

A PAIXÃO DO POEMA EM HERBERTO HELDER

THE POEM'S PASSION IN HERBERTO HELDER

João Pedro Carvalho*
joaoprcarv@gmail.com

Este ensaio analisa o amor na poesia de Herberto Helder, e a sua conceção erótica de poema: transpondo a noção de penetração e fusão para uma teoria de escrita e de leitura. O poema amoroso define-se como reconstrução violenta da amada, como criação da musa que inspira a escrita, num ciclo onanístico. Este afastamento do Outro é a impossibilidade da leitura, e a incessante incitação ao leitor, que nunca conseguirá ler totalmente o poema, e assim o pode continuar a reler, continuando a ser dominado por este instante total de escrita/leitura.

Palavras-chave: Herberto Helder. Poesia portuguesa contemporânea. Poesia amorosa.

This essay analyses love in Herberto Helder's poetry, and its erotic conception of the poem: transporting the notion of penetration and fusion to a theory of writing and reading. The love poem defines itself as a violent reconstruction of the loved one, as creation of the muse that inspires writing, in a masturbatory cycle. This removal of the Other is the impossibility of reading, and the incessant incitation to the reader, which will never fully read the poem, and, as such, can continue to read it again and again, continuing to be dominated by this total instant of writing/reading.

Keywords: Herberto Helder. Portuguese contemporary poetry. Love poetry.

•

Neste ensaio será analisada a relação com a amada na parte II do poema “Tríptico” e num poema sem título de *A faca não corta o fogo*. O diálogo entre “o milagre” do primeiro e a violência do segundo explora a amplitude da paixão: amorosa, sensível, perturbadora, desgostosa, exaltada, irracional, furiosa, dominadora e martirizadora. O contraste e a continuidade entre os textos refletem a complexidade da interpelação ao tu, à amada, ao leitor – sobretudo considerando as diversas antologias do autor, fundindo os dois poemas, impossibilitando uma leitura progressiva dos *Poemas Completos*, exigindo que sejam lidos como tivessem sido escritos simultaneamente, pois foram reescritos num instante: na nova assinatura.

A parte II do “Tríptico” começa desta forma:

Não sei como dizer-te que minha voz te procura / e a atenção começa a florir, quando
sucede a noite / esplêndida e vasta. / Não sei o que dizer, quando longamente teus pulsos /

* IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal. ORCID: 0000-0001-5032-3551.

se enchem de um brilho precioso / e estremeces como um pensamento chegado. (...) eu não sei como dizer-te que cem ideias, / dentro de mim, te procuram. (Helder 2014, p. 15)

O sujeito poético aparece silenciado pela incapacidade de comunicar com o Outro¹, deslocando o seu desejo para o escrito, que se concretiza sobre o insucesso da oralidade apoética, confessional. A incapacidade de expressar o sentimento amoroso (“Não sei como dizer-te”, “Não sei o que dizer”) não o enfraquece, pelo contrário é a razão ao longo do poema: aquilo que é procurado pela “voz”, e o olhar (lido), florindo “a atenção” primaveril, colorindo “a noite / esplêndida e vasta”. O mundo, desconhecido, escuro, serve de mina, que o poeta escava em direção ao “brilho precioso” do amado, percorrendo o abismo entre os dois. O uso do verbo “suceder” bifurca a relação do poema com o mundo: por um lado, este acontece sem razão, contra a precisa harmonia poética, demasiado vasto, e sem arquitetura; por outro lado, o mundo segue o poema, que o inventa, alinhando-o por um único raio resplandecente: o poema ordena o caos do mundo, dando-lhe um sentido, compreendendo tudo num instante redentor. Este movimento de transfiguração iluminada é o rastro da poesia procurando o seu desejo. Na profundidade, o sujeito poético acha o tu tão próximo “como” de si mesmo: estremecendo por este contacto excessivo, de amor, e de intimidade, “como um pensamento chegado”. A proximidade desloca o olhar para os “pulsos” brilhantes do amado, recriados e preenchidos pela escrita, aproximando-os do escritor, masturbador: recriando pelas mãos o desejado para iludir a sua distância. A conjunção comparativa revela a natureza exclusivamente simbólica do poema: não revelando o Outro, mas aproximando-se dessa revelação impossível por imagens, criando o tu, sintático – enquanto a realidade se mantém incomensuravelmente distante desta. Assim, “como um pensamento chegado”, o Outro é aproximado por analogia na poesia, tornando-se um símbolo nesta, mais funda do que qualquer outro “pensamento”, excluindo a leitura psicológica ou filosófica² do poema. Também o poeta é integrado no escrito por esta paixão total, criando o sujeito poético, o “eu” que une todas as suas “ideias”, as suas forças internas contraditórias, *para* o tu, “como” dirigisse todos os raios luminosos para um único ponto, “como” a luz atenta de uma lupa, acendendo e queimando o mundo enquanto o tenta investigar.

