

Por que não falte nunca onde sobeja, ou melhor, excesso e falta na lírica de Herberto Helder

Luis Maffei*

para Marina

Resumo

Herberto Helder, poeta dos mais notáveis que a contemporaneidade portuguesa viu cantar, confere à sua lírica vários traços peculiares, como a feitura duma obra longa que, entretanto, pode ser lida como um poema único, em perene estado de construção. Isso acusa uma alquímica concepção metamórfica presente na poética herbertiana, o que, por sua vez, revela alguns pontos de partida freqüentes, dentre os quais a falta e o excesso. Além disso, Herberto Helder é leitor de Camões, não por acaso poeta que cuida do que falta e do que sobeja; se leitor, pena à mão, é Herberto recorrente e primoroso dialogante, e isso permite que alguns exemplares da poesia camoniana sejam profícuos inauguradores da dicção do autor da *Poesia toda* no que ela tem, por exemplo, de erótico, de móvel e de atento a peculiaridades poéticas do mundo.

Palavras-chave: Herberto Helder; Falta; Excesso; Camões; Movimento.

Máscaras ao chão: é um notabilíssimo verso camoniano que inicia o título do que aqui escrevo. Impõe-se, entretanto, a pergunta: por que Camões, se o tema deste escrito é outro poeta? Seduz imenso a resposta que mais desagrada a qualquer criança: porque sim. Explico-me: no universo da poesia portuguesa de todos os tempos, apenas a anterior ao advento do poeta maior, poeta maiúsculo, viu-se livre de sua presença. Vou mais longe, porque o caso é de ir mais longe: um dos mais notáveis leitores da poesia camoniana que o século XX português viu cantar é, justamente, Herberto Helder. Em primeiro lugar, por gosto, por efetiva adoração; afirma o nosso contemporâneo mais jovem en-

* Universidade Federal do Rio de Janeiro.

tre os dois que aqui figuram, tratando do outro, claro: “Preciso ir lá atrás, vou às Canções camonianas, a *Babel* e *Sião*, a esse poema lírico, espiritual, secreto chamado *Os Lusíadas*, tão soberano que se confunde com a mais nobre pergunta.” (HELDER, 2001a, p. 195): vai “lá atrás” Herberto Helder para situar a poesia camoniana numa notável permanência, e isto se deve, decerto, à permanência da leitura.

Além disso, leitura, em muitos casos, é etapa de escritura, e ao ler o autor do “poema lírico, espiritual” e “secreto” de nome *Os Lusíadas*, Herberto Helder o convoca para seu próprio lirismo, também espiritual e secreto. Aqui, digo de passagem, surge uma primeira notícia herbertiana de falta, sobretudo se penso no rigor com que este poeta trata seu leitor: há, sim, uma espécie de segredo no modo herbertiano de constituir sua obra, e o leitor é este que poderá penetrar nos sentidos que esta poética fornece apenas se efetuar um trabalho de leitura que a veja do modo mais abrangente. Adio o demais do segredo para voltar, por ora, ao camoniano leitor que Herberto é; a mais famosa leitura herbertiana de Camões é, sem dúvida, o poema “I” do “Tríptico” de *A colher na boca*, de que não custa citar um fragmento:

Transforma-se o amador na coisa amada com seu
feroz sorriso, os dentes,
as mãos que relampejam no escuro. Traz ruído
e silêncio. Traz o barulho das ondas frias
e das ardentes pedras que tem dentro de si.
(HELDER, 1996, p. 12)¹

Tampouco custa citar parte do poema-fonte, o de Camões, a obra, neste caso literalmente, prima:

Transforma-se o amador na cousa amada,
Por virtude do muito imaginar;
Não tenho logo mais que desejar,
Pois em mim tenho a parte desejada.
(...)
Mas esta linda e pura semideia,
Que, como o acidente em seu sujeito,
Assim com a alma minha se conforma,

Está no pensamento como idéia;
[E] o vivo e puro amor de que sou feito,
Como a matéria simples busca a forma.
(CAMÕES, s/d, p. 62)²

¹ Todas as vindouras citações à poesia de Herberto Helder referidas apenas pelo número da página dizem respeito à edição da *Poesia toda* ora citada.

² Todas as vindouras citações à poesia de Camões referidas apenas pelo número da página dizem respeito à edição ora citada.

