

**ANTROPOFAGIAS GRAMATICAIIS NA POÉTICA DE HERBERTO HELDER**

*Roberto Bezerra de Menezes<sup>1</sup>*

**RESUMO:** Oferece-se uma leitura de dois poemas do livro *Antropofagias*, de Herberto Helder, atentando-se para a transformação do discurso poético da situação de imagem do mundo para possibilidade de linguagem autossuficiente. A análise parte das visões teórico-filosóficas de Maurice Blanchot e de Giorgio Agamben.

**PALAVRAS-CHAVE:** Herberto Helder. Maurice Blanchot. Linguagem literária absolutizada.

**GRAMMATICAL ANTHROPOPHAGY ON HERBERTO HELDER'S POETICS**

**ABSTRACT:** The following text presents a reading of two poems from Herberto Helder's book "Antropofagias", observing the attempt in changing the poetry of the world's image situation into the possibility of a self-supporting language. The study will be based upon the theoretical-philosophical conceptions of Maurice Blanchot and Giorgio Agamben.

**KEYWORDS:** Poetry. Body. Language.

---

<sup>1</sup> Mestre em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. Professor temporário da Universidade Regional do Cariri – URCA, na Unidade Descentralizada de Campos Sales.

Talvez seja necessário abandonar tudo. Abandonar tudo isso, os adornos medíocres, as máscaras, os anéis, os cintos colecionados, tudo isso com que nos ataviaram. Desejaríamos acreditar que eram só palavras, as mais inconsistentes. Se quiséssemos, apagar-se-iam, as palavras que *diziam que*, que *acreditavam que...* Se julgavam, elas não as julgaríamos nós, um dia? Mas as palavras não são apenas palavras. Têm longas raízes tenazes mergulhadas na carne, mergulhadas no sangue, e é doloroso arrancá-las. Palavras aprendidas, reconhecidas, hábitos, parasitas, eram elas que destilavam veneno. (HELDER, 2010, p. 14)

Parece-nos claramente ser Herberto Helder um desses poetas exemplares de que Maurice Blanchot se ocupou em vida. Sua poética calcada em experimentações estéticas, eivada de traços surrealistas, transporta-nos a espaços imaginativos criados numa linguagem fraturada, fragmentada, movendo-se no risco que a destruição da língua permite, ou, nas palavras de Gilles Deleuze em *Crítica e Clínica*, “é um estrangeiro na sua própria língua: ele não mistura outra língua à sua língua, ele talha *na* sua língua uma língua estrangeira que não preexiste. Fazer gritar, fazer gaguejar, balbuciar, murmurar a língua nela mesma” (DELEUZE, 2000, p. 149). As “«antropofagias» gramaticais” de Helder sugerem esse mesmo poder de desconstrução e de busca de renovação da linguagem, das maneiras de expressar o poético.

Deleuze afirma ainda que “a literatura apresenta já dois aspectos, na medida em que ela opera uma decomposição ou uma destruição da língua materna, mas também opera a invenção de uma nova língua dentro da língua, por criação de sintaxe” (*Idem*, p.15-16), e complementa mais à frente: “Para escrever talvez seja preciso que a língua materna seja odiosa, mas de tal modo que uma criação sintática trace aí uma espécie de língua estrangeira, e que toda a linguagem revele o seu exterior, para além de toda a sintaxe” (*Idem*, p. 16).

Decorrente dessa tensão da linguagem é o estranhamento do poeta com a sua própria língua materna. O que poderia causar maior conforto e segurança acaba por desestabilizar toda a estrutura dos poemas e de sua poética em geral. Assim, é na busca dessa nova língua, na irrupção de uma voz poética, que Herberto Helder, em um duplo movimento complementar, destrói e constrói o seu caminho que, como ele mesmo aponta, é essencialmente feito de questionamentos: “conheço agora a existência de uma pergunta inesgotável que se formula, se assim posso dizer, pela objectivação dos arredores evasivos, das alusões, dos sinais remotos” (HELDER, 2001, p. 191).