Este amor afasta-se assim da sinceridade, inventando-se:

Quando as folhas da melancolia arrefecem com astros / ao lado do espaço / o coração é uma semente inventada / em seu escuro fundo e em seu turbilhão de um dia, / tu arrebatas os caminhos da minha solidão / como se toda a casa ardesse pousada na noite. / — E então não sei o que dizer / junto à taça de pedra do teu tão jovem silêncio. (*ibidem*)

Assim, “o coração é uma semente inventada” pelo “tu”, inventado pelo poema, transformando o amador não na coisa amada (como em Camões), mas no poema amoroso — tal como a coisa amada. Nesta transformação, o eu e o “tu” são fundidos: ora pelo “fundo” da “semente”, fluindo da raiz ao fruto, como os dois amantes fossem metades de

¹ A maiusculização levinasiana de “Outro” é exigida pela sua Alteridade Absoluta, definindo a incomensurabilidade da distância que o poeta teria de percorrer. A incompatibilidade entre absolutos (o Outro e o poema) fundamenta a leitura feita neste ensaio.

² O poema não explica (com sinceridade) a Alteridade do Outro.

uma única vida; ora por um “turbilhão”, como dois corpos girando-se e penetrando-se mutuamente, ostentando o caos para o leitor, sobrecarregado pela velocidade centrípeta, pela violência do texto, equívoco como uma “taça de pedra” – duplicando a leitura nesse instante absurdo (“dia” “escuro”): e eterno. Simétrico ao eu, o “tu” captura “os caminhos” da “solidão” deste, os seus ritmos singulares, unindo-os num arrebatamento: deleitando-os e sublimando-os por amor. O “tu” nem pode ser caracterizado neste ato, destruída a Alteridade do Outro pelo poema, que só pode ser lido (e pensado), nunca descrito. “Como” símbolo, “como se toda a casa ardesse pousada na noite”, a luz concentra-se no poema pela sua unicidade: a sua razão absurda para o mundo. A construção concreta no papel e ardente na leitura arquiteta-se a si mesma, pousando-se entre o mundo; não fazendo parte desse. “Como” pela lupa, “a casa” a arder “na noite” só é revelada pela sua destruição, durando um instante violento antes de se consumir a si mesma. Este holocausto “junto” à “taça de pedra” invoca um ritual, onde o poeta e o Outro são sacrificados no fogo, para oferecer ao sujeito poético o inefável (“não sei o que dizer”) nesse recetáculo, côncavo como uma vagina, recebendo eroticamente a fluidez do poeta masculino, o seu ritmo poetizado, fixado no totem “de pedra”, substituindo o absoluto (divino) pelo poema-objeto. O ritual é executado sob o “silêncio” de ler, sob a ausência de resposta do texto, mantendo-se eternamente inocente (“tão jovem”): sempre como nunca tivesse sido lido. O próprio poeta é silenciado pelo objeto, “junto” a este, como a caneta “junto” do papel, nem nesta proximidade conseguindo comunicar com a amada poetizada, possuído pelo “silêncio” do seu desejo, ressurgido no instante da leitura: quando o poeta fica tão pasmado perante o poema quanto qualquer leitor.