Acerca da relação que se pode estabelecer entre os dois poemas, muito já foi escrito. Eu mesmo, em certa altura, pude afirmar que “se o poema herbertiano é, antes de mais, um trabalho de leitura, seu sujeito poético será, antes de mais, um leitor” (MAFFEI, 2005, p. 166); mais adiante, digo que “amador” e “coisa amada”, “no poema herbertiano, são instâncias que se transformam a tal ponto que ambas, transformantes e transformadoras de Camões, acabam por ser, em estado de constante metamorfose, uma única realidade” (p. 166). Como, repito, muito já foi escrito sobre os sentidos que advêm da relação entre os dois poemas, paro por aqui, mas seqüestro uma idéia que Herberto pratica através de Camões pois, noutros casos, Herberto pratica: a metamorfose. Cito, por certo, este vocábulo no interior da herbertiana lírica:

Meto para dentro a linha sísmica,
ponho os dedos de fora,
e a linha
– os pontos poderosos das palavras:
amor, velocidade, morte, metamorfose – a linha
vibra, a linha do mundo. Escreva-se:
obscurece, revela.
Nos lugares frios as pedras longamente pousadas sobre leques de água.
(p. 606-607)

É deveras alquímica a concepção de metamorfose que se vê na poética de Herberto Helder. Em poucas palavras, à produção do mero ouro, àquilo, portanto, que o senso comum localiza na prática da alquimia, impõe-se a produção dum homem sempre novo, sempre em estado de mudança, sempre em busca duma factível eternidade. Por isso um movimento imparável e capaz de recuperar traços do mundo (ressalto que **Do mundo** é o título do poema-livro que contém o fragmento recém-citado), como a “linha” que é “sísmica” e será uma hipótese de dar ao poema, em seu “dentro”, um abalo nas linhas dos versos. E as palavras serão poderosas em seus “pontos” nodais: “amor, velocidade, morte, metamorfose”, e cada um desses termos oferece-se a uma leitura que neles detecte algo em comum: tanto o “amor” como a “velocidade”, tanto a “morte” como a “metamorfose” são possibilidades de transformação, não apenas no sentido de mudança, mas também no da procura por algo que é externo ao indivíduo que canta. “Transforma-se o amador” naquilo a que sua “velocidade” o leva, e a “morte” é a mais clara possibilidade de transformação do homem em homem novo. Um poema-chave da lírica de Herberto Helder, “Bicicleta”, de **Cinco canções lacunares**, revela: “Na memória mais antiga, a direcção da morte/ é a mesma do amor” (p. 296); é a “velocidade” desse movimento sísmico que, a um tempo, “obscurece” e “revela”, falta e sobeja; nesse caso, o que subjaz na obscuridade e na revelação é a luz, que, quando em falta, permite a escuridão e, quando em presença, a

revelação: numa hipótese fotográfica, a luz encontra-se em obscura circunstância como item fundamental de revelação (termo sabidamente da fotografia), e é o caso de que aqui apareça um fragmento de *Cobra*:

Vou morrer assim, arfando
entre o mar fotográfico
e côncavo
e as paredes com as pérolas afundadas. (p. 377)

Reentrante o mar, ausência fotografada para a metamórfica e amorosa morte do sujeito: sim, se leio um herbertiano poema com (a ajuda, ou a iluminação de) outro é porque a poética de Herberto Helder possui o notável traço da autobiografia; ela, se não se explica, ilumina-se a si mesma como um *flash*, e essa é uma das razões para que seus segredos mostrem-se apenas a quem se dispuser a lê-la do modo mais amplo possível. A “linha”, portanto, ligará o indivíduo cantante a algo que se encontra em outra parte, e esse é um modo, indubitavelmente, de se tratar do desejo; outro Camões, conseqüentemente, é agora chamável para aqui:

Pede o desejo, Dama, que vos veja.
Não entende o que pede; está enganado.
É este amor tão fino e tão delgado,
Que quem o tem não sabe o que deseja.
Não há cousa a qual natural seja
Que não queira perpétuo o seu estado.
Não quer’ logo o desejo o desejado,
Por que não falte nunca onde sobeja. (p. 63)

O engano reside na ambição desejosa do sujeito, que deveria estar ciente – e está, saliente – de que a verdade não se pode localizar em algo tão terreno como a “Dama”, a não ser que ela seja um caminho para a própria verdade: petrarquíssimo solo pisa Camões, como que a revelar, em sugestão de filosófico lamento, que sua “Dama” é menos *angelicata* do que seria de esperar. De fato, sua “Dama” é menos *angelicata* do que seria de esperar, e seu cantor, claro, não é Petrarca: não se lamenta mais o poeta a partir dos tercetos, estabelecendo quase que um desmonte do neoplatonismo exposto nas duas primeiras estrofes do soneto:

Mas este puro afeito em mim se dana;
Que, como a grave pedra tem por arte
O centro desejar da natureza,
Assim o pensamento, pela parte
Que vai tomar de mim, terrestre, humana,
Foi, Senhora, pedir esta baixeza. (p. 63)

A “pedra” é “grave”, não apenas por ser pesada mas também por possuir natu-

ral nobreza, siso, dignidade. E ela, a “pedra”, cai, num movimento desejan-te que nada tem de antinatural, pelo contrário, obedece fielmente a uma lei da “natureza”: para baixo, logo, para o sul do corpo, para um lugar sexualmente favorável encaminha-se o “desejo”, “esta baixeza”, e está assumida a falta essencial do sujeito que “pede”, pela voz do mesmo “desejo”, a visão, o movimento e a sobejidão. A “linha” de **Do mundo** é sísmica, e não posso deixar de pensar que um abalo sísmico só tem lugar a partir duma falha do terreno, falha efetivamente geológica: a natureza e suas leis legíveis pelo desejo vêm-se em privilegiado espaço não apenas em Camões, mas também em Herberto Helder, admirador privilegiado de certas artes do mundo, como se lê, evidentemente, em **Do mundo**:

Se perguntarem: das artes do mundo?
Das artes do mundo escolho a de ver cometas
despenharem-se
nas grandes massas de água: depois, as brasas pelos recantos,
charcos entre elas. (p. 595)

Reputo interessante chamar para aqui Anaximandro de Mileto e sua mirada acerca do movimento. Segundo Marilena Chauí, “o devir”, para o pré-socrático, “é esse movimento ininterrupto da luta entre os contrários e terminará quando forem todos reabsorvidos no *ápeiron*” (CHAUÍ, 2002, p. 61). Já de acordo com Gerd Bornheim, *ápeiron* é o ilimitado, onde tudo principia; ademais, para o pensador de Mileto, nos termos de Bornheim, “a gênese das coisas a partir do ilimitado é explicada através da separação dos contrários (...) em consequência do movimento eterno” (BORNHEIN, 2001, p. 24). Na poética de Herberto Helder não há fim de movimento, interminável gerúndio que ela é, o que Gastão Cruz revela de modo bastante feliz e sucinto: “Poucos poetas nos darão como Herberto Helder a impressão de que toda a sua obra é um só poema. (...) a poesia de Herberto é essa massa em permanente e impossível reorganização” (CRUZ, 1999, p. 136); se este único poema não se presta a qualquer “reorganização” é porque ele se encontra em estado constantemente excessivo, pois não cabe em nenhuma estrutura que se lhe queira impor, e é lacunar, pois não termina, havendo sempre o “a dizer”, o “a escrever”. É justamente por isso que, em 2001, Herberto Helder publica um livro que contém, entre outros poemas já moradores da **Poesia toda**, um inédito, e tal livro se intitula **Ou o poema contínuo**, sendo o título (por que não supor?), o estabelecimento duma relação entre autor e obra que guarda em si uma mútua transformação, explícita já antes, num fragmento de **Do mundo**: “brilhando, autor,/ como se ele mesmo fosse o poema” (p. 621); não perco de vista que, na capa do volume, o nome do autor vem logo acima do título, o que ratifica a leitura de que autor e obra fizeram-se um só: **Herberto Helder ou o poema contínuo** sugere, pois, que o leitor, escolhendo um “ou”

outro fará, decerto, a mesma escolha, pois ambos são uma coisa só. Aliás, **Ou o poema contínuo**, a partir de 2004, passa a ser o nome do livro que guarda toda a obra de Herberto Helder – ainda que passível de mudanças e supressões – publicada até o lançamento de cada uma das edições, livro este que até 1996 possuía este emblemático título que é **Poesia toda**.

