

ESCRITAS QUE CONVERGEM: A RESSONÂNCIA POÉTICA ENTRE HAROLDO DE CAMPOS E HERBERTO HELDER

Geovanna Marcela da Silva Guimarães

RESUMO

Com base nas leituras de *O grau zero da escrita* (2000) de Roland Barthes e de *O trabalho da citação* (2013) de Antoine Compagnon e da fortuna crítica em torno da obra poética de Haroldo de Campos e Herberto Helder. O objetivo deste trabalho é demonstrar como as escritas de Haroldo de Campos e Herberto Helder convergem entre si tanto historicamente quanto poeticamente.

PALAVRAS-CHAVE: Haroldo de Campos; Herberto Helder; Ressonância.

Introdução

Comparar e pôr em diálogo as obras de Haroldo de Campos e de Herberto Helder é um trabalho árduo e instigante que nos coloca diante de duas escritas poéticas, ao mesmo tempo tão próximas e tão distantes. Escritas estas marcadas pela reflexão, crítica, criação, rebeldia, violência e metamorfose, que em convergência são a demonstração de um minucioso trabalho com a linguagem. O propósito deste artigo é mostrar como as escritas de Haroldo de Campos e Herberto Helder possuem uma ressonância poética que as liga tanto historicamente quanto poeticamente. Sendo que tal ressonância nos mostrará que as escritas de Haroldo de Campos e Herberto Helder têm como função e interesse relacionar poesia e crítica num processo de (re)significação dos signos, numa tentativa de promover a releitura crítica e criativa da tradição.

A primeira ressonância entre Haroldo de Campos e Herberto Helder ocorre com o movimento de vanguarda da Poesia Concreta dos anos 50-60 – que em Portugal recebeu o nome de Poesia Experimental (PO.EX) – onde foram publicados livros como *Teoria da Poesia Concreta* (1965), *Antologia da Poesia Concreta em Portugal* (1973) no qual se encontra uma entrevista de Haroldo de Campos a E. M de Melo e Castro e poemas de Herberto Helder; *Poesia Experimental: 1ª caderno antológico* (1964), organizado por António Aragão e Herberto Helder, que possui um texto-introdução e um fragmento reescrito de *A máquina de emaranhar paisagens* – publicado originalmente um ano antes, em 1963 – de Herberto Helder, e *Poesia Experimental: 2º caderno antológico* (1966) organizados por Herberto Helder em conjunto com António Aragão e E.M de Melo e Castro, que apresenta poemas de Haroldo de Campos, o primeiro fragmento do livro *Galáxias* (1984), “começo aqui”, e, no caso de Herberto Helder, o poema “Ascensão dos Hipopótamos”. Com esses dados, é possível deduzir que tanto Haroldo de Campos quanto Herberto Helder tinham conhecimento do trabalho poético que cada um exercia, uma vez que participaram do mesmo movimento de vanguarda que, de alguma maneira, pôs em conexão Brasil e Portugal. Segundo E.M de Melo e Castro, na introdução do livro *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, disponível no Arquivo Digital da PO.EX, “é no começo de 60 que a Poesia Experimental virá a tomar forma, recebendo também o impulso de São Paulo e servindo até (centrando-se em Lisboa) de difusor da Poesia Concreta, principalmente para o Reino Unido” (MELO E CASTRO, 1973, p. 11). É com a influência do grupo Noingandres, composto por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, que a Poesia Concreta chega a Portugal, sendo que o poeta que mais ajudou na difusão da vanguarda concretista brasileira dentro do território português foi o próprio E.M. de Melo e Castro. É com a leitura de seus ensaios críticos que temos a dimensão de como a vanguarda brasileira conseguiu se consolidar em solo português, dando origem à Poesia Experimental, que, desde o início, enfrentou as diversas dificuldades de ir contra “um pesado apego português a um discurso sentimental de retórica falsamente tradicional” (MELO E CASTRO, 1977, p. 12). Nesse sentido, é importante salientar que Herberto Helder fez parte da Poesia Experimental somente na primeira fase, confirmando o que é dito por Melo e Castro, sobre sua “passagem episódica” (MELO E CASTRO apud CAMPOS, 1977, p. 61) pela vanguarda portu-
gue-

sa. Além disso, segundo Melo e Castro, nunca houve um grupo organizado de poetas concretos, tal como no Brasil, “tendo a Poesia Concreta interessado a determinados Poetas em determinada altura como via de alargamento da sua pesquisa morfossemântica” (MELO E CASTRO, 1977, p. 9).

A discussão da importância da Poesia Concreta e da Poesia Experimental nas obras de Haroldo de Campos e Herberto Helder nos fará compreender o processo de criação poética que é desenvolvido em livros como *Galáxias* (1984) e *A máquina de emaranhar paisagens* (1963), aqui concebidos como exemplos de obras que unem crítica e poesia. Para demonstrar como as escritas haroldiana e herbertiana são próximas é importante demarcar o ano de publicação e produção de cada uma. É no ano de 1963 que é publicado o livro de Herberto Helder, *A máquina de emaranhar paisagens*, assim como é também o ano em que tem início a escrita de *Galáxias*, que pode muito bem ser compreendido como sendo o exemplo do interesse de Haroldo de Campos em dar vazão a sua “versatilidade verbal” (FERREIRA, 2006, p. 7).

