


Poesia e pensamento em Herberto Helder: o saber extremo irredutível de um discurso sem palavras

Erick Gontijo Costa^a 

RESUMO

Neste ensaio, investigam-se semelhanças e diferenças entre o modo de proceder do pensar poético presente na obra do poeta português Herberto Helder e do pensar filosófico. Para isso, privilegia-se um tópico – o corpo e suas possíveis articulações ao pensamento e à linguagem – abordado na obra do poeta e na de alguns pensadores do campo da Filosofia, tais como: José Gil, Jean-Luc Nancy, Michel Foucault e Silvoina Rodrigues Lopes. A respeito do pensar na poesia de Herberto Helder, delimitam-se os seguintes aspectos referentes ao pensamento e à constituição de um corpo na linguagem: o ritmo como discurso sem palavra; o saber do pensamento poético formulado como um saber extremo irredutível; as transformações da linguagem metafórica em Herberto Helder como singularização do pensamento poético e forma específica de articulação entre poesia e verdade, à diferença das verdades conceituais da filosofia; a construção verbal na poesia como formulação de um tecido textual atado por nós de pensamento, por meio dos quais resulta a construção de um corpo e de um mundo simbólicos. Por fim, com base na conjunção entre esses tópicos da obra, propõe-se o entendimento da poesia de Herberto Helder como um amálgama de realidades entre si irredutíveis, em que se fundem corpo, mundo, linguagem e pensamento.

Palavras-chave: Herberto Helder; poesia; pensamento; corpo.

Recebido em: 12/08/2021

Aceito em: 10/10/2021

^aCentro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG, Brasil.

E-mail: erickgcosta@gmail.com

Como citar/How to cite:

COSTA, E. G. Poesia e pensamento em Herberto Helder: o saber extremo irredutível de um discurso sem palavras. *Gragoatá*, Niterói, v.27, n.57, p. 329-359, 2022. <<https://doi.org/10.22409/gragoata.v27i57.51190>>

Mas há uma língua da filosofia como há uma língua da poesia? Como a poesia, a filosofia habita integralmente na linguagem, e apenas o modo desse habitar a distingue da poesia. Duas tensões no campo da língua que se cruzam num ponto para depois incansavelmente, separar-se. E quem diz uma palavra justa, uma palavra simples e nascente, habita essa tensão.

(AGAMBEN, 2021)

A vertigem do pensamento poético: invenção viva

Em seu livro *Quando a casa queima*, recentemente publicado no Brasil, o filósofo Giorgio Agamben aproxima poesia e filosofia pelo viés da linguagem como lugar do fazer poético e do pensamento, distinguindo, entretanto, os modos dessas práticas de linguagem. Para o filósofo italiano, poesia e pensamento habitam integralmente a linguagem.

À poesia, um fazer que se produz segundo uma maneira própria de pensar o dizível e também o que resiste à linguagem, interessa instaurar – não sem a linguagem – um espaço de exterioridade à palavra, em direção ao qual o poema avança. A exterioridade do nome, em poesia, é talvez o que induz o movimento da linguagem para fora de si, expandindo-se, dessa forma, o pensamento inventivo. Embora entre o pensar filosófico e o pensamento inventivo da poesia haja heterogeneidades entre si irreduzíveis, o pensamento do exterior¹ articulado em linguagem se dá, justamente, no ponto em que literatura e filosofia se encontram.

O modo de proceder epistêmico da filosofia tem, como toda forma de conhecimento, seus limites. E onde o pensamento filosófico se depara com impossibilidades, talvez a poesia tenha algo, se não a dizer pela via do sentido íntegro, a demonstrar formalmente em linguagem. Algo a demonstrar pela via de um fazer em que os signos e sua exterioridade se conjugam, se enodam. Não sendo, todavia, uma forma de conhecimento convencional, cada obra poética é uma forma de conhecimento como invenção, que tem as suas leis de formulação das coisas do mundo na linguagem. Não à toa, as filosofias ocidentais desde seu princípio se medem com a poesia e, não raro, incorporam os procedimentos de linguagem do poema como meio de expansão do pensamento. A rigor, em quase todo poema há algo de pensamento e em quase toda filosofia há um saber fazer

¹ O pensamento do exterior é título de um livro de Michel Foucault, em que o filósofo se dedica a pensar a exterioridade articulada em linguagem, a partir das narrativas de Maurice Blanchot: “De fato, o acontecimento que deu origem ao que num sentido estrito se entende por ‘literatura’ não pertence à ordem da interiorização, senão para uma visão superficial; trata-se muito mais de um trânsito ao ‘exterior’: a linguagem escapa do modo de ser do discurso – ou seja – a dinastia da representação – e a palavra literária se desenvolve a partir de si mesma, formando uma rede em que cada ponto, diferente dos demais, a distancia inclusivamente dos mais próximos, se situa por relação a todos os outros num espaço que os contém e os separa ao mesmo tempo” (FOUCAULT, 1990, p. 14).

com a linguagem que, se não coincide com o poema, dele se aproxima pelo trabalho formal com a língua.

O poeta português Herberto Helder, cujo fazer poético é também pensamento da linguagem e do que se faz na poesia, afirma: “A experiência é uma invenção” (HELDER, 2013, p. 67). Como invenção, o conhecimento poético formulado a partir da experiência visa menos a uma concepção de mundo que a uma reinvenção do mundo. A linguagem, como invenção fundada na experiência, será fonte permanente do dizer e do pensamento sobre o mundo, sobre a linguagem e sobre a verdade em jogo nessa forma específica de pensamento: “Poderia escrever cem relatos diversos. Neste sentido seriam todos falsos. Mas seriam verdadeiros por serem todos uma invenção viva” (HELDER, 2013, p. 67).

A verdade da poesia é do campo da invenção viva, em constante transformação, em que a contradição entre verdadeiro e falso deixa de ser pertinente. Sendo invenção às voltas com alguma verdade, o poema demonstra, antes, a natureza da linguagem como fundamento instável para dizer do mundo no mesmo gesto em que se perde algo do mundo no dizer. O pensamento poético, assim, ao se colocar como proposição, destitui-se no mesmo gesto que o institui. O pensamento poético não é estanque: articula-se, ritmicamente, entre equilíbrio e vertigem.

A obra de Herberto Helder, nesse sentido, demonstra um saber muito próprio sobre o fazer da poesia, que pode iluminar os outros ofícios de linguagem. Além disso, permite não apenas uma aproximação entre poesia e pensamento, mas se produz como mutação de uma série de termos comuns à literatura e à filosofia. Por exemplo, a verdade, em relação à linguagem poética, no livro *ETC.*, transforma-se em vertigem:

porque a vertigem é um acesso às últimas possibilidades
de equilíbrio
entre a verdade que é outra e a outra verdade que é
uma verdade de uma nova verdade continuamente –
(HELDER, 2014, p. 301).

A verdade em jogo na poesia de Helder é vertiginosa, porque se refaz continuamente, ora se estabilizando pelo sentido, ora se desestabilizando pelo deslocamento de

uma a outra verdade, e pelo corte entre um e outro verso. As proposições de verdades e suas destituições contínuas equilibram-se, entretanto, no pensamento rítmico, na “música do pensamento” (STEINER, 2012, p. 15) anterior à formulação de um sistema de pensamento em linguagem, tal como formula George Steiner em *A poesia do pensamento*.

Na vertigem das verdades em fuga, no movimento rítmico do pensamento poético, trata-se sempre, portanto, “de ganhar uma regra e recusar a regra ganha - / assim como a voz abdica no silêncio e o silêncio / abdica na voz para dizer apenas que é uma forma de silêncio -” (HELDER, 2014, p. 301). Esse movimento vertiginoso do pensamento poético visa, sobretudo, a se estabelecer como ligação ao que se sinaliza em seu exterior, isto é, ao que excede a linguagem, nela induzindo a vertigem. O poema, em seu equilíbrio vertiginoso, tem como devir, portanto, o que escapa ao pensamento e também o atrai.