A Anaximandro já regresso, mas não sem antes permanecer em **Ou o poema contínuo**, especificamente no inédito que ali reside:

se isto é música, ou condição de música, se isto é para estar redivivo,
então não percebo sequer o movimento, digamos,
da laranja
na fruteira, ou o movimento da luz na lâmpada,
ou
o movimento do sangue na garganta impura (...)
(...)
um objecto, vá lá, supremo:
uma chave, quer
se queira quer se não queira, mas
que não abre coisa alguma: que abre, a partir de como se está de rodilhas,
um espaço em cada nome, e nesse espaço se possa
dançar, no abismo entre um quarto
e outro quarto da terra.
(HELDER, 2001b, p. 125-126)

“não percebo” diversas manifestações mundanas de movimento pois é inexorável um certo pitagórico ritmo universal que tem que ver com música, “ou condição de música”, linguagem que se impõe no ar, sempre em movimento. E por mundanas comento a “laranja” na “fruteira” “ou” a “luz na lâmpada”, cantadas pelo “sangue na garganta impura”, “garganta”, portanto, emissora duma voz que se nutre do mundo mas também de outras vozes. Não espante tanto Camões neste poeta vivo, ou, se eu quiser aproveitar o vocábulo que inaugura o inédito de **Ou o poema contínuo**, “Redivivo” (HELDER, 2001b, p. 124). Mas se leio um fragmento de **Última ciência**, o que chamo de mundano ganha outras luzes, ganha luzes:

Não toques nos objectos imediatos.
A harmonia queima.
Por mais leve que seja um bule ou uma chávena,
são loucos todos os objectos. (p. 533)

Queimam os “objectos imediatos” porque, em estado de poesia, tornam-se “loucos”, adquirem outro estatuto de sensibilidade, e deixam de ser mundanos apesar de mundanos serem sempre. Digo de outro modo: mundanos e agora, “vá lá”, supremos, e o que se abre é “um espaço em cada nome”, e “nesse espaço se”

poderá “dançar”, “no abismo entre um quarto/ e outro quarto da terra”: não espante tanto convite a Camões nesta leitura que faço: é digníssima de nota a magistral utilização camoniana de uma das mais insinuantes preposições da língua portuguesa, e imediatamente recorro ao espaço difícil que ocupam os portugueses no Canto I do Poema, quando são localizados pelo narrador:

Enquanto isso se passa na fermosa
Casa etérea do Olimpo onipotente,
Cortava o mar a gente belicosa
Já lá da banda do Austro e do Oriente,
Entre a coisa etiópica e a famosa
Ilha de São Lourenço, e o Sol ardente
Queimava então os deuses que Tifeu
Co’o temor grande em peixes converteu.
(Lus, I, 42)

“Enquanto” os deuses se reuniam no Olimpo, os argonautas se situavam, cortando o mar, “Entre a costa etiópica e a famosa/ Ilha de São Lourenço”: localizações geográficas à parte, esta “gente belicosa” que ganha o mundo é apresentada em situação de espaço, por definição, falhado, lacunar, “entre”: é “nesse espaço” que se pode “dançar”? Certamente, pois o lugar dos lusíadas é o próprio planeta, a “terra”, e eles são fotografados no poema, em primeiro lugar, “entre” (reúno, com grande prazer, os dois poetas agora) “um quarto/ e outro quarto da terra”. Além disso, se não há, no épico (ou, se eu preferir usar as palavras do próprio Herberto Helder, nesse “poema lírico, espiritual, secreto chamado *Os Lusíadas*”), o “movimento da luz na lâmpada”, há o pai das lâmpadas, o “Sol ardente”, que permite a iluminação da cena que se apresenta.

“Entres” outros vários residem n’*Os Lusíadas*, mas julgo fundamental perceber que não é só de fronteira, ou de sugerida distância, que diz a preposição: ela também une, e mesmo a partir de seu étimo: “entre” advém do latino *inter*, e é em meio de certa gente que se propaga o reino novo: “E entre gente remota edificaram/ Novo reino, que tanto sublimaram” (Lus, I, 1, 9-10): é, sobretudo, uma aventura de linguagem o Poema, a viagem a pretextar o texto. Portanto, o que se edifica “entre gente remota”, ou seja, o que se apresenta do autor – que coloca sua voz na obra, sublinho, de modo intenso e reiterado – para o leitor é o que dizem dois versos de Herberto Helder, que faço aqui funcionar como uma leitura camoniana: “comecem a aperceber-se da ‘energia’ como ‘instrumento’/ de criar ‘situações cheias de novidade” (p. 325): vê-se o leitor diante de novidades, “entre” o remoto e o “novo” – vocábulo que acusa um caráter incontornável da poesia camoniana –, e o que porventura lhe faltar de hábito para lidar com poéticas como essas poderá sobejar-lhe de surpresas.

