao ponto de tremer e de fugir, e o que a faz aguentar sem dor, nem sequer consternação, a morte brutal do noivo, tanto mais que, sob o aspecto moral, estará involuntariamente implicada na tragédia. Esta estranha conjugação, por mais pertinente que seja, não dispõe de resposta fácil e, menos ainda, conclusiva.

Mas uma achega que parece fazer algum sentido prende-se com a ideia de que Mécia, não obstante a maioridade dos seus dezoito anos, não apresenta uma maturidade consentânea com essa maioridade etária. Uma passagem do texto tende particularmente a confirmar explicitamente esta hipótese. Refiro-me ao comentário do narrador sobre o que Mécia entende por amor: «A ideia do amor, como ela a formava, era um extremo de meiguices desconhecidas. [...] Fora preciso amá-la brincando; ensinar-se-lhe o credo do amor, como às crianças se ensina, em tom de brincadeira, o credo da igreja.» (*Idem*, 91). Condizente com esta equiparação de Mécia a uma criança está o extremo pai que, à semelhança do narrador, variadas vezes, a chama *menina* (o reitor de Selores diria *morgadinha*) e que tende a tratá-la nessa proporção, rodeando-a de atenção e achando-se sempre disponível para lhe acatar os desejos. De resto, a própria resolução da ida às festas de Braga partiu, ao que diz Lopo de Sampaio, de um desejo da filha, prontamente atendido pelo desvelado pai (cf. *Idem*, 25).

Ora revelador da pouca maturidade da protagonista estaria precisamente o seu pavor diante de animais em apuros, pavor que se alastra a tudo que soe a perigo e que, nessa medida, parece ajustar-se a uma feição paranóica. Vai além da uma mera reacção sensível. Podemos vê-lo como constitutivo da criancice de Mécia. Com efeito, na perspectiva de uma criança tais medos são comuns e não causam dúvida a ninguém. A violência imediata da morte de uma galinha ou a descrição de um episódio tauromáquico facilmente a impressionam e atemorizam. Tratando-se de uma donzela de dezoito anos, o caso muda obviamente de figura e pode explicar-se porque Mécia ainda não deixou de ser criança. O medo irreflectido, que Mécia algo habilmente faz passar por uma questão de coração («Que corações!», exclama, antes de dizer o que lhe sucede sempre que matam galináceos), impõe-se como mais um traço, e assaz revelador, no sentido de afirmar a falta de maturidade da personagem e a presunção da proximidade da sua maneira de

ser e de ver o mundo à maneira de ser e de ver de uma criança. A manifesta insensibilidade ao sofrimento alheio denuncia-lhe igualmente a escassa maturidade. Mécia, como qualquer criança, vive centrada em si mesma. Daí que não atenda às queixas do pai, estando em jogo um cetim desfeito; daí que depressa esqueça o abalo da morte de D. José, passando a viver regalada na corte; e daí que seduza pelo prazer de seduzir e de se saber amada e adulada, sem nunca investir sentimentalmente nas relações, independentemente do sofrimento causado aos pretendentes. Esta falta de investimento sentimental sério, este seu pendor leviano, revela que a moça tende a viver a realidade justamente como a viveria, por sua conta, uma criança, quer dizer, sem compromissos sérios nem responsabilidades assumidas, quando muito como uma realidade condescendente que lhe permita, a despeito dos costumes e do bom nome, o gozo lúdico das aventuras amorosas. Uma visão simplista e lúdica do mundo e das coisas, sem o empecilho das convenções sociais. Quando se propõe, a instâncias do pai e do tio, seduzir D. José, com vista a que este peça a sua mão, não se escusa de lhes reclamar uma exigência descabida: «– Mas – prosseguiu Mécia – se, depois de ele me pedir, eu não quiser casar com ele, o pai não me há-de obrigar» (*Idem*, 178). A solicitação desta ressalva significa que a filha de Lopo de Sampaio se apresenta aqui numa atitude bastante peculiar para uma donzela de linhagem e em idade de casar.

De acordo com a tipologia do psicólogo alemão E. Berne, em *Was sagen Sie, nachdem Sie Guten Tag gesagt haben?* (1975), estudo a partir do qual elaborou no âmbito da psicologia das profundidades uma grelha vasta que lhe permitiu efectuar o que chamou de análises transaccionais (espécie, no campo da análise discursiva, de tipologias comunicacionais), diríamos que Mécia tem aqui um desempenho verbal marcado por um claro Eu-criança, por contraste com o Eu-parental do pai, que retorquirá repreendendo-a³. Ao afirmar: «se, depois de ele me pedir, eu não quiser casar com ele, o pai não me há-de obrigar», a moça procede a uma solicitação que se enquadra numa transacção verbal de tipo Eu-criança, o que denuncia uma imaturidade psíquica. Acede seduzir quem lhe apontam como sendo o melhor partido disponível, mas pretende fazê-lo, como se de um desafio se tratasse, na condição de que, findo o jogo sedutor, o matrimónio não constitua obrigatoriedade. A atitude é demonstrativa de que Mécia não alcança as consequências do que reclama. Quer como que persistir na

³ Vide, a propósito da tipologia de Berne, Drewermann, 1984: 315-8.

tolerância reservada às crianças, evitando assumir a responsabilidade que o mundo adulto requer. Não tem em conta que o assunto matrimonial constitui uma aliança de primeira importância que co-envolve princípios fundamentais de honra e de pundonor que remetem para a preservação do capital simbólico que é o bom nome de uma linhagem. Nem tão-somente atende ao estado de penúria em que se acha a casa de Ansiães, dependente que está da celebração de um matrimónio vantajoso, como não se cansa de avisar Lopo de Sampaio à filha. Mas Mécia, aqui (noutros momentos demonstra uma faceta interesseira), como que está levemente ao lado ou para lá destas normas que consubstanciam o regime patriarcal e a inserção social de uma donzela da sua estirpe. Não é de causar estranheza, por conseguinte, que tenha uma reputação, vamos dizer, duvidosa⁴, reputação que o próprio pai lhe reconhece («com o teu costumado juízo»), ao indeferir com indignação a solicitação inconsequente da filha, impondo obediência ao compromisso da palavra dada (cf. *Ibidem*).

1.4. Pelo que ficou já dito, percebe-se que Mécia anda longe do amor tingido de cores românticas que Baltazar emblematicamente veste. O desfasamento entre os dois avoluma-se à medida que avançamos na leitura dos capítulos. Constata-se que Mécia também é dotada de um calculismo frio, sendo não só leviana mas também interesseira. Daí a perplexidade perante o seu relacionamento com Baltazar, visto que não tendem a ser, ao inverso do que costuma ser característico na retórica amorosa romântica, dois seres unidos por uma inefável afinidade electiva, por um irreprimível desejo recíproco. E, no final da narrativa, instala-se a impressão de um enorme desperdício, querendo isto dizer que temos a sensação de que Baltazar se desgastou e se perdeu num envolvimento sentimental que não merecia tamanho investimento. Acresce que a desproporção nem sequer resulta, pelo menos a partir das primeiras discussões entre os dois, de uma ilusória distorção de Baltazar que o impediria de discernir no invólucro de uma mulher-anjo a dissimulada condição de Mécia.

2. Efectivamente, o fidalgo de Olarias não ignora, a partir de dada altura, que coincide com o aparecimento de rivais, que no interior de Mécia não se aloja a inocência que ainda na ermida do Bom Jesus do

⁴ Segundo o reitor de Selores: «seu tanto ou quanto namoradeira, e amiga de trazer por aquelas serras muitos caçadores com grande estrondo de buzinas e de matilhas» (SM. 118).

Monte supunha. Seria pouco menos que impossível que permanecesse ligado a tal ilusão.

O comportamento indiscreto de Mécia vai-a tornando pública aos olhos de Baltazar. Além disso, note-se que, no decorrer da história, são várias as ocasiões em que o protagonista se confronta com opiniões depreciativas da filha de Lopo de Sampaio, por diversas vezes encaçada em função dos outros.

No entanto, a lucidez que basta ao reconhecimento da assimetria amorosa não é tanta que consiga afastá-lo de Mécia. Tendo presente o que até agora ficou dito sobre a personalidade de Mécia, importa discutir a origem da paixão, convém saber como é que eclodiu o desejo de Baltazar por tal moça, sabendo que o modo de ser e de agir da morgada de Ansiães em nada assenta com o emblemático romantismo do fidalgo. O morgado de Olarias sofreu um processo de *narcotização*. Não obstante as avisadas admoestações de D. José e a despeito da acumulação de certos indícios, sucumbe a uma leitura *gastronómica* da morgada, a que não é alheia, muito pelo contrário, a vontade de esta se fazer passar por aquilo que não é. É neste ponto essencial – as simulações de Mécia – que vamos centrar a nossa atenção.

Quando o protagonista, acompanhado por D. José, apeou no pátio do alcaide-mor Francisco de Sampaio Melo e Castro, atormentado por saber que um rival assediava a filha de Lopo, conta o narrador que «Baltazar procurava ler a página do céu ou a do inferno nos olhos de Mécia; a menina, porém, não deixava ler páginas nenhuma nos seus formosos olhos meio cerrados, tristes e bem postos assim naquela face, mais do que dantes era, pálida e amortecida» (*Idem*, 123-4). Em rigor, o rosto de Mécia não se reveste da neutralidade que o narrador assegura. A face apresenta um aspecto sofredor (olhos meio-cerrados, tristes, face pálida e amortecida) que não passa despercebido a Baltazar e que lhe basta, ao arrepio de tudo o que sabe de Mécia e de tudo o que dela ouviu dizer, para lhe inflamar a imaginação: «– Esta mulher sofre subjugada pela vontade violenta do pai... Eu a resgatarei... – disse de si consigo o morgado das Olarias» (*Idem*, 124)⁵. Esta pequena passagem do cap. XIV é bem significativa. Mostra que o herói não sabe resistir aos sinais exteriores da filha de Lopo. Não foi preciso mais do que ver-lhe um semblante sofredor para fazer tábua rasa de tudo o que

⁵ Como diria, muito a propósito, René Girard: «Le comportement des hommes est déterminé non par ce qui s'est réellement passé mais par l'interprétation de ce qui s'est passé» (Girard, 1978: 106).

dela sabia de desfavorável. E mais ainda, para se pôr a imaginar um melodrama pungente, no qual reserva para si o papel de herói salvador. Ora acontecendo isto num ponto da narrativa em que Baltazar, sobretudo por experiência própria, está já ciente de que Mécia não passa de uma moça leviana, não é de estranhar a narcotização do herói nesta altura do texto em que ainda nada ou pouco sabe da morgada de Ansiães. Podemos verificar e argumentar a narcotização da personagem, a leitura ingénuo ou gastronómica que faz da moça, basicamente a partir de quatro pontos atinentes ao comportamento de Mécia: *os seus silêncios, o que diz, o que faz e o que não faz.*

2.1. Salta à vista que a narcotização de Baltazar se deve, provavelmente antes de tudo, aos *silêncios* de Mécia, na medida em que a contenção verbal da personagem funciona como um vasto «espaço em branco» (Ducrot, 1972) ou «ponto de indeterminação» (Ingarden, 1930) que Baltazar preenche com expectativas românticas.

Veja-se que o primeiro capítulo – o da aparição providencial dos dois cavaleiros no Marão – termina com uma repreensão de Baltazar ao falar grosseiro e algo virulento do primo. Finda assim o capítulo: «– Vê lá como falas! – observou Baltazar a meia voz. – Olha que vai ali uma menina.» (SM. 15). A reprimenda vem na sequência das queixas de D. José. A seu modo, o fidalgo da casa de Alijó insurgia-se contra três cotoveladas que o primo lhe aplicara e que tiveram origem numa intervenção despudorada, na qual o descortês D. José não se coibira de contrastar, de sorriso boçal e usando uma linguagem nada galante, a beleza da prima Mécia com a suposta fealdade de primas de Lisboa. Os dizeres do exuberante D. José provocaram riso na parentela de Ansiães. O narrador especifica inclusive que a filha de Lopo de Sampaio «desatou um sorriso, que lhe iluminou as faces pálidas» (*Ibidem*). É então que Baltazar parece cometer um erro de interpretação: cuida que o corar de Mécia provém do embaraço sentido diante daquilo que D. José dissera com tanto à vontade e com semelhante falta de cortesia. O mesmo será dizer que Baltazar procede a uma interpretação abusiva da comunicação não-verbal emitida pela personagem naquele momento. É com base nessa leitura excessiva que o sensível e delicado fidalgo de Olarias imediatamente repreende a indelicadeza do primo⁶.

⁶ Ora nada indica que Mécia se melindrasse ao escutar os «sacudidos dizeres», como os qualifica o narrador (cf. SM. 15), do morgado de Alijó. O que explica a reacção de Baltazar tem a ver com a sua voluntariosa, para não querer dizer excessiva, preocupação em assegurar que Mécia usufrua de um tratamento condigno com a sua condi-

O problema que se formula tem a ver com saber de que modo Baltazar infere o temperamento angelical e inocente de Mécia, visto que, até ao final desse primeiro capítulo, a fidalga praticamente nada disse que lhe revelasse ou supusesse o génio. Recordando uma passagem atrás já assinalada, limitou-se a manifestar que tinha medo, naquele instante de significativa deferência, no qual Baltazar, muito delicado e muito avesso ao machismo ostensivo de D. José, a convida para se sentar no arção. Nenhuma palavra mais. Por conseguinte, Baltazar construiu uma significação de Mécia baseada nos silêncios da mesma, antevendo-a em termos de mulher-anjo, sendo que o recato da moça parece jogar em prol da interpretação. Significa isto que o silêncio de Mécia cumpre uma função comunicativa: a que leva Baltazar a crer que se acha diante de uma índole angélica e inocente, bem ao gosto das suas expectativas românticas. Por essa razão, vale dizer que se trata de uma comunicação de tipo não-verbal a que fomenta a interpretação do mancebo de Olarias; e que, na categoria da comunicação não-verbal, estamos diante de um tipo de comunicação dinâmica, uma vez que assenta na postura de Mécia (opta por se resguardar verbalmente, ruboriza perante o que diz D. José) e não decorre de aspectos estáticos da personagem (configuração física, maquilhagem, penteado, vestuário). E o que porventura acautelaria uma tal leitura está vedado a Baltazar, pois não devemos olvidar que a personagem não acede ao conjunto da informação sobre Mécia que o leitor, por via do narrador intrometido, tem à sua disposição.