O corpo à parte

O pensamento das correlações entre o corpo e suas simbolizações é recorrente em diversos campos do conhecimento, a exemplo da Filosofia, da Psicanálise e da Antropologia. O corpo, em cada um desses campos do pensamento, desempenha funções e tende a se colocar ora como ponto de partida da linguagem, ora como limite das possibilidades de significação dos sistemas simbólicos.

O ensaísta português José Gil, em *Metamorfoses do corpo*, apresenta uma interessante indicação dos limites epistêmicos e discursivos em face do corpo:

Qualquer discurso sobre o corpo parece ter que enfrentar uma resistência. Ela provém certamente da própria natureza da linguagem: como para a morte ou para o tempo, a linguagem esquiva-se à intenção de definir: cada definição permanece um ponto de vista parcial, determinado por um domínio epistemológico ou cultural particular. Tal como estamos relativamente condenados a falar de diferentes tempos ou temporalidades, quer seja o tempo em Kant ou a temporalidade social - também não podemos senão fazer esclarecimentos parcelares sobre o corpo: « o corpo na arte grega », « a ginástica e o corpo », « o corpo segundo a mística cristã », etc.; e uma abordagem ontológica não obteria melhores resultados, pois se descobririam rapidamente os limites de uma espécie de teologia negativa, no interior dos

quais apenas teríamos o direito de falar – para dizer que o corpo não é nem um organismo, nem uma máquina, nem isto, nem aquilo. (GIL, 1997, p. 13).

Para Gil, corpo e linguagem são heterogeneidades entre si irredutíveis. A linguagem, como discurso, poderia apenas formular pontos de vista parciais sobre o que a excede. O que se subtrai à possibilidade de dizer, entretanto, surgiria no horizonte da linguagem como negatividade resistente à significação. O corpo, segundo essa forma de pensamento, se coloca como impossibilidade, apenas sugerível no movimento de destituição sucessiva de toda predicação.

O filósofo Jean-Luc Nancy, por sua vez, no seu breve ensaio intitulado *Corpus*, procura refletir a respeito das possibilidades de dizer sobre o corpo em suas múltiplas acepções, considerando a todo tempo ser o corpo um elemento exterior às possibilidades do pensamento, por ser de natureza irredutível à linguagem. Para além de dizer a respeito do corpo, o filósofo tende a pensar o corpo como o que se coloca nos limites do dizer: “Acabarei por dizê-lo desajeitadamente: o corpo é à parte, tal é a certeza que lhe cabe, e que ele não nos permite partilhar” (NANCY, 2000, p. 58).

Tem-se, assim, um dizer em desconcerto, por um lado, e o corpo como presença que se aparta, que se negativa *na* linguagem, por outro. Parece haver aí um passo além em relação à ideia de um corpo resistente a um discurso. O corpo seria, na linguagem, um indício, aquilo que “é”, embora seu modo de ser seja “à parte” do sentido. O corpo é silêncio significativo, apartado do pensamento: está na palavra como silêncio da palavra.

Pensar um corpo, fazer um corpo

Helder não cessa de dar pistas sobre seu poema ser, entre outras coisas, um fazer simbólico que tem em seu horizonte o ato de fazer um corpo coincidente com um pensamento poético do corpo:

Trata-se de uma operação, e o que pode tornar-se visível é o modo – sempre arriscado, livre (de inspiração libertária) –, nunca um modelo. Modelações da matéria-prima, sob a força de um pensamento aberto a todos os poderes e solicitações, mas orientado para o final objetivo do domínio da « coisa »

que está nas coisas. O mundo do espírito é uma organização simbólica e o seu fundamento encontra-se na matéria, no corpo. O espírito deve entender-se como apenas o tecido de alusões simbólicas do próprio corpo. A escrita realiza a circulação do símbolo no plano material; é uma simbologia corporal e também uma corpografia simbólica. Na escrita reside o símbolo do corpo, mas o corpo é a última e verdadeira escrita. O silêncio. (HELDER, 2013, p. 134).

Nessa passagem, quando se diz “matéria”, “símbolo”, “corpo”, “escrita”, “silêncio”, explicitando-se como se conjugam na composição poética, tem-se um exemplo da forma como um pensamento pode ter lugar no fazer poético. O “pensamento aberto” tem a liberdade da invenção como pensamento sem modelo, em que se modula um dizer capaz de plasmar linguagem e corpo em uma mesma materialidade nominal. Esse pensamento aberto se orienta por um procedimento de conhecimento que visa ao domínio não das coisas da realidade, mas da « coisa » que há nas coisas, talvez o que das coisas pode aceder à linguagem como potência inventiva. A “coisa última”, capturada no “mundo do espírito”, faz-se ordem simbólica, a qual tem como fundamento um corpo. No limite, aquilo a que se visa, ao dizer-se de uma orientação para a “coisa” que está nas “coisas”, seria um corpo, embora sobre essa corporalidade simbólica haja mais algo a se constatar do que a se entender de todo pela via do sentido.

Resta, portanto, indeterminado o sentido da palavra “corpo”, porque não há para esse nome um referente exterior ao poema. O poema fabrica seus referentes, tendo em seu horizonte o que excede à linguagem. O poema, nesse sentido, ancora-se no próprio poema, em que sentidos e referentes se fazem textualmente, sofrendo sucessivas metamorfoses. Consequentemente, a palavra “corpo” é um elemento textual como todos os outros, embora desempenhe no tecido do texto a função de indicar lugares de nascimento e escoamento do sentido. O corpo é, portanto, nessa obra, lugar de pensamento inventivo, de “invenção viva” (HELDER, 2013, p. 67).

Localizado em meio à linguagem como “verdadeira escrita”, o corpo é apenas apreensível a título de “silêncio”. Essa ideia pode ser desdobrada a partir de *ETC.* – título um tanto sugestivo quanto à tendência de inserção do não-dito em meio ao dito na obra de Helder – em que se pode ler:

“Como o centro da frase é o silêncio e o centro deste silêncio / é a nascente da frase começo a pensar em tudo de vários modos –” (HELDER, 2014, p. 299). Frase, silêncio e nascente da frase: esses termos se organizam em uma hierarquia apenas aparentemente tautológica. A “nascente” é aqui aproximável à “verdadeira escrita” (HELDER, 2013, p. 134) e ao corpo, entendido como centro silencioso em meio à linguagem. A energia desencadeadora do texto – a nascente – permanece em meio às palavras, na forma de impulso rítmico anterior ao sentido. A corporalidade da obra é, portanto, atuante, uma vez que opera como centro irradiador do dizer, um começo a todo tempo visado pelo dizer a partir de “um salto para o centro” (HELDER, 2014, p. 301). Como nessa obra o corpo é, entre outras coisas, impulso rítmico e o ritmo está em toda parte da obra, cada poema é central: o centro está em toda parte.

O corpo, como verdadeira escrita, é também um corpo só de escrita, verdadeiramente escrito. Assim o é porque, no cerne da experiência do poema, estaria a correlação entre corpo e língua, em que se funda um “texto apocalípticamente corporal” (HELDER, 2013, p. 301), isto é, um texto reveladoramente corporal. Mas a experiência de fazer e pensar poeticamente um corpo não se produz como um saber claro e cristalizado em conceito; antes, sugere-se no silêncio entre sons e nas imagens de sentido opaco.

O saber aqui em jogo coincide com um fazer, porque, como veremos a seguir, há enodamento entre corpo, grafia e símbolo, que, conformados em nó, encerram um lugar vazio na língua, um silêncio significativo nos intervalos da voz. Significativo porque o silêncio do que não se diz, mas se escreve como uma maneira poética de pensamento conformado em imagens, é capaz de articular a linguagem ao que dela se aparta. Sugere-se como silêncio na linguagem o que ela não pode explicitar, mas apenas conter como lugar vazio no limiar do símbolo. Para isso, Herberto Helder constrói metáforas deslizantes, em sucessivas remissões a outras metáforas, as quais impedem que a linguagem estanque e produza sentidos fixos e cristalinos. No mesmo poema de *ETC.*, lê-se:

perder o nexa que liga as coisas porque há só uma coisa
dada por indícios –
uma centelha um sopro um vestígio um apelo uma voz –

que a metáfora seja atendida como alusão à metáfora
da metáfora
como cada coisa é a metáfora de cada coisa –
e o sistema dos símbolos se representa como o símbolo
possível de um sistema
de símbolos do símbolo que é o mundo –

(HELDER, 2014, p. 301).