Se está, logo, em dinamismo perene a lírica herbertiana, “esse movimento inin-

terrupto da luta entre os contrários”, nas palavras de Chauí acerca de Anaximandro, definirá em grande medida o que se dá nesta poética quando ela é erótica. Antes de mais, cito palavras dum ensaio não menos que extraordinário escrito por Jorge Fernandes da Silveira, que aborda um fecundo viés da relação entre Camões e Herberto a partir do tratamento, em cada um desses poetas, da incontornada figura da mãe; a citação não passa pela figura maternal, pois não é disto que ora falo, mas (ou por isso mesmo) cabe aqui à perfeição: “A exacerbação erótica do corpo – um ‘acto’ de ir de encontro à tradição trágico-lírica do amor na poesia portuguesa – é um dos grandes efeitos revolucionários da obra de Herberto Helder a partir dos anos 60” (SILVEIRA, 2004, p. 84). Jorge, o Fernandes da Silveira, logo me conduz a pensar na celebração primaveril e báquica (exacerbada, decerto; e revolucionária, portanto?) que é “A menstruação quando na cidade passava”, poema em que é desenhada uma situação bastante remissível à de certas cantigas de amigo:

A menstruação quando na cidade passava
o ar. As raparigas respirando,
comendo figos – e a menstruação quando na cidade
corria o tempo pelo ar.
(...)
E elas riam na neve e gritavam: era
o tempo da menstruação. (p. 255)

“Por que não falte nunca onde sobeja” as “raparigas” menstruam seu excesso de sangue e de fertilidade. E é sempre em movimento que se encontra o “ar”, que “passava”, e as “raparigas”, que agem no tempo português da duração, o gerúndio: “respirando” e “comendo figos” estão elas, que anunciam, num grito risinho, ser “o tempo da menstruação”. É o caso de trazer a Ilha do Amor camoniã para a reflexão, como se ela estivesse ao espelho do ambiente fértil que Herberto Helder desenha: “Que afagos tão suaves, que ira honesta,/ Que em risinhos alegres se tornava!” (Lus, X, 83, 3-4): no poema herbertiano, apesar de não haver explicitada a figura masculina que poderia (hetero)sexualizar o bacanal, ri-se e celebra-se a alegria da fertilidade, e faz-se, portanto, a mesma celebração que se vê no Canto X d’Os Lusíadas: sendo a falta a própria condição do humano, andrógino feito metade e sempre à procura daquilo que o complete, o sexo é o que possibilita a re-união, e sempre numa situação de movimento: se “os contrários” foram separados, eles procuram constantemente uma reunificação que se mostra como uma espécie de provisório *apeíron*, mas, se é de constantes metamorfoses que se faz a alquímica poesia de Herberto Helder, o gerúndio da busca fá-la eterna, e eternamente em gerúndio. E são os contrários que se encontram em luta, o “movimento eterno” sendo posto em prática pelo encontro daquilo

que se opõe para se completar; cito a terceira parte da “Canção em quatro sonetos”, de **Cinco canções lacunares**:

Às vezes, sobre um soneto voraz e abrupto, passa

uma rapariga lenta que não sabe,
e cuja graça se abaixa e movimenta na obscura
pintura de um paraíso mortal.

(...)

(...) E o soneto
veloz abranda um pouco, e ela curva o corpo
teatral – e o ânus sobe como uma flor animal.

O meu pênis avança (...)

(...)

– a aliança intrínseca de um pênis e um ânus. (p. 301)

É um “paraíso mortal” a “pintura” que se depreende da “rapariga” e desse encontro “mortal” porque provisório, mas pleno de ambição duma perenidade em movimento, *ápeiron* terrestre, humano, numa prática sexual que prescinde da necessidade procriadora. É como se esta rapariga fosse uma das que figuram em “A menstruação quando na cidade passava”, e não posso perder de vista que este poema pertence a uma recolha intitulada **A máquina lírica**: mais Camões no poema único que é a obra de Herberto Helder? Decerto:

Vês aqui a grande máquina do mundo,
Etérea e elemental, que fabricada
Assim foi do saber, alto e profundo,
Que é sem princípio e meta limitada.
(Lus, X, 80, 1-4)