Outro exemplo, assaz pertinente, encontra-se no final do capítulo IV. Advirta-se que, neste caso, a palavra desempenha um papel fundamental, na medida em que o silêncio de Mécia só ganha sentido a partir das palavras que Lopo de Sampaio profere. E que diz o senhor de Ansiães? Dirige-se ao fidalgo de Olarias nestes termos: «A sua companhia é alívio e duplicado direito à nossa gratidão. Mécia me disse há instantes que V. S.^a era a criatura mais agradável e delicada que ela tinha visto» (*Idem*, 45-6). O narrador, circunscrevendo-se à personagem, foca de imediato as sequelas que o indiscreto comentário de Lopo faz deflagrar. Ficamos a saber que Baltazar balbucia: «Oh minha senhora...»

ção de menina. E convém sublinhar que faz todo o sentido que o qualificativo de *menina* oscile consoante seja empregado pelo pai ou pelo primo. Para Lopo de Sampaio, presente-se que tenha um sentido próximo do seu significado próprio, isto é, que disponha de um valor semântico análogo ao de criança; tratando-se de Baltazar, a palavra adquire um sentido diverso, que é o da criatura inocente e angelical, sentido em perfeita sintonia com o código sentimental romântico de que comunga o fidalgo de Olarias.

(*Idem*, 46); e que, continua o narrador, «sentiu levantar-se-lhe do coração uma espécie de excrescência dulcíssima, que lhe subia até os gorgomilos e lhe embargava o dom da palavra» (*Ibidem*). E, depois de um parágrafo que tende a matizar a frase, acrescenta: «O amor!». O capítulo fecha com uma digressão do narrador sobre o fenómeno afectivo. Coloca-se então a pergunta: qual a razão pela qual o narrador nada nos diz sobre Mécia, tanto mais que a mola desta cena assenta em palavras suas? Com efeito, face à indiscreta revelação, a atenção do responsável pela narrativa foi inteira para Baltazar. Nem sequer se alude ao semblante da rapariga, noutras ocasiões tão denunciador do que sente. A personagem permanece curiosamente calada. Supondo que nos fosse concedido o estranho poder de nos anteciparmos à reacção causada pelo comentário, procurando adivinhar ou conseguindo prever como reagiria Mécia perante tal revelação, decerto que imagináramos um vivo protesto da donzela, ainda que a refutação fosse desmentida por um corar de faces ou qualquer outro sintoma do género (na certeza de que o rosto revela mais do que a consciência). Ora o que temos remete justamente para o inverso desta conjectura: um silêncio insondável em torno da personagem. Não só nada diz como nada dela mais se diz. A resposta à pergunta acima formulada passa por dizer então que o facto de Mécia não pronunciar palavras concerta-se com aquilo que refere seu pai. O silêncio de Mécia compromete-a significativamente com a inconfidência de Lopo de Sampaio, corroborando-a. A ausência de resposta da sua parte vale como assentimento do que dela diz o pai, não se tratando, por essa razão, de um silêncio vazio – se é que os há – de significado. Trata-se, antes de mais, de um exemplo de comunicação não-verbal. E à falta de informação relativa aos traços fisionómicos, que são quase sempre uma fonte genuína e indiscreta de informação, presume-se que não tenha sido afectada por nenhuma modificação de monta. Assim, os dois silêncios que rodeiam a personagem – o que ela própria se impõe e o do narrador – convergem no sentido de se acordarem com as palavras do senhor de Ansiães. Comunicam alinhamento com o que diz o velho Lopo de Sampaio. Isto leva a perceber que Mécia como que esperava a inconfidência do pai, visto que não parece ter sido tomada de surpresa, ou então, para sermos mais seguros na hipótese e menos audaciosos na inferência, mesmo que apanhada de surpresa, que a inconfidência não foi longe demais e que os propósitos de que é portadora lhe convêm. O que quer que seja, a questão implica outra, enunciável nestes termos: o que refere o ancião tem a ver com uma formulação de cortesia – e note-se que a fala

vem na sequência justamente de uma cortesia de Baltazar à proposta lançada por Lopo de que, por comodidade, acompanhasse seu primo («Irei, se V. S.as preferem o irem conversando em cousas de família, em que um terceiro é sempre importuno», [SM. 45]), ou prende-se já com uma estratégia alinhavada por detrás da qual se perfila a intenção de encorajar um noivado de Baltazar com a filha? O texto não oferece resposta segura. Ganha, porém, força a segunda hipótese. Em particular, se tivermos em conta a astúcia usada por Lopo em diversas ocasiões. Por exemplo, (a) mal fica na posse da informação dos modestos haveres da casa de Olarias, com a ajuda do irmão, estimula a filha a seduzir D. José, proprietário abastado; (b) as vezes que recorda a Mécia a necessidade de ela se casar com um fidalgo endinheirado, a fim de suprir a penúria que afecta a casa de Ansiães; (c) o modo como, morto o fidalgo de Alijó, insta ao consórcio da filha com o sobrinho João de Dornelas, e por aí fora. Mas, mesmo que Lopo de Sampaio, fazendo prova de alguma astúcia que se lhe reconhece em diversos pontos da narrativa, incorpore numa circunstância verbal de cortesia a intenção escondida de promover a união do fidalgo com a filha, ressalve-se que não é seguramente claro que o faça na mira de vantagens económicas. A ser meramente assim, a atenção de Lopo poderia perfeitamente recair no fidalgo de Alijó, para mais que este, em contraponto ao de Olarias, se revela um indefectível defensor da ideologia nobiliárquica e conservadora de que comunga o pai de Mécia.

Seja como for, retenha-se, portanto, que os silêncios de Mécia configuram uma comunicação não-verbal que concorre tanto para lhe endossar, aos olhos de Baltazar, uma condição angelical como para sugerir um desejo recíproco.

2.2. Devidamente concertadas com a postura de retraimento da personagem, com a comunicação não-verbal, *as palavras que profere* tendem igualmente a definirem-lhe uma imagem distante daquela que sobressairá do seu percurso sentimental e que a deteriorará aos olhos do leitor.

Como resposta à empolgada descrição que D. José faz das touzadas, Mécia contrapôs indignada e desarmante: «Que corações!» (*Idem*, 31). Quem assim a ouve é levado – sob pena de incorrer numa leitura em chave tendenciosa do que escuta e de falhar uma estabilidade aparentemente óbvia de sentido – a concluir, por assim dizer, que uma espessa camada de sensibilidade e de bom coração envolvem a fidalga de Ansiães. Aliás, a fixação deste sentido vem na sequência da

sobreposição de Mécia às fidalgas da capital: se umas páginas antes, na voz de D. José, a beleza de Mécia se distinguia das primas feias de Lisboa, agora, a morgada de Ansiães de novo contrasta com as mulheres da capital, já que para contentamento do destemperado fidalgo de Alijó, as damas de Lisboa apreciam exaltadas o espetáculo tauromáquico. A observação que se impõe aqui e que interessa reter é que o frontal desalinho de Mécia com as damas lisboetas aficionadas de corridas de touros, ou melhor, a maneira como esse desalinho se exprime («Que corações!») faz passar o medo irreprimível que sente diante da morte de animais por uma questão que a diferencia dos outros no tocante ao coração, por muito que, imediatamente a seguir, se reporte ao estranho e sintomático efeito que lhe desperta a morte de frangos.

Veja-se agora a parte final do diálogo que a morgada manteve com Baltazar no Bom Jesus, «sentada num fofo de relva» (*Idem*, 78), e que corresponde à confirmação ilusória, por parte do fidalgo, do amor de Mécia e à certeza, quanto a nós leitores, de que jamais o amará. Por mais que o idílio do cenário e a ocasião de Baltazar e Mécia estarem sós frente a frente possa funcionar como *indício de contextualização*⁷ de que estará implicado o discurso amoroso, a verdade é que a filha de Lopo de Sampaio praticamente nada diz, limitando-se ao mínimo possível; na última deixa não tem mesmo outra alternativa senão deixar Baltazar sem resposta. Verifica-se uma discrepância notória entre o entusiasmo de Baltazar, que se precipita a ler nas respostas de Mécia uma receptividade amorosa, e a falta, que não seria de prever num coração tomado pela sensação de amar, de arrebatamento emocional denunciada nas frases curtíssimas e suspensas de Mécia. A moça evidencia uma insuficiência demonstrativa não apenas ao nível da formulação verbal dos seus sentimentos mas também ao nível do acompanhamento expressivo dos mesmos. Não reforça as falas, o pouco que diz, com traços declaradores da autenticidade desse dito. Ou seja, não temos, da parte de Mécia, uma experiência emocional convergente com as respostas lacónicas que fornece (como seria o traço expressivo do «rubor» das faces). Está longe de provar um sentimento amoroso sincero. Pressente-se que o morgado entrou drasticamente na corrente de uma inclinação irreversível por Mécia. E constata-se que esta, contornando o compromisso, não resiste à tentação de promover e

⁷ Vide Maingueneau, 1996: 59-60

capturar essa energia sentimental, por isso que usa palavras cuidadosamente calculadas:

– Achei livre o seu coração, Mécia?

– Sim...

– Jura-mo... por alma de sua mãe?

– Não é preciso jurar..

– Ainda não amou em sua vida?

– Não...

– Então... – disse ele com a precipitação de um júbilo que semelha o ansiar de uma dor grandíssima – então posso crer que sou o mais feliz homem deste mundo, Mécia?!... Posso? – instou ele, expirando fogo do coração.

Não respondeu a criatura divina. Ia cogitando em qualquer enleio, que lhe realçava a beleza. (*Idem*, 79-80.)

Este trecho traz bem a primeiro plano a linguagem ou o tecido verbal das significações como um lugar propício à pluralidade de entendimentos e ao conflito das interpretações. Começemos por dizer que a compreensão de Baltazar assenta numa estabilidade de sentido que se constrói colectivamente. Queremos com isto dizer que determinadas respostas a determinadas indagações adquirem um sentido comum banalizado ao entendimento geral. Quando alguém pergunta a outra pessoa se achou o seu coração livre, e se essa outra pessoa lhe responde, ainda que em tom seco, que sim, dificilmente o primeiro locutor arranjará argumentos para concluir que foi mal sucedido na aproximação sentimental. O «sim» obtido só o pode levar a crer na correspondência amorosa. Isto acontece porque ao sentido literal da resposta – aquele que significa a estrita informação de que a pessoa em causa não mantém presentemente nenhum relacionamento amoroso – se lhe acumula uma camada semântica que lhe acresce conteúdo à significação de base, alargando-lhe o reduto semântico, sendo esse conteúdo aditado por todos partilhado. O sentido literal fica como que soterrado debaixo dessa camada semântica que o tapa e que funciona como um código que mediatiza a comunicação, assegurando um sistema de expectativas comuns. O desnível de linguagem entre Baltazar e Mécia radica neste salto semântico que separa o sentido literal da camada que o soterra. A fidalga joga com os dois sentidos, Baltazar somente comunica num desses sentidos. Daí que, se diante de D. José ostentava uma superioridade no modo como dispunha das palavras, agora, face a Mécia, Baltazar posiciona-se no lugar do interlocutor manipulado. A morgada entende perfeitamente ao que se refere

Baltazar – o protagonista pede à sua interlocutora que se defina sentimentalmente em relação a ele – e sabe que as respostas que lhe dá, nomeadamente o «sim» à pergunta «– Achei livre o seu coração, Mécia?» (e apesar das reticências que acompanham a afirmação se aproximarem de um *mas*), só o podem convencer de que é amado por ela. Mas mesmo quando se esquia à vontade do fidalgo, que, em jeito de confirmação absoluta, queria que a moça jurasse o «sim» por alma de sua mãe, a morgada não pode senão estar ciente de que o argumento que invoca para desdenhar o pedido traduz mais um avanço flagrante na presunção cada vez mais eufórica de Baltazar. Em rigor, dir-se-ia que se trata de um falso argumento, dado que não traz nenhuma explicação à recusa do juramento. Mécia não vai explicativamente além disto: «Não é preciso jurar...». Contudo, por simplória que seja a explicação que afinal se fecha a explicar o que quer que seja, registam-se nela sobrepostos os dois sentidos que Mécia domina, um dos quais escapa a Baltazar. Mécia não aceita prestar juramento, para mais em nome da mãe falecida, porque:

a) o seu coração acha-se, de facto, livre. Nenhum rival de Baltazar ainda se interpôs. Logo, a jura seria desnecessária (sentido literal). De resto, aproveite-se para sublinhar que o coração de Mécia permanecerá sempre livre. A personagem nunca dará qualquer sinal de sucumbir ao sentimento, manterá sempre uma perfeita imunidade à epidemia amorosa que contagiará os seus sucessivos (e simultâneos) pretendentes. Em nenhuma altura manifestará o mais leve sintoma de afecto genuíno;

b) ao contrário da convicção de Baltazar, Mécia não se lhe entrega, sendo por isso que a morgada contorna o juramento. Convém reparar então que o sentido desta recusa arrasta consigo uma vantagem e, digamos assim, um nota curiosa. A vantagem, e trata-se de uma vantagem atinente à ordem textual, é a de que a recusa permite dar por certo ao leitor que Baltazar e Mécia não participam dos mesmos ideais, e que a filha de Lopo de Sampaio não está à altura da generosidade afectiva do morgado. Quando Mécia, perante a insistência de um Baltazar que já pressentimos irreversível na sua vertigem amorosa pela morgada, lhe diz «Não é preciso jurar...», fica como que certo que entre os dois não existe, por assim dizer, uma energia sentimental que circule reciprocamente; e, em consequência disso, fica ainda firmado que o obstáculo amoroso não vem de fora (por exemplo, da família), mas provém de uma manifesta debilidade que gangrena no interior da relação e

que marca de maneira indelével a distância que os separa: enquanto Baltazar encarna a sofreguidão amorosa, Mécia encontra-se distante dessa voracidade sentimental. A moça está mesmo num pólo oposto, em especial se nos recordarmos do desprendimento soberano com que lidará com as atrações sentimentais que desperta e que motiva. Para Mécia, o amor, qual espelho lacaniano que lhe reflecte o narcisismo, converte-se num jogo de circunstâncias que lhe oferece a garantia de derramar o seu amor-próprio. A respeito do que apelidámos de nota curiosa, mas que poderia bem ter-se designado de pormenor estranho, pormenor não muito óbvio para quem tenha definitivamente Mécia em má conta, esta consiste no facto de a recusa desse juramento circunscrever na personagem um tabu inultrapassável que baliza os limites da sua manipulação da linguagem. O juramento, se calhar por ter sido invocado o nome da falecida mãe, configura o escrúpulo intransponível. Mécia não excede esse limite erguido pela fórmula comprometedora solicitada por Baltazar. Mas esta súbita compulsão para não jurar falso naturalmente que tem o seu quê de estranho. A estranheza radica na discrepância entre este investimento na carga moral da donzela de Ansiães e a maneira desabrida como percorre a novela, enganando sem sinais de dó nem de contrição sucessivos mancebos. Supõe, sem grande certeza, que se perfila na personagem, apesar de tudo, a sobrevivência de uma réstia de rectidão numa dobra secreta do íntimo.