Abençoado pelo poema, o poeta assume que por fim conseguirá expressar-se (expressar o seu amor), contudo nenhuma musa é fértil o suficiente para um homem, só um poema se pode expressar por completo:

e penso que vou dizer algo cheio de razão, / mas quando a sombra cai da curva sôfrega / dos meus lábios, / sinto que me faltam / um girassol, uma pedra, uma ave — qualquer / coisa extraordinária. / Porque não sei como dizer-te sem milagres / que dentro de mim é o sol, o fruto, / a criança, a água, o deus, o leite, a mãe, / o amor, // que te procuram.
(*idem*, p. 16)

O entusiasmo momentâneo é desfeito, o desejo é frustrado, pois falta sempre “qualquer / coisa extraordinária”, falta sempre mais um símbolo ao poema (“um girassol, uma pedra, uma ave”) para este atingir o seu fim – e faltará sempre, porque “dizer algo cheio de razão” seria um milagre, onde todos os símbolos “dentro” do poeta, e todos os seus ritmos contraditórios, e todos os símbolos distantíssimos se dirigiriam ao Outro, inalcançável, amado sofregamente *por* esta impossibilidade. Assim, a extensa segunda enumeração não inclui os símbolos enumerados primeiro, pois estes faltarão sempre para a totalidade, ao “sol” faltará sempre o “girassol” “quando a sombra” “cai” (invertendo a causalidade: na “razão” absurda do poema); por muito que o poema diga, por muito que avance na sua procura, por muito ou pouco que tenha passado desde que o símbolo “amor” tenha sido encontrado. O final do poema sugere o falhanço: “sem milagres”, lembrando os versos iniciais de “cem ideias”, usando a homofonia para marcar a diferença

entre escrita e oralidade, e religando-as, ligando as inúmeras “ideias” à impossibilidade de estas se harmonizarem, ditando que o falhanço da oralidade condene a escrita à tentativa eterna de preencher esta falha. A única solução é o milagre: a ação sobre-humana do poema, possuindo a escrita, desejando algo diferente do que o poeta desejara. O milagre é a vivificação do poema, conjunto de letras e espaços com vontade própria, satisfazendo o seu desejo autônomo, segundo a sua “razão”.

Contudo, quem lê o poema não é o amado, mas o leitor; transformando a relação amorosa falhada também num símbolo da impossibilidade da leitura. O poeta tenta chegar ao Outro, tenta ser lido, mas não consegue. A crítica literária é assim negada pelo poema que tenta criticar; reiniciando a leitura, falhada. A lítotes inicial (“Não sei como dizer-te”) multiplica as leituras possíveis, contradizendo-se, ostentando a parcialidade de cada uma – o poeta diz não saber “como dizer”, por milagre e por ironia, afirmando a incapacidade de afirmar (e a impossibilidade de ser lido). O mecanismo retórico encena o silêncio, teatralizando o poeta-ator pelo ritual, lendo o monólogo do poema. A lítotes, como eufemismo irónico, suaviza a dor do poeta, alienando-o pelo riso, possuído pelo poema como por uma droga. O eufemismo delicado para o “tu” é disputado pela hipérbole violenta (masculina) na mesma expressão: salientando o silêncio, inscrito na página que eterniza o falhanço do poeta. No poema, dizer é ser, criando a dor que cria o poema autogenésico. O silêncio exagerado e apaziguado pela retórica do poema é *de facto* ampliado e reduzido. O poema é tudo, todos os extremos, e o “eu” e o “tu” são integrados como personagens, consequências automáticas do poema-máquina, dispondo os seus elementos retóricos pela inteligência poética, a única existente, segundo a sua “razão” obscura. O “tão jovem silêncio” é criado nesse momento de escrita, de leitura encenada, calando depois tudo (sendo o poema tudo), excluindo o leitor, ultrapassado pela multiplicidade de leituras e pelas suas tensões antitéticas, que o reenviam eternamente para o início do poema, ao ritmo anafórico deste, multiplicando a negação “não sei” seis vezes³, quase-homofonicamente, lembrando a diferença entre escrita e oralidade. O escrito não soluciona o problema de expressão do poeta, que só se destruiu, nada aprendendo com o poema. Em “Não sei como dizer-te”, a leitura literalíssima de “como” insiste na ausência de forma no poeta, a forma que o poema traça (em silêncio) e o leitor não lê.

O absurdo de negar o leitor poderia resolver-se pela transformação do Outro: o leitor já não é o mesmo que começou a ler, agora lê Outrem: o crítico inventado pelo poema. A possível invenção do leitor indicia a força do texto, a violência que força a transformação. Leiamos um dos inícios mais violentos de um poema, em *A faca não corta o fogo*:

não some, que eu lhe procuro, e lhe boto / faca à garganta, / ou na cabeleira tanta tanto fogo
que você vira incêndio / em que se não tem mão, puta, / eu sei mas não me importa, quero
é te apanhar / em uma braçada como de espuma, / mas se some eu lhe dano, essa sim, puta
de sua vida, / alta criatura chegada na terra muda, / em todo lado, / o dia todo, / a noite toda
(Helder 2014, pp. 544–545)

³ Uma delas não foi citada neste ensaio.

