

A POÉTICA OBSCURA E CORPORAL DE HERBERTO HELDER

Tatiana Aparecida Picosque*

RESUMO: Neste artigo, pretendemos, de modo sucinto, abordar dois aspectos recorrentes na obra de Herberto Helder, a obscuridade e a corporalidade, analisando-os, de modo prático, em seu poema intitulado *Um Deus lisérgico*. Queremos apontar que a linguagem obscura, e pretendida pelo próprio poeta, serve a um projeto poético coerente: o encontro do corpo do poeta com o mundo, de acordo com a obra herbertiana, é, por natureza, um acontecimento obscuro. Seguindo esta trilha, o autor seleciona a problemática do corpo como elemento crucial de sua poética. Descendendo da tradição literária que intenta valorizar o papel do corpo na poesia – desde William Blake -, temos que Herberto Helder pretende, sobretudo, contestar o dualismo cartesiano, também cristão, ‘mente e corpo’ que acabou instaurando, no âmbito literário, poéticas que privilegiam o ‘pensamento’, esquecendo-se do corpo enquanto lugar do trabalho poético.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia portuguesa contemporânea; Herberto Helder; obscuridade; corpo.

ABSTRACT: In this article, we intend, in a brief way, to approach two recurrent aspects in the work of Herbert Helder, the obscurity and the corporeal, analyzing them in his poem *Um Deus lisérgico*. We would like to point out that the obscure language, worked on by the poet, serves a coherent poetical project: the encounter of the body with the world is, according to Helder’s poetic work, an obscure event. In the same line, the author prioritizes the problematic of the body as a crucial element in his poetry. Descending from the literary tradition that values the role of the body in poetry - since William Blake -, Herberto Helder intends, overall, to contest the Cartesian dualism, which is also Christian, of the ‘mind and body’ that ended up generating, in the literary scope, poetic works that have privileged ‘thought’, forgetting the body as a locus of poetical work.

KEYWORDS: Contemporary Portuguese Poetry; Herberto Helder; obscurity; body.

*

Doutoranda em Literatura Portuguesa (USP).

No panorama da poesia portuguesa, Herberto Helder (1930-) destaca-se como um dos maiores poetas da segunda metade do século XX -, tendo sido vencedor de relevantes prêmios institucionais os quais ele insiste sempre em recusar como, por exemplo, o Prêmio Pessoa de 1994. Em 2007, o seu nome chegou a ser indicado ao Prêmio Nobel de Literatura ao lado do poeta António Ramos Rosa.

Suas recusas a prêmios e a entrevistas não decorrem de misantropia tampouco de uma personalidade excêntrica, pelo contrário, elas derivam de seu profundo compromisso *ético* com uma *estética* rigorosíssima na qual a vaidade do autor, a facilitação ao leitor e o comércio lucrativo proveniente da venda de livros aparecem excluídos. No contexto histórico em que nos encontramos, para muitos, trata-se de pretensões quase impossíveis. Mas, Herberto Helder, mesmo sem grandes tiragens, tem obtido êxito na propagação de seu projeto poético exigente. Exigência, porém, que pretende espreitar a própria essência do poético, uma essência, por sinal, misteriosa ao poeta.

Em *Photomaton & Vox*, livro que, por sinal, recomendamos a leitura para a compreensão das regras particulares que conduzem a obra herbertiana, ele enuncia: “O poema inventa a natureza, as criaturas, as coisas, as formas, as vozes, a corrente magnética que unifica tudo num símbolo: a existência”. (HELDER, 1987, p. 144) A existência, por sua vez, caracteriza-se pelo mistério; mistério do mundo que dificilmente será decifrado pelas investidas humanas. Sobre o caráter enigmático, encontramos as seguintes enunciações herbertianas, a saber: “O mundo repõe-se na qualidade de enigma jamais decifrado. O mundo é a linguagem como invenção. A escrita é a aventura de conduzir a realidade até ao enigma, e propor-lhe decifrações problemáticas (enigmáticas)”. (HELDER, 1987. p. 145)

Portanto, o poeta lusitano, ao defender a obscuridade existente em seus poemas, coerentemente, adere ao caráter enigmático, obscuro, do próprio mundo. O encontro do corpo do poeta com o mundo é o encontro com o desconhecido, com a linguagem obscura do próprio mundo, e que produz uma espécie de ‘chuva oblíqua’ – aproveitando-nos da imagem proporcionada pelo belíssimo título do poema de Fernando Pessoa.