Vimos que a categoria de verdade, nessa obra, sofre sucessivos deslizamentos, turvando-se pela vertigem rítmica do texto. Esse fragmento do poema explicita os meios para as turvações dos sentidos de verdade: o próprio procedimento metafórico da linguagem, em Helder, é vertiginoso.

Em um primeiro momento, há disjunção entre as coisas do mundo e também entre as palavras que as dizem. A rigor, sequer se pode dizer, do ponto de vista da obra, sobre a existência de coisas exteriores ao texto, porque “há só uma coisa dada por indícios” em palavras. As metáforas herbertianas são, em seu movimento de transformação contínua, o vestígio possível de uma suposta unidade.

Havendo só indício de “uma coisa” no horizonte do poema, a analogia e as ligações de sentidos se interrompem. Assim, o circuito analógico entre coisas nomeadas e a transposição de sentido entre palavras e coisas, entre coisas e palavras, entre palavras e palavras, sofre sucessivos deslizamentos. A metáfora herbertiana é deslizante, porque uma metáfora remete a outra, ao ser atravessada pelo ritmo, que engendra entre as imagens do texto um movimento metonímico incessante, o qual desestabiliza a integridade dos mecanismos de significação. O que se poderia configurar como um sistema de símbolos estáveis passa a deslizar de um símbolo a outro, fazendo do mundo um sistema simbólico instável, em movimento, em fuga.

No limite, onde a metáfora é “imagem / em combustão saída / do corpo” (HELDER, 2014, p. 391), o poema é antes metamórfico do que metafórico. O idioma herbertiano, ao fazer uso dos recursos metafóricos da língua e levá-los ao limite “onde um corpo / arde para além de qualquer símbolo” (HELDER, 2014, p. 68), transforma, portanto, os próprios procedimentos metafóricos da linguagem.

Metáfora singularíssima que é também uma questão de ritmo, de forma e de energia, em que se alternam voz e silêncio a título de pensamento. Por meio dessas pulsações textuais orgânicas, localizam-se, na linguagem, lugares de silêncio realçado por vozes em meio aos nomes, lugares em que o corpo silenciosamente se pensa e se faz: “Porque é com os nomes que alguém sabe / onde estar um corpo / por uma ideia, onde um pensamento / fez a vez da língua. / – É com as vozes que o silêncio ganha (HELDER, 2014, p. 172).

As metáforas deslizantes têm como fim a captura do corpo, mas não uma captura definitiva. O corpo existe como indício transposto entre metáforas e silêncio. Entre pensamento, língua e voz, o silêncio passa a ser significação parcial e móvel do que resiste à linguagem. O corpo, portanto, sem que possa ser coisa fixa no nome, entra em processo metamórfico junto à linguagem.

Há, assim, um pensamento do corpo, que serve antes à indicação do que não se registra na língua, pois, como suposta última e verdadeira escrita, o corpo é negatividade atuante na linguagem. Fazer um corpo é, nessa acepção, pensamento próprio de um corpo transmutando-se em palavras. Não à maneira filosófica, mas por via de um pensamento poético, que coincide com um fazer, isto é, um pensamento em ato.

O saber extremo irredutível de um discurso sem palavras

Um número significativo de poetas demonstra, em seus escritos, diferentes formas de pensamento do corpo, que confinam, algumas vezes, com a criação de um corpo na linguagem. Esses dois aspectos – o pensamento de um corpo e a construção de um corpo textual – são caros à poesia de Helder. O corpo, nessa obra, diz-se como “discurso sem palavra” e o poema formula, entre outras coisas, um “saber irredutível”, correlato do dizer do corpo no ritmo que precede o pensamento, mas se configura como pensamento próprio à poesia:

Todo discurso é apenas o símbolo de uma inflexão
da voz
a insinuação de um gesto uma temperatura
à sua extraordinária desordem preside um pensamento

melhor diria « um esforço » não coordenador (de modo algum)
mas de « moldagem » perguntavam « estão a criar moldes? »
não senhores para isso teria de preexistir um « modelo »
uma ideia organizada um cânone
queremos sugerir coisas como « imagem de respiração »
« imagem de digestão »
« imagem de dilatação »
« imagem de movimentação »

(HELDER, 2014, p. 273).

O discurso, entendido como símbolo de uma inflexão vocal, liga-se diretamente ao corpo, na medida em que a voz, se pode ser pensada como intervalo entre corpo e linguagem, pode ser também entendida como elemento comum ao corpo e à linguagem. Ao discurso como símbolo da voz, preside não um pensamento formulado com base em qualquer matriz lógica, mas, sim, um pensamento imagético capaz de fazer um corpo, de modular um corpo, como se modula a voz, como se formula uma passagem rítmica em poema. Trata-se de um pensamento imagético do corpo, fundado em uma matriz sonora que parte do corpo e sobre ele incide, transformando-o em imagens pensadas: respiração, digestão, dilatação, movimentação. Fazer imagens de um corpo é, em termos de poesia, uma forma de dizer e, portanto, dar a conhecer um corpo textualmente.

A produção dessa espécie de conhecimento singular que conflui com o ato de criação verbal, de criação enraizada na matriz rítmica do pensamento em que um corpo se singulariza, nomeia-se, aqui, pensamento poético. Assim como uma música pode ser executada a partir de um saber rítmico incorporado, um saber das mãos que podem desconhecer uma partitura, um poema pode ser escrito com base na manifestação rítmica do corpo em estado de linguagem. Trata-se, em ambos os casos, de um saber em ato, que se formula no instante mesmo da execução de um ofício.

A poesia de Herberto Helder demonstra, justamente, um saber em ato sobre as articulações entre um corpo, uma linguagem e um mundo poeticamente formulados. Esse saber não se confunde com a reflexão da obra sobre a própria obra, não é posterior ao fazer poético, tampouco é um conjunto de técnicas, evidentemente, conhecidas e explicitadas pelo poeta. Um saber em ato é, nessa acepção, o próprio fazer poético pensante. É um saber que se demonstra (e em parte se diz)

em cada poema, que se faz junto ao acontecimento e ao fazer do poema. É um saber coincidente com um fazer, portanto. O poema, estruturado como acontecimento verbal fundado no corpo e no mundo da linguagem poética, faz-se segundo um saber não de todo verbalizável, mas atuante nas palavras. Trata-se de um pensamento limitrofe, irredutível a outros saberes que não o do fazer poético:

mas vou para um « silêncio que treme »
« o violino sobre a mesa » a poeira que vem
« produzir a eternidade »
depois a alegria total de uma tentação dos dedos
parados
franquear a violência luminosa
suspensa
qualquer maneira de intervir na « música »
subindo por dentro a « temperatura » até os termómetros
caírem por eles abaixo
e a « explosão » preparada sorver-se implosivamente
e para sempre restabelecer a « linha viva »
que une ao ar a labareda
um discurso sem palavras atravessado pela febre
fria
de um saber extremo « irredutível »
(HELDER, 2014, p. 288).

Corpo, linguagem e mundo irradiam-se de um para o outro, unificam-se na “linha viva” do poema, sem que haja primazia de um dos três elementos entre os demais. Ou, se há primazia, talvez seja a de um idioma poético, forjado pela fusão entre corpo, linguagem e mundo: um idioma movido por um “discurso sem palavras”, por um “silêncio que treme”, por um ritmo pensante que, nas palavras do poema, opera como centro captador de energias tensionadas na forma de uma só “linha viva”: energia, ritmo e forma.

Linha viva do poema em que corpo e mundo são uma só manifestação, apurada em forma-energética:

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

Assim:

a forma é o ritmo;

o ritmo é a manifestação da energia

(HELDER, 2013, p. 137).

²O fundamento rítmico-energético do idioma poético de Herberto Helder, em que mundo, corpo e linguagem se unificam, é sugerido em diversos lugares da obra. Por exemplo: “A coerência dos meus poemas é a coerência da energia” (HELDER, 2013, p. 136).