A tensão entre os amantes não se restringe à fricção corporal, e ao desejo de alcançar. O amador contradiz-se, odeia a amada, desejando a sua morte para criar o tu poético. O desejo cobre-se de ódio, pela tentativa de possuir a Diferença, de a destruir como se tenta conquistar um inimigo. Este amor-ódio é unilateral como um poema, é escrito sem o leitor/amado poder alterar o texto, é um amor que não se preocupa em ser amado, porque, depois do domínio, o corpo feminino (que era dela) amará tal como ele. A ameaça cala-a pela “garganta”, dominando-a pelo ritmo respiratório do poema, fazendo-a respirar ao ritmo da “faca”. A amada deixa de ser Outro, morre, e ressuscita como símbolo feminino, radicalizado pela violência impressa, que incendeia a “cabeleira tanta”, acentuando a feminidade. O poeta ameaça a amada, exigindo que ela se isole com ele, desejando possuí-la toda, “em uma braçada”: num instante poético, num ápice de prazer, possessão, descontrolo e intimidade, capturando a “alta criatura”. A altura da “criatura” mede a distância ao Outro, e a proximidade do tu poético, que é agarrado pela mão poética, colocando-os no mesmo plano. A nova horizontalidade da sua relação é a horizontalidade do erotismo, mas não se realiza no plano do mundo: a violência poética subverte o lugar da amada, transferindo-a da altura dos anjos para o submundo do poeta-demónio, lascivo, iracundo e ciumento. O mundo “muda” com a subversividade desta ação. A forma verbal “muda” adjetiva-se, descrevendo a mudez da mudança. A “terra” multiplica o silêncio: silenciosa antes da “chegada” da amada que a enche de canto, de poesia, enquanto *também* possui a voz terrena, calando a anterior. Depois do poema, a “terra” e a amada voltam a ser silenciadas. A absurdidade da mudez/mudança da “terra” é um símbolo da multiplicação e contraste de sentidos no poema: o silêncio e o estrondo da “chegada” da “alta criatura”, a sua violência semântica. A palavra “chegada” descreve a aparição da amada e a sua entrada na intimidade do poeta; tal como o “pensamento chegado” no “Tríptico”, sugerindo a ciclicidade do ato: em cada poema.

O desejo do poeta é de tal forma violento que prefere que ela seja consumida pelo “fogo” do que sobreviva nos braços de outro. Este “incêndio / em que se não tem mão” descontrola-se, torna-se autossuficiente, não podendo ser manejado pela “mão” que escreve; escrita pelo poema, reescrevendo os amantes. O medo de a perder inspira o poeta, que tenta destruir a imprevisível Alteridade dela (destruindo também a do poeta, como descrito no holocausto do “Tríptico”). A amada poderia sempre fugir dele sem aviso e nunca poderia ser tomada/conhecida por completo. O poema é um rapto homicida pelo sujeito obcecado pela beleza feminina, garantindo que ela não foge, que ela não se altera, que ela é exatamente como a imaginara. A dualidade fuga/imaginação reafirma-se na palavra *some*: verbo *sumir* no indicativo e verbo *somar* no conjuntivo. A amada engrandece, porque foi destruída, e reconstruída, gasta pelo “incêndio”, sumindo no fogo, somando-se em calor, luz, tempo.