O trabalho da citação como prática de leitura e reescrita

Com as delimitações históricas que envolvem Poesia Experimental e Poesia Concreta, já estabelecidas, surge a seguinte questão: como as escritas poéticas de Haroldo de Campos e Herberto Helder convergem e ressoam? Se pensarmos na antropofagia e na tradução, eixos norteadores das obras poéticas de ambos, é possível dizer que as escritas haroldiana e herbertiana são essencialmente antropofágicas e transcriadoras, no momento em que elas promovem a transformação e a inovação da linguagem a partir da tradução e devoção de textos canônicos. Além disso, seguindo o que é afirmado por Barthes em *O grau zero da escrita* (2000), podemos também concluir que elas são escritas únicas, que não podem ser repetidas, pois são a marca de liberdade do escritor dentro da história. Nesse sentido, as escritas de Haroldo de Campos e de Herberto Helder são únicas – uma tendendo para conscientização de um passado nacional na América Latina e a outra tendendo para a criação de um idioma poético próprio que abrange o lirismo, o amor e a violência por meio de uma seleção crítica e criativa que contempla tanto textos clássicos quanto não clássicos – uma vez que são escolhas conscientes, onde o importante é pensar a literatura na história. A partir disso, podemos dizer que as escritas

antropofágicas de Haroldo de Campos e de Herberto Helder, que devoram e transformam a escrita do Outro, se exemplificam nos livros *Galáxias* (2004) e *A máquina de emaranhar paisagens* (2006), demonstrando como a devoração e a tradução do outro não são sinônimos de destruição, mas sim de criação, por meio da reescrita, ou melhor, da citação de obras do passado e do presente.

A leitura do livro de Antoine Compagnon, *O trabalho da citação* (2007), faz-nos ver que os livros de Haroldo de Campos e Herberto Helder são exemplos de obras que citam e reescrevem obras alheias a tal ponto que “eles se apresentam sem destaques, sem aspas nem itálicos. Seus sujeitos são indiferenciados; seu polimorfismo não é ordenado. Toda gradação da enunciação deve ser descoberta na leitura, na solicitação” (COMPAGNON, 2007, p. 54). O trabalho da citação exercido nas obras de Haroldo de Campos e Herberto Helder é o exemplo de que o trabalho de escrita e leitura está sendo realizado em sua máxima potência. É como afirma Compagnon:

Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico de recortar-colar, a experiência original do papel, antes que ele seja a superfície de inscrição da letra, o suporte do texto manuscrito ou impresso, uma forma da significação e da comunicação linguística. (COMPAGNON, 2007, p. 41)

A leitura de *Galáxias* e de *A máquina de emaranhar paisagens* nos permite ver que o trabalho de leitura e escrita não é solicitado apenas ao autor, que concebe a sua obra como criação. O leitor também é solicitado pelo trabalho de citação. Ter a experiência de leitura para reconhecer e sentir o que está sendo transformado dentro da obra é, ao mesmo tempo, a busca da sua origem como leitor em outras experiências de leitura, diminuindo o que é, segundo Barthes em *O rumor da língua* (1984), a “distância entre leitura e escrita” (BARTHES, 1984, p. 59) como também é a criação de novas experiências de leitura. Tal como o autor, o leitor também se verá diante do presente e do passado em permanente transformação.

As “*Galáxias*” haroldianas e a “*Máquina*” herbertiana são exemplos de obras modernas que através da escrita, concebida como o lugar sagrado e, ao mesmo tempo, profano da linguagem – pois é nela que o poeta se encontrará como homem, no momento em que na escrita poética percebe toda a imensidão, diferença e vazio da linguagem, e morrerá como sujeito, uma vez que não saberá como nomear, dar sentido e significado ao espaço poético visto – realizam um verdadeiro trabalho de pensamento, análise, crítica, criação e produção de sentido, no que seria o (re)pensar da relação entre poeta e poesia. Em Haroldo de Campos este trabalho ocorrerá de maneira altamente circular e dinâmica, que não terá fim e nem começo, mas sim um recomeço. A finalização do livro *Galáxias* não é possível, pois no momento em que o poeta tenta fechá-lo a chave – que aqui pensaremos como metáfora de acabamento e engendramento da obra – lhe aparecem muitas e muitas possibilidades de criação poética.

fecho encerro reverbero aqui me fino aqui me zero não canto
não conto não quero anoiteço desprimavero me libro enfim
neste livro neste voo me revoo mosca e aranha mina e minério
corda acorde psaltério musa não mais não mais que destempero
joguei limpo joguei a sério nesta sêde me desaltero me
descomeço me encerro no fim do mundo o livro fina o fundo
o fim o livro a sina não fica traço nem sequela jogo de dama
ou amarela cabracega jogo da velha o livro acaba o mundo fina
(...) contrapelo onde cantei já não canto onde é verão faço
inverno viagem tornaviagem passand’além reverbero não conto
não canto não quero discardenei meu caderno livro meu meu
livroespelho dizei do livro que escrevo no fim do livro primeiro
e se no fim deste um um outro é já mensageiro do novo no
derradeiro que já no primo se ultima escribescravo tinteiro
monstro gaio velho contador de lériaslendas aqui acabas aqui
desabas aqui abracadabracabas ou abres sésamoteabres (...) esse
tudo vai nessa foz do livro nessa voz e nesse vós do livro que
saltimboca e desemboca e pororoca e nesse fim de rota de onde
não se volta porque no ir é volta porque no ir revolta a reviegem
que se faz de maragem de aragem de paragem de miragem de

pluma de amiagem (...) a estrela mais d'alva e enquanto ele
somes ele te consome enquanto o fecha a chave ele se multiabre
enquanto o finas ele translumina essa linguamorta essa moura
torta esse umbilifio que te prega à porta pois o livro é teu porto
velho (...) (CAMPOS, 2004, "*fecho encerro*")