Unificados pela potência nominal dos corpos, forma, ritmo e energia compõem-se como um sistema circulatório fundador da poesia: a essência do mundo como energia manifesta-se no ritmo, e o ritmo, por sua vez, sendo o fundamento de um idioma poético², é também a forma do mundo e dos corpos habitantes do mundo poético.

A partir dessas potências rítmico-imagéticas das quais nascem as palavras, corpo, linguagem e mundo – feitos uma só coisa nos nomes – intercambiam-se na desordem equacionada em nomes:

O suspiro da lenha suada gota a gota,
 Que lhe apura o corpo e o aprova,
 Que o apavora,
 Potência múltipla desordenando os nomes: mantendo
 o mundo
 pela desordem

(HELDER, 2014, p. 381).

O ritmo, como manifestação energética do corpo nos nomes, desestrutura a linguagem, mantendo a contínua passagem do corpo ao mundo poético dos nomes, rearranjados pela mesma energia rítmica fundadora da (des)ordem nominal.

O fogo, por sua vez, sugerido no “suspiro da lenha”, é, na obra de Herberto Helder, entre outras coisas, uma manifestação energética indutora das transformações do corpo, das imagens, das palavras e do mundo. Nesse fragmento, o corpo, apurado pelo fogo do poema, transforma-se em potência múltipla, em fundamento rítmico de desordenação dos nomes. A desordem contínua, como efeito das potências energéticas atuantes na base dos nomes, produz, se não uma nova organização dos nomes, um idioma aceso, vivo, em que nem o caos nem a ordenação se consumam por inteiro.

Para além da linguagem discursiva como artifício organizador do pensamento e para além das potências do corpo como elemento desorganizador dos nomes, o que se lê em Helder é o movimento metamórfico entre potências e formas, em que se forja “a escrita como caligrafia extrema do mundo, um texto apocalipticamente corporal” (HELDER, 2013, p. 10). O mundo se diz ao extremo, no limite do irreconhecível, no mesmo ponto em que, metamorfoseado em linguagem, o

corpo se revela como texto da caligrafia do mundo. Fluindo de um para o outro, o mundo é uma caligrafia e o corpo é a caligrafia do mundo: “Chega a mão a escrever negro e conforme vai escrevendo mais negra se torna” (HELDER, 2013, p. 55).

Quanto às potências do corpo depurado em fundamento dos nomes, apurado textualmente em intensidade rítmica e luminosidade imagética, guardam um “saber extremo « irredutível »” a outros saberes, um saber alojado em “um discurso sem palavras”, na iminência de se fazer linguagem poética. Saber em sua máxima intensidade, mas também limítrofe: pensamento rítmico no limiar em que a linguagem não se fez inteiramente discurso. Saber atuante no poema, que coincide com uma maneira de fazer, em um só gesto de escrita, corpo, mundo e poema. Saber fazer o poema, enfim, com “um discurso sem palavras” (HELDER, 2014, p. 288), isto é, a partir de um movimento rítmico da voz e das imagens irredutíveis às palavras, que se entrançam e se encontram em nós textuais.

Nó, metáfora, metamorfose

Os nós textuais, na poesia de Herberto Helder, desempenham funções de encadeamento entre sentidos que se condensam e se deslocam. Dessas ligações, decorre a multiplicação da legibilidade. Entretanto, por meio do trabalho formal de transformação dos recursos metafóricos da linguagem em dispositivos operantes na captura do que excede os limites de significação e de representação verbal, induz-se uma disposição metamórfica nas metáforas, amplificando-se as potencialidades do dizer.

A esse respeito, Silvina Rodrigues Lopes, em *A inocência do dever*, pensa o nó textual herbertiano como um “nó corpo-linguagem” (LOPES, 2019, p. 31). Segundo a autora, um nó atua na composição textual como “ponto de voragem” (LOPES, 2019, p. 31) e “lugar onde se manifesta uma energia que não refigura, que estratifica sensações não integráveis no funcionamento orgânico” (LOPES, 2019, p. 31). Sendo uma operação de linguagem, o nó se faz também um lugar de captura e manifestação de sensações orgânicas para além do aspecto simbólico de formulação de sentidos no texto. O nó textual herbertiano é, assim, lugar em que o corpo, como manifestação energética textualizada, faz-se forma rítmica³.

³Lembremos: “a forma é o ritmo; / o ritmo é a manifestação da energia” (HELDER, 2013, p. 137).

Os nós desencadeiam “processos de captura do irrepresentável” (LOPES, 2019, p. 13), que não se confundem com a representação, com a substituição entre coisas e signos ou amplificação do signo por transposição de sentido entre signos. Evidentemente, a linguagem metafórica é uma das figuras fortes na poesia de Helder, mas Silvina sinaliza a mutação presente na metáfora singular de Helder, a qual seria capaz de localizar e deslocar as potências do corpo irrepresentável no ritmo e nas imagens nodais do texto. O nó, nessa perspectiva, ao agenciar metamorfoses entre corpo e símbolo, faz-se lugar de “Deslocações de ar, de palavras, partes de corpo, deslocações de sentido nas partes do corpo” (HELDER, 1973, p. 143). Há, sem dúvida, efeitos de significação do corpo em deslocamento, mas também corporeidade dos signos. A “simbologia corporal” (HELDER, 2013, p. 134) e a “corpografia simbólica” (HELDER, 2013, p. 134) fazem parte, portanto, de um mesmo nó de escrita orgânica, passível de diferentes abordagens.

Os nós desempenham a função de preservar nas palavras a corporalidade silenciosa e seus impulsos, transformados em ritmo na raiz do sentido. Como centros de captura e dispersão de energia rítmica e indutores de sucessivas metamorfoses do corpo e do mundo no poema, os nós se transformam, se deslocam entre imagens e nomes, e também os nomes tendem a se modificar em torno dos nós:

e a única meditação moderna é sobre o nó
absorvendo a madeira toda – uma espécie de precipitação
convulsa da matéria para o seu abismo próprio –
e sobre a tábua despida incorporando cada nó que fica
a palpitar com a força no tecido inteiro
da tábua
e lançando na tábua a sua energia mergulhada
de nó –
porque em toda a palavra está o silêncio dessa palavra
e cada silêncio fulgura no centro da ameaça
da sua palavra –
como um buraco dentro de um buraco no ouro dentro do ouro
(HELDER, 2014, p. 300)

Nesses versos, há planos de construção indissociáveis: o primeiro, o da madeira como metáfora da matéria e de sua

constituição em sistema de nós; o segundo, o das palavras e seu silêncio fulgurante; o terceiro, o do ouro e seu vazio. Esses planos se atravessam: onde se lê que a madeira toda é absorvida pelo nó da madeira, é possível ler uma referência ao nó textual como ponto de voragem de todo o poema, de convergência de todo o texto para um lugar de absorção de sentidos e de energias, que irradiam do mesmo nó.

Cada nó, material ou metafórico, é por sua vez incorporado na tábua do texto, na composição contínua do poema em obra. Nesse sistema composto de madeira e nós, de palavras e silêncio, circula a energia nodal, transmutando-se entre matéria e metáfora. Nessa perspectiva, um nó dissemina no texto as potências textuais e materiais que absorve, produzindo a pulsação de cada parte no todo, do todo em cada parte e de cada parte em outras partes.

É assim que o silêncio – seja ele a ausência de palavra ou o que da matéria se diz como silêncio – está subentendido na própria palavra como fulgor silencioso das imagens. O silêncio é indício de uma ausência, que se faz “discurso sem palavra” (HELDER, 2014, p. 288) subjacente ao curso do poema. Cada silêncio, ainda, repercute em sua palavra, que ora o manifesta, ora o elide: se o silêncio se diz em palavra, a palavra é ameaça de desaparecimento do silêncio; se a palavra se aloja em seu silêncio, evidencia-o. Há nesse movimento um ritmo que se produz para além da sonoridade: o ritmo de um pensamento nascente, fundado pelo que não se diz, mas ora se subentende, ora se manifesta.