A tensão entre o medo e o desejo expressa-se na distância entre os dois vocativos: “puta” e “alta criatura”.⁴ No primeiro, o ciúme hiperbólico afirma a ânsia de o poeta a ter toda, e a incompletude provoca a acusação de promiscuidade: entrega aos outros, ao mundo. Nesta ânsia, a amada é destruída, agarrada com “tanta” força. O uso de “tanta” violência problematiza o amor no poema, questionando se não se tratará apenas de um

⁴ A harmonização dos extremos pelo poema rima-os, coloca-os num único ritmo.

poema de desejo. A resposta é também violenta: o sujeito poético está disposto a sacrificar-se pela amada, destruindo-se para a ter. Tudo é violentado: a palavra “puta” aprofunda o seu sentido vulgar, extremada no poema, onde escrever é conceber, e cada palavra é concentrada, e uma ofensa é crime⁵; pois o tabu é lei num mundo de palavras. A profanidade de “puta” ataca a divindade do Amor, e a sua obscenidade ataca a decência do mundo, criminalizando o poeta. Mesmo fora do poema, ameaçar é crime, é o extremo da linguagem criminosa, e ameaçar para possuir um corpo é estupro. O crime é consciente (“eu sei mas não me importa”), imperdoável, amoral como o amor: colocando alguém acima de todos os outros, acima das leis do mundo. O abuso do poema erótico penetra a musa sem consentimento, apanhando-a e destruindo a sua intimidade. O descontrolo do poeta não atenua o crime, mesmo que ele também seja possuído pelo orgasmo, pela “espuma”, simbolizando o esperma no som e na imagem *do* poema.

No outro extremo da invocação, a devoção à “alta criatura” diviniza o tu poético, silenciando a “terra muda” como um santuário, uma aparição de uma deusa espantando o mundo, iluminando “a noite” lasciva. O silêncio é preenchido pela amada, ritmando o mundo, simbolizado, procurando-a. Ela muda-o, como Deus(a): omnipresente (“em todo o lado”), iluminando tudo pela totalidade de um tempo próprio (“o dia todo”), harmonizando os extremos (“o dia todo, / a noite toda”).

não some não, que eu desmundo / cada sítio do mundo onde / você estava ou está ou há-de estar, e comunico só do toque / que lhe põho (...) / só porque tu estremece dos estudos de meus dedos exultantes, / não some nunca, fica morrendo de meu sôpro, / (...) ¿que é isso: puta? / pequena, se fôr às raízes latinas, / mas tudo cresceu tamanho, grão de cobre / esparzido pelas capitais do corpo: púbis, cabeça, / porque você é tão cerrada em sua vida própria, / trigo na noite, / excessiva beleza terrestre bruxuleando um pouco adentro, / que bêteira de lhe chamar puta (Helder 2014, p. 545)

Sem a amada, o amante destrói o mundo: “eu desmundo”. O prefixo “des-” nega, e o neologismo começa por atacar o vocabulário legítimo da língua portuguesa, suposto meio para a relação do poeta com o mundo. Este é revirado em todos os locais, em todos os tempos, pela procura da amada. O poema vinga-se da distância dela, ameaçando-a com o apocalipse só para ela voltar, e dar-se toda a ele. Quando a encontra, estuda-a, tenta conhecê-la, mas ela “estremece”, transformada pela exultação, que se conduz entre eles como calor ou uma corrente elétrica por “cobre”, “esparzido” como esperma. O estudo transforma o objeto de estudo. O estudo parte dos “dedos”, toca, move, não respeita a objetividade, como os olhos. A “cabeça”, e a mente escondida no crânio, só pode ser conhecida à distância, não pode ser tocada (nem no cérebro autopsiado); a mão escritora não a pode conhecer, mesmo que se sinta atraída por essa capital. Na enumeração, a capital “púbis” é preferida, aparecendo primeiro, podendo ser tocada, estremeecendo a amada até ao seu extremo. A “cabeça” é ainda secundarizada ao ser redundantemente descrita como umas das “capitais”; enquanto a “púbis” é descrita metaforicamente.

⁵ Cito “(a poesia é feita contra todos)” em *Photomaton & Vox*: “Nós respeitamos os atributos e instrumentos da criminalidade: agressão, provocação, subversão, corrupção. Queremos conhecer, exercendo-nos dentro de poemas, até onde estamos radicalmente contra o mundo.” (Helder 2015, pp. 152–153).