Segue-se uma pergunta um tanto ou quanto curiosa: «Ainda não amou em sua vida?» (*Ibidem*). E mal Mécia confirma que não, Baltazar precipita-se para a pergunta final («então posso crer que sou o mais feliz homem deste mundo, Mécia?... Posso?»), deixando transparecer um flagrante regozijo. O saber se Mécia já amara ou não parece como que assumir, nesta fase final da conversa, a relevância de um critério último e imprescindível. A pergunta supõe que, para o morgado, ser o primeiro a merecer o amor de Mécia reveste-se de uma importância basilar. Caso porventura o passado amoroso da morgada contivesse outros amores – como deveras contém, se bem nos lembramos das palavras do reitor de Selores –, dir-se-ia que tal constituiria aos olhos de Baltazar uma falta de primeira gravidade. Pressente-se que dificilmente o fidalgo conseguiria suportar tal falta (aliás, mais tarde não deixa de a acusar de lhe ter mentido nesse ponto). O que aflora à tona desta pergunta e da conseqüente satisfação com a resposta negativa de Mécia pode entender-se como uma ponta do ciúme que, ao longo da novela, o devorará, assumindo, para grande prejuízo de todos mas

também para benefício da peripécia, a incontrollável proporção de uma patologia crónica. Porém, também se trata, ao fim e ao resto, de uma exigência própria da concepção romântica do amor⁸.

Por último, temos ainda então a reacção à pergunta decisiva e, por conseguinte, incómoda para Mécia, com que finda a conversa, à qual a heroína, cheia de precaução, se resguarda de responder. Mécia sabe que fazê-lo implicaria assumir abertamente a ligação. O silêncio quer literalmente dizer – o que, a esta altura do diálogo, se afigura já demasiado improvável aos olhos de Baltazar – uma rejeição dessa assunção. E é curioso notar que Baltazar, que noutras circunstâncias revelará uma flagrante intolerância diante da incerteza e da necessidade de confiar, esse mesmo Baltazar, aqui, se contente com o silêncio da moça. Refira-se ainda que à semelhança do morgado, não acedemos ao que pensa Mécia nesse instante. A autorizada voz do narrador, mostrando limitação de conhecimento e de perspectiva, restringe-se a rematar o diálogo da seguinte maneira: «Não respondeu a criatura divina. Ia cogitativa em qualquer enleio, que lhe realçava a beleza» (*Idem*, 80).

Mas independentemente do que perpassasse pela cabeça de Mécia e a torne meditabunda, o que cabe anotar é que o silêncio da morgada funciona como a evasão com que culmina o seu delicado jogo verbal: contentar Baltazar, sem, para tanto, se comprometer, ou seja, afirmar e contraditar em simultâneo (no decorrer de um mesmo segmento textual) a assunção de correspondência amorosa. E cabe, em especial, notar que a hábil dualidade em que assenta este delicado jogo verbal denuncia o traço de carácter fundamental que domina a psicologia da personagem: o coquetismo. Num certo sentido, nesta conversa breve que mantém com Baltazar no Bom Jesus, Mécia não foge ao perfil de coquete proposto por Georg Simmel (cf. Simmel, 1895: 95). A morgada manifesta um compromisso amoroso com o fidalgo e, em simultâneo,

⁸ Encontra-se, por exemplo, em Kierkegaard, mais precisamente em *Forførelsen* (*O Diário de um Sedutor*), numa das cartas de Johannes a Cordélia: «Tu trouves que mon amour est bien récent et, semble-t-il, tu crains qu'il ne soit pas le premier» (Kierkegaard, 1843: 340). Sabendo que os românticos o elevaram a um patamar absoluto e sagrado, faz sentido a exigência, na amada, de um purificado estado de virgindade sentimental, tanto mais que, neste caso concreto, a exigência de Baltazar em tornar-se no primeiro amado de Mécia, se fosse real da parte da morgada, traduziria uma primeira simetria entre Baltazar e a filha de Lopo de Sampaio, visto que, páginas antes, o narrador nos confiava que Baltazar, não obstante os seus 28 anos, «Não tinha amado nunca.» (*SM*, 24). Nenhum dos dois tendo já amado, a relação entre ambos revestir-se-ia então de uma dimensão primordial e única.

escapa ao engajamento assumido. Para tanto, refugiou-se no sentido literal das palavras e na economia das mesmas para não cometer nenhum deslize. O estrategema conveio-lhe, já que permitiu que o que foi respondendo a Baltazar se acordasse com as pretensões do morgado de Olarias e, ao mesmo tempo, discordasse delas. Atendendo à sua imoderada vontade de ser adulada e disputada pelos homens, não lhe convém, por uma parte, que Baltazar creia que ela o não ame, pois seria menos um a cortejá-la e a amá-la. No entanto, pelas mesmíssimas razões, por outra parte, não lhe é conveniente aceitar inequivocamente o relacionamento com o primo de D. José. Se assim fosse, Mécia ficaria presa a um só homem e reduzida a não mais poder continuar com o seu desregramento amoroso, vale dizer, com o seu coquetismo. Ora, face à derradeira questão de Baltazar, porque se trata agora de uma pergunta demasiada apertada para mal-entendidos entre o sentido literal e o outro que se lhe adere usualmente, uma resposta de tipo «sim» ou «não» assumiria um sentido estrito e irrefutável. Já não daria para colocar, mais tarde, as coisas em termos de conflito de interpretação. A pergunta é demasiado inequívoca: resume a compreensão de Baltazar e solicita uma confirmação de Mécia. A moça socorre-se então do silêncio como estratégia para evitar o compromisso inequívoco, acrescentando o narrador, se bem nos lembramos, que «Ia cogitativa em qualquer enleio, que lhe realçava a beleza» (SM. 80). Em suma, a rapariga conseguiu «o dizer-sim e o dizer-não», como diria G. Simmel (cf. Simmel, 1895: 95)⁹.

⁹ Todavia, em bom rigor, não se poderá falar totalmente em coquetismo. Pelo menos, por agora. Isto, porque convém notar que Baltazar, às avessas do que sucede com a vítima da coquete, neste ponto da novela, ainda não está apto para atingir qualquer dualidade contida na comunicação de Mécia. Ou seja, o desejo do moço não irrompe devido a uma interação dual entre atenções indicativas de entrega sentimental e ausências enunciativas de rejeição amorosa. Baltazar não chega a perceber a rejeição sentimental. Numa relação assente no modelo do coquetismo, o que suscita e alimenta o desejo prende-se com a percepção de sinais de frieza e de relutância mesclados com os do afecto e da entrega (*double bind*). E é precisamente a percepção de que a entrega amorosa não se afigura total e de que existe sempre um risco real de perdermos a amada que a torna aos olhos do parceiro tão desejada e atraente. Daí o poder-se afirmar que o desejo inerente ao modelo de coquetismo descrito por Simmel radica nessa natural tendência para sobrevalorizarmos o que não possuímos ou não controlamos. Ora o desejo amoroso do morgado não se identifica com aquele que brota de quem lida com o coquetismo de uma mulher, precisamente porque se subtrai, por enquanto, a este tipo de esquema. Baltazar não tem a percepção de sofrer a manipulação da filha de Lopo de Sampaio em termos de um jogo de sedução baseado na alternância do afecto e da indiferença. O comportamento da moça (tanto a comunicação verbal como a não-verbal)

Se neste diálogo, por forma a evitar um compromisso assumido sem reservas, a filha do senhor de Ansiães se acha limitada na instigação amorosa de Baltazar, noutras passagens, onde tal constrangimento não existe, Mécia insinua apreço e, nas entrelinhas, o acordo pressentido de uma cumplicidade sentimental com o morgado de Olarias. Por exemplo, tenha-se presente aquele momento em que Baltazar, num gesto revelador da sua delicadeza e do muito que o separa do primo D. José, cuja falta de parcimónia se espraia não só no conteúdo do que diz como na maneira demorada como o diz, interrompe, a fim de não maçar os seus ouvintes, a narrativa do que tem sido a sua vida. Lopo de Sampaio incita-o a continuar, dizendo folgar muito de lhe ouvir as *miudezas* da vida, e Mécia aproveita a brecha entre o discurso de Baltazar e o do pai para dizer: «-Também eu...» (*Idem*, 24)¹⁰. O narrador completa a intervenção de Mécia com a descrição do acompanhamento paraverbal: «murmurou a menina, e corou, como se pensando

não gera no rapaz o encavalgamento inusitado de sentimentos contraditórios. Baltazar acredita que achou o coração de Mécia livre e fica suspenso nessa convicção. Por mais suspeita e desarmante que possa ser, nesta particular circunstância, a forma como se conclui a conversa (silêncio e cogitação da morgada, lembre-se, como resposta à pergunta lançada pelo morgado sobre se efectivamente se podia considerar «o mais feliz homem deste mundo»), a credulidade do moço permanece imperturbável. O sentimento eufórico de confiança como que se torna intenso e inabalável, não cedendo lugar a nenhum sintoma de insegurança, até ao ponto de o primogénito de Olarias prescindir de ouvir resposta à questão que formulou. Não necessitou que a moça lhe respondesse afirmativamente, para implodir de euforia, «expirando fogo do coração» (*SM*. 80). O facto de o suspeito silêncio da rapariga o não intrigar, o que diz bem da sua flagrante falta de discernimento, não surpreende nem comporta nada de estranho se tivermos em conta a mesma ausência de discernimento aquando do juramento que ficou por prestar. Se Baltazar não desconfiou da inibição de Mécia naquele ponto crucial da conversa, é natural que também agora não repare, inebriado, como está, pela convicção de Mécia o amar, na significação pressuposta no silêncio e na cogitação da rapariga. Não que Mécia seja um contraponto demasiado discreto ou até velado ao desejo amoroso do morgado. Baltazar é que se acha dominado por um irrefreável e voraz desejo de ser correspondido que lhe estreita ou mesmo turva o entendimento das implicações semânticas e pragmáticas do que diz (comunicação verbal) e se dispensa de dizer (comunicação não-verbal) Mécia. Caso contrário, facilmente se aperceberia, e de antemão, do coquetismo da moça, coquetismo que, nesta conversa, veio à tona (doravante assumirá uma manifestação cada vez mais sólida e consistente) e cuja comparência se revela extremamente significativa como sinal de que Mécia jamais se amoldará às suas pretensões sentimentais.

¹⁰ Isto não invalida que esta fala de Mécia não resulte tão-só de uma afirmada vontade, por parte da moça, de ouvir o relato autobiográfico de Baltazar, o que, a ser assim, lhe supõe um duplo estatuto: o de sedutora mas igualmente o de seduzida. Com o avançar da narrativa, veremos que o primeiro supera largamente o segundo, até ao ponto de tornar esse segundo questionável.

que o dizia muito no íntimo, por descuido deixasse fugir dos lábios as palavras impróprias da sua inocência» (*Ibidem*). O assentimento da morgada sobreleva, deste modo, a simples e isenta demonstração de apreço que a cortesia impõe em situações congêneres desta. A confiar na interpretação do narrador, motivada em especial pelo corar de Mécia, a frase, responsável por um efeito de narcotização no íntimo de Baltazar (cf. *Ibidem*), terá escapado do íntimo da personagem e assume, fora desse espaço selado que é a intimidade, o valor de uma revelação inconfessável: a que se afigura imprópria à sua inocência.

2.3. A colagem da personagem às feições da mulher-anjo passa também por *aquilo que Mécia faz*, nomeadamente pela cena em que a moça dispensa alimentos ou apenas os consome em pequena escala para espanto de D. José. Azeite, galinhas, o cheiro da toalha, etc., são tudo representações que relevam do concreto e do empírico e que se opõem à compenetração melancólica que o Marão suscita. O mesmo será afirmar que, ao contrário da serra, as iguarias deste tipo não são de molde a despertar ensimesmamento romântico. Além disso, se a morgada de Ansiães mergulhasse nas galinhas, nos salpicões e no toucinho, é bem provável que o ‘mergulho’ engendrasse em Baltazar repúdio (semelhante ao que Gonçalo Malafaya ressentia por Maria das Dores, em *Estrelas Funestas*, ao vê-la comer vorazmente peixe). A deslocação até à janela funciona aqui como um modelo que traz em si as marcas sintomáticas de uma natureza romântica. Trata-se da linguagem silenciosa de um acto de comunicação não-verbal tão denunciativo como se surpreendêssemos a morgada a ler, descontando o anacronismo da situação, *Sense and Sensibility*. E convém não esquecer que o acto pretende ser visto por Baltazar, o que lembra palavras de Girard, precisamente a propósito do romântico: «Le romantique ne veut pas vraiment être seul; il veut *qu'on le voie* choisir la solitude» (Girard, 1976: 160).

Quem não fica convencido é D. José, que, com inteira franqueza, adverte Baltazar do fingimento da morgada: «Aquila [a prima Mécia] é cabra montezinha a valer! Ouviu contar que as damas da corte comem por onças e fingiu-se enjoada das galinhas! Lá, em casa dela, corto eu as orelhas, se a delambida não se atirasse às frangas como gato a boches!» (*SM*. 43). Contudo, a esperteza certa de D. José não chega para desiludir Baltazar. O romantismo do herói torna-o num alvo fácil da manobra da moça, e de um modo tal que a admoestação de D. José

falha redondamente na intenção de que o companheiro caia em si. O morgado de Olarias, por muito que o não admita ao primo, está já arrebatado de paixão por Mécia.

É um facto notável que uma donzela assim esclarecida de que o coração não deve comprometer a fortuna seja capaz de se comportar de maneira a definir-se em sentido muito contrário ao dessa premissa que burgueses liberais e nobres em apuros partilham. O desprezo pela comida e a ida à janela para contemplar a serra abandonada à escuridão da noite tendem a provir de uma postura que não se confina com a da realidade do dinheiro. A troca do alimento pela paisagem insinua a incompatibilidade da fortuna com a personagem e a prevalência do sentimento e do sonhar acordado. E sabe-se que Mécia não retira tais ensinamentos da literatura, visto que não saberá ler, o que a diferencia das heroínas românticas, fortemente marcadas, no tocante ao desejo amoroso que alimentam, por uma *mediação externa*, como diria René Girard (cf. Girard, 1961).