Herberto Helder, em seu mais recente livro *A faca não corta o fogo*, escreve: “e sempre se escreveu na língua do inimigo,/ e escreve-se nessa língua porque é preciso

que o inimigo não compreenda nunca” (HELDER, 2009, p. 589). Quer dizer, o grande inimigo, conforme o eu poético, refere-se a quaisquer sociedades utilitárias que, por sua vez, impõem as mazelas aos outros, por servir-se de uma razão instrumental sobre as coisas existentes. Metonimicamente, ‘a língua do inimigo’ refere-se à língua utilitária e, portanto, empobrecida de nossa sociedade capitalista, esta que desde sempre colocou o útil, o lucro, como fim último e o ‘restante’ – a natureza, os indivíduos - como meio para a obtenção deste mencionado ‘fim’ – nos dois sentidos do termo. Daí, surge, conforme o autor, a necessidade de uma poética que se distancie da linguagem utilitária, ordinária, tornando a ‘língua do inimigo’ obscura, poética, para ‘que o inimigo não compreenda nunca’, para que ele não possa apropriar-se da arte, da poesia, segundo o viés lucrativo e utilitário – o que já é feito com as demais coisas. Por isso, para Herberto Helder, o obscurecimento da sua arte não corresponde ao desinteresse do poeta pelo político ou pelo social, muito pelo contrário, corresponde ao projeto sério de uma poética que vislumbra na arte ainda o único espaço autêntico, o único espaço que poderá propiciar algum tipo de transformação construtiva nas pessoas.

Neste sentido, a arte obscura de Herberto Helder é puro engajamento, pois as experiências do cotidiano por demais empobrecidas pelos critérios econômicos só conseguem manter o nosso *status quo*, e, portanto, ratificar a miséria cultural e ideológica em que nos encontramos. Apenas a arte pode transvalorar os valores estabelecidos – numa acepção nietzschiana compartilhada pela obra herbertiana -, visto que a palavra poética não é um objeto inofensivo, ela é realidade e, por isso, cuida de desencadear um processo metamórfico no escritor e no leitor: “Esta realidade suscitada ardentemente pela palavra passa a viver sobre a rede dos nossos sentidos: respira encostada aos pulmões, lateja no sangue, crava-se na cabeça como uma coroa negra (...). Falo, evidentemente, da realidade. Quero dizer: da poesia”. (HELDER, 1987, p. 57-58)

De acordo com Herberto Helder, o trabalho poético, como vimos, trata-se do contato do corpo do poeta com a linguagem enigmática do mundo. Deste modo, temos que a obra herbertiana passa a valorizar o corpo enquanto foco produtor deste próprio trabalho literário. No excerto de um poema célebre, podemos vislumbrar a presença do corpo na obra herbertiana: “Um poema cresce inseguramente/ na confusão da carne./Sobe ainda sem palavras, só ferocidade e gosto,/ talvez como sangue/ ou sombra de sangue pelos canais do ser’ (HELDER, 2009, p. 28) ou, como em outro poema mais

recente: “cabelo cortado vivo,/ marga contra os dedos/ umbigo/ a plenos pulmões das formas, o mundo, como respira o mundo! (...) e o sangue urgente inundando a boca”. (HELDER, 2009, p. 554)

Conferir importância ao corpo significa contestar a tradição religiosa e filosófica que, por seu turno, tratou de repelir o corpo. Atribui-se, no âmbito da Filosofia, a René Descartes (1596-1650) a instauração do dualismo ‘mente/corpo’ ou ‘espírito/corpo’. Descartes, ao apresentar os conceitos de *res extensa* (substância extensa) e *res cogitans* (substância pensante) - promovendo a separação metafísica entre o puramente físico e o puramente mental – inaugura, no plano filosófico, a dicotomia entre o corpóreo e o anímico. O corpo, em comparação com a faculdade intelectual, será colocado em segundo plano pelo racionalismo cartesiano, já que para Descartes a *res extensa* não constituirá um problema teórico, não podendo nem mesmo ser objeto de conhecimento.