Compreendendo que a Alteridade ficará “cerrada” no crânio, o poeta constrói a “cabeça” da amada, os seus pensamentos, os seus segredos. A “púbis” não precisa de ser reconstruída para ser exaltada pelos “dedos”. Depois, o poema volta, quando “tudo cresceu de tamanho”: a ereção é correspondida pelo engrandecimento da amada. Ele põe-lhe o “toque”, acrescentando-se a ela, dá-lhe o seu “sôpro”, a sua vida, poética, excessiva, que a vai matando, deixando-a à beira da morte, estremecendo, no instante puro (não podendo ninguém morrer por ela), na intimidade que só o poema pode recriar. O gerúndio “morrendo” marca a absurda eternidade desta morte, recriada sempre. Então, o sujeito poético contradiz-se, criando outro absurdo no poema: a palavra “puta” é renegada depois da transformação, louvando-se a amada: “excessiva beleza terrestre”, que o ilumina “na noite” por um bruxuleio, dirigindo-o entre o caos como uma estrela cadente apontando para o divino.

A dor suaviza-se, e ele arrepende-se: “que bêteira de lhe chamar puta”. A linguagem anterior é atacada, recuperando as “raízes latinas”, tentando recriar a palavra, apagar o erro de a ter ofendido: indicando uma origem possível em “pequena”. Contudo, se considerarmos “pequena” outro vocativo, “puta” pode também significar *por exemplo* em latim, realçando a amada como símbolo ou objeto de estudo. Também pode significar *puro* ou o imperativo singular do verbo *putō* (purificar), ordenando à mulher que purifique o homem, ordenando a este que seja purificado por ela. Após o *mea culpa*, a besta rebaixa-se, pois excedera-se, usando palavras, devendo silenciar-se. Nunca mais deveria duvidar da divindade dela, da sua exemplaridade, da sua pureza, que fertiliza “tudo”: num instante é “grão”, no mesmo é “trigo”. A penetração (e fertilização) masculina é possuída por ela, que brilha “adentro” “na noite” do mundo.

ai Deus e u é? / vou à procura, encontro, jôgo / vitríolo em teu rosto, desfiguro, ou com o calor da mão te lavro / por você acima, / casa ardendo cheia de uma estrêla incalculável, / ;ah minha boca lhe come externa de nenhuma roupa sôbre que / carne soberba! / das plantas dos pés às pálpebras, / inteira, / e outra vez dos giolhos ou joelhos, como queira, à côna, e da côna, / divertimento linguístico lato sensu, (...) / fique, tão puta quanto seja (*idem*, pp. 545–546)

A pergunta retórica questiona a existência de “Deus”, perante as provas contra: o mal que o poeta causou, a força absoluta do poema, a divindade da amada. O poeta procura-a como se “procura” “Deus”, votando-se ao silêncio (da escrita), à clausura, movendo-se por fé, tornando o poema numa prece, numa pergunta desesperada (“ai”), sem resposta. A amada confunde-se com “Deus” por “soberba”, definindo-a como “estrêla incalculável”, como o absoluto, distante. Na sua cruzada, o poeta atira “vitríolo” para o “rosto” dela, desfazendo-lhe a superfície, inocente, queimada pelo “calor da mão”: a “mão” do ferreiro dobrando o ferro à sua vontade, a “mão” que desenha o novo “rosto”. O “vitríolo” apaga a testemunha do crime, e a vergonha do criminoso. A amada é destruída na “boca” aberta (“ah”) que a come viva: lasciva e nutritiva. O poeta alimenta-se dela para ganhar energia para a recriar, para criar o poema, onde a encontrará pura, nua (“externa de nenhuma roupa”), de “joelhos”, pronta para ser tomada. Os “giolhos ou joelhos” sublinham o erro escrito, o crime aterrorizando-a: submissa, impotente, pedindo

misericórdia, rezando (como o poema fosse “Deus”), não podendo alterar o que lhe será feito, o que se escreverá sobre ela. O louvor anterior à amada torna-se louvor ao poema, que se coloca “sôbre” ela, depois de a confundir com “Deus”, elevando o poema “sôbre” a “estrêla”, no topo da hierarquia das comparações heréticas. O poema deleita-se com o poder vasto (em “lato sensu”): dominando a língua portuguesa com ortografias ilegítimas e explorando o corpo da amada com a sua língua anatómica, percorrendo as “plantas dos pés”, as “pálpebras”, a “côna”. A *húbris* e o ódio são justificados pelo “divertimento linguístico”, pelo sádico jogo erótico, como este fosse só um jogo de palavras, um trocadilho entre as duas línguas. Saboreando a “carne soberba”, o desejo amplia-se, desejando apenas que ela “fique”, já nem precisando que ela seja só sua, dando-a ao mundo: “tão puta quanto seja”, amando-a desde que continue a perverter as leis do mundo, como uma deusa ou uma “puta”; já que o mundo (e qualquer outro amante) também estão sobre o domínio do poema.