Em todo o caso, inata ou aprendida, é inegável a destreza da moça no fingimento do papel sentimental, ou seja, na habilidade em passar o tema da mulher-anjo e demais axiomas românticos que a acompanham (o devaneio, a sensibilidade, a discrição nas intervenções, a fragilidade...) a comportamento visível, conferindo à identidade que insinua acções que a documentam. E a devastação engendrada pelo fingimento impressiona. Baltazar, cuja paixão o leva ao crime, D. José, que, de começo, não ama e desdenha a fidalga, mas que passará de desdenhoso a amante, João Dornelas que por amor esquecerá a afronta de ter inicialmente sido preterido. Todos cumprem um só trajecto: o de seduzidos pelo fingimento amoroso de Mécia. A moça não amarará nenhum como insinua que ama e desta maneira conservará o seu estatuto de sedutora. A única personagem que lhe escapará sem danos de maior será o moço de Guimarães, Salvador Teixeira, por se tratar, num claro desdobramento masculino da fidalga, de um D. João Tenório sem escrúpulos. À semelhança do que Mécia pratica com os moços que a circundam, Salvador facilmente larga a morgada de Ansiães por outras raparigas. E, tal como a jovem fidalga, vive tirando proveito de saber que o coração é o órgão que com mais facilidade expande idealizações.

2.4. O capítulo V abre com a noção de que nem tudo pode ser representado por palavras e que à falta delas vale mais o amparo do silêncio. O narrador confessa a sua inaptidão para arranjar vocabu-

lário para dar conta do júbilo de Baltazar¹¹. Limita-se a fazer apelo à expectativa que gera no leitor, dando-lhe como mote de arranque a certeza de que «Não há palavras convenientes ao júbilo de Baltazar» (SM. 47).

E a que se deve tamanho júbilo? Prende-se com a resposta negativa que Mécia dá ao pai, no momento em que este, após a ceia, se dirige à filha, convidando-a a recolher-se. A morgada responde-lhe que não tem sono. Perplexo, o fidalgo insiste: «– Pois não vinhas tu a suspirar pela cama?!» (*Idem*, 47). A insistência do velho Lopo de Sampaio torna-se numa indiscrição que só pode reforçar a satisfação de Baltazar. O moço jubila, porque vê na insónia de Mécia, para não falar do repouso de uma cama que a moça anteriormente reclamava, uma indicação indubitável do afecto da moça. Ele próprio não dormirá nessa noite, assolado que está pela paixão. Passa a noite em claro (*à la belle étoile*), acordado pela excitação amorosa. A noite funciona como espaço de manifestação do desejo, e Baltazar conforma-se ao protótipo romântico do herói que sonha ao luar (tal como, por exemplo, Fernando Gomes em relação a Paulina, em *Agulha em Palheiro*).

Um aspecto especialmente digno de relevância, neste capítulo, consiste, começando pela interposta presença da cândida piedade de S. Gonçalo e dos «domínicos» (*Idem*, 49) recolhidos a celebrarem o santo, na comparência de Deus, a qual tem a ver com o confronto entre a exultação que o Criador incita nas almas piedosas e a «riqueza incomparável» (*Ibidem*) que o mancebo idealmente colhe da sua paixão por Mécia. Intensamente absorvido pela rapariga, o fidalgo parece impermeável não só ao mundo exterior que o rodeia como também autista ao que nele evoca Deus. O roubo interior da personagem pela

¹¹ Confessa optar pelo silêncio face à impossibilidade de descrever com justeza o sentimento que acomete o morgado de Olarias. Facilmente se reconhece, nesta alegação, que as palavras ficariam aquém da incomensurável alegria do jovem fidalgo, um subtil estratagemma que o narrador aplica para causar a certeza de uma euforia enorme quando não extrema. Alegar, para mais tratando-se de um narrador, que o uso de quaisquer palavras seria uma baliza redutora que não abarca a descrição do estado de alma da personagem equivale a dizer que, neste contexto, as palavras teriam um sentido inexacto e mesmo um tanto impotente; ou seja, e nisto reside o propósito de o narrador ter dispensado as palavras, que a euforia que vive o protagonista as extravasa no sentido, relegando-as para sentidos marginais, derivativos ou parasitários, porque se trata de uma euforia extremamente intensa: um júbilo tão incomensurável que a própria linguagem falharia na sua descrição. Não se retardando a descrever o júbilo do protagonista, o narrador, pelo viés do vazio, diz-nos mais sobre esse júbilo, acerca da sua extensão incomensurável, do que se propriamente o tentasse reduzir a palavras.

morgada de Olarias monopoliza-lhe a totalidade da atenção. Nada, cá fora, se lhe compara. Rio, mosteiro, antigas casarias e céu somam o conjunto de uma realidade externa que o fidalgo mira sem ver, absorvido que está no íntimo pela paixão que o devora. O narrador aproveita a estada do «mosteiro silencioso» (*Idem*, 48) na paisagem para deslizar para um cotejo com «os moimentos da cândida piedade de S. Gonçalo» (*Idem*, 49). O desenlace do embate adivinha-se: o que o rapaz sente pela filha de Lopo de Sampaio excede, de longe, o que virá do alto e que na terra toma a forma das «luzinhas trementes» (*Ibidem*) que se avistam da ponte onde estacou. As «sentinelas do céu» (*Ibidem*) nada dizem ao fidalgo; ou melhor, o que teriam para lhe dizer é bem pequeno comparado com o que lhe diz o «volver de olhos» (*Ibidem*) da moça e com o arrebatamento interior que toma conta dele (cf. *Idem*, 48-9).

D. José, mal olha para o primo no dia seguinte, logo percebe que este gastou a noite em vigília (cf. *Idem*, 54). À perspicácia do senhor de Alijó não escapam os vestígios de uma noite por dormir, seguida da certa suspeita de que a insónia teve a ver com o deflagrar da paixão amorosa pela filha do velho Sampaio. Ora bem, no que concerne Baltazar, a falta de perspicácia, e que se pode ler como sinónimo de narcotização, é tanta que o fidalgo nem tão-pouco repara que o repouso da morgada contrariou a falta de sono que abonara. Quer isto significar, por uma parte, que Mécia não dotou as palavras proferidas da correspondente acção que comprovaria o valor das mesmas, que não agiu em conformidade com o que afirmava, posto que dizia não ter sono e foi dormir; que não teve enfim de acompanhar o seu discurso de simulação ou de aparência (muito embora o «ir dormir» não signifique que devesse se durma). Em suma, a comunicação verbal da moça não coincide com a sua comunicação não-verbal. Por outra parte, que a falta de uma acção comprovativa não se afigura suficiente para, pelo menos, suscitar reservas no fidalgo. Em vez do cepticismo que seria de esperar, Baltazar, narcotizado, como está, pela pressuposição de que entre ele e a morgada de Ansiães se desenham afinidades afectivas, acolhe com enorme entusiasmo a falta de sono que a moça declara, supondo-se muito provavelmente a causa da insónia. A narcotização leva-o a não tomar em linha de conta o facto de ter sido o único a não dormir; a não ver que, se nutrisse por ele igual paixão, a fidalga de certeza que também perderia o sono. Basicamente, ao contrário do primo que lhe descobre na palidez do rosto o sinal de uma noite por dormir, Baltazar fica-se unicamente pela significação das palavras.

Basta-lhe ouvir que Mécia perde o sono para jubilar. Para além desta mera significação verbal, não inquire a significação das acções da morgada, confinando-se a aceitar apenas o que a fidalga lhe confia pelo viés da linguagem oral – embora seja legítimo pensar que, se o fizesse, a intromissão subjectiva da paixão o não deixaria aperceber-se da incongruência do significado das palavras com o das acções. Isto é, restringe-se a fazer uso daquilo que Umberto Eco designa de «semiose artificial da linguagem verbal» (cf. Eco, 1998: 31).

A «semiose natural» a que também se refere Eco (cf. *Idem*, 30) diz respeito às acções e a outros signos (a palidez de um rosto, por exemplo) comunicativos fora do registo propriamente verbal, ou seja, reporta-se ao que, até agora, temos vindo a designar por comunicação não-verbal. Eco contrapõe-na à semiose da linguagem natural (comunicação verbal), na medida em que esta última não só revela insuficiência para abarcar a realidade, como se presta a manipulações, induzindo ao engano. Ora o mesmo só acontece com a semiose natural «quando estiver poluída pela linguagem que a refere e interpreta, ou se a interpretação for obscurecida pelas paixões» (*Ibidem*). Um exemplo claro disso, voltando a uma cena atrás referida, tem a ver com aquele momento em que Mécia, menosprezando a alimentação da estalagem, prefere contemplar a serra do Marão. Ao contrário de Baltazar, D. José, que não sofre de nenhuma paixão capaz de lhe obscurecer a interpretação do que observa, interpreta na acção uma intenção deliberada de disfarce: «Ouvii contar que as damas da corte comem por onças e fingiu-se enjoada das galinhas!» (*SM*. 43).

Caso, porventura, Baltazar estivesse atento à semiose natural, e partindo do princípio de que a paixão o não estorvasse de ver as coisas como se apresentam, aperceber-se-ia de que, na morgada, se desenrola uma oposição notória entre as palavras e a evidência das acções que toma. Isto é: aperceber-se-ia de um conflito entre o signo verbal e o visual, visível na incongruência de um em relação ao outro. Rapidamente frustraria as suas expectativas sentimentais em relação à fidalga de Ansiães. Veria, por exemplo, que Mécia assegura falta de sono, com tudo o que a insónia significa ao nível implícito, mas que, entretanto, desmente a afirmação a partir do momento em que se dirige para o quarto. Obstruído pela crescente paixão, o moço nem repara neste flagrante embate entre a semiose natural e a linguagem. O protagonista sofre da incapacidade de reconhecer no código comportamental da moça a contradição do que esta declara ou sugere verbalmente. A falha revela-se determinante para a ilusão sentimental do fidalgo,

visto justamente que no plano da semiose verbal a rapariga, conforme temos vindo a constatar, usa a linguagem para mentir, confundir ou para ocultar (no caso dos silêncios) a justa relação que a prende a ele. Digamos que Baltazar, e com isto concluímos, se assemelha à condição do espelho que Søren Kierkegaard (muito antes de Jacques Lacan falar na fase do Espelho), por analogia, aproxima do tormento de homem falho na sua capacidade de discernir o ser por detrás da cortina do parecer:

Un miroir est au mur, en face; elle n'y réfléchit pas, mais le miroir la réfléchit. Qu'il rend fidèlement son image, humble esclave fidèle et dévoué, esclave sans importance pour elle qui en a pour lui et qui, s'il ose la tenir, ne peut la retenir. Pauvre miroir qui capte son image et non sa réalité; [...] Quel tourment pour l'homme qui serait ainsi fait. Et pourtant, que de gens sont comme lui [...] ils saisissent simplement l'apparence et non l'être et perdent tout dès que celui-ci veut se manifester, comme le miroir perdrait l'image de la jeune fille si d'un souffle elle trahissait son coeur devant lui (Kierkegaard, 1843: 274).

Bibliografia

- CASTELO BRANCO, Camilo (1862), *Amor de Perdição*, Porto: Viúva Moré-Editora; ed.ut.: Algés: Difel, 2004.
- (1866), *O Santo da Montanha*, Porto: Typographia do Commercio; ed.ut.: 6.^a ed., conforme a 1.^a, última revista pelo autor. Fixação do texto por Laura Arminda Bandeira Ferreira. Nota preliminar por Maria Aparecida Santilli, Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1972.
- DREWERMANN, Eugen (1984), *Tiefenpsychologie und Exegese Band I. Die Wahrheit der Formen. Traum, Mythos, Märchen, Sage und Legende*, Olten: Walter/Verlag; ed.ut.: *Psychanalyse et exégèse. 1. Rêves, mythes, contes, sagas et legendes*, Trad. par Denis Trierweiler, Paris: Éditions du Seuil, 2000.
- DUCROT, Oswald (1972), *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris: Hermann.
- DUMOUCHEL, Paul & DUPUY Jean-Pierre (1978), *L'enfer des choses. René Girard et la logique de l'économie*, posface de René Girard, Paris: Éditions du Seuil.
- ECO, Umberto (1998), *Tra Menzogna e Ironia*, Milan: Bompiani; ed.ut.: *Entre a Mentira e a Ironia*, Trad. de José Colaço Barreiros, Lisboa: Difel, 2000.
- GIRARD, René (1961), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris: Éditions Bernard Grasset; ed.ut.: Paris: Hachette, 2000.

- (1976), *Critique dans un souterrain*, Lausanne: L'Âge d'Homme; ed.ut.: Paris: Grasset, 1983.
- (1978), *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Recherches avec Jean-Michel Oughourlian et Guy Lefort, Paris: Grasset & Fasquelle; ed.ut.: Paris: Grasset, 2001.
- INGARDEN, Roman (1930), *Das Literarische Kunstwerke*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag; ed.ut.: *A obra de arte literária*, 2.^a ed., Trad. de Ablin E. Beau, Maria da Conceição Puga, João F. Barrento, Prefácio de Maria Manuela Saraiva, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.
- MAINGUENEAU, Dominique (1996), *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris: Éditions du Seuil; ed.ut.: *Os termos-chave da análise do discurso*, Trad. de Maria Adelaide P. P. Coelho da Silva, Lisboa: Gradiva, 1997.
- KIERKEGAARD, Søren (1843), *Enten-eller*; ed.ut.: *Ou bien... ou bien*, Trad. par Paul-Henri Tisseau, Introd. par Régis Boyer, in *Søren Kierkegaard*, Édition établie par Régis Boyer, Paris: Robert Laffont, 1993, pp. 11-653.
- SIMMEL, Georg (1895), *Philosophie de l'amour*; ed.ut.: *Filosofia do amor*, Trad. de Luís Eduardo de Lima Brandão, São Paulo: Martins Fontes, 1993.

RECENSÕES

Judith SPENCER, *On Fools, Fops and Funambulists. Baudelaire and the Myth of Poetic Origination* (Vols. I-II, pp. 1001), Edmonton, Alta Press Inc., 2007. ISBN: 0-921984-01-08/0-921984-01-10.

Fruto de um laborioso trabalho que se estendeu ao longo das últimas duas décadas, os dois volumes que Judith Spencer deu à estampa com o título *On Fools, Fops and Funambulists. Baudelaire and the Myth of Poetic Origination* constituem um estudo de grande fôlego em que a autora propõe, a partir da obra de Baudelaire, novas interrogações acerca da criação poética na confluência do romantismo e da modernidade, por sua vez organizada segundo uma perspectiva que se centra na intersecção da percepção estética e da génese da poesia.