Portanto, em sucessivos deslocamentos rítmicos e imagéticos, uma palavra reverbera aquilo que não se significa, mas se evidencia como silêncio interior ao fulgor das palavras e como presença material fulgurando em imagens: “como um buraco dentro de um buraco no ouro dentro do ouro”⁴.

O puro nó da carne – o centro

Um nó, como centro de transmutação da linguagem, é lugar de ligação e passagem entre corpo e grafia, em que potências corporais se fazem ritmo e os ritmos impulsionam as mutações imagéticas do corpo. Nessa corpografia, a pulsação orgânica é o fundamento de um pensamento ardente:

⁴O ouro é também uma metáfora para as transformações da matéria e da linguagem na obra de Herberto Helder. A esse respeito, o capítulo “O ouro”, do livro *Do mundo de Herberto Helder* (MAFFEL, 2017) é esclarecedor.

O nó mais duro, o puro nó da carne
– o centro.
Furioso fulcro do espírito.
É aí que penso.
Por onde falo ainda tão depressa
Que ressuscito, ardido
(HELDER, 2014, p. 352).

O pensamento faz-se no nó da carne, da “minha carne que é a complicada carne / do poema” (HELDER, 2014, p. 42), isto é, faz-se onde a “carne das palavras” (HELDER, 2014, p. 49) é simultaneamente potência rítmica do corpo nas palavras e linguagem encarnada em que arde uma forma própria de pensamento da poesia. A “carne ligada” (HELDER, 2014, p. 68) ao verbo é, assim, pensamento de um corpo ardente. Um corpo consumido pelo fogo das palavras, mas pelo mesmo fogo nelas revivido, faz-se e pensa-se como passagem contínua entre a linguagem e o que a excede.

Sendo o nó da carne indicado pelo poema como centro, é preciso, ainda, entender que o centro, nessa obra, é insituável: está em toda parte, circula como “sombra de sangue pelos canais do ser” (HELDER, 2014, p. 28). Assim o é, porque a poesia de Helder se faz como circulação de sentido e de energia rítmica, isto é, de forma sonora entre ruído e som onde tudo começa:

E por esse canal calcinado sai
um ruído rítmico, uma fremente
desarrumação do ar, o verbo sibilante,
vento:
o som onde começa tudo – o som
(HELDER, 2014, p. 352).

A sonoridade, o ritmo, está em toda parte da obra: é seu cerne-superfície, interioridade e exterioridade articuladas em nó. Mas o corpo irrepresentável, o fazer de um corpo em imagens simbólicas, o ritmo e o pensamento compõem-se segundo a imagem da disseminação de nós entre si articulados. Nesse sentido, cada nó é um centro de irradiação e concentração do poema. Há centros interligados, sem que haja primazia de um sobre o outro.

A respeito dessa articulação entre nós, mas também da ligação nodal entre corpo e escrita, se fala, em *Photomaton & Vox*, em “aplicar as mãos na matéria primária da terra” (HELDER, 2013, p. 12) como forma de se aproximar o pensamento de uma vida e a escrita desta vida. A isso, acrescenta-se: “Gostaria de ser um entrançador de tabaco” (HELDER, 2013, p. 12). A imagem do entrançador surge também no “Texto 7”, de *Antropofagias*:

Tenho uma pequena coisa africana para dizer aos senhores
« um velho negro num mercado indígena
a entrançar tabaco » o odor húmido e palpitante sobe dos
dedos
a subtileza « rítmica » dos dedos chega a ser uma dor
fere na cabeça o pensamento de sua devoção
extrema quase « intáctil » sobre algo
« algo tabaco »
o que começa a tornar-se como uma « loucura comovida »
por cima dessa massa viva de tabaco
« como ele aflora Deus digitalmente debruçado! »
de repente « vê-se » a inocente diligência
o « sim » sem nada mais
o medo como se fosse mel a escorrer do crânio
por tudo ser de novo tão concentrado e leve
a dor em nós de uma tão forte « ignorância activa »
a « fazer-se » uma prova
de elegância na « razão » do tempo
nenhuma dúvida apenas a lisura branda de um « estilo »
(HELDER, 2014, p. 285).

Chama a atenção, nessa passagem do poema, a confluência entre ritmo e pensamento, figurados na imagem de um ofício manual cujo gesto é entrançar “algo tabaco” (HELDER, 2014, p. 286) ao ritmo da linguagem. Entre as mãos e a linguagem em que uma « massa viva » se transpõe, o estilo faz-se na “digitalidade do « silêncio »” (HELDER, 2014, p. 286).

Esse fazer ritmado, em que o poema acaba por se pensar, produz-se, ainda, como “« linguagem » extenuante pela sua própria « verdade »” (HELDER, 2014, p. 286). A verdade em jogo no poema conflui, portanto, com um ofício de pensamento ritmado pelo fazer do próprio poema. O saber em ato anteriormente referido comparece, nesse poema, na

proximidade de uma “ignorância activa” (HELDER, 2014, p. 286), isto é, há um saber que é correlato de um ritmo corporal anterior ao discurso e à elaboração do sentido. Manualmente, tece-se um “discurso sem palavras” (HELDER, 2014, p. 288), um ritmo em devir discursivo, no qual se formula um “saber extremo irredutível” (HELDER, 2014, p. 288) a qualquer forma verbal que não o poema. O pensamento da poesia é, nessa perspectiva, um ofício rítmico das mãos e um movimento do corpo fazendo-se ritmo, tecendo-se em linguagem. O fazer poético é, portanto, a base concreta de um pensamento nascente.

Pensamento do poema (do corpo (do mundo))

Na poesia de Herberto Helder, poema, corpo e mundo são instâncias interdependentes, na medida em que o corpo se faz textualmente em imagens orgânicas, as quais, por sua vez, participam na composição de um mundo: “E o nosso corpo, que é o fremente corpo das imagens, as imagens encarnadas, impõe a emenda do mundo.” (HELDER, 1980, não paginado). Como pensamento em ato, a obra não apenas explicita as ligações entre corpo, mundo e poema, mas atua na reconfiguração contínua desses termos que, não raro, se intercambiam em um sistema de circulação verbal.

A respeito do corpo em Herberto Helder, é preciso, ainda, que não seja compreendido apenas como matéria exterior ao texto, embora não se faça texto sem ela. O corpo é potência de nascimento da palavra, matéria feita palavra e operador poético da organicidade entre imagens, ritmo e mundo como criação de linguagem. O corpo é um mundo poeticamente instaurado no poema. Dessa forma, o poema corporal herbertiano, não se confundindo com mundos preexistentes, é matéria do mundo e lugar autônomo de linguagem, expandindo-se como reverberação do mundo. Lugar constituído pela corporalidade das palavras, nem de todo terreno, nem de todo simbólico, mas não exatamente utópico. Lugar no limiar em que linguagem, corpo e mundo se entrelaçam em um complexo sistema de nós em constante reconfiguração, os quais induzem a circulação, a sístole e a diástole textual, a partir da qual o texto, fazendo-se como um espaço em expansão sobre si fechado, abre-se também ao que o excede, ao que se sinaliza nas palavras como

⁵ A noção de devir, articulada ao pensamento próprio à poética de Herberto Helder, é um dos pontos de partida do ensaio *A inocência do devir*, de Silvina Rodrigues Lopes: “O que importa aqui é que a escrita do poema não é um processo pelo qual aquele que escreve caminha para um desvelamento de uma essência ou verdade anterior, mas também não é a anulação de uma existência para dar lugar à suposta força criadora de uma linguagem pura. Ela é assinatura, afirmação da existência como devir. Ou seja, da capacidade de tocar/ser-tocado pelo pensamento, pelas coisas” (LOPES, 2019, p. 9).

seu devir⁵: “Trata-se de « escrita circular » [...] O texto é fechado, mas também aberto” (HELDER, 2013, p. 66).

A espacialidade da obra é simultaneamente fechada e aberta, assim como são fechados os nós, cujo fio interior é, entretanto, o mesmo que se prolonga no exterior. Como um sistema circulatório, a obra dissemina-se em seu interior, mas, à diferença dos corpos que se fecham sobre si, o corpo textual é também aberto, expande-se para fora de si, em direção ao mundo que se vai escrevendo como devir do texto. Entre corpo, poema e mundo, os nós produzem-se como junção entre exterioridade e interioridade, portanto.