Descartes, entretanto, continuará atuante, e as filosofias que o sucedem continuarão a estabelecer a separação entre mente e corpo. Não nos esqueçamos de que esta dicotomia cartesiana, na verdade, ajuda a reiterar a tradição cristã que, por sinal, pode bem ser considerada a origem tradicional desta dicotomia. Como sabemos, o corpo, conforme a tradição cristã, é tido como fonte de muitos de nossos males e tem a sua inferioridade decretada com relação à alma.

E, no plano da poética, a dicotomia mente/corpo teve a sua repercussão. Quando nos remetemos ao lirismo sentimental e confessional romântico, fruto da expressão de um ‘eu interior’, de uma ‘alma’, temos as conseqüências instaladas por este dualismo. O fazer poético, por conseguinte, confundiu-se com a expressão de sentimentos que estão ‘no fundo da alma’, no âmago de um ‘eu interior’. O poema passou a ser tido como espelhamento de um ‘eu’, ou melhor, como espelhamento da ‘alma’.

Serão muitos os poetas que recusarão esta poética de espécie mental, espiritual, confessional, dando-se conta de que o corpo encontrava-se esquecido, ou melhor, não integrado às discussões concernentes ao trabalho poético. O corpo, por sua vez, torna-se, para esses poetas, a condição do próprio fazer poético – embora sempre tenha sido. Deste modo, encontramos, a título de exemplo, no poeta e pintor inglês William Blake (1757-1827) a valorização do corpo. Transcrevamos uma passagem de seu livro *O casamento do céu e do inferno e outros escritos*:

A Voz do Demônio

Todas as Bíblias ou códigos sagrados têm sido a causa dos seguintes erros:

1. Que o Homem possui dois princípios reais de existência: um Corpo & uma Alma.
2. Que a energia, denominada Mal, provém unicamente do Corpo; E a razão, denominada Bem, deriva tão-somente da Alma.

(...)

Mas, por outro lado, são verdadeiros os seguintes Contrários:

1. O Homem não tem um Corpo distinto da Alma, pois aquilo que denominamos Corpo não passa de uma parte de Alma discernida pelos cinco sentidos, seus principais umbrais nestes tempos.
2. Energia é a única força vital e emana do Corpo.

(...)

3. Energia é Eterna Delícia.

(BLAKE, 2007, p. 16)

Podemos notar que a crítica ao dualismo corpo/alma é clara, direcionando-se, neste caso, à tradição cristã que, como dissemos, não apenas funciona segundo tal dicotomia, como também inaugura uma verdadeira oposição, considerando o corpo inferior ao espírito, à alma. Como entrevemos, o corpo tem a sua dignidade restituída na poética de Blake.

Não pretendemos, nem poderíamos em pouco espaço, recortar a relação entre corpo e poesia existente na tradição literária, já que as fontes são vastíssimas, estendendo-se, sobretudo, ao surrealismo. E, ainda, teríamos de analisar, conforme a poética de cada escritor, a sua relação singular estabelecida com o corpo. Só em Charles Baudelaire (1821-1867), por exemplo, já encontraríamos várias perspectivas sobre a problemática do corpo. De um modo geral, em sua poética, o corpo pode aparecer de modo degradado, de modo fragmentado, de modo sacralizado, como lugar das metamorfoses, e assim por diante. Deste modo, é importante registrar que houve a

formação de uma tradição poética que, de modos diversos, integrou o corpo à poesia, sacralizando-o, abordando-o como temática, etc.

Herberto Helder conhece esta abordagem do corpo na tradição da poesia – é leitor de Baudelaire, Lautréamont, dos surrealistas, entre muitos outros – e agrega, por isso, à sua obra a concepção de uma poética elaborada com o corpo. Refuta o dualismo mente/corpo cartesiano, e, sobretudo, cristão.