“Se perguntarem: das artes do mundo?”, escolho ver a deusa na condução dos dois poetas que se contemporanizam e dirigem-se, naquilo que a máquina tem de “Móvil primeiro” (Lus, X, 85, 8), à mulher como efetivo complemento da falta original: “Pede o desejo, Dama, que vos veja”, e passa sobre os sonetos “uma rapariga lenta que não sabe”, que está, portanto, enganada como o desejo no poema camoniano que empresta o título a este escrito: “Do mundo” a máquina é, portanto, celestial, mas também “terrestre, humana”, pois vive em poemas como obra de poetas, logo, de gente: leio em “Mão: a mão”, de **A cabeça entre as mãos**: “Que toda a noite do mundo te torne humana:/ obra.” (p. 445), e reputo necessária a presença de mais outra (a mesma?) mulher herbertiana, em mais um convite a **Do mundo**; é quase uma dedicatória a abertura deste poema, ou melhor, deste fragmento do longuíssimo poema herbertiano:

A uma devagarosa mulher com cinco dedos potentes
apontados

à risca no peito por onde corre a luz,
e a sobressalta, e os outros cinco dedos contra a respiração,
as canas do corpo vibrando
com a voz, o alvoroço.
Abre-me todo a força da palavra encharcada, abre-me através
de abdômen e diafragma, os pulmões, os brônquios, traqueia, a glote,
palato, e dentes, língua,
o côncavo da boca: um canto,
a ventania do corpo.
E no peito estremece a risca de água.
A uma devagarosa mulher no mundo. (p. 589)

A obra é humana, a “mulher”, “devagarosa”, e remeto-me agora ao espaço feminino por excelência da sexualidade: o significante “rosa” está inserido no adjetivo que Herberto Helder forja, e a colagem da rosa à mulher não ocorre apenas aqui na poética herbertiana: um exemplo, que poderia ser diversos outros, é: “As mulheres têm uma assombrada roseira/ fria espalhada no ventre” (p. 125), e estimo ser forçoso que a alquimia ora reapareça: de acordo com Serge Hutin (1992), a “pedra filosofal devia apresentar-se na forma de um pó vermelho brilhante (da cor do rubi), bastante pesado, resplandecente” (p. 75), e a rosa será, portanto, um dos símbolos dessa pedra, por sua vez símbolo da eternidade metamórfica que a poesia de Herberto Helder procura, num gerúndio constante. Logo, se há a necessidade de intermináveis nascimentos, a mãe (enfim, Jorge, cá surge a mãe), feminina, pode-se dizer “rosa”: “o côncavo da boca: um canto” que é, decerto, um parto, um nascimento.

É evidente que não apenas “rosa”, mas “devagarosa” essa “mulher”, e mais uma vez ponho Herberto Helder (1996) em diálogo consigo próprio: “Para o leitor ler de/vagar” é título de um dos poemas de **Lugar**, e nele o autor se revela: “Leitor: eu sou lento” (p. 114): o autor é “lento”, o leitor deve “ler de/vagar” e a “mulher” é “devagarosa”. Ela, pois, acaba por se localizar numa esquina fértil da relação poética, ocupando, numa situação de sobejamento, o estatuto tanto do fazedor como do receptor. E o símbolo materno-alquímico da rosa, feminino que é, será erótico e úmido, o que me faz lembrar de uma das mulheres mais erotizadas da lírica camoniana:

Aquela cativa
Que me tem cativo,
Porque nela vivo
Já não quer' que viva.
Eu nunca vi rosa
Em suaves molhos,
Que para meus olhos
Fosse mais fermosa. (p. 40)

“Aquela cativa” cativa o poeta, e o primeiro dado físico que se mostra no poema é precisamente a “rosa”, e em “suaves molhos”: a umidade que sugere a preparação do feminino para o exercício sexual acusa não apenas a concavidade da mulher, sua falta original que solicita ser ocupada, mas o excesso que é essa mesma ocupação. O masculino, logo, se feminiza a fim de preencher-se, pois é em falta também que se situa no mundo. Por isso “Abre-me todo a força da palavra encharcada”, úmida em extremo, que vai morar em diversas partes do corpo do homem a partir do “peito por onde corre a luz”, lugar, logo, duma amamentação rigorosamente capaz de acusar um tipo de completude que se encontra na totalizante prática poética, espécie de ciência última exemplarmente posta em prática no livro que é *Última ciência*:

Seu buraco de água na minha boca.
E construindo falo.
Sou lírico, medonho.
Consagro-a no banho baptismal de um poema.
Inauguro.
Fora e dentro inauguro o nome de que morro. (p. 544)

Constrói-se a fala do poeta (em mais um gerúndio, assinalo) a partir dum “buraco de água”, duma “rosa” de mulher que permite o nascimento do homem potente: o “falo” em eterna procura mergulha-se no “banho baptismal de um poema”, instância inaugural e metamórfica, já que mortal. “Fora e dentro” são os espaços da prática sexual, inauguração interminável, consagração que funde e dissemina, nas palavras de Eduardo Prado Coelho (1997): “Nesta poesia, existe uma constante contaminação entre o poético e o sexual; a disseminação explode na fusão, a fusão explode na disseminação” (p. 334). “Por que não falte nunca onde sobeja”, a sexualidade, na lírica de Herberto Helder, parte duma detecção de que a insuficiência original do humano (sim, Herberto leu muito, e muito bem, Camões), estatuto primevo da falta, em poemas pode ser sanada, criando-se, assim, uma realidade fundida e disseminada, cuja direção será o infinito; “Bicicleta”, mais uma vez: “Na memória mais antiga, a direção da morte/ é a mesma do amor”: que poderia haver de mais antigo que a própria origem? Neste caso, tratar da poesia de Herberto Helder é não poder não tratar duma incessante vontade de gênese, como leio em “As musas cegas”, de *A colher na boca*:

Eis um tempo que começa: este é o tempo.
E se alguém morre num lugar de searas imperfeitas,
é o pensamento que verga de flores actuais e frias.
A confusão espalha sobre a carne o recôndito peso do ouro. (p. 70)

Está fundado o “tempo” da falta e do excesso, a partir duma declaração em poesia: “Eis um tempo que começa”. Se fusão e disseminação, com-fusão, fusão

que exige um termo exterior ao sujeito e “espalha sobre a carne o recôndito peso do ouro” (do ouTro?), modo alquímico de dizer da ambição de eternidade do indivíduo em perene transformação. “Transforma-se o amador”, pois, não apenas “na coisa amada”, ainda que de amor se trate, em grande medida, este tipo de “virtude”, mas “transforma-se”, e este verbo ganha poder intransitivo para tratar da mais alta transitividade.

E se o “peso do ouro” é “recôndito”, é profundo mas também secreto, é essencial mas também misterioso. Volto, é claro, ao adjetivo mais instigante que Herberto Helder utiliza para tratar d’Os Lusíadas, “secreto”, e começo a tentar cumprir a promessa de muitas páginas atrás. Adiei o demais do segredo para agora, para o início do fim desta procura que passa por um poeta para chegar a outro, ou melhor, que passa por dois poetas para chegar ao excesso e para sobejá-lo de falta, ou vice-versa. E dou a palavra a Pedro Eiras, que tratou do segredo na lírica herbertiana como ninguém:

Herberto Helder pratica, simplesmente, uma poesia em código. Uma poesia dos grandes temas – amor, morte, linguagem – em código. Um código que se mantém, surpreendentemente, “decifrável” e constante ao longo de Poesia toda. [Naturalmente que não existe quem tenha decifrado este código ou quem o possa vir a fazer de forma incontroversa. No entanto quero dizer que a frustração do decifrador, do leitor paciente, se mantém igual ao longo de Poesia toda (...). E por alturas do último livro, a familiaridade da frustração é quase a euforia da decifração: o leitor sai da antologia conhecendo bem quais os problemas colocados pelos temas do “amor”, da “morte”, da “mãe”, etc. Quero dizer que o “jogo” em que esta poesia envolve o leitor implica uma pressuposição de decifrabilidade bem como a ideia de que o poeta utilizaria um idioma pessoal, privado (...)] (EIRAS, 2002, p. 560-561).

É escusado meter palavras minhas para desdobrar o que afirma Eiras, pois está tudo dito, e bem dito, e faço destas minhas palavras. Quero apenas ressaltar que a fundação deste “idioma pessoal” e “privado” não deixa de ser mais uma acusação da insuficiência da língua que se oferece ao mero uso cotidiano, pois os usos deste uso passam com demasiada frequência pelas armadilhas da sedimentação, e por vezes nelas caem. Não é apenas, além disso, a poesia herbertiana um “código” em estado de “decifrabilidade”, mas um modo de refazer os “grandes temas” para que eles sejam “grandes”, vá lá, mas também surpreendentes: não será, por exemplo, a mescla de erotismo e alquimia que é o tratamento herbertiano do amor um espanto, uma peculiarização dum “grande tema”?