“O poema”, texto publicado pela primeira vez em *A colher na boca*, é uma das mais evidentes demonstrações herbertianas da circulação entre poema, corpo e mundo, em que a linguagem é simultaneamente aberta ao que lhe excede e fechada sobre si. Hoje, conhecem-se pelo menos duas versões desse poema, escrito segundo a lei da metamorfose constitutiva da obra. Helder, como se sabe, reescreveu e excluiu textos e livros inteiros ao longo das reuniões de sua obra, e nesse movimento de reconfiguração de poemas se pode, não raro, detectar nas mutações textuais também um pensamento da obra sobre si. Reescrever um poema, nessa perspectiva, é também uma forma de pensamento contínuo do poema e da obra.

Na versão presente em *Poesia toda*, de 1973, lê-se:

O POEMA⁶

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.

Fora existe o mundo. Fora, a esplêndida violência
ou os bagos de uva de onde nascem
as raízes minúsculas do sol.

Fora, os corpos genuínos e inalteráveis
do nosso amor,
os rios, a grande paz exterior das coisas,
as folhas dormindo o silêncio,
– a hora teatral da posse.

⁶ Em negrito, assinalo os elementos que variam entre a versão de 1973 e a mais recente, de 2014.

E o poema cresce tomando tudo em seu regaço.

E já nenhum poder destrói o poema.

Insustentável, único,

**invade as órbitas, a face amorfa das paredes,
e a miséria dos minutos,**

e a força sustida das coisas,

e a redonda e livre harmonia do mundo.

- Em baixo, o instrumento perplexo ignora
a espinha do mistério.

- E o poema faz-se contra o **tempo e a carne**
(HELDER, 1973, p. 38-39, grifos nossos).

Na versão mais recente, presente em *Poemas completos*, “O poema” apresenta algumas variações, a partir da segunda estrofe: corte dos artigos iniciais aos versos 11 e 12; eliminação da vírgula ao final do verso 12; reescrita dos versos 17 e 18; eliminação de uma vírgula no verso 21; inversão de substantivos ao fim do verso 23:

O POEMA

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.

Fora existe o mundo. Fora, a esplêndida violência

ou os bagos de uva de onde nascem

as raízes minúsculas do sol.

Fora, os corpos genuínos e inalteráveis
do nosso amor,

rios, a grande paz exterior das coisas,

folhas dormindo o silêncio

- a hora teatral da posse.

E o poema cresce tomando tudo em seu regaço.

E já nenhum poder destrói o poema.

Insustentável, único,

invade as casas deitadas nas noites

e as luzes e as trevas em volta da mesa

e a força sustida das coisas,
e a redonda e livre harmonia do mundo.
– Em baixo o instrumento perplexo ignora
a espinha do mistério.

– E o poema faz-se contra **a carne e o tempo**
(HELDER, 2014, p. 286, grifos nossos).

As alterações de pontuação e os cortes de artigos tendem a alterar o ritmo e, em alguma medida, o sentido, já que, por exemplo, a ausência de artigo pode gerar uma imprecisão calculada, uma abertura de sentido. As alterações que aqui mais interessam são sobretudo as dos versos 17, 18 e 23.

Em ambas as versões, o poema cresce na interioridade do corpo e se apossa do espaço exterior. Seu movimento é expansivo e invasivo. Na versão de 73, invadem-se as “órbitas”, palavra que pode significar a trajetória elíptica dos corpos celestes, mas também a cavidade craniana onde se alojam os olhos. Nessa perspectiva, o poema se distende, em um só gesto, entre a exterioridade do espaço e a interioridade do corpo. Na versão mais recente, a palavra “órbita” é substituída por “casa”, palavra que pode remeter a um espaço exterior ao lugar onde cresce o poema – a carne –, mas também a um lugar de intimidade, preservando-se, assim, a articulação entre exterior e interior nas duas versões do poema. A expressão “em volta de”, na versão de 2014, por sua vez, guarda ressonâncias da ideia de movimento circular, sugerida pela palavra “órbita”. Na versão de 73, há também a palavra “parede”, que não se distancia do campo semântico de “casa”, presente no poema de 2014. Onde as paredes são amorfas, em uma versão, na outra é a noite em que se “deitam” as casas a responsável por algo análogo à distorção.

Entretanto, na versão de 2014, o jogo entre noite, luzes e trevas, que se estende entre os versos 17 e 18, reforça o movimento invasivo e contínuo anunciado desde o princípio do poema, explicitando-se na forma do dizer o seu sentido. Quanto ao verso “e a miséria dos minutos”, da versão de 73, desaparece. Talvez porque “minutos” pertença ao entendimento cronológico da temporalidade, que não parece ser a temporalidade própria do poema. Talvez, sobretudo com base na versão de 2014, seja possível supor que interesse

menos a demonstração da temporalidade do poema do que sua dinâmica de crescimento na carne, devoração do espaço exterior e reaproximação da carne, contra a qual ao fim o poema se escreve. A espacialidade do movimento ganha relevo, em detrimento da temporalidade. Hipótese que ganha força se se considerar que, além de o poema se escrever contra o tempo, há, de uma a outra versão, inversão entre as palavras “tempo” e “carne”.

A carne, como lugar primeiro de crescimento do poema e depois assimilada simbolicamente pela devoração poética, ganha destaque, e o movimento de circulação do poema, em detrimento de qualquer cronologia, é reforçado espacialmente. Talvez se possa pensar em uma temporalidade cíclica de sobreposição do poema ao mundo e à carne, de que o poema nasce e a que retorna, como veremos adiante, em uma passagem de *Servidões*. Entretanto, na aparente circularidade ou repetição entre a carne em que o poema cresce e de que irradia e a carne à que retorna e contra a qual o poema se escreve, há também diferença, pois, de um a outro movimento do poema em relação à carne, o texto já não é o mesmo. No meio do caminho, assimilou-se o mundo e, com ele, a carne é já também outra. É carne do mundo, carne da palavra. Esse jogo entre repetição e diferença, em que se dá a ler o ritmo, é assim esclarecido por Silvina Rodrigues Lopes:

A natureza do ritmo, feito de repetições e, no entanto, não se confundindo com elas, implica a coexistência de uma certa regularidade e da suspensão da mesma. Essa é a natureza paradoxal do poema – o movimento ininterrupto da aparência engendra-se pela diferença que nele imprime gradações, cortes, cumes e recessos (LOPES, 2019, p. 8).

“O poema”, de teor autorreflexivo, ilumina o pensamento herbertiano não apenas sobre os corpos e o mundo em relação à linguagem poética, mas sobretudo seu pensamento sobre o poema como movimento de assimilação do mundo e dos corpos, que uma vez escritos são já outra coisa: “uma / só coisa coberta de nomes” (HELDER, 2014, p. 109). Trata-se, ainda segundo Silvina, de um “pensamento do não-limite entre natureza e cultura” (LOPES, 2019, p. 9-10). Não-limite que, se estabelece a comunicação entre a linguagem e o que a excede,

não elimina a heterogeneidade das partes entre as quais se estabelece ligação.

A respeito dessa forma de pensamento comunicante entre instâncias distintas, há ainda alguns aspectos do poema a serem desdobrados. Inicialmente, o poema não coincide com a forma verbal que virá a ter: é um acontecimento no limiar entre linguagem e corpo. Cresce na desordem da carne, é impulso que se expande e acede em direção ao mundo das palavras.

A carne, por sua vez, é inicialmente lugar exterior à organização simbólica das palavras: lugar de desordem e impulso orgânico, em que cresce o poema como acontecimento anterior às palavras, com a condição de que as palavras, como devir do acontecimento poético, estejam no horizonte, no limiar do acontecimento. Afinal, só em face da organização simbólica se pode dizer da desordem como lugar nascente do poema.