O livro galáctico, ao ser fechado, mostra que ainda pode ser escrito e, por isso, continuado, "enquanto se fecha a chave ele se multiabre, enquanto o finas ele translumina", pois o livro em seu fim já mostra a possibilidade de escrita e criação de um novo. É o livro escrito no "fim do livro primeiro". A possibilidade de não haver fim para a viagem galáctica nos faz refletir sobre a estrutura do poema escrito por Haroldo de Campos. *Galáxias* não possui paginação, pontuação ou ligação entre seus fragmentos, que podem ser lidos aleatoriamente. Sendo que o primeiro e o último fragmento só são distinguidos por iniciarem com as expressões "*começo aqui*" e "*fecho encerro*". Caso não fosse isso, eles poderiam ser lidos como os outros fragmentos sem ordem alguma de apresentação. Além disso, neste fragmento temos a releitura da tradição por meio do diálogo entre o poema haroldiano e o poema camoniano, *Os Lusíadas*. Haroldo de Campos, para dar um possível fim à sua viagem pelo mundo da linguagem e dos signos, se vale das mesmas palavras de Camões. Vejamos:

fecho encerro reverbero aqui me fino aqui me zero não
canta não conto não quero anoiteço desprimavero me libro
enfim neste livro neste voo me revoo mosca e aranha mina e
minério corda acorde psaltério **musanáomaisnãomaisque
destempero** joguei limpo joguei a sério nesta sede me desaltero
me descomeço me encerro no fim do mundo(...) (CAMPOS,
2004, "*fecho encerro*")

Já no Canto X de *Os Lusíadas*, na Estância 145, lemos o seguinte:

No mais, Musa, *no* mais, que a Lira tenho/Destemperada e
a voz enrouquecida/ E não do canto, mas de ver que venho/
Cantar a gente surda e endurecida./ O favor com que mais se
acende o engenho/ Não no dá a pátria, não, que está metida/

No gosto da cobiça e na rudeza/ De hua austera, apagada e vil
tristeza. (Lus., X, 145)

A intertextualidade que liga Haroldo de Campos e Camões está relacionada ao canto, ou melhor, ao seu término. Em *Os Lusíadas* o poeta encerra o seu trabalho, que é o de cantar e louvar os grandes feitos de Portugal invocando a Musa, que é a representação da memória e da criação, e entristecido por estar cantando a uma gente que não valoriza a arte e a poesia. Ao fazer isso o poeta camoniano dá fim à sua narrativa. Mas apesar das lamentações do poeta, a viagem em *Os Lusíadas* teve início e fim. A busca foi concluída, o caminho das Índias foi encontrado e a história de Portugal será lembrada para sempre. Já em *Galáxias* não vemos o fim. Só vemos a partida, não a chegada. Como já foi mencionado, o poema de Haroldo de Campos não possui um ponto final.

Já *A máquina de emaranhar paisagens* de Herberto Helder, assim como *Galáxias*, não terá um fim, pois, ao invés do ponto final, marca de fechamento da obra, aparecerão reticências como marcas do não-fim;

... E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se
a tarde, e fez-se a manhã, dia primeiro...

... presos pela boca violentamente brancos os mortos
amadureciam

e

dentro dessa luz ficavam as mulheres puxando as fábulas
vermelhas

e

a terrível colônia subia pelos sons deslumbrados

e

os limbos estalavam

e

a luz rasgou cegamente os seres aniquilados

e

cúpulas beijavam os lábios arrastados na luz

e

a morte antiga girava em baixo com homens...

... E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e fez-se a manhã, dia primeiro...

... luz selvagem... e terremoto que se enrola de estrelas... e água abalada... inextricável... o sol num saco de vento... e a lua debaixo das ilhas que se moveram... e livros e silício dentro dos mortos verdes... e coração de figos abertos... maravilha nos grandes lugares por cima... e monte como dentro das águas negras... espaço... separação... e mulheres vermelhas com cúpulas... a antiga colina do firmamento... e homens violentamente... sons cegamente... e seres do céu da boca para... luz selvagem...

... E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e fez-se a manhã, dia primeiro... (HELDER, 2006, pp. 218-219).

As reticências, ao fim do texto herbertiano, não marcam um possível recomeço, apenas dão a ideia de suspensão da escrita ou de algo que poderia ser dito, mas não foi. Há uma omissão por parte do autor, que não tem a ver com o seu desaparecimento ou morte, mas sim com o fato de que a tarefa de recomeço da escrita da obra foi deixada à leitura crítica e criativa do leitor. O recomeço da escrita de *A máquina de emaranhar paisagens* é solicitado ao leitor por meio da leitura, haja vista que podemos concebê-la como jogo textual, onde o leitor também será solicitado a jogar com as paisagens.

É possível, com a leitura de *A máquina de emaranhar paisagens*, observar que o trabalho de combinação e permutação entre os fragmentos dos Gênesis, Apocalipse, François Villon, Dante, Camões e do Autor, que é o próprio Herberto Helder, demonstra que a escolha de cada fragmento é de caráter crítico e consciente. Isso dá a entender que todos os fragmentos, mesmo sendo de autores e épocas diferentes, dialogam entre si, agindo como sequência uns dos outros, no que seria a representação de uma correspondência poética. Coisa que também se observa em *Galáxias* quando Haroldo de Campos mistura trechos seus com o de outros poetas, com a diferença de que, ao contrário de Herberto, ele não dá pistas, via parênteses ou aspas, dos fragmentos que estão sendo citados e recriados. É o que podemos ver nos seguintes trechos de *A máquina de emaranhar paisagens* e *Galáxias*:

E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e fez-se a manhã, dia primeiro.

... e fez a separação entre as águas que estavam debaixo do firmamento e as águas que estavam por cima do firmamento. (Gênesis)

... e eis que havia um grande terremoto: e o sol tornou-se negro como um saco de silício: e a lua tornou-se como sangue.

E as estrelas do céu caíram na terra, como quando a figueira lança os seus figos verdes, abalada de um grande vento:

E o céu retirou-se como um livro que se enrola: e todos os montes e ilhas se moveram dos seus lugares.