O fato é que este “segredo” a que alude Eiras em outras palavras não deixa de ser mais um caminho que Herberto Helder abre para a leitura do mundo e, portanto, da tradição e, portanto, de Camões: Camões, sempre Camões, quão semelhantes acho em tua lírica alguns dos “grandes temas” de que Herberto tratará. “Por que não falte nunca onde sobeja”, é imensamente sedutor pensar com o

próprio Herberto no complemento da louvação que aqui transcrevi: o da *Poesia toda* afirma que *Os Lusíadas* lhe basta “para o tempo inteiro em palavra portuguesa.” (HELDER, 2001(a), p. 195). E agora? Agora Herberto Helder dá-se mesmo o direito de doce e provisoriamente calar, num cansaço como que pós-orgasmático que me arremessa ao cansaço do outro:

Um lento prazer esgota a minha voz. Quem
canta empobrece nas frementes cidades
revividas. Empobrece com a alegria
por onde se conduz, e então é doce
e mortal. (p. 146)

Acabo de citar um fragmento da parte I de “Teoria sentada”, de *Lugar*. A voz do poeta está esgotada, mas o cansaço que origina este cansaço, decerto, é o que fez Camões cantar só um pouquinho mais de seu épico: “No’mais, Musa, no’mais, que a lira tenho/ Destemperada e a voz enrouquecida” (*Lus*, X, 145, 1-2). “Quem/ canta empobrece”? Camões, que me perdoem o trazimento de biografia, morreu pobre. Mais: Camões morreu, “e então é doce/ e mortal”, e então é metamorficamente eterno. Por isso Herberto o ouve, e permite-se a falta que é o silêncio para ouvi-lo, mas depois segue seu canto para ecoar o canto que lhe basta, fazendo imensas novidades em que sobeja a vida e sobeja, é claro, a mortalidade.

Abstract

Herberto Helder, one of the most prominent contemporary Portuguese poets, endows his lyric with several peculiar features, such as the creation of a long work that, however, may be read as only one poem, in a perennial state of construction. This evidences an alchemistic metamorphic conception in Helder’s poetics, revealing some frequent starting points, among which lack and excess. Besides these and other attributes, he is a reader of Camões, not by chance a poet who deals with absence and abundance. As a reader, the writer Herberto is an excellent, recurrent interlocutor. Thus, some parts of Camões’ poetry become profitable inaugurators of the diction of *Poesia toda*’s author when it contains, for instance, eroticism, mobility and attention to the world’s poetic peculiarities.

Key words: Herberto Helder; Lack; Excess; Camões; Movement.

Referências

- BORNHEIM, Gerd (Org.). *Os filósofos pré-socráticos*. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- CAMÕES, Luís de. *Lírica – redondilhas e sonetos*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.
- CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. v. 1.
- COELHO, Eduardo Prado. Questão de tato. In: COELHO, Eduardo Prado. *O cálculo das sombras*. Porto: Asa, 1997. p. 331-335.
- CRUZ, Gastão. Herberto Helder: “como se ele mesmo fosse o poema”. In: CRUZ, Gastão. *A poesia portuguesa hoje*. 2. ed. Lisboa: Relógio d’água, 1999. p. 142-144.
- EIRAS, Pedro. Ensaio acerca de “A Menstruação quando na cidade passava”. In: SILVESTRE, Osvaldo Manuel; SERRA, Pedro (Org.). *Século de ouro – antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*. Braga/Coimbra/Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 2002. p. 405-409.
- HELDER, Herberto. Herberto Helder: entrevista. *Inimigo rumor*. Rio de Janeiro/Lisboa: 7 Letras/Cotovia, n. 11, 2º semestre, p. 190-197, 2001a.
- HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001b.
- HELDER, Herberto. *Poesia toda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- HUTIN, Serge. *A alquimia*. São Paulo: Moraes, 1992.
- MAFFEI, Luis. O poeta em poetas: alguns Camões do século XX. *Revista Camoniana*. Bauru, São Paulo: Edusc, 3ª série, v. 17, p. 159-177, 2005.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. O amor cru: Herberto Helder e Camões ou as duas mães. In: *Verso com verso*. Coimbra: Angelus Novus, 2004. p. 73-91.