Ao fim, onde a carne comparece como aquilo contra o que o poema se escreve, abrem-se diversas possibilidades de leitura. É possível perceber em “o poema faz-se contra a carne e o tempo” a ideia de movimento contrário, isto é, uma alusão à existência do poema para além do tempo, para além da finitude da carne. Fazer-se contra a carne seria desvincular-se da carne, do corpo onde o poema cresce, ao passar à existência simbólica, em que a carne seria apenas mais um nome. Mas é importante notar que o poema herbertiano não se dissocia do mundo e dos corpos como acontecimento vivo, orgânico. Nessa perspectiva, fazer-se “contra a carne” seria escrever-se muito próximo à carne, junto à carne e, no limite, a ela se sobrepondo, sem que se elimine o corpo vivo como diferença irredutível à linguagem, nela presente como silêncio e energia disseminadora de escrita. Nessa segunda acepção de “escrever-se contra”, é possível inferir um movimento circular, ou, melhor dizendo, circulatório: o poema parte da carne e a ela retorna, mas, ao retornar, a carne é já matéria irredutível ao nome, que com ela se atrita. “Contra”, nessa perspectiva circulatória, seria também alusão ao combate, à tensão entre nome e matéria orgânica, estruturante nessa poética. O corpo, como exterioridade irredutível à linguagem, seria resistência e ponto de apoio da palavra.

Essa perspectiva circulatória, em que há tensão estruturante entre matéria resistente ao nome e nome como continente da materialidade viva, volta a ser demonstrada, em 1985, no

prefácio de *Edoi Lelia Doura – antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*, organizada pelo autor, que assina também o prefácio. Esse mesmo texto retorna como parte do prefácio de *Servidões*, de 2013, em que se lê:

Eu podia contar gemeamente duas histórias: uma afro-carnívora, simbólica, a outra silenciosa, subtil, japonesa. De cada uma delas acabariam por decorrer um tom e um tema. A história carnívora foi colhida algures, de leitura, e respeita a uma tribo que sepultava os seus mortos no côncavo de grandes árvores. As árvores, a que tinham dado o nome do povo: baobab, devoravam os cadáveres, deles iam urdindo a sua própria carne natural. Pelo nome tirado de si e posto na alquimia, a tribo investia-se nas transmutações gerais: a morte levava o nome, e o nome, activo e tangível, crescia na terra. Emocionam-me a fome botânica e o triunfo das copas, o empenho tribalmente mágico, regrado pelo insondável entendimento das metamorfoses da carne no esquema orgânico da matéria. E apanho aqui o símbolo: uma imagem de si mesma, uma imagem absoluta, universal, devora esta gente, e esta gente põe a assinatura na imagem devolvida ao mundo. É quase tudo quanto há para dizer no plano prático da poesia (HELDER, 2013, p. 13-14).

Cada uma das histórias assume uma forma propícia para pensar aspectos do fazer poético. A história carnívora remete à estruturação simbólica do poema em sua plurissignificação; o koan, por sua vez, como narrativa breve que produz a suspensão do sentido, remete ao viés silencioso do ato de linguagem que interrompe o encadeamento simbólico, para, a seguir, desencadear uma forma específica de pensamento da poesia. No decorrer do texto, as histórias se entrecruzam, em direção à formulação de um entendimento uno de um fenómeno múltiplo, porém indivisível: o acontecimento do poema enquanto pensamento e ato.

A história simbólica demonstra as operações poéticas de articulação entre matéria e nome e sua recriação poética. O símbolo, nessa narrativa, cresce a partir do “entendimento das metamorfoses da carne no esquema orgânico da matéria”, ou seja: há, por um lado, a matéria em sucessivas metamorfoses e, por outro, o pensamento dessas metamorfoses de que se colhe um símbolo ou pensamento do fazer poético.

Importante ressaltar que as metamorfoses do corpo são ligadas à transformação simbólica dos nomes e das imagens. A

tribo cede seu nome à árvore e, a seguir, sepulta no côncavo das árvores os cadáveres da tribo. Trata-se já de um pensamento sobre a natureza das imagens na composição de um poema: a história carnívora, como as narrativas míticas, é autônoma, é uma imagem de si mesma, absoluta, universal. Mas o povo baobab, ao ser devorado pela árvore que leva seu nome e devora seu corpo, assina a imagem de sua própria devoração. Ao assinar o mito de sua morte, baobab – povo e árvore reunidos no nome em comum – renasce como símbolo. Esse ciclo simbólico da matéria e dos nomes transmutando-se é, ao fim, associado ao fazer da poesia.

Importa aqui ressaltar uma diferença entre a narrativa mítica e o fazer poético de Helder. No pensamento da poesia formulado por Helder, assina-se não exatamente uma narrativa anônima e coletiva, mas o que dela é imagem representativa do mito como continente de múltiplas verdades encerradas em um texto. Passa-se, assim, de uma ficção mítica sobre o corpo como matéria, imagem e duração simbólica a uma obra poética nascida do sistema simbólico do mundo e nele reinserida sob um nome próprio que a reconfigura. Essa operação de destruição e recriação de um corpo e de suas significações em meio à linguagem é nomeada “plano prático da poesia”.

A segunda narrativa, cujo espaço, o Japão, serve de corolário da primeira, isto é, como continuidade argumentativa no pensamento da poesia formulado por Helder, estrutura-se como um koan:

Num Japão corolário, o discípulo pergunta ao mestre o que é o Zen, e o mestre descalça as sandálias e coloca-as em cima da cabeça. Eu penso que o discípulo era ainda pouco lavado na inteligência das coisas, do seu pouso e geometria, pouco inteligente da inteligência que aparelha o caos em relações sensíveis de elementos. Não lhe era enfim sabido que discorrer sobre a ordem do mundo, e de qualquer capítulo dele, é menos que nomear. É o desencontro no acto das palavras. Como ressalta então o recôndito, o lugar onde a carne é comida, e ressurgem, mercê da aliança da linguagem com as formas! Não se discorre. A vitalidade nominal é intrínseca, metabólica: pode tender para o silêncio ou tomar o ganho de uma voz, mas não explica, age apenas, age como substância, forma e nome da realidade (HELDER, 2013, p. 14).

O pensamento oriental aparece de modo explícito em *Servidões*, não apenas no prefácio, mas em diversos poemas do livro, alguns aparentados ao haikai. A escolha do koan como forma de demonstrar aspectos da poesia é aqui fundamental para se entender o que está em jogo no pensamento próprio ao fazer poético de Helder.

Eugen Herrigel⁷, em *O caminho Zen*, apresenta uma definição de koan e de seus efeitos de pensamento, os quais permitem compreender um pouco mais a associação de Helder entre o pensamento poético e esse gênero de texto:

Uma vez que nos exercícios com Koans tudo o que teve valor até então é posto em dúvida (até mesmo a existência do Buda), cresce no discípulo a inquietação e um certo mal-estar; pois, afinal, durante os exercícios, não sobra sequer o “eu que duvida”. Tudo fica como que apagado e, contudo, isolado do meio ambiente.

Apenas uma coisa permanece firme: o Koan. Apenas uma coisa ocorre: “o pensamento”.

Gradualmente, torna-se claro ao discípulo, nos exercícios, o esforço infecundo do seu modo de considerar o Koan. Assim, não poderá surgir a solução. As meditações cansativas e o cismar sem sentido serão abandonados – com lentidão ou com pressa – até que apenas o Koan permaneça no campo visual do espírito. Há, portanto, apenas o Koan; não há mais nenhum “eu” a fazer perguntas. (HERRIGEL, 2017, p. 95-96).

O koan, tal como o apresenta Herrigel, produz no ouvinte um efeito de suspensão, de interrupção do nexos entre um acontecimento e a possibilidade de sua significação. Por um momento, mesmo o nexos entre as coisas se suspende e cada coisa surge isolada e privada da possibilidade de sentido. Do gesto narrativo de interrupção, decorre um efeito: o pensamento, que, entretanto, não serve para significar o koan como dispositivo textual de interrupção de sentido. Resta, ao fim, no limite em que o pensamento se silencia, apenas o koan como evidência de si, como imagem de um acontecimento absoluto, privado de pensamento, sem sequer um eu que possa para ele formular um sentido.