No ensaio “Literatura comparada, intertexto e antropofagia”, Leyla Perrone-Moisés diz: “A Antropofagia é antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade” (MOISÉS, 1990, p. 95). No referido ensaio, a autora fala da Antropofagia cultural proposta por Oswald de Andrade. Entretanto, em Helder podemos relacionar esse *Outro* com o estranhamento do poeta com a sua própria língua materna.

A “pergunta inesgotável” de que Helder fala é consequência da “dupla falta” que, no ensaio “A criação do texto literário”, Leyla Perrone-Moisés assinala: “A literatura nasce de uma dupla falta: uma falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida com falta” (*Idem*, p. 103). A insatisfação diante do real é o que

faz com que o escritor recaia na ilusão de tentar mostrar o que falta ou de apontar o que deveria ser. Não podemos, assim, confundir linguagem e vida, pois “a linguagem não pode substituir o mundo, nem ao menos representá-lo fielmente. Pode apenas evocá-lo, aludir a ele através de um pacto que implica a perda do real concreto” (*Idem*, p. 105). Ou ainda como Maria Estela Guedes bem coloca em *A obra ao rubro de Herberto Helder*: “o mundo existente nos poemas não é o seu/teu, o meu, o nosso: é o mundo do si herbertiano, é o filme de palavras que ele realizou na mente” (GUEDES, 2010, p. 84).

O corpo e suas imagens estão no cerne da poética de Herberto Helder. Um corpo que não é mostrado em sua totalidade, como Ser atuante no mundo, mas como organismo no qual os processos internos acontecem numa (des)ordem particular. Ou, como no texto III de “O poema”, o corpo à “mesa”, com o “sangue do mundo” correndo nas veias, e a “carne se distrai / entre as coisas altas da primavera noturna” (HELDER, 2006<sup>A</sup>, p. 29). Nesse ponto temos o contato com as representações empreendidas no mundo, a utilização da linguagem ou mesmo o ato de estar à mesa, comendo ou sonhando no espaço da noite, mas possivelmente num estágio anterior à entrega aos deslimites do discurso poético:

Ocupo-me nos símbolos, e gostaria  
que meu coração  
entontecesse lentamente, que meu coração  
caísse numa espécie de extática e sagrada loucura. (*Idem*, p. 29)

As operações linguísticas utilizadas por Helder não se restringem à sintaxe, mas ultrapassam e muito a embalagem da língua, subvertendo os significados usuais, fazendo uma palavra significar muito mais do que significaria usualmente. Ainda no texto III temos a busca por “uma palavra vingativa e pura”, que surgida do fogo forjador das “trevas” viesse ao mundo “virgem de sentido”. Entretanto sabe-se que essa busca deve ser valorizada enquanto busca, e que o poeta, com ações que não se delineiam e planam na indecisão e no vagar, apenas fabula sobre o que sentiria se encontrasse tal palavra: sua “vida estremeceria”, seu “coração ficaria profundamente louco” e os nomes numa completa desordem estariam de volta ao fogo queimando e renascendo com o significado puro e primordial, ou mesmo desprovidos de significado e prontos para manipulação no espaço da literatura.

(...) E nessa  
loucura  
cada coisa tomaria seu próprio nome e espírito,  
e cada nome seria iluminado  
por todos os outros nomes da terra, e tudo  
arderia num só fogo, entre o espaço violento  
do mês de primavera e a terra  
baixa e magnífica. (*Idem*, p. 30-31)

A insistência de Herberto Helder em falar de poesia, em ser poesia, na criação de uma poética particular, nas experiências linguísticas, faz-nos pensar que a interminabilidade de seu discurso decorre de uma falta que se faz necessária ao poeta no ato da criação, mas que nunca será apaziguadora, instigando muito mais ao contínuo ato de escrituração. E quando “a manhã começa a colocar o poema na parte / mais límpida da vida” (*Idem*, p. 41), ao poeta cabe o recolhimento, pois a poesia corporificada lhe recusa uma identificação.

Em *Antropofagias*, a poesia-corpo realiza os atos de «respiração», de «digestão», de «dilatação» e de «movimentação», atos esses que ocasionam profunda revolução: transformação de poesia-imagem em poesia-possibilidade. Ao iniciar o conjunto, Helder desestabiliza a leitura ao afirmar que o discurso é apenas uma representação, “o símbolo de uma inflexão / da voz”. É nesse campo inseguro, permeado de riscos e armadilhas, que o poeta nos insere em sua concepção de discurso literário: uma linguagem que busca afirmar-se somente estabelecendo relação consigo mesma.