Demarcando-se da ideia corrente em que predomina a anglofilia de Baudelaire, Spencer propõe uma abordagem inteiramente original no contexto da crítica baudelaireana ao chamar a atenção para a influência que as ideias filosóficas alemãs terão tido sobre o autor, em particular o impacte da teoria da bufonaria transcendental de Schlegel na estética baudelaireana. Além da sua exposição às ideias filosóficas que vinham da Alemanha através das muitas traduções de obras alemãs em francês, a anglofilia de Baudelaire ter-lhe-á possivelmente facultado o acesso ao vasto campo das traduções, resenhas, ensaios e histórias da literatura alemã disponíveis em inglês, entre as quais a tradução inglesa de E. J. Millington da obra de Friedrich Schlegel, *Aesthetic and Miscellaneous Works*, publicada em 1849.

A questão central que atravessa o estudo é a da natureza auto-consumidora do objecto estético romântico, com a conseqüente cisão da realização da imagem poética e da percepção fenomenológica que dela tem o poeta. Mais do que uma cisão, no entanto, trata-se, na obra de Baudelaire, de um interstício, em cuja prega se aloja a experiência concomitante da plenitude e da negação, e a que o poeta aludirá designando-a uma *double postulation simultanée*. Trata-se, no entanto, de um interstício irónico, o que significa que o movimento do sentido permanentemente diferido, e, concomitantemente, um sujeito auto-consciente, manifestado no texto, cuja identidade se vê constantemente diferida no plano existencial.

O texto irónico moderno, na sua dimensão de auto-transcendência, corresponde (assim como o configura) ao vazio do homem moderno em busca da existência no seu permanente devir. O paralelismo que se estabelece, na obra de Baudelaire, entre os planos existencial e estético, e que é um dos aspectos mais notórios da sua poética, desde a alquimia da dor, por exemplo, à estética das correspondências, é, no entanto, um mecanismo que exige controlo, de modo a que o elemento do vazio nunca seja totalmente obliterado na relação analógica, nem a ilusão da equivalência faça esquecer a série infinita de auto-reflexos que pulverizam o sentido poético no exacto momento em que o constituem. É em torno deste

ponto que, na poética baudelairiana, se vai cavando mais fundo o fosso que separa a alegoria da ironia, a distância entre uma engrenagem binária do sentido que se oferece por meio de um sistema de reenvios entre dois universos (e dois tempos) e que mantém no horizonte a sua equivalência mútua, e a desapropriação específica da ironia enquanto força que atinge a sua plenitude estética na negação da sua substância, na força que a impele para a auto-transcendência, algo que Baudelaire associou, também, ao sobrenaturalismo.

Judith Spencer situa a obra de Baudelaire num contexto estético romântico marcado pela ironia da *parabasis*, que institui o autocancelamento circular como condição essencial da produção de sentido. Por isso, insiste no carácter essencialmente irónico da imagem poética em Baudelaire, na força de anulação e de dispersão da própria imagem, que, ao recorrer a um sistema modelizante secundário, evoca as imagens sem nunca as realizar:

The paradox of the poetic function points to the essential problematic of language as antinomy, for language as medium must disappear, must dematerialize itself in order to realize its function: the word as means vanishes once the evocation of the concept has been accomplished (I, 253).

É na medida em que oferece um espelho paródico, de autocontestação, onde se reflecte a alteridade essencial da linguagem poética, que a ironia romântica pode ser vista como um contributo essencial para a construção da teoria moderna da linguagem: é, pois, numa percepção diacrónica da teoria moderna da linguagem e com referência à ironia romântica que se poderá ter uma justa visão dos avanços no campo da poética moderna e pós-moderna. Mas isto, é preciso notá-lo, fica a dever-se à natureza do espelho que se ergue e às características específicas de todo o processo de especularização, que permitirão que ele funcione numa linha diacrónica ao mesmo tempo que actua auto-reflexivamente. O paradoxo da ironia romântica é ela ser essencialmente parabásica na sua circularidade autofágica, é o sentido ser determinado e constituído desde a origem pela sua própria anulação.

Numa linha de raciocínio que em diversos aspectos segue a par do estudo de Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Spencer considera que é na figura do bufão que se condensa esta concepção da origem poética, actuando aquele como o arquétipo do louco sacrificial e adquirindo um valor de figura exemplar na obra de Baudelaire através do cruzamento entre a temática da bufonaria, em que estão implícitos largos traços que adquiriu ao longo da história da arte e da literatura, e a simbologia do saltimbanco, relação essa que irá consolidar-se na obra de Baudelaire como uma poética do bufão. Enquanto símbolo da alienação social e metafísica do artista, patente num contexto significativamente mais vasto da produção literária ao longo do século XIX em França e acentuadamente nas suas últimas décadas, o bufão alia a sua vertente cómica à dimensão cósmica, como demonstram as análises de Spencer.

Nos dois primeiros capítulos, esta vertente é explorada, primeiro através de uma revisão histórico-social da construção do símbolo do bufão e das suas manifestações artísticas, com especial atenção às condições em que se desenvolveu a imaginação satírica na época e o modo como esta pôde influir no imaginário

poético baudelaireano e na formação da sua concepção irónica da arte. Como nota a autora:

The nineteenth century perception of the carnival in terms of its fundamental antinomy, whilst reflecting the ironic dichotomy of a particular epoch, of necessity transcends its historical context as it finds its place within the age-old tradition of the carnival as symbolic exponent of the wisdom of Folly, the eternal within the temporal, the *monde à l'envers*, in short the irony of Life laid bare via the polemical, contestatory function undergirding the apparent frivolity. Where the modern carnival parts company, however, from its mediaeval and renaissance predecessors, is in the fact that its masks are not relegated to the carnival but transcend the carnival proper to become Life itself, thereby reversing the traditional equation between life and carnival (I, 79).

Num segundo momento, a temática da bufonaria é tratada pela exploração das consequências poéticas, configuradas, também, nos desenvolvimentos da imagem do poeta-bufão ou funambulista, que teve a nova situação do escritor na era pós-mecénica, e na análise do modo como o sentimento de destituição daí decorrente conduziu à criação compensatória de uma mitologia da figura demiúrgica do poeta através de uma auto-aristocratização, presente, por exemplo, na representação/apresentação do artista enquanto dandy.

É exemplo disso a análise do poema em prosa *Le Vieux Saltimbanque*, que apresenta a figura alegórica do saltimbanco decrépito como expressão da situação social do escritor moderno na era pós-mecénica – ou pós-revolucionária, como também é dito – despojado da sua função, tanto no sentido literal como metafórico, sem dignidade, condenado a oferecer um espectáculo pungente de si próprio. A questão principal coloca-se, todavia, não tanto na degenerescência social do poeta quanto ao nível da escrita, na emergência dos temas da divisão e do duplo como consequência dessa situação e enquanto expressão literária do dilema do escritor moderno. Tal é visível na exigência de uma percepção dupla, por exemplo, em processos como a caricatura, em que a violência da deformação tem o humor como contrapartida, promovendo uma síntese dialéctica que opera de acordo com um mecanismo de auto-anulação que é próprio da ironia romântica. A deslocação do mito de uma idade dourada do mecenato das letras para a realidade literária na idade industrial trouxe consigo uma desumanização da arte, literalmente visível na medida em que, numa lógica do consumo, o produtor literário não detém direitos de comercialização sobre o seu produto, o criador não coincide com o comerciante, e, como consequência disso, a arte não se destina ao consumo público, como afirmará Baudelaire.

É precisamente sobre essa desumanização que é forjada a onto-poética da ironia romântica (Chapter III – *The Ontopoetics of Romantic Irony: Aesthetic Buffoonery or the Speculum of Ludic Lucidity*). Spencer vai buscar ao poema em prosa «Le Vieux Saltimbanque» a fundamentação de uma das teses principais da sua obra: o olhar profundo do velho saltimbanco simboliza justamente a consciência irónica do ironista romântico, ou seja, a presença de espírito do artista hiperconsciente da sua condição, por um lado, mas em que a auto-transcendência irónica encontra o seu equivalente simbólico no modo como o autor, ironicamente, retira um princípio estético do impasse estético, para chegar, em última instância,

à ideia de que a criação da obra de arte se faz a partir da exposição à aparente impossibilidade da criação. É, então, a perda da aura, ou seja, da divinização, que marca o poeta romântico, tema simbólico que Baudelaire explora, sobretudo, no poema em prosa justamente intitulado «perte d'auréole». Aqui se abre o caminho para que possa emergir a concepção do poeta moderno como ironista romântico, concepção que constitui a condição para o desenvolvimento de uma estética situada num novo plano, em que a dessacralização do poeta é concomitante com a sua secularização, a qual, em última instância, irá conduzir à noção de heroísmo da vida moderna, uma formulação próxima da ideia que Poe criou com o seu «homem da multidão».

O que a ironia, melhor dizendo, a ironização, traz à obra é a impossibilidade da solução desta, é fazer depender a beleza do movimento, fazê-la recair sobre o próprio gesto infundável, inerente ao processo criativo. Daí que o objecto estético romântico, uma vez inserido na dialéctica instaurada pela ironia, sempre resistirá ao fechamento. A figura do artista enquanto bufão representa precisamente essa dinâmica, subjacente à arte romântica, que se encontra presente na vacilação do funambulista entre o sobrenaturalismo e a ironia, ideal patente em duas citações nucleares retiradas de *Le Confiteur de L'Artiste* e de *L'Art Philosophique*: «l'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu» e «Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même (I, 297)». Nesta síntese radica a auto-contestação, nela se resume o princípio essencial da *parabasis* romântica, através da qual Spencer lê a obra de Baudelaire:

If Schlegel endeavours, through the fragmentary medium of aphoristic utterance, to circumscribe the latter phenomenon in terms of its transcendental buffoonery, if Baudelaire, in *Une Mort héroïque*, seeks to encapsulate art's ironic self-consumption in the consummate performance of the «admirable bouffon» played out on the frontiers of Life and Death, it is precisely because the «inquisitive impertinence» of the jester's antinomial art affords us the most perfect (or rather least imperfect) analogue whereby to translate, on an allegorical level, the negative embodiment, the material de-materialization, which is the hallmark of that paradoxical aesthetic phenomenon going under the name of romantic irony (I, 305).

À estética romântica assiste, pois, uma função especular irónica que presuppõe a criação de uma analogia ética, de que a obra de Baudelaire constitui um *corpus* excelente de aplicação: o texto é um espelho moral que se constitui como consciência irónica da sua época, e a transcendência estética ecoa numa transcendência ética da situação que está implícita na representação especular e espectacular da vida e dos actos humanos na sua condição de fragilidade. Desenvolvendo as suas reflexões segundo esta linha de raciocínio, Spencer defende que a alteridade estética é complementada por uma alteridade ética cuja representação excelente é a figura do histrião (clown) na medida em que nele se manifesta a intersticialidade irónica, ou seja, as várias modalidades possíveis de desfasamento (irónico) entre o literal e o figurativo que se apresentam em torno desta figura, exploradas até à exaustão na análise de *Les Fleurs du Mal* no capítulo IV, *The Artist as Acrobat and Jongleur: from Aesthetic to Ethical Alterity*. Está em acção um duplo espelho (*speculum*), que é ético, por um lado, na medida em que evidencia a consciência

irónica de uma época, e estético, por outro lado, sendo o estatuto ontológico do objecto estético expresso por meio da metáfora do *jongleur*. Num caso, o *jongleur* assume a máscara do *farceur*, o satirista que expõe as misérias da sociedade, no outro, o *jongleur*-acrobata funde-se com a figura do *jongleur*-taumaturgo para representar a acrobacia do artista (ilusionista ou prestidigitador, nesta instância) que procura equilibrar os impulsos antitéticos do objecto estético, actualizando aquilo que Schlegel descrevera como «a eterna agilidade de um cosmos orgânico».

É importante notar como, neste ponto, Spencer associa as suas reflexões sobre a figura do artista-*jongleur* a uma tradição que remonta à imaginação simbólica do histrião produzida a partir do Renascimento, a qual criou a imagem do *fou* como representação cósmica de uma dualidade nocturna cuja função era erguer um espelho onde a humanidade pudesse mirar a imagem da sua identidade deformada, que a autora considera como origem da imagem baudelaireana do hipócrita leitor-espectador. É na intersticialidade irónica, na ginástica intelectual do poeta-bufão, contudo, que se inscreve a distância que separa a hipocrisia baudelaireana da dualidade cósmica quincentista, e é ela que irá estar na base do «cómico absoluto», que Baudelaire define como correspondendo ao gesto pelo qual a arte exhibe a sua própria morte, ou seja, ao grau absoluto da arte, o instante preciso em que o cómico se auto-supera no e pelo próprio acto em que se manifesta.

O último capítulo, que poderia constituir por si só um outro livro dentro do livro, dedica as suas mais de 300 páginas ao estudo do fenómeno da ilusão estética no contexto da ilusão estética baudelaireana e, ainda, à análise da relação da ilusão estética com a ilusão existencial, com especial ênfase na figura do dandy entendido na sua dimensão de histrião, por corresponder ao ponto culminante da transformação da vida em espectáculo estético. Nesta linha, o dandismo é visto como uma alegoria da retórica da composição que constitui a ironia romântica tal como Spencer a percebe ao longo do seu estudo, como um exemplar existencial da força de auto-superação, auto-transcendência que se joga numa eterna pantomima do sujeito.

A transformação estética da realidade contingente imprime um movimento de retorno entre ambos os planos o qual está subjacente à noção de Correspondência cara a Baudelaire. A transfiguração da realidade contingente operada pelo *hachischin*, um outro representante alegórico do artista, acrescenta um elemento que está ausente no dandy, a aquisição do valor simbólico da realidade contingente; também o «olhar profundo» que o velho saltimbanco lança sobre a multidão («Le Vieux saltimbanque») opera uma transformação estética do olhar, que deixa de se centrar no objecto esteticamente percebido para se contemplar a si próprio, a transformação do público como entidade que olha (e se constitui e fundamenta unicamente nesse olhar) em objecto do olhar, ou seja, algo que vai ganhando em espessura existencial filtrada pelo véu estético.

Esta relação de correspondência entre o sujeito e o objecto está, de resto, no cerne da definição de arte que defende Baudelaire quando sustenta, em *L'Art Philosophique*, que a arte pura segundo a concepção moderna consiste em criar uma magia sugestiva onde estão contidos o sujeito e o objecto, o mundo exterior ao artista e o próprio artista. Este paradoxo analógico também preside ao mecanismo do cómico que aparentemente faz radicar o cómico num objecto (risível), mas reside, na realidade, no sujeito que ri. O cómico torna-se, assim, paradigmá-

tico de um determinado tipo de fenómenos estéticos pelo qual o artista-histrião, ao tornar-se espectáculo, se desdobra na dualidade irónica estética/existencial que é condição fundamental da arte romântica.