ah se incendeie a gente um do outro, que morte / ou vida mais total / não há, não some não, amor / da puta de minha vida indistinta, / noite onde me envólvo para sempre, / que simples, contudo, com tudo isso, que é se cruzar com o mundo, / fique, fica junto, funda fêmea, que você já me está / fundada no sangue desde que outrora, e agora, e na hora da nossa (*idem*, p. 546)

Juntos, incendeiam-se, faíscas e combustíveis mútuos: destroem-se e iluminam-se, atingindo a “morte / ou vida mais total”, o limite entre elas, onde as duas se extremam, excedendo-se por paixão, amantes separadas há uma eternidade, e reencontradas. O poema dualiza-os, une-os no “amor / da puta da minha vida indistinta”: o “amor” pela “puta” que abençoa a miserável (“puta” de) “vida” do poeta. A amada “indistinta” é a causa e a solução de tudo, envolvendo-o “para sempre”, abraçando-o e asfixiando-o na interjeição “ah”, de prazer, de dor, de desejo. Num instante, o poeta afasta-se na formalidade de “fique” e no seguinte aproxima-se na informalidade de “fica”, ora venerando a sua deusa, ora sussurrando à sua amada; pois ela é o absoluto e a intimidade do poeta, ela é o fundamento construído pelo poema, construindo o poeta. Ela ocupa todo o tempo: “outrora, e agora e na hora”: o passado, e o presente e o futuro. Uchronicamente, abre-se outro tempo: a “hora da nossa”, a “hora” em que esta parte do poema acaba abruptamente, não alcançando o nome inefável, separado do determinante possessivo; que também poderia ser lido como pronome possessivo, obrigando-nos a recuperar o longínquo antecedente “vida”, ligando-se pelo anterior determinante possessivo (“minha”). Pronome e/ou determinante, no final desta enunciação surge um silêncio ostensivo, fazendo o leitor procurar pelo último sinal gráfico do texto, sem ponto final (e sem pontos finais).

Noutros poemas, Herberto Helder sobrecarrega o uso gerundial ou prefere a colocação brasileira de pronomes átonos; no entanto, na obra não existe outro poema com uma pronúncia tão marcada do português brasileiro (“mas se some”, “lhe boto”, “você vira”). Este uso reconstrói o sujeito poético, afastando-o da nacionalidade biográfica de Herberto Helder, teatralizando a escrita, sugerindo a teatralização do vocabulário erótico. Existe também um tom antropofágico ao longo do poema, no uso eufemístico do verbo

“comer”, recuperando o Modernismo Brasileiro: “O Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade ou o romance *Macunaíma* de Mário de Andrade. Por último, existe uma obsessão com o exótico, procurando a diferença linguística, como procura a distância do Outro, recriando-o, criando até um Novo Mundo, como não existisse lá nada antes. A sexualização da cultura brasileira, no carnaval, no mito da liberdade nua dos indígenas, envia o exotismo para o erotismo, definindo a Diferença como causa do desejo. Este é o desejo imperialista de conquistar, de destruir as diferenças, de escravizar o Outro, de o usar, de o violar. A criminalidade do poeta é pronunciada na violência colonial que cria o português brasileiro, acentuando o português europeu do resto dos poemas como marca do crime português, provado na variedade que usamos, diferente das variedades das ex-colônias.