Durante a leitura do “Texto 1” somos testemunhas de uma metamorfose do discurso. Inicialmente ele é apresentado como a representação das coisas do mundo, pois “partia-se sempre de um entusiasmo arbitrário / era esse o «espírito» o «destino» da linguagem” (*Idem*, p. 272).

queremos sugerir coisas como «imagem de respiração»  
«imagem de digestão»  
«imagem de dilatação»  
«imagem de movimentação» (*Idem*, p. 271)

Entretanto, a ligação arbitrária entre “linguagem” e “vida” é quebrada e o discurso ganha vida própria, deixando de ser “imagem” e ascendendo à situação de “possibilidade”: “agora estamos a ver as palavras como possibilidades / de respiração digestão dilatação movimentação” (*Idem*, p. 272). A análise comum diz que a linguagem serve para nomear as coisas e que a imagem é a continuação do objeto, mas o próprio poeta afirma: “não tentamos criar abóboras com a palavra «abóboras»” (*Idem*, p. 271). Para Maurice Blanchot, “*L’image d’un objet non seulement n’est pas le sens de cet objet et n’aide pas à sa compréhension, mais tend à l’y soustraire en le maintenant dans l’immobilité d’une ressemblance qui n’a rien à quoi ressembler*”<sup>2</sup> (BLANCHOT, 2009, p. 350). “*L’image demande la neutralité et l’effacement du monde*”<sup>3</sup> (*Idem*, p. 341), ela “*est après l’objet*”<sup>4</sup> (*Idem*, p. 343).

É preciso, no entanto, definir de qual linguagem estamos falando. Existe um abismo intransponível entre a linguagem utilitária, cuja principal função é comunicar, e a linguagem literária, que está ligada à incomunicabilidade; podemos dizer que a primeira está para a transitividade como a segunda está para a intransitividade, uma impossibilidade interna essencial à condição do texto literário. Como Helder afirma, a linguagem originalmente possui uma “extraordinária desordem” e o que o Homem tenta fazer é moldá-la: “«estão a criar moldes?»” (HELDER, 2006<sup>A</sup>, p. 271). Entretanto, “tudo o que a linguagem pode imitar é a linguagem” (COMPAGNON, 2001, p. 101). O que vemos no poema é justamente a transição de um estado imagético para o estado plural permeado de possibilidades e, a partir desse momento, as palavras são vistas como “possibilidades”, a linguagem passa a ser detentora de um poder sem limites, o infinito lhe é concedido e a ligação com a realidade sensível não pode se dar. O Homem utiliza a linguagem para nomear as coisas, “*sans ostentation et sans hésitation, sans précaution non plus*”<sup>5</sup> (BLANCHOT,

<sup>2</sup> Tradução: “a imagem de um objeto não somente não é o *sentido* desse objeto e não ajuda a sua compreensão, mas tende a subtrair-la na medida em que o mantém na imobilidade de uma semelhança que nada tem com que se assemelhar”.

<sup>3</sup> Tradução: “A imagem pede a neutralidade e a supressão do mundo”.

<sup>4</sup> Tradução: “está depois do objeto”.

<sup>5</sup> Tradução: “sem ostentação nem hesitação, sem precaução tampouco”

1969, p. 46). Busca, com isso, “*instaurer le règne sûr*”<sup>6</sup> (*Idem*, p. 46) da nomeação na tentativa de dar sentido às coisas. Entretanto, essa atitude apenas afasta a coisa de sua verdade, e o Homem recai na impossibilidade de apreender o “imediato”, o que “é”: “será que se pretende ainda identificar «linguagem» e «vida»?”, questiona Helder (HELDER, 2006<sup>A</sup>, p. 272). À literatura, no entanto, não é dado o direito de negação através da linguagem, pois não há objeto para matar. Assim, a relação entre a linguagem literária e a morte está baseada na impossibilidade, em um impasse que nunca será resolvido, pois está calcado na “dupla falta” há pouco assinalada por Perrone-Moisés. E sobre isso, Blanchot afirma:

*Et, certes, lorsque je parle, je reconnais bien qu'il n'y a parole que parce que ce qui « est » a disparu en ce qui le nomme, frappé de mort pour devenir la réalité du nom : la vie de cette mort, voilà bien ce qu'est admirablement la parole la plus ordinaire et, à un plus haut niveau, celle du concept. Mais il reste – et c'est ce qu'il y aurait aveuglement à oublier et lâcheté à accepter –, il reste que ce qui « est » a précisément disparu : quelque chose était là, qui n'y est plus ; comment le retrouver, comment ressaisir, en ma parole, cette présence antérieure qu'il me faut exclure pour parler, pour la parler ? Et, ici, nous évoquerons l'éternel tourment de notre langage, quand sa nostalgie se retourne vers ce qu'il manque toujours, par la nécessité où il est d'en être le manque pour le dire.*<sup>7</sup> (BLANCHOT, 1969, p. 50)

Assim, com o recurso à nomeação, perdemos o *que é* e ficamos apenas com a realidade do nome, palavra vazia. O tormento da linguagem, buscar o que se perde realizando-a discursivamente, é o que o poema em questão coloca. Nele, vemos que, após a transição do estado “imagem” para o estado “possibilidade”, as palavras adquirem um corpo, sugerindo uma metamorfose para uma outra forma corporal. As palavras passam a “andar”, a “falar”, a “piscar o olho” e, principalmente, a “ter inteligência”. Esta última nova característica da linguagem é o que nos faz, para as Ciências em geral, potencialmente diferentes dos outros seres vivos. Assim, o Homem não é mais detentor do falso poder soberano de controle da linguagem.

«elas estão andando por si próprias!» exclama alguém  
estão a falar a andar umas com as outras  
a falar uma com as outras  
estão lançadas por aí fora a piscar o olho a ter inteligência (HELDER,  
2006<sup>A</sup>, p. 272)

Importante notar, no excerto acima, a presença de um segundo discurso que interfere e complementa o discurso do poeta. Este discurso outro é marcado pela presença de aspas e contribui significativamente para o aspecto enigmático que percorre a poética de Helder, pois temos apenas “«discursos de discursos de discursos» etc” (*Idem*, p. 271), reportando-nos à ideia de antropofagia, presente no título do conjunto, como se a própria citação fosse um ato de deglutição do *outro*. Não temos sequer um ponto final e nem

<sup>6</sup> Tradução: “instaurar o reino seguro”

<sup>7</sup> Tradução: De fato, quando eu falo, reconheço que somente existe palavra porque o que “é” desapareceu naquilo que o nomeia, fulminado para tornar-se a realidade do nome: a vida desta morte, eis o que é admiravelmente a palavra, a mais ordinária e, num nível mais elevado, a do conceito. Resta no entanto que – e seria cegueira esquecê-lo e covardia aceitá-lo –, o que “é” precisamente, desapareceu: algo estava, que não está mais aí; como re-encontrar, como recuperar em minha palavra, esta presença anterior que precisa excluir para falar, falar dela? Aqui, evocaremos o eterno tormento de nossa linguagem, cuja nostalgia volta-se para aquilo que sempre faz falta, pela necessidade na qual se encontra a linguagem de ser falta para o dizer.

vírgulas em todo o poema. Cabe ao leitor estabelecer o ritmo da leitura, “montar” o poema como lhe apetece. Não vemos, assim, apenas uma possibilidade de leitura.

O corpo, como visto até agora, é temática recorrente na poética de Herberto Helder. Em todos os doze textos de *Antropofagias* a linguagem está intrinsecamente ligada à ideia de corpo. Como Maria Estela Guedes afirma, em seu livro *Herberto Helder: poeta obscuro* (GUEDES, 1979), essa imagem busca ressaltar “a natureza física da linguagem e por conseguinte a natureza corporal do poema”.

No final do poema, Helder anuncia sob tom de *blague* a autonomia do discurso perante o Homem e a História como um “cinema das palavras” e o Homem como o seu expectador passivo.