Conforme a obra herbertiana, o poema é um instrumento físico com poder de fundar o real, conseguindo, por carregar percepções físicas novas, problematizar, desestabilizar sensorialmente o que sedimentamos em nosso corpo em termos de ‘conhecimento’:

Agora o poema é um instrumento, mas não das disciplinas da cultura. É uma ferramenta para acordar as vísceras – um empurrão em todas as partes ao mesmo tempo. Bem mais forte que uma boa dose de LSD. Age no córtex cerebral, caímos em percepções novas, tudo se torna físico. Compreendemos em sentido revulsivo. As tripas digerem o universo. (HELDER, 1987, p. 124)

Da obra herbertiana, extraímos que o trabalho poético é uma atividade orgânica, quer dizer, um fenômeno fisiológico, que passa pelo corpo. Pensamos, para efeitos de comprovação, que seja crucial a transcrição e a análise do poema herbertiano *Um Deus lisérgico* onde encontramos os elementos ‘obscuridade’ e ‘corporalidade’ em diálogo. O crítico Luiz Costa Lima, sobre este poema e a poética herbertiana em geral, enunciou o seguinte em resenha para o *Caderno Mais!*:

a tentativa de extrair sentido não funciona ante a constância do aleatório semântico. A coerência do poeta tem por consequência que se destaquem trechos e o mais se incorpore à obscuridade do mundo não inaugural. Isso quando não nos deparamos com um poema como ‘Um Deus Lisérgico’, em que o caos semântico é absoluto. O caos então se confunde com o verbalmente nulo. (COSTA LIMA, 2006, p.8)

Discordamos deste entendimento. Os poemas herbertianos são extremamente arquitetados sob o ponto de vista semântico, pois compõem imagens sucessivas que, de modo cinematográfico, remetem sempre ao trabalho poético. Transcrevamos o poema *Um Deus lisérgico* e o analisemos conforme uma perspectiva metapoética, esperando vislumbrar, assim, uma construção semântica hermética, mas não aleatória:

UM DEUS LISÉRGICO

Ele viu, a muitas noites de distância o Rosto
saturado de furos ígneos absorvido
em sua própria velocidade
ressaca silenciosa um rosto precipitado
para dentro
noutro lado do que é visto nas formas:
lacunas, parêntesis desapossados, duas tensões
de parte a parte da figura
- ferroadas brancas Ele viu
a fria floresta erguer-se sob o movimento nocturno
das massas e o volume cru do Rosto
com tudo ordenado em si a energia dos pontos
fixos
curva de aço a matéria geral húmida:
água leite desordenado
os meandros percurso feminino
Ele viu sobre o espaço maternal
uma coruscação
uma estampa presa dentro do fluido
desenvolvimento
a cabeça de um prego engolfado na madeira
e a ponta fulminante
um relâmpago noutra parte o Rosto
martelado nas suas vísceras um nó
veloz,prado como feito no tecido doloroso
da atenção Ele viu o Rosto
e toda a leveza ameaçadora era tragada
pelo núcleo essa primeira sutura
no remoinho da carne
sobre os níveis primários temperaturas vagarosas
o granito bombardeado por refluxos celestes
enxuto, raspado
enquanto a chuva iluminava toda a frente
das terras e o alto aberto e os corredores vaginais
da substância a força da Lua no Capricórnio
e tenacidade
Acima das jubas molhadas pelo sangue
ele viu o Rosto com seus buracos vertiginosos
concentração
de um feixe de linhas brutais centripetamente
o Rosto a respirar dentro dele
como as malhas dos pulmões onde saltava
o oxigénio selvático

(HELDER, 2004, p. 252-253)

O título ‘Um Deus lisérgico’ é de extrema relevância, pois salienta o trabalho da poética herbertiana com as percepções físicas, com a ordem do sensível. O ‘Deus

lisérgico' alude ao trabalho do escritor com uma poética que busca despertar os sentidos tão quanto ou mais do que o *LSD* - uma substância alucinógena que causa um surpreendente aumento das percepções, muito em voga durante a década de 60.

Por meio do título, já ficamos avisados de que se trata de uma poética lisérgica, visceral, alucinógena, visto que é produzida de modo a dilatar os nossos sentidos. Reiterando, é uma poética que lida primeiramente com as percepções físicas e que, portanto, contrapõe-se a projetos poéticos concebidos como pura inteligência, como pura relação entre um texto e uma 'consciência descarnada'.