E vi os mortos pequenos e grandes, e foram abertos os livros. (Apocalipse)

Irmãos Humanos que depois de nós vivereis, não nos guardeis ódio em vossos corações. (François Villon)

Ah, como custa falar desta selvagem floresta tão áspera e inextricável, cuja simples lembrança basta para despertar o terror.

Denso granizo, águas negras e neves caíam do espaço tenebroso. (Dante)

Maravilha fatal da nossa idade. (Camões)

Rasgou os limbos a antiga luz das fábulas, luz terrível que os homens e as mulheres beijavam cegamente e a que ficavam presos pela boca arrastados, violentamente brancos – mortos.

E essa colina subia e girava, puxando pelos lábios os seres deslumbrados e aniquilados. E dentro desta luz e desta morte, os sons amadureciam. Em baixo, vermelhas, estalavam as cúpulas. (Autor). (HELDER, 2006, p. 215)

a gargalhada de schiller estala entre goethe e voss tua fala se turva de vermelho ou o homem está louco ou se faz de voss escrevendo foi durante o jantar na casa de goethe você precisava ver como schiller ria e eu então propus aquela frase uma achega à teoria das cores ismênia falando du scheinst ein rotes wort zu faerben pela voz de sófocles pela voz de h lderlin schiller

rindo goethe sorrindo ilustre companhia estaria maluco herr
h Iderlin ou se fingia de pois sófocles só queria dizer tu pareces
preocupada com algo ismênia a antigone pela voz sófocles um
dos mais burlescos produtos do pedantismo aquela fala tinta de
vermelho do senhor h Iderlin e no entanto e no entempo e no
intenso o mar purpurecia em kalkháinous' épos polipurpúreo
mar de fúria polivermelho mar guerreiro em velo de procela
em vento de tormenta em esto de tempesta o mar o mar grego
okeanós para o ouvido de h Iderlin a gargalhada de schiller gela
no schillerplatz o vermelho enrouquece a palavra de antigone e
raja e raiva e rasga e refrega kalkháinous' enroucecenlouquece
o mar prévio de tempestade isto sófocles desdizia no dito
redizendo e cabe aqui por que descabe aqui pois tudo o que
é lido e lendo é visto e vendo é ouvido (CAMPOS, 2004,
“*neckarstrasse neckartalstrasse*”)

Com os seguintes exemplos podemos pensar que a citação das fontes pode ser considerada como um auxílio ao leitor, enquanto a não citação, em Haroldo de Campos, seria a solicitação de uma leitura mais ativa? Ou a inclusão das fontes, em Herberto Helder, seria a demonstração de um trabalho experimental? As fontes seriam guias tanto para o leitor quanto para o poeta que caminham pelo mundo da linguagem, o poeta por meio da escrita e o leitor por meio da leitura. Nesse caso, é necessário dizer que *Galáxias* possui os elementos que marcam a poesia haroldiana como concreta e barroca, ressaltados pela concretude dos signos e pela mistura e conciliação de contrastes, que solicita uma experiência de leitura muito mais ativa e criativa, encaixando-se, perfeitamente, no que é dito por Ana Hatherly em “A reinvenção da leitura” (1975) sobre o movimento da Poesia Concreta ser “fundamental para a evolução da leitura na medida em que contribui para que o texto deixe de ser apenas uma expressão lírico-literária para se tornar, por fim, uma pura combinação de sinais, estabelecendo desse modo uma nova trajetória da palavra para o signo” (HARTHELY, 1975, p. 148). O trabalho poético da Poesia Concreta era a proposta de uma nova leitura, não apenas da palavra, mas também da própria poesia.

Ao não fazer a citação direta das fontes, tal como Herberto Helder, Haroldo de Campos propõe uma leitura criativa e produtiva, em que o leitor

seja capaz de apreender aquilo que lhe é apresentado de forma indecifrável, igualmente, como num texto Barroco, onde a multivocidade e o lúdico serão os pontos principais. A citação das fontes em Herberto Helder é a tentativa de produzir uma obra legível, compreensível, porém a mistura das fontes para criação de um novo texto, com novas formas e sentidos, acaba com o ideal da legibilidade. Herberto Helder engana o seu leitor, fazendo-o pensar que a citação das fontes é a chave de compreensão de sua obra. O leitor, confiando nelas, iniciará a leitura do livro, imaginando que ao longo da obra a leitura permanecerá a mesma, que não haverá mudanças significativas. O erro do leitor está nesta confiança inabalável, pois no decorrer da leitura as citações não servirão para nada, nem mesmo o retorno a elas, na primeira página do livro, ajudará o leitor na viagem pelo mundo da linguagem, sendo a única alternativa deixá-las de lado, esquecê-las. Então o leitor se verá sozinho, tal como em *Galáxias*, perante a criação da linguagem poética. No fim das contas Haroldo de Campos e Herberto Helder promovem a reinvenção, não só da leitura, mas, principalmente, da escrita.