é uma espécie de cinema das palavras  
ou uma forma de vida assustadoramente juvenil  
se calhar vão destruir-nos sob o título  
«os autômatos invadem» mas invadem o quê? (HELDER, 2006<sup>A</sup>, p. 272)

Agora cabe às palavras entrar no teatro da vida, serão assistidas e temidas pelo Homem, que já antecipa uma violenta guerra entre ex-dominados e ex-dominantes. O espaço antes destinado ao Homem será ocupado pela linguagem. Mas essa invasão tem um fim definido? Um objetivo? Quem irá controlar a “extraordinária desordem” da linguagem? É preciso? O que restará ao Homem sem linguagem?

O diálogo entre a poética de Herberto Helder e as ideias de Maurice Blanchot, que apontam para a relação da Literatura consigo mesma, confirma-se ao percebermos a importância dada, em ambos, à escrita, ao discurso literário e, principalmente, na atitude de recusa do “reino seguro”. A ideia de linguagem como reflexo do mundo é quebrada, as palavras deixam de representar as coisas. Para Maurice Blanchot, o papel da poesia é a constante tentativa de apreender o “imediato” e que a impossibilidade de fazê-lo está no cerne da linguagem, por isso a busca incessante. Ou ainda, como Manuel Frias Martins acertadamente afirmou, é a “recriação do mundo” que mais importa:

É, em H.H., compreender o acto poético como um acto de fala que encontra na linguagem, nas palavras, uma corporalidade própria e em função da qual as coisas surgem como objectos distantes à espera de serem captados nas suas mais secretas realidades. E o poeta vai desdobrando a palavra, o nome, numa magnífica recriação do mundo que por esse acto se revela. (MARTINS, 1983, p. 29)

Na autoentrevista publicada na revista *Inimigo Rumor*, Helder afirma a propósito do livro *Poesia Toda*:

Quando olho para esse livro, vejo que não fabriquei ou construí ou afeiçoei objectos – estas palavras não supõem o mesmo modo de fazer –, vejo que escrevi apenas um poema, um poema em poemas; durante a vida inteira brandi em todas as direcções o mesmo aparelho, a mesma arma furiosa. (HELDER, 2001, p.192)

A violência de um “texto monstruoso” (HELDER, 2006<sup>A</sup>, p. 293), de uma “«escrita impossível»” (*Idem*, p. 291) e enigmática, pois “era um «mestre» na «arte longa» de perder «gramática»” (*Idem*, p. 292), e o reconhecimento do “«estar a ser»” (*Idem*, p. 282), colocam

Herberto Helder entre os poetas que conseguiram estabelecer uma unidade em sua poética, uma inquietante recorrência na mesma pergunta sem resposta.

No “Texto 2”, continuamos a entrever a presença das máquinas – “Não vai se entregar aos vários «motores» a fabricação do estio” (*Idem*, p. 273) – e a isso como contraponto a utilização do silêncio para compor linguagem. O ato antropofágico implica o homem e é com a «mão» que ele interfere no “cenário”. Entretanto, mais uma vez, o texto não deixa claro o que essa mão busca, se busca, e quais as consequências de sua pressa em agir. Sabe-se que “afastar o excesso” é o mais evidente. Para ele, a princípio, deve-se evitar as “multiplicidades antropofagias” e buscar um “centro”, “«uma razão de razões»”. Seria isso um recuo do ato visto no texto que abre o conjunto? Leiamos a primeira parte do poema e pensemos:

Não vai se entregar aos vários «motores» a fabricação do estio  
o sussurro da noite apresentada pormenores  
para um «estilo de silêncio» ou inclinações graves  
expectando « instantes iluminatórios» é certo que o cenário  
ganharia uma qualidade empolgante  
mas desiste-se porque a «a mão» vem depressa  
indagam: que mão? que direcção? que posição?  
indagam que «acção de surpresa e sacralidade» (se há)  
o que houver «e vê-se pela pressa» é uma  
espécie de vivacidade ou uma turbulência íntima  
e ao mesmo tempo cautela poder serena destreza  
de «chamar» de dentro do pavor e «unir» por cima  
do pavor  
agora estamos a fazer força para afastar o excesso  
de planos multiplicidades antropofagias para os lados todos  
que andam  
«procuram um centro?» sim «uma razão de razões»  
uma zona suficiente leve fixa uma como que  
«interminabilidade»  
serve o cabelo serve uma pedra redonda – a submissão  
de um animal colocado sobre o seu próprio sangue ingénuo (*Idem*, p.  
273)