Poderíamos dizer que o título 'Um Deus lisérgico' refere-se a uma 'ontologia do sensível', quer dizer, a um fundo inesgotável e enigmático da ordem do sensível que, por sua vez, torna-se visível ao corpo do poeta por meio do trabalho poético. De modo algum, deve ser compreendido enquanto algo transcendental ou religioso. Este fundo empírico, enigmático e inesgotável - o 'Deus lisérgico' - é o mundo que vem ao encontro do poeta e que se converte, por meio do seu corpo, em poemas. O 'Deus lisérgico' é o mundo misterioso e invisível que nos cerca, mas que em contato com o corpo do artista, desvela-se, transmuta-se em visibilidades concretas, ou melhor, em poemas, pinturas, partituras, e assim por diante.

Quanto ao nosso poema, encontramos diversas palavras que cuidam de suscitar a sensibilidade do corpo, vejamos alguns exemplos: quanto à dimensão visual ('Ele viu', 'noites', 'ígneos', 'Rosto', 'brancas', 'floresta', 'volume', 'coruscação', 'relâmpago', 'vísceras', 'remoinho da carne', 'granito', 'celestes', 'iluminava', 'Lua', 'jubas', 'sangue'); quanto à dimensão tátil ('corredores vaginais', 'ígneo', 'ferroadas', 'fria floresta', 'massas', 'aço', 'húmida', 'água', 'fluido', 'cabeça de um prego engolfado na madeira', 'ponta fulminante', 'vísceras', 'tecido', 'temperaturas', 'enxuto', 'raspado', 'chuva', 'terras', 'corredores vaginais', 'jubas molhadas'); quanto à dimensão gustativa ('cru', 'água', 'leite', 'carne'); quanto à dimensão olfativa ('carne', 'terras', 'chuva', 'respirar', 'pulmões', 'oxigênio'); e, finalmente, quanto à dimensão auditiva ('ressaca', 'martelado', 'bombardeado', 'chuva').

De início, encontramos a expressão anafórica 'Ele viu' que reaparece por cinco vezes durante o poema. Por outro lado, temos o vocábulo 'Rosto' reaparecendo por sete vezes. A expressão 'Ele viu' aparece freqüentemente atrelada ao termo 'o Rosto'. Esta justaposição entre as duas expressões alude ao poeta que deseja dar forma, 'dar rosto'

ou configuração à sua experiência, ou seja, alude ao poeta que deseja converter a sua experiência em linguagem, em poema. Em torno destas estruturas que se repetem, temos a confecção do poema equiparada a uma conjunção carnal. Assim como os seres surgem de relações sexuais, o poema, enquanto realidade, surge de uma relação erótica entre o poeta e as palavras. Daí a evocação do ato erótico, no plano da linguagem, que, por seu turno, dá vazão ao nascimento do poema.

São inúmeros os termos que, de modo analógico, descrevem o processo da *reprodução humana*, a saber: ‘noites’ (momento temporal associado ao ato erótico), ‘lacunas, parêntesis desapossados, duas tensões’ (descrevem a anatomia do órgão genital feminino), ‘ferroadas brancas’ (a cópula sob a perspectiva do órgão genital masculino e seu fluido, o sêmen), ‘a fria floresta erguer-se’ (o púbis), ‘massas’ (os dois corpos envolvidos no ato sexual), ‘curva de aço’ (o formato do local da cópula), ‘a matéria geral húmida’ (os fluidos), ‘leite desordenado’ (o sêmen que adentra os ‘meandros’, o ‘percurso feminino’, o corpo da mulher, quer dizer, os espermatozóides numa corrida frenética em busca do óvulo), ‘espaço maternal’ (o espermatozóide que chega ao local onde se encontra o óvulo), ‘coruscação’ (momento supostamente reluzente do encontro entre óvulo e espermatozóide), ‘estampa presa’ (o óvulo revestido por sua membrana), ‘a cabeça de um prego engolfado na madeira/ e a ponta fulminante’ (o espermatozóide que persiste em perfurar a membrana que reveste o óvulo), ‘um relâmpago’ e ‘martelado nas suas vísceras’ (o momento em que o espermatozóide consegue perfurar e se unir ao óvulo), ‘um nó’ (a fecundação), ‘tecido doloroso’ (célula-ovo, já os primeiros indícios de um novo ser), ‘toda a leveza ameaçadora era tragada/ pelo núcleo/ essa primeira sutura/ no remoinho da carne’ (o ‘núcleo’ refere-se ao útero, dado que a célula-ovo irá se fixar na parede uterina a fim de viabilizar a gestação de um novo ser e, por isso, a célula-ovo é tragada, desce do ovário para o útero).