Haroldo de Campos e Herberto Helder, apesar de utilizarem diferentes táticas, conseguem fazer com que o leitor entre no jogo que a leitura e a escrita de invenção proporcionam, indo em direção ao que é proposto por Barthes, em “Da obra ao texto” (1984), de que as obras modernas, concebidas como textos de invenção e criação, diferentemente da noção tradicional de obra, geram a travessia de um texto para outro. Dessa maneira, os textos de Haroldo de Campos e de Herberto Helder possuem objetivos semelhantes que são mostrar a leitura e a escrita como um jogo de criação e recriação, onde a experiência de leitura será de grande valia para a compreensão da escrita. O que diferencia o procedimento poético de um e de outro é o fato de que no poema haroldiano há um rompimento com as estruturas tradicionais, tais como os gêneros, estilos e, principalmente, com a gramática, para criação de algo novo fora dos padrões normativos da literatura. Já no texto de Herberto Helder não há um rompimento drástico com as normas literárias, o texto permanece em seu modelo de prosa, porém com uma escrita puramente poética. O rompimento com os padrões normativos consiste na criação de imagens que distorcem a noção do real, privilegiando, dessa maneira, o imaginário e a estética poética. É o que podemos ver no seguinte trecho de *A máquina de emaranhar paisagens*:

Na maravilha desta luz inextrincável, vi os homens e as mulheres que estalavam como estrelas, como figos deslumbrados. E o sol negro e a lua de sangue caíram no vento, nas águas, na terra, caíam da selvagem figueira por cima do firmamento que subia e girava como um livro terrível, uma colina que se enrola. E eis que se rasgou um grande terremoto de águas verdes no céu de silício violentamente baixo. E os seres moveram-se dos seus lugares pelo granizo tenebroso, puxando as cúpulas, os sons, os mortos abertos. (HELDER, 2006, p. 217).

O que possibilitou a criação dessas imagens foi um perfeito jogo de permutação e combinação, de forte teor matemático, cujo intuito é, propriamente, a criação poética. Nesse sentido, o trabalho poético herbertiano em *A máquina de emaranhar paisagens* é um exemplo de que “o conceito de *descoberta* [...] transformou-se completamente. [...] Descobrir não é desvendar algo que estava encoberto na realidade, mas *inventar* novas relações entre conceitos científicos” (PERRONE-MOISÉS, 1977, p. 29-30). Essas novas relações entre os conceitos científicos – que se encontram presentes na obra herbertiana, uma vez que Herberto Helder se vale de métodos matemáticos, tal como Nanni Balestrini, para compor sua obra – a que se refere Leyla Perrone-Moisés, são o que possibilitam na modernidade a aproximação entre arte e ciência. Tal aproximação fez com que arte e ciência possuíssem como procedimentos e expectativas comuns a noção da realidade e da verdade como produtos da invenção e da criação. O importante não era descobrir e estabelecer o novo a partir da destruição do velho, mas sim propor novas relações entre o antigo e o moderno que possibilitem a criação e invenção de algo que possuísse a marca de ambos, mas sem deixar de ser independente e autônomo. Era essa criação independente e autônoma a real descoberta, a grande invenção. Foi esse princípio um dos eixos norteadores da Poesia Experimental Portuguesa e que se exemplifica no livro de Herberto Helder.

Por meio da leitura dos textos “Corpo, sangue e violência na poesia de Herberto Helder” (2009), de Izabela Leal. “Topografias nômades de Herberto Helder” (2011), de Cláudio Daniel, “Ruptura dos estilos em *Galáxias* de Ha-

roldo de Campos” (2013), de António Sérgio Bessa, “Viajando pelas *Galáxias*: guias e notas de orientação” (2005), de K. David Jackson e “Herberto Helder: a razão da loucura” (2009), de Contador Borges, vemos que o diálogo entre *Galáxias* e *A máquina de emaranhar paisagens* está também contido na transgressão da realidade e do institucionalizado, a partir do que os autores consideram, mais especificamente, na obra de Herberto Helder, como sendo a “Lei da Metamorfose”, assim nomeada pelo próprio Helder no conto “Teoria das Cores” do livro *Os passos em volta* (1964) e que se encontra presente também em *Retrato em Movimento* (1973) e, como já foi dito neste capítulo, no livro *Poesia Experimental: 1º caderno antológico*, que seria, segundo Cláudio Daniel, “A combinação e a permutação de elementos, assim como a criação de novos conteúdos ou imagens do mundo [...] em que o discurso poético desenha cenários perceptíveis pelos cinco sentidos”. (DANIEL, 2011, p. 42). Nesse caso, vale esclarecer que a metamorfose em Haroldo de Campos e em Herberto Helder não ocorre da mesma maneira. O questionamento de António Sérgio Bessa sobre o estilo de *Galáxias* nos dá conta disso:

Qual, poderíamos indagar, é o estilo de *Galáxias* – se algum – e qual é a “defesa e ilustração da língua portuguesa” que se propõe a produzir? Uma resposta possível poderia ser simplesmente apontar para o rico jogo de palavras que opera nos textos como uma demonstração da riqueza de possibilidades do idioma português. [...] Com sua multilíngue abordagem intertextual e elementos narrativos fortes, elas surgem em um momento crucial, quando as noções de origem, fronteiras, “centro versus periferia”, estavam sendo desafiadas pela teoria da desconstrução. Seguindo os passos da aceitação mundial da Poesia Concreta, *Galáxias* partiu de uma perspectiva pós-colonialista para propor desafiadoramente um texto totalmente descentrado, global e polifônico. (BESSA, 2013, p. 23-24)

A criação de novas possibilidades de linguagem para língua portuguesa na poesia de Haroldo de Campos estaria em grau de equivalência com a “Lei da Metamorfose” de Herberto Helder? Para Izabela Leal, é preciso observar que a metamorfose na poética de Herberto Helder “ocorre sempre ao nível

da matéria, de forma que não podemos concebê-la dissociada de uma relação com o corpo. Assim, o processo metamórfico será sempre o processo de transfiguração sofrido por um determinado corpo.” (LEAL, 2009). Porém, em parágrafos seguintes, a autora destacará que o corpo na poesia herbertiana não é um corpo tematizado, baseado nos padrões clássicos ou românticos, perfeito e acabado, ao contrário, é um corpo fragmentado, cujos núcleos energéticos como a boca, o ânus e a vagina ganham amplo destaque. É o que vemos nos livros “Dedicatória” e “A cabeça entre as mãos” presentes em *Ou o poema contínuo* (2006). Ou seja, a metamorfose é um processo de desestabilização, desconstrução de algo tido como uno, ideal, perfeito e, sobretudo, acabado. Se há metamorfose na poesia de Haroldo de Campos ela será diferente da metamorfose presente na poesia de Herberto Helder. A metamorfose haroldiana será de um nível estritamente textual e linguístico, e não corporal. O que é transformado e mostrado em seu estado fragmentado é o signo tido como corpo, mas poético e textual. Por exemplo, é o que vemos no fragmento “nudez o papel-carcaça”, de *Galáxias*:

Nudez o papel-carcaça fede-branco osso que supura esse esqueleto verminoso onde ainda é vida a lepra rói uma quina do edifício na rua 23 e vê-se um sol murchado margarida-gigante despentalar restos de plástico num vidro violentado como um olho em celofane sérum o bicho-tênia recede nas cavernas do amarelo muco esgotescroto quem move a mola do narrar quem dis negpositivo da fá intestino escritural bula tinteiro-tênia autossugante vermi celo vermiculum celilúbrico mudez o papel-carcaça fedor-branco quem solitudinário Odisseu ouninguém nenhúrio ausculta um Tirésias de fezes vermicego verminíquo vermicoleando augúrios uma labirintestina oudisseia perderás todos os companh tautofágica retornarás marmorto fecalporto gondondoleando em nulaparte tudonada solilóquio a lunavoz odisseu nenhumnome (...) restos de plásticos celofanam fanam celúltima cena miss pussy biondinuda massageia um turfálico polifemo unicórneo manilúvio newyorquino nesse cavernocálido umidoscuro rés do chão do edifício leproso da rua 23 entra-se por uma porta em coração estames de

purpurina pistilos ou da rua 48 enjoy the ultimate in massage new york grooviest men's club the germini porta partida em coração lovely masseuses sauna waterbeds circe ao cono esplêndido benecomata odisseu nenhumnome parou aqui este livro uma tautodisseia (...) um livro perime o sujeito e propõe o leitor como um ponto de fuga este-livro agora travessia de significantes que cintilam como asas migratórias de novo a quinapulverulenta do edifício da rua 23 de novo circe la masseuse entre cortinas de mercúrio fluorescente e a cara glabra de um eunuco ressupino metade-convertendo-se em focinho porcino beneconata circe quem ouve a fábula exurgindo entre safira e fezes quem a vê que desponta sua réstia de rádio entre lixívia e sêmen para um rebanho de orelhas varicosas grandes ouvidos moucos orelhas de abano flácidasbandeiras murchas que des contemporanis ne savent pas lire ouvreur (CAMPOS, 2004, “nudez o papel-carcaça”)

Neste fragmento o personagem homérico é transcriado, transformado e metamorfoseado: Ulisses é uma tênia que vive no intestino da poesia sugando e se autossugando, no que seria a representação da metáfora da devoração antropofágica e autofágica na obra poética de Haroldo de Campos. Ulisses devora o outro e a si mesmo num processo “tautofágico”, onde tautologia, antropofagia e autofagia são sinônimos. Além disso, a transformação de Ulisses em verme que devora a si e aos outros no intestino da poesia é a afirmação de que o ato de criação poética é antropofágico e autofágico. Para criar poesia é preciso devorar a si e aos outros.

Quando Haroldo de Campos se dispõe a retomar uma tradição ele faz uma seleção crítica do que seria um “projeto de leitura” possuidor de características históricas e estéticas significativas. Em *A sombra de Ulisses* (2005) Piero Boitani se propõe a investigar a importância que Ulisses, herói do poema épico de Homero, *Odisséia*, possui dentro da história da cultura Ocidental Moderna. Para isso, Boitani mostra que Ulisses ganha, dependendo da época que o ler, diversos sentidos e significados. Por isso, Ulisses é um signo. E como tal possui um significado que lhe é atribuído.

Ulisses constitui aquilo que alguns críticos contemporâneos definiriam como “discurso” da civilização ocidental; para os historiadores um “imaginário” de longa duração – em outros termos, um arquétipo mítico que se desenvolve na história e na literatura como um constante logos cultural (BOITANI, 2005, p. XIV)

Nesta citação vemos que Ulisses não é apenas um personagem literário. Ele é um signo mítico que permanece na tradição universal. Isso quer dizer que ele não representa apenas uma única cultura. Ele representa todas as culturas. Isso porque Ulisses é o “antigo e moderno ao mesmo tempo” (BOITANI, 2005, p. XIV). É essa múltipla representação de Ulisses, que também se encontra em *Galáxias*, que Boitani propõe mostrar em seu livro. Partindo dessa proposta, o autor analisa os vários “resgates” feitos de Ulisses na história literária que perpassam pela Antiguidade e pela Modernidade. Nessa cronologia nos deparamos com Dante Alighieri e sua *Divina Comédia*; James Joyce com seu *Ulysses* e Haroldo de Campos com *Finismundo: a última viagem* (1990).