Do discurso já liberto no texto anterior, ficamos com a forma humanoide que passa a ser o corpo linguajeiro que fala através do silêncio. Os dois movimentos apresentados no excerto acima mostram a falta de controle da «mão» para firmar o rumo. Mas, afinal, o que quer essa “mão”? É certo que ela muda o primeiro movimento a se delinear: o cenário que seria modificado e ganharia “uma qualidade empolgante”, com “«instantes iluminatórios»”. Assim, a «mão» vem com sua “vivacidade” e sua “turbulência íntima”, indicando força e vigor em sua ação, mas não só de violência e impulso ela se faz, trazendo em seu seio “cautela poder serena destreza”. Afastar os excessos para ir de encontro ao centro, à razão, em busca de uma “zona suficiente leve fixa uma como que | interminabilidade”. Mas de qual ordem é esse centro, essa zona? “serve o cabelo serve uma pedra redonda”, canta Herberto em tom suspeito.

«escrita e escritura» desenvolvidas pelo silêncio  
que as não ameaça mas de si as libera como uma  
borboleta ávida uma dona do espaço

visível proprietária da luz e sua extensão  
«sinal» daquilo que se abriu por sua energia mesma  
e nenhum arrepio de horror sequer um «transe»  
fere o flanco oferecido ao mundo  
apenas um «nascimento» o ritmo trabalhado noutro e trabalhando  
outro ritmo como a malha das artérias  
um mapa uma flor quentíssima em fundo de atmosfera (*Idem*, p. 274)

O retorno quase inevitável à presença do silêncio para a substancialização da «*escrita e escritura*» é talvez o que traz liberdade de borboleta para as palavras, “visível proprietária da luz e sua extensão”, que de sua potência para o silêncio consegue tirar a energia necessária para se oferecer ao mundo, livre, com seu “ritmo trabalhado noutro”.

Os dois movimentos apresentados no poema, e ainda o ritmo citado ao final, confluem para “o sítio rítmico no pé rítmico” do “Texto 3”. A dança que o bailarino ensaia, “«o que acontece ao ar»”, espaço adentro em si, “«vamos lá encher o tempo com rapidez de espaço»”, faz parte do teatro que permeia todo o conjunto de poemas, concentrado em mostrar, fazer ver, os atos performáticos linguísticos, poema contínuo em ação. Octavio Paz, em uma tentativa de diferenciar a poesia da prosa, usa da imagem da dança para sugerir o movimento poético:

Enquanto o poema se apresenta como uma ordem fechada, a prosa tende a manifestar-se como uma construção aberta e linear. Valéry comparou a prosa com a marcha e a poesia com a dança. Relato ou discurso, história ou demonstração, a prosa é um desfile, uma verdadeira teoria de ideias ou fatos. A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiralada, zigzagueante, mas sempre para diante e com uma meta precisa. Daí que os arquétipos da prosa sejam o discurso e o relato, a especulação e a história. O poema, pelo contrário, apresenta-se como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria. (PAZ, 2009, p. 12-3)

A esse respeito, cabe lembrar o posicionamento de Giorgio Agamben acerca da presença do som e do sentido na poesia. Para ele, é a tensão e o contraste entre o som e o sentido que faz a poesia. Com a oposição entre as segmentações métrica e semântica, temos a diferença entre prosa e poesia:

A consciência da importância dessa oposição entre a segmentação métrica e a semântica levou alguns estudiosos a enunciarem a tese (por mim compartilhada) de que a possibilidade de *enjambement* constitui o único critério que permite distinguir a poesia da prosa. Pois o que é o *enjambement* senão a oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica? Portanto, será chamado poético o discurso no qual essa oposição for, pelo menos virtualmente possível, e prosaico aquele no qual não puder haver lugar para ela. (AGAMBEN, 2002, p. 142)

É preciso, então, haver essa separação – ou “cisma”, para usar o termo de Agamben – entre o som e o sentido, o que ele chama de “não coincidência” (*Idem*, p. 142-