Após a poeticidade conferida à fecundação humana, chegamos à vinda do novo ser ao mundo: ao parto. Temos o verso ‘o granito bombardeado por refluxos celestes’ referindo-se ao momento em que o útero recebe uma enxurrada de hormônios (principalmente, a ocitocina) com a finalidade de dar início ao parto. O termo ‘granito’ simboliza o corpo da criança (ou do poema) que, dentro do útero, sofre as contrações das paredes uterinas. O granito é uma rocha vulcânica – ígnea-, portanto, resultante do resfriamento de magma derretido. A aproximação do ‘corpo humano’ e do ‘poema’ ao

‘granito’ não é casual. Em mamíferos, o que inclui a espécie humana, a fecundação e a gestação ocorrem no interior do corpo das fêmeas, ao contrário de animais aquáticos cuja fecundação é externa. O granito, por sua vez, é uma rocha magmática proveniente de um resfriamento que não ocorre na superfície, mas nas partes profundas da crosta terrestre, quer dizer, o granito tem a sua ‘gestação’ por meio de um processo não transparente a olho nu, visto que ocorre nas profundezas da superfície terrestre. O poema, por seu turno, também tem a sua ‘gestação’ dentro do corpo do poeta e, bem como o granito, possui finalidades estéticas. Quando o granito é preparado para fins comerciais, para servir de pedra ornamental, temos que ele é retirado em estado bruto da natureza onde posteriormente será trabalhado, lapidado no intuito de promover o embelezamento das construções civis. Com o poema ocorre fato semelhante, já que o poeta trabalha com a linguagem em ‘estado bruto’, quando então lhe conferirá ‘forma’ de acordo, sobretudo, com o ritmo poético.

Não entraremos em detalhes, mas, sem sombra de dúvidas, Herberto Helder conhece muito bem os mitos de sociedades arcaicas que equiparam a gestação dos embriões à gestação dos minerais, tais como o granito, no ‘ventre’ da Terra. Sobre isto, Mircea Eliade (1907-1986), importante pesquisador sobre mitos e religiões, afirma: “A imagem da Terra-Mãe grávida de toda a espécie de ‘embriões’, precedeu a imagem da ‘Natureza’ (...) É então importante retornar a esse simbolismo extremamente antigo em que a Terra se encontrava assimilada ao ventre da Mãe, as minas à sua matriz e os minerais aos embriões” (ELIADE, s/d, p. 44)

Mais adiante, a criança deixa o corpo materno e, para tal acontecimento, o primeiro indício refere-se ao rompimento da bolsa que contém o líquido amniótico. O bebê encontra-se ‘enxuto, raspado’, pois ‘a chuva iluminava toda a frente’, quer dizer, a água que protegeu a criança durante a gestação escorre e indica seu iminente nascimento. A criança, para nascer, deve percorrer ‘os corredores vaginais’, pois avista ‘o alto aberto’, ou melhor, a passagem para o mundo que, sob seu ponto de vista no interior do corpo da mãe, parece-lhe ‘alto’ o percurso dentro da vagina.

Este novo ser, esta nova ‘substância’ nasce sob a ‘força da Lua no Capricórnio’. A ‘lua’ aparece, com a força de sua simbologia, de modo a anunciar o nascimento da criança, já que ela se associa à maternidade, à fertilidade. Por outro lado, a lua está no signo de Capricórnio. Poderíamos nos perguntar sobre o porquê desta menção à