Já a metamorfose herbertiana realiza-se no corpo, tido como espaço de criação poética, pois é nele que o “toque quase aéreo, quase aereamente brutal” (HELDER, 2006, p. 105) da poesia se fará sentir, tal como podemos ver no poema “I.” de *Poemacto* (2006). Entretanto, em *A máquina de emaranhar paisagens* isso não ocorrerá, pois o corpo que é metamorfoseado, transformado, é o do texto. No fragmento do Autor, último trecho citado no livro de Herberto Helder, a metamorfose dos corpos dos homens e mulheres em peixes sendo fígados ocorrerá em nível textual e linguístico, por meio da metáfora poética:

Rasgou os limbos a antiga luz das fábulas, luz terrível que os homens e as mulheres beijavam cegamente e a que ficavam presos pela boca arrastados, violentamente brancos – mortos. E essa colina subia e girava, puxando pelos lábios os seres deslumbrados e aniquilados. E dentro desta luz e desta morte, os sons amadureciam. Em baixo, vermelhas, estalavam as cúpulas. (Autor). (HELDER, 2006, p. 215)

A expressão “ficavam presos pela boca arrastados, violentamente brancos – mortos” lembra perfeitamente o ato de pesca, enquanto que “Rasgou os limbos a antiga luz das fábulas, luz terrível que os homens e as mulheres beijavam cegamente” lembra o anzol brilhante, cujo reflexo na água fascina o peixe. Aqui os peixes remetem ao ato de escrita e leitura do poema e demonstram que a poesia, tal como a pesca, onde o poeta lança seu anzol ao mar a fim de fisgar seus leitores, é um processo de violência e de instabilização em que haverá a morte ou do peixe, leitor, ou do pescador, poeta. A metáfora do peixe e da pesca se encontra presente em diversos poemas herbertianos, não apenas nesse trecho de *A máquina de emaranhar paisagens*. No poema “Em marte aparece tua cabeça”, de *A máquina lírica* (1963), também vemos expressões, tais como “Agora sei que devo escrever os meus peixes (...) Na cortina, agora, a tua cabeça ao lados dos peixes – escutando, escrevendo, como só agora eu sei: o meu ramo de violinos” (HELDER, 2006, p. 187-188).

Já que a metamorfose em *A máquina de emaranhar paisagens* se dá em nível textual e linguístico, igualmente como em *Galáxias*, uma vez que o que é transformado são textos, corpos representantes de uma tradição para a criação de um novo texto, que é o livro herbertiano aqui analisado, podemos dizer que o ideal da Poesia Experimental Portuguesa, que é o de realizar “os jogos verbais (sonoros, semânticos e visuais)” (HARTHELY, 1992, p. 179) se concretizou. É o que vemos no seguinte trecho quando os fragmentos do *Gênesis*, *Apocalipse*, François Villon, Dante, Camões e do Autor já não são mais reconhecidos em sua individualidade dentro do texto herbertiano, igualmente como os corpos metamorfoseados que só são reconhecidos pelas extremidades vitais de luz e energia.

Irmãos humanos que depois de nós vivereis, não nos guardeis ódio em vossos corações.

Na maravilha desta luz inextricável, vi os homens e as mulheres que estalavam como estrelas, como figos deslumbrados. E o sol negro e a lua de sangue caíram no vento, nas águas, na terra, caíram da selvagem figueira por cima do firmamento que subia e girava como um livro terrível, uma colina que se enrola. E eis que se rasgou um grande terremoto de águas verdes no céu

de silício violentamente baixo. E os seres moveram-se dos seus lugares pelo granizo tenebroso, puxando as cúpulas, os sons, os mortos abertos. E havia águas negras na luz abalada, na áspera floresta dos limbos, e as ilhas vermelhas e os montes arrastados amadureciam no terror da nossa idade. No espaço das fábulas os mortos, cegamente presos, estavam aniquilados pelos lábios e beijavam a grande luz, a grande morte. E fez-se a separação entre a boca e os livros. E quando as águas e as neves estavam dentro do céu, de cuja antiga lembrança custa falar, eu vi os mortos brancos despertar debaixo do céu fatal, e ficavam pequenos e grandes. E estavam todos mortos. Denso granizo, águas negras e neves caíam do espaço tenebroso. (HELDER, 2006, p. 217-218).

O que observamos, a partir da citação acima, é a técnica de combinação e permutação empreendida por Herberto Helder, processando-se de maneira eficaz quanto à exploração de novos sistemas operatórios dentro da criação poética, transformando o comum em incomum e o conhecido em desconhecido que, nesse caso, são os textos canônicos. Não reconhecemos mais os fragmentos citados no início do livro. Onde está Camões? Dante? Villon? O fragmento do Apocalipse? O do Gênesis? Não é mais possível reconhecê-los. A presença dos textos canônicos só é sentida pela “sobrevivência” e “vitalidade” de alguns fragmentos que permaneceram inteiros, tais como “Maravilha” (Camões); “Selvagem” (Dante); “Firmamento” (Gênesis); “Silício” (Apocalipse); “Rasgou” (Autor). A única citação que se mantém presente no texto herbertiano é a de François Villon “Irmãos humanos que depois de nós vivereis, não nos guardeis ódio em vossos corações” que marca o início, meio e fim da criação poética empreendida por Herberto Helder. Além disso, esse fragmento de Villon pode ser entendido como a voz do passado que solicita a voz presente, no que seria o pedido do poeta do passado ao poeta do presente, que não guarde ódio em relação a ele.

Tal como a metamorfose em Herberto Helder – pensada como artifício de criação poética a partir da desconstrução do real, dando assim novas possibilidades de significação – a metamorfose em Haroldo de Campos opera com o intuito de abrir novos horizontes literários na literatura e poesia brasileira.