[Baudelairian aesthetics] finds its place within the context of romantic irony, understood in terms of its essential uroboricity, in terms of the ontological equilibrium practised by the artist-as-funambulist who walks the tightrope between the real and the Ideal, between self-creation and self-destruction, between being and nothingness. [...] Romantic art, with its grotesque lifting of the painted veil of Art and Life, with its inescapable self-transcendence, its infinite self-mirroring, its inexhaustible counterfeiting of the Self and of Art, but adds a further dimension of illusion to the fabric of illusion we call reality (II, 863-64).

Numa volta semelhante ao movimento que *uroboros* incessantemente dá sobre si mesmo, símbolo de eleição da autora para figurar a sua descrição da ironia romântica tal como ela se plasma na poética de Baudelaire, Spencer constrói o seu método uroboricamente, aplicando exaustivamente à totalidade da obra de Baudelaire, numa preocupação, sem tréguas, de percorrer todos os seus interstícios. Neste estudo não fica nenhum recanto por examinar, nenhuma perspectiva por testar, nenhuma vertigem por experimentar. A exemplar atenção ao pormenor e a exigência hermenêutica que não descursa qualquer ângulo de perspectiva, além do imponente aparato crítico e das ferramentas editoriais que são postas à disposição do leitor nas notas, numa extensa e informada bibliografia, no índice onomástico e nos dois índices de obras citadas, um geral e outro específico das obras de Baudelaire, constituem qualidades de um trabalho que se afigura ímpar não apenas no contexto dos estudos sobre Baudelaire, mas, pela sua envergadura e pela originalidade das perspectivas, no universo actual dos estudos literários.

Um apontamento final para o arrojo do editor, que em boa hora se aventurou na publicação de uma obra de extensão e envergadura científica invulgares, tendo produzido uma edição de que o bom gosto, o cuidado e o aprumo postos no pormenor gráfico, na impecável reprodução das 59 ilustrações e na revisão são dignos de nota.

ANA PAIVA MORAIS

Universidade Nova de Lisboa

Boletín Galego de Literatura, «Olladas do cómic ibérico», n.º 35, 2006, Universidade de Santiago de Compostela.

Saiu em Setembro 2006, o número 35 do *Boletín Galego de Literatura* com uma edição monográfica integralmente dedicada à banda desenhada em Espanha e Portugal. A revista da Universidade de Santiago de Compostela com umas «Olladas do Cómic Ibérico» oferece uma panorâmica vasta e articulada do que – talvez desde sempre – é considerado *o pato feio* entre *os cisnes* da literatura. E, com efeito, as contribuições que se encontram neste número da revista são comungada de uma preocupação crítica que reflecte ou refere – mais ou menos explicitamente – [sobre] esta relação desequilibrada que se vem estabelecendo entre

o texto literário e «os álbuns de quadrinhos» (*Boletín*, 2006: 156) com «demasiados bonecos para ser literatura» (Idem: 157). Não é apenas a preocupação teórica a que torna contextuais e historicamente definidas as questões levantadas pelos demais artigos, mas uma reflexão situada em torno das consequências que esta [i] legitimidade ainda debilmente consagrada acarreta para um género que parece ter demonstrado o seu *valor*, também literário. Logo, a fortuna da BD liga-se de um modo tão profundo quanto óbvio com as estratégias editoriais, as modas – académicas, populares, entre outras – e, porque não, à história dos países e das regiões que são contidos na designação que circunscreve geograficamente *os olhares* do *Boletín*.

Para além disso, é interessante observar como a questão *política* representa uma condição *sine qua non* nos processos de *emergência* e *afirmação* da BD nos contextos espanhol em geral – ou galego e basco em particular – e, obviamente, português. Daí uma BD – nas suas diferentes declinações linguísticas e diacrónicas: *tebeo*, *historieta* ou *cómic* – que se torna *lugar* de enfoque da[s] história[s] e dos [anti-]heróis nacionais; meio de adaptação e apropriação do[s] género[s] consagrado[s] do chamado cânone literário nacional ou, ainda, expressão artística estilisticamente complexa e conceituada numa dimensão transnacional. Em suma – mas, sem querer simplificar –, uma BD que se configura como representação *mundana* (Said, 2007: 75), articulada e *engagée* e que – também por isso – é abordada segundo perspectivas tão diversificadas quanto criticamente estimulantes.

Por outras palavras, os nove ensaios que compõem o número do *Boletín*, coordenado por Antonio J. Gil González e Anxo Tarrío, propõem reflexões amplas e, ao mesmo tempo, significativamente situadas que realçam as peculiaridades de um género artístico cuja tradição e fortuna, sobretudo em âmbito ibérico, resultam de todo problemáticas. Sem dúvida, é mais de que evidente um *estado da arte* muito divergente do da BD francesa ou franco-belga – matricial, no panorama europeu –; todavia, a banda desenhada ibérica nas suas diversas declinações contextuais constitui, em rigor, um género artístico significativo mas que, ao mesmo tempo, não deixa de apontar para determinados processos atrofiantes – no que diz respeito sobretudo aos fenómenos editoriais e às dinâmicas de recepção – que até de antemão salientam o estado de crise de um produto cultural – ainda hoje – frequentemente arrumado nas estantes do livro infante-juvenil. Pese embora a consciência desta situação algo problemática, a sensação que fica após a leitura deste número da revista é a de um universo textual, artístico e crítico significativamente complexo e heterogéneo cuja qualidade deixa pressentir uma inevitável e crescente afirmação da BD ibérica dentro das práticas culturais mais reconhecidas. Fica-se assim com a noção de que o BDófilo já não precisa de «esconder os álbuns no meio de uma revista económica» (*Boletín*, 2006: 175) pois já começará a aperceber-se de que estes *livros feitos de bonecos* podem ser, até, mais interessantes do que certa literatura.

Bibliografia

SAID, Edward (2007). *Umanesimo e Critica Democratica. Cinque lezioni*. Milano: Il Saggiatore [2004].

ELENA BRUGIONI
Universidade do Minho

FIGUEIREDO, Tomaz de, *Poesia I*, Prefácio de António Cândido Franco, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, 517 pp.

Quando se fala de Tomaz de Figueiredo (TF), esse «rude e solitário sujeito de porte aristocrático» (António Cândido Franco *dixit*), pensa-se logo n'A *Toca do Lobo*. Dir-se-ia que o romancista, conhecido pela sua vasta e exigente cultura literária, não escreveu nada de mais relevante após a sua promissora estreia literária. Ou, pelo menos, que não saiu da sua lavra nenhum texto esteticamente igualável ao seu primeiro romance. A ser assim, dá-se o caso invulgar de um escritor que, logo à partida, revela, para grande surpresa do meio literário, dotes narrativos estupendos (uma inegável mestria no uso do monólogo interior, por exemplo) e que, posteriormente, livro após livro, numa desproporção intrigante, terá perdido a capacidade de se superar.

É difícil, de facto, achar na restante produção do autor uma obra que convoque as qualidades e os merecimentos estéticos d'A *Toca do Lobo*; e é bem verdade que é este o livro que o resgata do (quase) esquecimento a que tem sido, bastante injustamente aliás, votado. Com *A Toca do Lobo*, TF conseguiu, apesar de tudo, como que entrar no cânone, obtendo seguramente um título como quem alcança uma inamovível imagem de marca, título que o representa e ao qual o associamos instintivamente. «Ao nome de Tomaz de Figueiredo» – como muito bem nota João Bigotte Chorão, a atestar o impacto do livro na definição do autor – «associa-se imediatamente, [...], o romance *A Toca do Lobo*, como se nele se esgotasse toda a obra do escritor e só ele tivesse jus a representá-la» (*O essencial sobre Tomaz de Figueiredo*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, p. 22). O romance cola-se ao autor e vice-versa (e talvez o mesmo se possa dizer de outros enquistados a determinados títulos, como João de Araújo Correia, com *Contos Bárbaros*, ou Francisco Costa, com *O Cárcere Invisível*).

Seja como for, *i.e.*, passe ou não o capital simbólico do autor pelo seu primeiro romance, a verdade é que uma (re)visitação da totalidade dos romances, dos contos e das novelas de TF seria bem capaz, suponho eu, de pôr em destaque, ainda que não desfizesse o consenso crítico existente em torno d'A *Toca do Lobo*, a qualidade evidente de livros – só para mencionar os mais sonantes e representativos – como *Nó Cego* (1950), *A Gata Borrallheira* (1961), *Tiros de Espingarda* (1966), *A Outra Cidade* (1970) ou o (quase) policial *Procissão dos Defuntos* (1954); ou inclusive esse livro razoavelmente inclassificável que dá pelo título de *Dicionário Falado* (1970), e que constitui um repositório notável de peculiares falares já extintos ou em vias de desuso, livro, por assim dizer, de valor museológico, que atesta bem o que em toda a obra do autor se verifica sem grande custo: que TF, além de tudo, era igualmente um empenhado colecionador de palavras e um cultor admirável da linguagem vernácula e demótica, afora outras aparentáveis distensões da linguagem.

Se a excelência fraseológica do romancista e do contista TF é pouco conhecido fora do prestígio literário que lhe confere o seu primeiro título, que dizer então do poeta? Com efeito, se atentarmos ao que o autor editou em vida, vemos que a poesia ocupa um lugar menor e esquecido, como se sobre ela desabasse toda a restante produção do escritor. Temos apenas dois escassos (e nessa medida inconsequentes) títulos: *Guitarra*, publicado em 1956, e *Viagens no Meu Reino*,

editado doze anos depois. O romancista e, para o leitor mais atento e culto, o contista sobrepõem-se assim nitidamente ao poeta. O caso não mereceria grande atenção se não considerássemos dois aspectos complementares e que não são sem consequências.

Primeiro aspecto: é importante observar que a produção poética de TF é, afinal, como se vê pelos dois pesados volumes editados pela IN-CM (em 2003, no âmbito da edição das Obras Completas – sinal de consagração e enobrecimento, mas também tentativa de capitalização cultural – do escritor na colecção ‘Biblioteca de Autores Portugueses’), surpreendentemente vasta. Esta abundância póstuma, que nos vem fornecer a possibilidade de uma visão mais alargada da sua poesia, obriga, como é óbvio, a redefinir o lugar emergente desta no seio da restante obra. Por outras palavras: a avaliar pela quantidade, a poesia não detém, como se podia supor, uma posição marginal e secundária no âmbito da restante escrita. Tudo bem considerado, ocupa uma posição destacada e nada residual, não se confinando à latência que supúnhamos. Se dividida em livros, a poesia agora editada daria largamente para ombrear com a narrativa, podendo quiçá antever-se nela – não é difícil suspeitá-lo, pelo menos – um lugar privilegiado.

Segundo aspecto a considerar: é uma poesia que ostenta, com algum grau de evidência, ao que creio, uma notória qualidade, susceptível de reivindicar um estatuto que não desmerece o do prosador. Ou seja, a poesia de TF não é, nem por sombras, um pólo decepcionante que se contraporía, em termos de validade estética, à obra narrativa. É, digamos, mais um lugar de culminância do autor. Quando cedem à tentação do verso, notáveis prosadores convertem-se em poetas menores. Dir-se-ia que no domínio onde a linguagem é mais contemplação e figuração, salvo honrosas excepções, o romancista incauto, habituado que está a desenrolar acções no tempo e no espaço, corre o sério risco de resvalar para o desmerecimento estético. Basta pensarmos em Camilo, excepcional na prosa e, se assim o podemos dizer, pouco recomendável na poesia. Com TF, a desproporção não se verifica. Até porque a prosa do autor de *Nó Cego* apresenta por vezes uma inegável dicção poética. Ou, como diria talvez mais acertadamente Aníbal Pinto de Castro, «Tomás de Figueiredo é, acima e para além de tudo, um poeta que escolheu o modo narrativo» («*Monólogo em Elsenor*, um estilo novo de narrar», in AA.VV., *Tomaz de Figueiredo. No Primeiro Centenário do Nascimento*, Braga: Lions Clube de Braga, 2003, p. 36). Sem dúvida que sim, a avaliar pela prosa imbuída de sensibilidade lírica, marcada pelo ritmo e apetrechada de sonoridades de claro cunho poético. O romancista é um prosador que oferece nas suas narrativas as mais-valias da poesia. Esta espraia-se naquelas. Porém, não deixou de ser, como agora se sabe, um poeta empenhado e quantioso.

A abundância da poesia póstuma é composta por um vasto território de 15 títulos (*Consumatum Est*, *Poço da Noite*, *Sangue de Cristo*, *Caixa de Música*, *Orfeu e Eurídice*, *Coroa de Ferro*, *Motu Contínuo*, *Viagem Estática*, *Jardim Antigo*, *Poesia Vária*, *Espada de Fogo*, *As Mãos Vazias*, *Malho Rodeiro*, *Aos Amigos*, *Poesia Diversa*), o que diz bem da dinâmica, para não dizer fervorosa, actividade lírica do poeta. Não sendo concebível nesta recensão tratar toda a poesia póstuma coligida nos dois volumes da IN-CM, limitar-me-ei a considerar apenas o 1.º volume, que além dos dois livros editados em vida do autor, antologia *Consumatum Est*, *Poço da Noite*, *Sangue de Cristo*, *Caixa de Música* e, por fim, *Orfeu e Eurídice*.

De um modo muito superficial, diria que o imaginário lírico neste 1.º volume, um imaginário suportado por uma confluência forte de imagens e metáforas, embora não inesperadas nem fulgurantes, assenta em temas que não diferem consideravelmente das temáticas narrativas. Temos, entre outras opções temáticas e tendências semânticas dominantes, a incidência da memória, a infância, qual Éden, como lugar elevado à condição mítica de espaço irrecuperável, a preponderante expressão de uma interioridade sofrida, a presença alargada da matéria religiosa e mítica (e, quiçá, mística). E diga-se, desde já, que a modulação lírica destes núcleos semânticos não resulta em nenhum enfatuamento literário, antes numa criação verbal que não tem nada – absolutamente nada – de naco poético e que tem tudo de obra substancial e merecedora de viva e cuidada atenção por parte da crítica.