astrologia no poema. Em uma análise mais superficial, temos que todo indivíduo, conforme a astrologia, carrega para a sua vida inteira a influência de uma configuração planetária, lunar e solar, dada pelo exato instante de seu nascimento e que, então, marcará o seu destino. Notemos que o poeta pretende conseguir mais ao mencionar a ‘Lua no Capricórnio’. Na verdade, ele deseja evocar a simbologia primitiva do ‘Capricórnio’, ou seja, a figura astrológica composta por metade cabra e metade peixe, para explicitar no poema a condição dual do ser que vem à tona. No momento do parto, encontramos-nos, enquanto seres biológicos, equiparados aos anfíbios – aquáticos e terrestres. Passamos nove meses em meio a um mundo aquoso, dentro do útero materno, porém, no momento de nosso nascimento, somos arrancados deste ambiente úmido para sermos recém-nascidos num ambiente seco, o ambiente terrestre. O poeta, neste símbolo-síntese, consegue voltar nossas atenções a este momento em que nos despedimos de um ambiente, o aquoso, para então nos adaptarmos a outro completamente diferente, o terrestre. O escritor consegue flagrar em sua poética o momento tênue da passagem de uma condição a outra.

Já ao fim do poema, encontramos o verso ‘Acima das jubas molhadas pelo sangue’ que, então, consuma o nascimento da criança, destacando-se o púbis ensangüentado em decorrência da violência do parto. Os versos ‘o Rosto a respirar dentro dele/ como as malhas dos pulmões onde saltava/ o oxigênio selvático’, referem-se ao processo pelo qual a criança passa ao respirar o ‘oxigênio selvático’, quer dizer, o primeiro choro decorrente da abertura dos pulmões ao ar, o primeiro contato doloroso com o ambiente terrestre. Aqui, temos também uma alusão ao poema que, de modo semelhante a um corpo humano, respira quando vem à vida com suas ‘malhas dos pulmões’ e é dotado de um ‘Rosto’ a diferenciá-lo dos demais poemas, a marcá-lo como Ser sensível por meio de ‘um feixe de linhas brutais’.

No poema *Um Deus lisérgico*, a concepção biológica do ser equipara-se à elaboração do próprio poema. Isto corrobora uma poética de cunho corporal, ou seja, aquela que compreende o fazer poético enquanto atividade fisiológica, e não como atividade puramente mental. O poema, compreendido enquanto corpo, interage com outros corpos – os dos leitores - e, por isso, conduz cada um a experiências variadas. Para o poeta, a única forma de criarmos alguma ‘realidade’ é confeccionando uma poética obscura que se conceba e se difunda corporalmente, pois apenas assim ela será

capaz de desencadear o processo metamórfico, ou melhor, o processo que amplie a visão de mundo do leitor. Aproveitando o tema sobre a obscuridade dos poemas herbertianos, terminemos o presente artigo com a citação do crítico Maurice Blanchot, acerca do enigma que envolve o trabalho poético:

Mas, precisamente, a essência da literatura escapa a toda determinação essencial, a toda afirmação que a estabilize ou mesmo que a realize; ela nunca está ali previamente, deve ser sempre reencontrada ou reinventada (...) Talvez ser escritor seja a vocação de responder a essa pergunta, que aquele que escreve tem o dever de sustentar com paixão, verdade e maestria, e que, no entanto, ele nunca pode surpreender, e menos ainda quando se propõe a respondê-la, pergunta à qual ele pode, no máximo, dar uma resposta indireta pela obra, obra da qual nunca se é mestre, nunca se está seguro, que só deseja responder a ela mesma e que só torna a arte presente onde ela se dissimula e desaparece. (BLANCHOT, 2005, p. 294-295)

Conforme Blanchot, o poeta Herberto Helder estaria no caminho correto, o caminho daquele que assume o mistério como condição da essência do poético.

Referências bibliográficas:

BLAKE, William. *O casamento do céu e do inferno & outros escritos*. Seleção, tradução e apresentação de Alberto Marsicano. Porto Alegre: L&PM, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COSTA LIMA, Luiz. "Um Rimbaud amplificado". *Caderno Mais! Folha de S. Paulo*, São Paulo, nº 764. p. 8., 05.11.2006.

DESCARTES, René. *Discurso do Método - As Paixões da Alma – Meditações*. Coleção: Os Pensadores. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

ELIADE, Mircea. *Ferreiros e alquimistas*. Trad. Carlos Pessoa. Lisboa: Relógio d'Água, s/d.

HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987.

_____. *Ou o poema contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. *Ofício cantante*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

PICOSQUE, Tatiana Aparecida. *Da poética movente: uma prática quinhentista em diálogo com Herberto Helder*. São Paulo: FFLCH-USP, 2008. (Dissertação de Mestrado em Letras)