Isso ocorre no momento em que não nos é possível determinar qual é o estilo do poema *Galáxias*, que pode ser entendido como sendo, ao mesmo tempo, prosa e poesia. Nunca como sendo apenas prosa ou apenas poesia. Sempre como prosa e poesia, igualmente, como ocorre em Herberto Helder, cujos outros exemplos, além de *A máquina de emaranhar paisagens*, podem ser vistos em *Os passos em volta* e *Photomaton e Vox* (1979) Dai, é possível concluir que a própria estrutura de *Galáxias* é metamorfose. Segundo K. David Jackson:

Haroldo nos devolve a um mar geográfico-linguístico-mítico de proporções clássicas, tecendo novas metamorfoses literárias na sua rede ‘verbivocovisual’, ou seja fono-morfo-sintática. A sua matéria-prima são fábulas fundamentais do imaginário humano, concebidas como viagem ou metamorfose. (JACKSON, 2005, p. 40)

A metamorfose haroldiana é estritamente textual, a tal ponto que ela ocorre e se processa sob as “fábulas fundamentais do imaginário humano”, igualmente como a metamorfose herbertiana em *A máquina de emaranhar paisagens*, que também se processa por meio da permutação e combinação, sob as “palavras fundamentais”, que são esvaziadas do seu sentido comunicacional para obtenção da palavra poética em sua plena essência. A metamorfose presente em *Galáxias* e *A máquina de emaranhar paisagens* se concretiza pela mistura e hibridismo entre fragmentos textuais diferentes entre si, ocasionando, além de uma metamorfose textual, uma metamorfose temporal que põe em diálogo passado e presente. Em relação à metamorfose herbertiana, que transforma o corpo, espaço concreto, em abstração e o abstrato, a imagem, o sentido e o signo, em corpo, no que seria a representação da desconstrução do real e da verdade, a metamorfose haroldiana é a desconstrução do real e da verdade do que entendemos por comunicação e institucionalização da linguagem. Em convergência, ambas as metamorfoses são exemplos da ruptura com as ideologias dominantes e as instâncias legitimadoras, que faz com elas transformem o que é conhecido e reconhecido em desconhecido e estranho. Tal efeito de estranhamento e desconhecimento será o grande triunfo da poesia de vanguarda que tanto *Galáxias* quanto *A máquina de emaranhar paisagens* representam. Nas obras de Haroldo de Campos e de Herberto Helder não haverá oposição entre

o real e o imaginário, a verdade e a mentira, a prosa e a poesia, pois toda oposição se tornará igualdade que, conseqüentemente, se transformará em poesia.

Para obtenção de tão grande efeito estético e poético, que causará naquele que lê a sensação de estranhamento diante do conhecido, será necessário tanto pela parte de Haroldo de Campos quanto de Herberto Helder o ato de apropriação do outro e da tradição. Com a leitura dos capítulos “Lewis Carroll ou o livro perdido” e a “Versão poética” do livro *O nascimento da poesia: Antonin Artaud* (2002), de Jean-Michel Rey, vemos que da mesma maneira que o poeta francês Antonin Artaud (1896-1948) Haroldo de Campos e Herberto Helder apropriam-se do texto alheio como forma de constituição de uma genealogia, onde a formação de uma tradição poética própria, com a escolha de seus precursores, será de extrema importância. Além disso, perceberemos que os gestos de apropriação de Haroldo Campos e Herberto Helder são, na verdade, gestos de criação poética, onde o diálogo com o outro, o estrangeiro será de extrema importância, uma vez que é por meio dele que o poeta conhecerá os limites e possibilidades de sua língua materna. Para compreendermos esses gestos é necessário entendermos o papel da tradução nas obras poéticas de Haroldo de Campos e Herberto Helder que, além de tudo, também envolve uma noção de antropofagia como criação e apropriação.

Referências

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. “Da obra ao texto”. In: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984, p. 55-61.

BESSA, António Sérgio. “Ruptura de estilo em *Galáxias*, de Haroldo de Campos”. Tradução Renato Rezende. In: *Transluminura: Revista de Estética e Literatura*, nº 1, 2013, p. 13-29.

BOITANI, Piero. *A sombra de Ulisses: Com caderno de poemas selecionados e transcritos por Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BORGES, Contador. Herberto Helder: a razão da loucura. Disponível em http://www.revistazunai.com/ensaios/contador_borges_herberto_helder.htm. Acesso em 10/06/2014.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. 2ª edição revista. Organização de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. “Aspectos da poesia de vanguarda no Brasil e em Portugal: Entrevista de Haroldo de Campos a E.M de Melo e Castro”. In: *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 51-75.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DANIEL, Cláudio. Topografias nômades de Herberto Helder. In: *Eutomia: Revista de Literatura e Linguística*. Edição 8, Ano IV, Dezembro, 2011.

HATHERLY, Ana. A reinvenção da leitura. Disponível em <http://www.po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/ana-hatherly-a-reinvencao-da-leitura-breve-ensaio-critico> Acesso em 02/06/2014.

HELDER, Herberto. “A máquina de emaranhar paisagens”. In: *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa Editora, 2006, p. 215-219.

_____. “Teoria das Cores”. In: *Os passos em volta*. 11ª edição. Portugal: Assírio & Alvim, 2013, p. 21-22.

JACKSON, K. David. “Viajando pelas *Galáxias*: guia e notas de orientação”. In: MOTA, Leda Tenório. *Céu acima*: para um “tombeau” de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2005, p. 39-53.

LEAL, Izabela. Corpo, Sangue e Violência na poesia de Herberto Helder. Disponível em http://www.revistazunai.com/ensaios/izabela_leal_herberto_helder.htm Acesso em 10/06/2014.

MELO E CASTRO, E.M. “Introdução”. In: *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*. Disponível em <http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/antologia-da-poesia-concreta-em-portugal-introducao> Acesso em 02/04/2014

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

WRITTEN THAT CONVERGE: A POETIC RESONANCE BETWEEN HAROLDO DE CAMPOS AND HERBERTO HELDER

ABSTRACT

The objective of this work, based on readings of *O grau zero da escrita* (2000) by Roland Barthes, *O trabalho da citação* (2013) by Antoine Compagnon and on the critical fortune about the poetic works of Haroldo de Campos and Herberto Helder, is to demonstrate how the poetic writings of these authors poetically and historically converge between them.

KEYWORDS: Haroldo de Campos; Herberto Helder; Resonance.

Recebido em: 30/10/2014
Aprovado em: 16/02/2015