Em que medida se pode, com base nesse gênero de texto-acontecimento, pensar algo sobre um poema? No koan formulado por Helder, uma possível chave de leitura estaria na expressão “desencontro no acto das palavras” (HELDER, 2013,

⁷Rosa Maria Martelo, em *A forma informe*, aproxima o pensamento da experiência do Zen Budismo a um poema de *A faca não corta o fogo*, de Herberto Helder (2008, p. 199), aventando a hipótese de que haja diálogo entre o pensamento de Eugene Herrigel (MARTELO, 2010, p. 105).

p. 14), a qual chama a atenção para a dissociação produzida entre uma pergunta, um ato como resposta e o que desse ato destitui a própria pergunta. Nesse desencontro, desperta-se a atenção para o que está fora do discurso e para a insuficiência de todo discurso.

Há um mecanismo subjacente a esse ato de pensamento transmitido pelo koan: a palavra que dá nome ao objeto, “sandália”, deixa de ser operacional para nomear o objeto deslocado de seu uso e acaba por se esvaziar. O próprio objeto, deslocado de sua função, aparece como existência imprópria ao nome, que já não lhe serve. Analogamente, indica-se que, para a palavra pela qual se pergunta (Zen), não há referente, não há verdade discursiva. Desencontrados, palavra e ato esvaziam-se de sentido e, por fim, abrem na linguagem um lugar vazio em que reverbera a ausência de resposta, a destituição da pergunta, do pensamento e do “eu a fazer a pergunta”.

Esse vazio desencadeado pelo ato abre o dizer à “inteligência que aparelha o caos em relações sensíveis de elementos” (HELDER, 2013, p. 14), ao romper o “nexo que liga as coisas” (HELDER, 2014, p. 301) entre si, ao desfazer o mecanismo simbólico que liga as coisas às palavras e as palavras ao seu entendimento. Entretanto, o discípulo em questão é “pouco lavado na inteligência das coisas” (HELDER, 2013, p. 14). Isso permite pressupor que, em poesia, a inteligência e o pensamento se fazem na proximidade das coisas e na destituição dos automatismos da linguagem, da lógica e da compreensão

Por isso, “discorrer sobre a ordem do mundo, e de qualquer capítulo dele, é menos que nomear” (HELDER, 2013, p. 14). Nessa forma discursiva aquém da nomeação, também o pensamento é menos que formulação lógica encadeada por conceitos. Não é um pensamento vazio. É um vazio de pensamento, desencadeado por um ato de linguagem, que inaugura a possibilidade de pensamento. É um vazio atuante, anterior ao pensamento e ao discurso. É um pensamento poético em que “Não se discorre. A vitalidade nominal é intrínseca, metabólica: pode tender para o silêncio ou tomar o ganho de uma voz, mas não explica, age apenas, age como substância, forma e nome da realidade” (HELDER, 2013, p. 14). O vazio de pensamento da poesia, como “saber extremo irredutível” formulado em um “discurso sem palavras”, é pensamento e ato, linguagem poética em que não se dissociam substância e nome vivo.

As duas narrativas, por fim, unificam-se justamente no ponto em que o vazio da cavidade do baobab coincide com o vazio produzido na linguagem pelo koan. Nesse lugar de entrecruzamento, revela-se o nó entre corpo e linguagem, onde “ressalta então o recôndito, o lugar onde a carne é comida, e ressurge, mercê da aliança da linguagem com as formas” (HELDER, 2013, p. 14).

A respeito das correlações entre pensamento, poesia, voz, presença e ausência, é conhecida a seguinte formulação de Valéry: “Entre a Voz e o Pensamento, entre o Pensamento e a Voz, entre a Presença e a Ausência oscila o pêndulo poético” (VALÉRY, 2011, p. 222). Para Valéry, poema, alternando entre o que se faz presença e o que se ausenta na linguagem, produz-se como ritmo. Se, para Helder (2013, p. 137), o ritmo é a forma manifesta do corpo e do mundo na linguagem, é, para além da oscilação poética pensada por Valéry, como pensamento amalgamado à voz que o idioma poético de Herberto Helder traz à superfície do pensamento rítmico o que à linguagem resiste, mas nela se imprime parcialmente como energia rítmica e forma verbal.

O corpo textualmente fundado na poesia de Herberto Helder é expansão contínua de um idioma orgânico, portanto. Não se confunde com uma interioridade que possa dizer eu, da qual se excluiria um mundo como exterioridade. Antes, é um corpo contínuo de interioridade-exterior. Corpo tendendo ao ilimitado como devir do poema, que se faz na continuidade entre a matéria, a linguagem e o mundo pelo poema fundados. O poema é, assim, o corpo do mundo, e o mundo, por sua vez, faz-se poema expandido no corpo da linguagem:

Compreendi então: cumprira-se aquilo que eu sempre desejara – uma vida sutil, unida e invisível que o fogo celular das imagens devorava. Era uma vida que absorvera o mundo e o abandonara depois, abandonara a sua realidade fragmentária. Era compacta e limpa. Gramatical. (HELDER, 2013, p. 18).

Como um amálgama de realidades entre si irredutíveis, devoradas e fulgorizadas em imagens orgânicas, o poema contínuo de Herberto Helder é – no limite em que se fundem corpo, mundo, linguagem e pensamento – uma vida sutil que se inscreve compacta, expandindo-se gramaticalmente.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Quando a casa queima*. Belo Horizonte: Âyiné, 2021.
- FOUCAULT, Michel. *O pensamento do exterior*. São Paulo: Editora Princípio, 1990.
- GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- HELDER, Herberto. Cena vocal com fundo visual de Cruzeiro Seixas. *Diário de Notícias*, Lisboa, 19 jun. 1980. Disponível em: https://www.triplov.com/herberto_helder/Cruzeiro-Seixas/index.html. Acesso em: 27 jul. 2020.
- HELDER, Herberto. *Edoi Lelia Doura* – antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.
- HELDER, Herberto. *Poemas completos*. Porto: Porto Editora, 2014.
- HELDER, Herberto. Retrato em movimento. In: HELDER, Herberto. *Poesia toda 2*. Lisboa: Plátano Editora, 1973.
- HELDER, Herberto. *Servidões*. Porto: Porto Editora, 2013.
- HERRIGEL, Eugen. *O caminho zen*. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix, 2017.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *A inocência do devir*. Portugal: Língua Morta, 2019.
- MAFFEI, Luis. *Do mundo de Herberto Helder*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2017.
- MARTELO, Rosa Maria. *A forma informe – leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Vega, 2000.
- STEINER, George. *A poesia do pensamento*. Do Helenismo a Celan. Lisboa: Relógio D'Água, 2012.
- VALÉRY, Paul. *Varietades*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

ABSTRACT

Poetry and thought in Herberto Helder: the irreducible extreme knowledge on one wordless speech

In this essay, we investigate similarities and differences between the proceeding of poetic thinking way present in the work of the Portuguese poet Herberto Helder and of philosophical thinking. For this, a topic is privileged: the body and its possible articulations to thought and language. This topic is covered in the poet's work and in that of some thinkers in the field of Philosophy, such as: José Gil, Jean-Luc Nancy, Michel Foucault and Silvina Rodrigues Lopes. Regarding thinking in Herberto Helder's poetry, the following aspects are delimited, concerning thought and the constitution of a body in language: rhythm as a wordless speech; the knowledge of poetic thought formulated as an irreducible extreme knowledge; the transformations of metaphorical language in Herberto Helder as a singularization of poetic thought and a specific form of articulation between poetry and truth, unlike the conceptual truths of philosophy; the verbal construction in poetry as a formulation of a textual fabric tied by knots of thought, from which results the construction of a symbolic body and world. Finally, based on the conjunction of these topics in the work, an understanding of Herberto Helder's poetry is proposed as an amalgamation of mutually irreducible realities, in which body, world, language and thought merge.

Keywords: Herberto Helder; poetry; thought; body.

Erick Gontijo Costa é professor de Língua Portuguesa e Literatura, em regime de dedicação exclusiva, no CEFET-MG. Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG. Publicou artigos sobre a poesia portuguesa moderna e contemporânea em diversos periódicos acadêmicos. Autor do livro *Acurar-se da escrita*, publicado em 2021, sobre a obra da autora portuguesa Maria Gabriela Llansol.