3). Alguns autores são contra essa visão, afirmando a prevalência da convergência entre os recursos do poema. Assim pensa Francisco Bosco:

isomorfia, convergência, sobredeterminação plurirrecíproca, isto é, uma maneira de mobilizar os vários recursos do poema (som, sintaxe, espacialização, semântica etc.) para produzir uma totalidade de sentido-forma irreduzível, não-parafraseável, precisamente porque à redução e à paráfrase faltaria a mobilização convergente dos recursos materiais. (PUCHEU, 2010, p. 55)

Não tencionamos aqui declarar preferência por uma ou outra visão, mas trazer inquietação para a discussão. Entretanto, é-nos evidente que a posição de Agamben parece corroborar mais com a poética de Herberto Helder.

Para Agamben, “o verso se define precisamente através da possibilidade do *enjambement*” (AGAMBEN, 2002, p. 145), o que implica que o último verso de um poema não seria um verso. O autor não se prende em formular hipóteses, mas admite que essa situação também retira os poetas do conforto: “O essencial é que os poetas parecem conscientes de que existe aí, para o poema, algo como uma crise decisiva, uma verdadeira e estrita *crise de vers*, na qual está em jogo sua própria consistência” (*Idem*, p. 145). O fim do poema, então, seria permanecer no silêncio, como antecipou Dante, citado por Agamben, em passagem do *De vulgare Eloquentia*: “pulcerrime tamen se habent ultimorum carminum desinentiae, si cum rithmo in silentium cadunt” – ou “belíssimas são as terminações dos últimos versos, se caem, com as rimas, no silêncio” – (*Idem*, p. 146); silêncio aqui entendido como a suspensão do fim, a impossibilidade formal que uniria som e sentido:

Como se o poema, enquanto estrutura formal, não pudesse, não devesse findar, como se a possibilidade do fim lhe fosse radicalmente subtraída, já que implicaria esse impossível poético que é a coincidência exata de som e sentido. No ponto em que o som está prestes a arruinar-se no abismo do sentido, o poema procura uma saída suspendendo, por assim dizer, o próprio fim, numa declaração de estado de emergência poética. (*Idem*, p. 146)

Alberto Pucheu, em sua conversa com Francisco Bosco publicada no livro *O amante da literatura*, esclarece-nos que Agamben

aponta para um posicionamento poético da linguagem inteiramente distinto do da isomorfia e quer justamente assegurar tanto a impossibilidade de identificação entre fundo e forma, entre significado e significante, [...] no privilégio da hesitação, da ruptura, do abismo, da barra laciana. (PUCHEU, 2010, p. 65)

Para ele, Agamben renega a possibilidade de junção entre sentido e forma: “sentido e forma nunca fazem um, sendo o simbólico, o que se joga conjuntamente reunindo as diferenças, já diabólico, como ele próprio, sempre inventivamente, escreve” (*Idem Ibidem*). Para Pucheu, “o poema é um lugar em que a linguagem se mostra enquanto o lugar da linguagem – e nada mais” (*Idem*, p. 66), afirmando a impossibilidade de se trazer a chuva para dentro de um caligrama de Apollinaire, por exemplo.

Retornando à poética de Helder, notamos que os cortes e os *enjambements* fazem parte da arquitetura de seus poemas, fragmentários em sua essência. Guedes afirma a esse

propósito: “a palavra vazia de sentido, enquanto som e ritmo apenas, alcança o poder actuante da magia” (GUEDES, 2010, p. 42). Doutro modo nos diz Maurice Blanchot: “*Le mot, presque privé de sens, est bruyant. Le sens est silence limité (la parole est relativement silencieuse, dans la mesure où elle porte ce en quoi elle s’absente, le sens déjà absent, penchant vers l’asémique)*”<sup>8</sup> (BLANCHOT, 1980, p. 87). E de modo mais poético nos diz Helder:

Escreve-se para o silêncio onde, depois, o outro eu, o duplo pessoal, expectantemente alternativo, se apronta para a resposta à pergunta que é todo o escrito, toda a personagem em acto que a escrita também é. A implícita pergunta escrita envolve uma resposta que o outro desdobrado assume. Essa resposta consiste do mesmo modo numa pergunta. O juntíssimo tecido de interrogações e esclarecimentos, que se reenviam a si mesmos a contínuos modos de questionar e romper as respostas, constitui a própria tensão dinâmica da memória e do texto que a conduz. (HELDER, 2006B, p. 24)