Na impossibilidade de abarcar todos os títulos recolhidos neste 1.º volume, vejamos, e muito sucintamente, *Caixa de Música*, um dos livros póstumos agora antologiadados. A anteceder os poemas, o leitor depara com duas epígrafes (dois epitáfios) que inscrevem o texto sob o signo de um *pathos* trágico: o drástico e inexorável sofrimento do sujeito. A primeira epígrafe provém de uma conhecida passagem de Albert Camus e convoca a danação de Sísifo (o trabalho forçado, inútil e sem a mínima esperança): «Les dieux avaient condamné Sisyphé à rouler sans cesser un rocher jusqu'au sommet d'une montagne d'où la pierre retombait par son propre poids. Ils avaient pensé qu'il n'est pas de punition plus terrible que le travail inutile et sans espoir» (p. 297); a segunda, responde, num francês que não desmerece o de Camus, nestes termos à primeira: «Et, pourtant, il-y-a une plus terrible punition. Celle de la souffrance inutile et sans espoir» (*ibid.*). Esta segunda epígrafe, assinada «Eu», parece obedecer a dois propósitos. Em primeiro lugar, vem dizer que o centro da criação poética reside na expressão subjectiva de uma interioridade, ou seja, poema a poema, acedemos à contemplação da *alma* do poeta. *O eu*, com a sua inerente carga de subjectividade, detém uma presença tão avassaladora que o discurso poético nem seria sequer possível na sua ausência, uma vez que se nutre quase exclusivamente da sua presença. A poesia de TF é, não sofre dúvida, uma poesia completamente subordinada à missão de dar voz a uma subjectividade íntima (ou se quisermos, à mitologia do poeta) e das suas vivências existenciais, quando não metafísicas. De resto, em grande porção dos poemas de *Caixa de Música*, os que mais evidenciam uma índole reflexiva em torno do sujeito, ainda que tremendamente marcada por um feroz pessimismo e um não menos feroz sentido do trágico, não é descartável uma eventual leitura de orientação existencialista, apesar de alguns desses poemas ganharem um fôlego notório no tocante a imagens de veia romântica (como veremos adiante com as imagens da danação que enquadram o sentido de vários sonetos)¹. Em segundo lugar, este

¹ Também é possível, refira-se, efectuar uma leitura – talvez quiçá a mais ajustada de todas – assente na biografia do poeta. De facto, convém ter presente que os poemas de *Caixa de Música*, a revelarem um estado de alma próximo daquele que atravessa as páginas de «Túnica de Nesso» (*Monólogo em Elsenor II*, Lisboa: IN-CM, 2007, pp. 9-75), foram redigidos num período em que TF padecia de neurastenia. O pessimismo tremendo que salta à vista praticamente em todas as páginas do livro parece reflectir a doença (como se esta exigisse expressão lírica). Noutros livros de poesia, para não falar na prosa,

outorgamento ao sujeito enunciativo de uma presença absoluta e verdadeiramente egotista, agrava sem concessões o tom de trágico desespero que se espalha pela lírica de *Caixa de Música*, na medida em que o que está em causa é a expressão de uma interioridade *sofrida*. Portanto, estas duas epígrafes em diálogo antecipam junto do leitor que o que virá a seguir, mal folheie a página, será matéria de assombro. São como que um protocolo prévio de leitura que anuncia, pode dizer-se, pensando no efeito alquímico da dissolução das formas, uma espécie de *opus nigrum*, quer dizer, uma interioridade sofrida que padece de uma erosão desagregadora.

Antes, porém, de nos determos sobre as incidências temáticas, convirá muito rapidamente referir a forma, assinalando que o que vem a seguir são poemas compostos, o que não destoa dos restantes livros de poesia, em conformidade com uma poética pautada por um apego ao clássico (equilíbrio e rigor). A lírica de TF está, como se compreenderá, a milhas da Poesia Concreta ou Experimental, a milhas dos poetas de *Poesia 61*, e a outras tantas milhas de distância do antilirismo recente de muita poesia contemporânea e da contenção expressiva. E não é, como se depreende, uma poesia tutelada pela cartilha do Surrealismo ou pelo *nonsense*; e não é, por certo, uma poesia eivada de contracultura. Que tipo de poesia temos então? Qual é o seu *diktat* estético? Em termos formais, digamos que os versos não se desligam da oralidade, a pontuação não é proscrita, palavras soltas, versos fora do lugar, desarticulações morfossintáticas, suspensões abruptas de curvas prosódicas, distorções melódicas e outras aleatoriedades afins, são banidos; não deparamos com enumerações caóticas, com disfunções lógico-gramaticais, com desconexões imaginísticas ou com um forte investimento em anacolutos, hipérbatos ou elipses ou outros tipos de construções assintáticas; não estamos, em suma, perante marcas de uso que se perfazem à custa de um discurso sincopado, como também não se vislumbram tentativas de explorar os limites da linguagem, como seria o caso com uma poesia hermética e de «sintaxe figurada» (Fernando Guimarães). Enfim, ao arrepio da disrupção expressiva e a despeito de um discursivismo fragmentado e de uma eventual rarefacção verbal, tudo tende a obedecer ao rigor de uma ordem clássica e, por isso, ao rigor de uma métrica perfeita para o ritmo proposto nos poemas e que condiz com a tradição (e daí a predileção pelo soneto). A matriz que preside à criação lírica é, do ponto de vista da valorização formal, a da correção poética, a da fluidez rítmica dos versos. Sendo uma poesia nas suas modalidades semânticas pejada de fortes emoções e não sendo propriamente uma poesia conceptualizante, não deixa de ser, formalmente falando, uma poesia consignada por uma busca (racional) da linearidade conectiva. Prima por um uso impecável das correspondências rimáticas que nunca falham; pela orques-trada continuidade melódica; e, claro está, pela metrificação regular. E se cada poema se assemelha a uma totalidade clássica sem fissuras, é de notar que se trata

o tom tende a ser bem distinto, e os textos não dão corpo à depressão, antes espelham uma fraternidade sentida com a vida (veja-se, por exemplo, em *Viagens no Meu Reino*, o poema «Saudades da Luz», p. 175, onde a Poesia, ao inverso do que acontece em não poucos sonetos de *Caixa de Música*, não é amaldiçoada nem constitui uma desgastante obsessão alucinante. Surge expurgada de qualquer malefício, a não ser o da falta que a sua ausência suscita).

de uma totalidade que se abstém disciplinadamente de derrapar – muito pelo contrário – para o verso empastelado.

Quanto ao programa semântico, tendo presente que se trata de uma poesia largamente contaminada por imagens e metáforas que provêm não raro do berço romântico (e sublinhe-se, a propósito, que a determinação romântica se constata, desde logo, pelo incremento simbólico da linguagem) e gótico, podemos circunscrever o tecido retórico da esmagadora maioria dos poemas de *Caixa de Música* à expressão dolorosa de um desespero infinito – um desespero não poucas vezes agonia profunda, feita de dor, solidão, melancolia, incompreensão, desengano, revolta – sem cura nem alívio. Veja-se, logo a começar, o primeiro poema («De Inscrição. Um soneto dos vinte anos», p. 299), onde a insatisfação – a crise que atormenta – provém de uma busca ávida do desconhecido («minha alma em busca de regiões ignotas», v. 4; «Que estranhos rumos! Que ignoradas rotas!», v. 8) e o confronto, afinal, com o inescapável fracasso que é ser *épave* de naufrágio («[...] Espera-te o naufrágio, / invariável fim dos Prometeus», vv. 13-4). Qual Prometeu (e Prometeu é, como se sabe, o símbolo por excelência da revolta romântica), o sujeito antevê-se condenado a errar sem fim, o seu destino é a inevitabilidade de um suplício irreductível: o da busca e do invariável naufrágio. Noutro texto («Soneto», p. 301), cuja dimensão subjectiva também passa por metáforas e imagens náuticas² («Talvez nesse mar que vejo, embora/ aqui da terra mar se não alcance», vv. 1-2;), temos outra situação perfeitamente insustentável. O desdobramento tanto na imagem de um barco fantasma sujeito aos caprichos da tempestade («um barco já sem mastro à fúria dance / do temporal, e siga morte em fora», vv. 3-4) como na do seu capitão – o capitão de um navio sem rumo – que em vão espera pelo despontar da aurora. E entre a figura vigilante e algo esperançoso do capitão – apesar de tudo, aguarda o fim do temporal – e a arrepiante imagem de suplício e feroz desespero que é a do «homem ao mar a quem, de cima, / lançaram bóias, ao terrível brado» (vv. 10-1), repete-se a dualidade (o *double bind*, apetece dizer) infernal que caracterizava a condição oscilatória do sujeito no poema anterior (o apelo irrefreável de «regiões ignotas» e o pessimismo absoluto do inescapável naufrágio final). O homem do leme e o afogado são os dois pólos ambivalentes que afirmam uma bipolaridade que dimensiona uma violenta crise existencial; e esta questão da bipolaridade consubstancia o cerne mesmo da dor intensa que tudo contamina. Trata-se de uma condição dual – uma aporia – que fractura e afirma o pesadelo de uma desagregação intolerável. A de ser e não ser em simultâneo. Sofrer a drástica – e dir-se-ia que punitiva – sobreposição no ser justamente do seu inverso (umas vez é o demónio, outras, Cristo).

² Anote-se, a propósito desta, dir-se-ia que obsessiva (e aqui é sempre bom recordar *Des Métaphores Obsédantes* de Charles Mauron), recorrência de metáforas e imagens náuticas, que estas, reflectoras ou não do *mito pessoal* do autor, encerram um potencial simbólico que é o da expressão da liberdade, neste caso uma liberdade comprometida pelo naufrágio, como sucede em muitos escritores (veja-se, por exemplo, Marguerite Duras, em livros como *Le Marin de Gibraltar*, *Moderato Cantabile* ou *Les petits chevaux de Tarquinia*, narrativas onde a imagem, muitas vezes interpolada, do barco vem simbolizar o desejo de evasão e de liberdade).

Este é o ponto decisivo da desagregação, do sofrimento sem tréguas que dita um irremediável modo de ser que arrasta para uma existência destruída, que define uma mente eternamente massacrada por ser aquilo que não é e vice-versa, mente enredada numa dualidade insuperável e que é consumida pela insatisfação total, uma mente, numa palavra, aporética. Leia-se, por exemplo, a primeira estrofe de «O Suicídio Involuntário ou A Máquina de Morrer»: «Cheio de fome, e sem poder comer, / cheio de amor, e sem poder amar, / cheio de voo, e sem poder voar, / Cheio de ser, e sem poder ser. //» (vv. 1-4, p. 320). A impossibilidade total prolonga-se pelo poema todo, que termina assim: «E, sem que deva, hei-de seguir devendo, / e, sem que viva, hei-de seguir vivendo, / e, sem amar, hei-de morrer amando. //» (vv. 12-14). Tudo é aporia ou parece sê-lo.

Veja-se agora esta implacável descrição, a soar a despojo mortal («Que linda manhá! E para nada!», p. 302): «Cadáver que se cheira e se lê, / serpente que se morde, empeçonhada.» (vv. 7-8). E antes disso: «[...] o meu olhar só vê / a fria escuridão alucinada» (vv. 3-4). Esta fatídica e tumular danação sem fim, que tende a remeter para o imaginário do Romantismo *negro* (Mário Praz), danação que contrasta com a iluminada realidade exterior enunciada no *incipit* e que parece agudizar-se à medida que os versos avançam, danação de quem, arrebatado de tudo e todos, se vê reduzido a nada, inclusive, destituído de nome – «filhos e terra, casa, nome, até» (v. 6) –, vivendo numa situação de solidão radical que o apagamento identitário parece tornar irreversível, esta danação explica-se por um estado inconcebível e dilacerado, o de quem tudo pretende e, muito paradoxalmente, nada quer, confinando-se a um sofrimento interior e sem manifestações («e o choro é seco, proibido o pranto», v. 14) e do qual estes poemas serão a mais funda expressão. Ou, se se preferir, estamos em presença de uma existência comensurável com a imagem do poeta maldito (ressonância romântica).

A condição de poeta maldito, maldito aqui no sentido não tanto social mas pessoal, ressurge em várias outras composições. Em «Fatalidade» (p. 321), o sacrifício de um poeta *fatal* e *trágico* condenado a sê-lo e que amaldiçoa esta sua infeliz condição, lemos em duas estrofes decisivas: «Ah! Por que, em vez de sob estrela plácida, / nasci sob a malvada, treda e ácida / cabeleira sinistra dum cometa? // Ah! Pelo que, em vez de só cantor / de rouxinóis e de anjos do Senhor / nasci fatal e trágico poeta? //» (vv. 9-14). Outro poema, «Torre de desespero» (p. 306), começa deste modo: «– Irmãos Poetas: um Poeta morre / de angústia e Morte, e vós nem o cuidais, / fechado, ou enterrado, em negra Torre / de Desespero, que o não torna mais. //» (vv. 1-4). A afinarem com a maiúscula de Poeta encontra-se a Morte, a Torre, que é negra, o Desespero. Tudo é assim assombroso, o poeta (sobre)vive como que no reduto de uma Torre fechada – a imagem da Torre como o lugar tétrico e obscuro da mente torturada – e nem existe, *hélas*, qualquer tipo de solidariedade entre pares capaz de servir de travão às consequências indesejadas desta angústia sem fim. Tudo no poeta é sofrimento; e o sofrimento parece não sofrer limites. Aliás, o poeta (maldito) não carece somente do socorro dos seus, é igualmente abandonado pelo Criador Supremo, o que diz bem da sua extrema marginalidade e do anátema a que foi votado: «Pede socorro a Deus, que o não socorre» (v. 6). E tal como nos poemas anteriores, uma situação de dualidade irresolúvel – grifada até por itálico, note-se –, fonte de eterna (sísifa) perdição: «Varai de pasmo

e horror ante o incrível / de Alguém que *É* poder *deixar de Ser*, / e, a querer *voltar a Ser*, se dana, absorto. //» (v. 9-11); e o desembocar numa condição insustentável mas possível, afinal, que é a da vida sem vida – uma existência mental, digamos, de *zombie*: «Sabei que hoje é possível o impossível / de Alguém ser condenado, até morrer, / indefinidamente, a viver morto. //» (vv. 12-14). Sublinhe-se que este morto-vivo (estado mental depressivo, pessimismo absoluto), este viver nas trevas, conecta-se, como sucede no poema «Imagem», com a demência: «Nem sequer tentes, Homem, perscrutar / qual seja o precipício da loucura. / Compara-o ao terrível acordar / dum vivo que foi dado à sepultura. //»³.

O paradoxo total da existência parece atingir-se no poema seguinte («Anel», p. 307), mais precisamente no 1.º verso da 2.ª estrofe: «Desejo, sem desejo, o meu desejo». Se desejar o seu próprio desejo é já em si a duplicação de um inatingível (duplicação do desejo, mas sobretudo da frustração inerente ao desejar), desejar sem desejo encerra uma contradição dificilmente entendível. O verso imediatamente a seguir fornece uma concretização: «Sem desejar, desejo a *despedida*». E assoma assim outra obsessão do imaginário lírico de *Caixa de Música*: o clássico entendimento da morte como libertação. O texto acaba novamente a insistir no insuportável estado de paradoxo emocional que escraviza o sujeito. Do ponto de vista retórico, o paradoxo expressa-se por um hábil quiasmo: «Morro desta paixão, enquanto vivo, / e desta paixão vivo, enquanto morro.» (vv. 13-14).