Herberto Helder, em textos de *Photomaton & Vox*, livro definido por Clara Riso “como exemplo de contra-programa irônico ou de antiprograma da escrita que apenas confirma a labilidade das construções da linguagem” (RISO, 2004, p. 51), tece vários comentários poéticos acerca de seu próprio ofício cantante, revelando um pouco de sua concepção de escrita e o que entende por verdade da poesia. Chega, inclusive, a afirmar que os textos do conjunto *Antropofagias* “não são «poemas»” (*Idem*, p. 127), que “o homem é uma linguagem, e o tema é a agonia da linguagem”, assumindo que “o erro está no coração do acerto” (*Idem*, p. 128). Para ele, “a escrita nasce diretamente do corpo, do seu movimento” (*Idem, Ibidem*), “o mundo sai do corpo” (*Idem*, p. 131), e ainda declara abertamente: “A coerência dos meus poemas é a coerência da energia” (*Idem*, p. 135): “A poesia não é feita de sentimentos e pensamentos mas de energia e do sentido dos seus ritmos” (*Idem*, p. 136).

Em um mesmo ritmo crítico e sensível aos acontecimentos que envolvem a literatura, Helder coloca o poeta como aquele que “não transcreve o mundo, mas é o rival do mundo” (HELDER, 2006, p. 138), o mesmo que no excerto último encerra o conjunto afirmando que todos os movimentos se passam “no mundo que não havia”. Nós, leitores, nos perguntamos em que lugar é possível residir para tentar se aproximar desse mundo inexistente. Indagamo-nos, ainda: é possível formular um pensamento sobre esse “canibalismo dançante” (*Idem*, p. 128)? As respostas são poucas, e são perguntas, mesmo assim. Para Helder, “nenhum poema se destina ao leitor” (*Idem*, p. 138), mas “gera uma vida nesses pontos tocados” (*Idem*, p. 139); aventa ainda, de modo radical, que “a poesia é feita contra todos” e que não importa a maneira como tentamos ter contato com ela, “pois ficará sempre errado” (*Idem*, p. 153).

---

<sup>8</sup> Tradução: “A palavra, quase privada de sentido, é barulhenta. O sentido é silêncio limitado (a fala é relativamente silenciosa, na medida em que carrega o que ela se ausenta, o sentido já ausente, recaindo no asemântico).”

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema”. Tradução de Sérgio Alcides. In: *Cacto*, n. 1. 2º sem., 2002. pp. 142-9.
- BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du desastre*. Paris: Gallimard, 1980.
- \_\_\_\_\_. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.
- \_\_\_\_\_. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 2009.
- COMPAGNON, Antoine. “O mundo”. In: \_\_\_\_\_. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- GUEDES, Maria Estela. *Herberto Helder: poeta obscuro*. Lisboa: Moraes Editores, 1979. Disponível em [http://www.triplov.com/poeta\\_obscuro/index.html](http://www.triplov.com/poeta_obscuro/index.html). Acesso em 30 de setembro de 2008.
- \_\_\_\_\_. *A obra ao rubro de Herberto Helder*. Organização de Floriano Martins. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.
- HELLER, Herberto. *As magias*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa Editora, 2006A.
- \_\_\_\_\_. “Entrevista”. In: *Inimigo Rumor*, n. 11. Rio de Janeiro: 7letras, 2º semestre de 2001.
- \_\_\_\_\_. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006B.
- MARTINS, Manuel Frias. *Herberto Helder: um silêncio de bronze*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivainha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PUCHEU, Alberto. *O amante da literatura*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010.
- RISO, Clara. “Auto-bio-thanato-grafia: a experiência do silêncio em *Photomaton & Vox*, de Herberto Helder”. In: *SCRIPTA*, Departamento de Letras da PUC Minas, v. 8, n. 15, 2º sem., 2004. pp. 46-59.

Artigo recebido em 01 de Abril de 2013.

Artigo aprovado em 18 de Junho de 2013.