O viver em estado intragável repete-se obsessivamente nos sucessivos poemas de *Caixa de Música*. Dir-se-ia que o livro é todo ele constituído por um longo e cadenciado planger radical. Em «Inumanidade» (p. 308), o paradoxo mental que tortura é causa de desintegração. O aniquilar fica à vista com a irrupção, por desdobramento, de uma figura estranha e desesperada por se reencontrar («Olho-me ao espelho e não me vejo eu. / Quero-me em toda a parte e em nenhuma. / Chamo por mim e estranho a minha voz. //», vv. 9-11), sendo o resultado desta despersonalização uma implacável solidão: «Somente é só quem da alma se perdeu / e nem à própria sombra já se arruma.» (vv. 12-13); em «Assinatura» (p. 309), o sujeito define-se como uma mistura improvável entre insensibilidade e sensibilidade (entre, para usar palavras do poeta, «murraça» e «beijo», entre «águia» e «colibri»); em «Cartel» (p. 310), como se sofresse uma incorporação maléfica, sataniza-se («Sou, à força, o diabo. Não sou eu.», v. 1) e insurge-se contra o inexorável destino de que é vítima (em «Esconjuro», luta, aliás, contra o demónio, tenta exorcizar-se do maléfico); em «Sinal Contrário» (p. 332), volta a clamar o azar tremendo de ter nascido sob o signo da desgraça; em «Bandeira» (p. 331), temos a negridão do mundo a arrepiar a sua hipersensibilidade; em «Teimosia» (p. 311), queixa-se da inutilidade gritante do ofício da poesia, ao qual não consegue porém deixar de se entregar; em «Guião» (p. 315), exprime com ímpeto a trágica mágoa de um diabólico sofrimento sem fim, horroriza a vida, restando-lhe, todavia, a certeza reconfortante de vir a ser justificado por Deus; em «Fogo!» (p. 336), denuncia, com visceral

³ Eis outra alusão explícita à loucura e aos sintomas que assume (os de uma carregada hipersensibilidade absolutamente insuportável): «Crava-me os nervos o barulho. É um prego. / A luz corta-me os olhos. É uma faca. / Ah! O meu despertar de morto e cego! / Esta demência a condenar-me: – “Raça!”» («Impossibilidade», vv. 1-4, p. 319).

repúdio, a mediocridade (salazarenta) dos funcionários públicos, o que é modo indirecto de se louvar e de apregoar superioridade moral e humana (pode-se detectar aqui sem grande custo uma implicação ideológica); enfim, em «O Cavaleiro da Lua» (p. 322), a irrupção, logo a abrir o poema, destes versos necrófilos e que dão voz a um imaginário que diríamos tipicamente gótico: «Exige o meu cadáver que o vele, / quer-me a seu lado, a acompanhar-lhe o espanto, / a aconche-gar-lhe o ensangentado manto, / a enxotar-lhe os moscões da baça pele. //» (vv. 1-4).

Permitam-me que me debruce agora com mais atenção sobre dois poemas. O primeiro leva o título bem gótico de «Anathema Sit»: «Odeio-te, Poesia, bruxa fria / que me deitaste o olhar; mal que nasci, / e que me perseguiste, noite e dia, / ó bruxa fria para quem vivi. // Olha-me bem, fita-me bem, aqui / a retorcer-me em pasmos de agonia. / Maldita a hora em que me dei a ti, / ó bruxa fria! Odeio-te, Poesia! // Maldigo-te, ó enganosa dos enganos, / que matando me vais, nocturna, aos poucos! / Maldita sejas, bruxa enganadora! // Vai-te, Poesia, engano dos humanos, / fazedora de Cristos e de loucos! / Fora de mim, ó Poesia! Fora! //» (p. 349). O sofrimento do sujeito provém, como é fácil de perceber, da Poesia, que merece honras de maiúscula, não obstante a maldição a que o fada (ou decerto justamente pelo poder avassalador que detém). E que maldição é essa? A não ser a maldição inerente à perseguição, é interessante verificar que o poema, que se alicerça em acusações sucessivas (daí uma certa abundância exclamativa), não expõe nenhum razão objectiva que justifique com clareza a revolta extrema face à poesia, que é como quem diz, face ao ser-se poeta. É desse vazio, desse espaço em branco, que se constrói a estrutura semântica do texto e a carga densa e dramática de que se reveste. Temos uma série de imprecações contra a poesia – daí a tonalidade imperativa do poema –, denunciadoras de um desespero absoluto, mas não temos as razões dessa revolta e os motivos do desespero. Quer dizer, sabemos que o drama está em ser poeta, não nos sendo explanadas, no entanto, razões que fazem da poesia e do ser poeta um drama lancinante. O que temos, isso sim, é a corporificação da Poesia como uma marca (de nascença) maléfica inapagável, contra a qual o sujeito exprime uma revolta abrasiva e intransigente. A Poesia é, pois, uma «bruxa fria», que persegue incessantemente o sujeito («noite e dia»), desde o nascimento, impondo-lhe, para seu grande desespero, uma fatalidade incontornável. E a presença dessa maldição é contínua, vale dizer, não temos aqui a tradicional concepção de poesia como inspiração momentânea e fugaz que, por vezes, visita o poeta. Antes uma omnipresença irredutível, em que a Poesia se apossa do sujeito – presume-se que em todas as suas dimensões – e não mais o larga. Aliás, a Poesia, estigma maléfico, tende precisamente a aparentar-se a uma possessão que determina o sujeito, não tanto a ponto de lhe inibir o juízo crítico de a querer à viva força expulsar do corpo, mas que o condiciona o suficiente para o confinar ao estado de poeta maldito. Numa dicção por certo tributária do paradigma romântico, o poeta é marginal, e com o seu quê bastante evidente de satânico (pelo viés de uma poesia demoníaca, ainda que não faltem versos nesta *Caixa de Música* que o aproximem à figura de Cristo, um Cristo sofredor, claro está, que simboliza os condenados inocentes), e amaldiçoa esta sua condição; e o que parece estar aqui em causa não é tanto a incapacidade de o mundo lidar com o poeta, é antes a incapacidade de este não conseguir lidar com o mundo, ao qual aspira, não fosse

a maldita poesia, e do qual se sente como que excomungado. Aliás, na parte mais visual do poema – o segundo verso da segunda estrofe – nem sequer falta a imagem do sujeito como possesso («a retorcer-me em pasmos de agonia»). Quem o vê assim é o leitor, disfarçado de Poesia, e a quem, em verdade, se dirigem os apelos do poeta maldito, ou melhor, a poesia é como que uma máscara que tanto se desdobra na figura do leitor como representa o poeta maldito. O poema termina com uma desesperada tentativa de expulsão do demónio da Poesia («Fora de mim, ó Poesia! Fora»). E antes desta exorcização, um aspecto a relevar: a ideia de que a poesia desemboca em duas identidades dificilmente conjugáveis ou, à primeira vista, discrepantes, excepto pelo lado da marginalidade social (ou, então, pelo lado do messianismo e da utopia): a de Cristo e a do louco («fazedora de Cristos e de loucos»). Se o elemento copulativo «e» desempenha, como sucede por vezes na lírica trovadoresca, a função de permitir que um dos lexemas interprete o outro, parece descabido concluir que todos os Cristos são loucos e vice-versa, ou assumir que o modelo de Cristo é equivalente a desordens mentais. A convocação da figura de Cristo obedece a um imperativo de vitimização. Acresce que é curioso verificar que quem faz Cristos (e loucos) é quem menos probabilidade teria de os fazer. Cristo que significa a verdade das verdades («em verdade vos digo») resulta de uma poesia que aqui, semelhante ao demónio, é o supremo dos enganos («engano dos enganos»). Seja como for, temos sempre a expressão de uma insuportável marginalidade social e como causa dessa marginalidade a fatal Poesia a atormentar um sujeito. E, com isso, temos a afirmação do estatuto ímpar desse sujeito como poeta (o homem fatal). E isto não obsta a que o poema, ao fim e ao resto, também não deixe de ser uma incitação narcísica à visão desse poeta maldito. E ainda é outra coisa: uma definição de poesia enquanto sublimação mística.

«Testamento» é o poema seguinte. Leia-se: «Porque vai a enterrar uma criança, / dêem-me um caixão branco, de menino. / E que não dobre, mas repique o sino, / pois reabri o coração à esperança. // Levem à cova amiga, em tarde mansa, / o despojo do puro peregrino / dum mundo traiçoeiro e assassino / que o traspassou de inconcebível lança. // Para que saiba a morte quem eu sou, / quero nas mãos o ferro dum Avô / que se haja batido contra os mouros. // Também, se julgue a Pátria que o mereça, / ela pode enrançar-me na cabeça / uma silva de víboras... e louros. // (p. 350). O *incipit* apresenta uma relação de causalidade semântica («Porque»), o que significa que a oração principal não é aquela, mas, sim, a que se lhe segue. Trata-se de uma inversão destinada a conceder relevo ao segundo verso, o que nos fornece a imagem profundamente disfórica de um funeral de criança. Não parece oferecer dúvida que a imagem da criança sirva um duplo propósito. Por um lado, significa um retorno à infância, quer dizer, à natureza profunda e imaculada/inocente do sujeito (daí também o branco da urna), quer dizer, este recupera de si uma infância, ao cabo e ao resto, irrecuperável (morta); por outro, a imagem muito perturbante de «um caixão branco, de menino» (a vírgula impõe uma cesura que sublinha o facto bem chocante de se tratar do cadáver de uma criança) não é sem consequência: contribui para avolumar a definição (metafórica) do sofrimento. Como é evidente, a alvura do caixão serve também um terceiro propósito, que é o de antecipar a esperança contida no último verso da estrofe e que só ganha sentido a partir do primeiro verso da estrofe seguinte. Esperança, porque a «cova» é

«amiga», a «tarde» apresenta-se «mansa» e o que na primeira estrofe era «criança» ou «menino» é agora «puro peregrino» em fim de percurso ou, melhor dizendo, de peregrinação. E novamente constata-se uma construção assente na antinomia: a morte é esperança, na medida em que o mundo foi «traíçoeiro e assassino», tal como na estrofe anterior o «enterrar uma criança» contrastava como o «reabri[r] o coração à esperança». É um pouco como se a retórica dos primeiros dois versos de cada estrofe arrancasse num sentido que os dois restantes suspendem algo inesperadamente através do reverso. Este juntar de perspectivas opostas – e onde ocorre uma reescrita da morte –, mas não tanto que dispensem uma hábil ligação causal, permite, do ponto de vista formal, uma – pode dizer-se – vantajosa (pela unidade que deixa adivinhar) ligação inter-estrófica forte dos versos dois a dois. E permite mais: conceber uma divisão do poema em duas partes, já que o processo não parece repetir-se em relação à terceira e à quarta estrofes. Todavia, antes de atentarmos nesta segunda parte da composição, veja-se que, uma vez mais, reaparece, tal como no texto anterior, o intertexto bíblico – a poesia de TF é toda ela impregnada de um amplo sentido religioso – através de Cristo sofredor: «dum mundo traíçoeiro e assassino / que o trespassou de inconcebível lança.». Podemos afirmar, de resto, que a poesia do autor de *Dom Tanas de Barbatanas*, boa porção dela, é embebida de imaginário cristão. Sem necessariamente pender para inquietações escatológicas, é evidente a sua matriz religiosa. O investimento religioso passa pela apropriação da figura redentora, mas mormente sofredora e dilacerada, de Cristo, à qual, fazendo prova de inequívoco egotismo, o sujeito se compara. Na penúltima estrofe, surge a heroificação por via de actos valorosos: «Para que saiba a morte quem eu sou, / quero nas mãos o ferro dum Avô / que se haja batido contra os mouros. //». O paradoxo está em que a definição do sujeito perante a morte quer-se fazer à custa de um heroísmo em campo de batalha que é afirmação de valentia e, mais do que isso, de vida. Finalmente, a última estrofe envereda por uma heroificação acordada com o imaginário religioso. O sujeito veste de novo a pele de Cristo, o mesmo será dizer, de bode expiatório, face a uma Pátria (o cânone) que o pode entrançar de «uma silva de víboras [as víboras aqui a recuperarem a ideia de traição]... e louros». Assim, por uma parte, afirma a sua condição de vítima (aquele que a Pátria e o mundo traíçoeiro crucificam injustamente) e, por outra parte, não deixa de salientar o seu intrínseco valor (é merecedor de uma coroa de louros). Eis o abismo que o despedaça e contra o qual se insurge. Os dois primeiros versos dão-nos, logo de antemão, o que está em pauta neste poema, contrapondo duas realidades distintas: a da morte, representada pela imagem do «crânio» e dos «bichos»; e a da arte, ou seja, a «Beleza». A junção das duas resume a amargura do sujeito. Levará para a tumba a mente repleta de versos.

Ora bem, resta-me assinalar, e com isto termino, que a leitura incipiente que fiz de alguns versos de TF – seria necessário fazer uma leitura orgânica da obra poética completa (o que, ponto fundamental, traria à superfície os textos epigonais) – está francamente longe de ser suficiente para aqui comprovar que o vate escreve superiormente poesia e que esta se encontra longe de ser, por assim dizer, um manto de irrisão, sendo antes uma poesia de largo alcance significativo nas suas múltiplas (e sobrepostas) valências expressivas, uma poesia dotada de apurada dimensão retórica e prosódica (como se vê pelo uso de figuras de acumulação).

Em todo o caso, quero crer que talvez já não seja insuficiente para chamar a atenção para uma lírica que, sejamos claros, além da sua muito apreciável dimensão retórica, merece ser lida e estudada no que diz respeito às suas múltiplas virtualidades semânticas e significações potenciais e no que se reporta à espessura simbólica que ostensivamente veicula (com a panóplia dos seus símbolos e mitos de cariz romântico – a loucura, a dor, o exacerbado pessimismo, a hipersensibilidade, a morte libertadora, a figura do poeta maldito, os ecos góticos, a abjecção e o satanismo, a melancolia inexpugnável como pano de fundo). E convém ter em mente este facto nada despreciando e já referido no início desta recensão: que TF, como poucos, é um estimulante perito da língua portuguesa, valendo, pois, a pena (re)lê-lo, mesmo que deixemos por instantes de lado as irreduzíveis versões pós-modernas e urbanas da nossa actual poesia. Tanto mais que é um escritor que, seguramente, não descamba para a inépcia estilística. E isso, diga-se o que se disser, está ao alcance de poucos.

SÉRGIO GUIMARÃES DE SOUSA
Universidade do Minho