O ato poético é alegorizado como violento ato misógino, de penetração forçada e destrutiva para esvaziar o Outro, e reconstruí-lo conforme a imaginação. Contudo, existem alguns problemas com esta concepção: o Outro continua intacto depois do poema ser escrito, podendo não o ler, nem saber que este existe. O poema descreve um novo ser, que não se assemelha à Alteridade da musa, descrevendo uma poética de abandono: o poeta deixa a musa e vai amar o poema, que se ama a si mesmo. Os vestígios dela são fertilizados, transformados, invertendo o mito poético: o poeta inventa o próprio objeto de desejo, inspirando-se a si mesmo, criando a *sua* musa para o inspirar. A sugestão inicial esquece-se, não se assemelhando a uma palavra, a um sinal de pontuação, a um silêncio no poema, como a semente se desintegra enquanto a árvore cresce sem a lembrar nas folhas, nos ramos, nas raízes. Escrever é esquecer a influência da musa histórica para se criar o eterno, o independente. No “Tríptico”, a obsessão pelo verbo *procurar* reafirma o esquecimento: a procura demora tanto que já não sabe o que começou por procurar. O Outro mantém-se distante, e continua a ser procurado, a ser inventado na perseguição, que altera o perseguido para o poder capturar. A piromania (“a casa ardesse”) liga a obsessão do primeiro poema à do segundo, mas a mania não aproxima o Outro: a acumulação de desejos frustrados enfurece o sujeito poético, a quem faltam sempre palavras para possuir a amada (como a tentasse encantar), fantasiando estuprá-la para se vingar dela. O onanismo/onirismo explica também melhor o ato de leitura, já que o leitor é colocado num sonho, que o possui, e do qual acorda no final, mudando como um sonho muda: estremecendo, excitando, aterrorizando, suando, gritando, e relembando-o depois; mas podendo também não mudar nada, como com tantos sonhos, tantos poemas, tantos autores. Quão frágil cardiacamente precisaria de o leitor ser para ser destruído por um pesadelo?

Esta distância entre leitor e texto está implícita em *Os Nomes da Obra* de Rosa Maria Martelo: “Esse «cinema» é uma experiência de escrita à qual corresponde um processo equivalente de leitura, pois também o leitor é levado a avançar de imagem em imagem” (Martelo 2016, pp. 37–38). Esta equivalência não é uma igualdade. A simetria da “escrita” e da “leitura” descreve o movimento “de imagem em imagem” que as duas executam, guiadas pela mesma luz, que lhes invade os olhos. Contudo, o impulso para “avançar” é mais violento no poeta do que no leitor, mesmo que acabem por percorrer a mesma sequência de imagens. Se o leitor é espectador, o poeta é também ator (e cenário):

segue as imagens e transfigura-se nestas. A passividade da leitura é forçada pelas palavras, mas pode sempre ser abandonada, caso incomode o leitor.

O mesmo não pode ser dito do poeta. Arquitetar sonhos é trabalhoso. Escrever altera o escritor. A energia e o tempo despendidos não voltam, há um sacrifício para alimentar a obra. Escrever é físico: as anedotas de Kerouac a ressuar enquanto escrevia *On the Road* ou de Joyce às gargalhadas enquanto escrevia o *Ulysses* ostentam a marca pessoal da escrita em cada escritor. A tensão na obra é tensão no autor, é o *stress*, a insónia, a enxaqueca, os olhos cansados e avermelhados, a miopia, a dor de pulso e de costas. A alteração intelectual é ainda mais violenta: a obsessão fá-lo escrever incessantemente, surgindo-lhe ideias em todo o lado, onde as repensa (perdendo o mundo), correndo para não as perder antes de as anotar. A mudança é especialmente violenta quando se compara ao que pode não mudar no mundo. O escritor tem de sofrer e saber quanto sofreu, sabendo que pode não ter servido para nada, que pode nunca ser lido; e, se for lido, o mais provável é ser esquecido, ou lido à pressa, ou ignorado, enquanto alguém finge lê-lo com atenção, folheando páginas e distraíndo-se com os próprios sonhos, tão facilmente montados. Se a obra mudar o mundo, pode ser depois de o autor morrer sem recompensa.

Notando que a poesia de Herberto Helder descreve melhor a escrita do que a leitura⁶, o seu instante poético transforma-se. Há uma suspensão do tempo, um tempo próprio, uma ucronia, quando o texto se esquece do relógio. O leitor pode olhar para o relógio; é o escritor que tem de perder a noção do tempo, “em uma braçada”, que o absorve. *Deseja* que o mesmo aconteça ao leitor. Contudo, o texto desenvolve-se na leitura, tem uma duração. A lírica encurta este tempo em comparação com a narrativa, o drama e o ensaio, mas os símbolos vão desenrolando-se e recriando-se no tempo. Pelo contrário, o poeta escreve-os todos num instante: desenvolve os símbolos ao longo do tempo, reescrevendo e rasurando até a demora do rascunho desaparecer no texto final. Este aparece num instante, no instante em que o poeta o assina, declarando que o poema está pronto, mesmo sem conseguir ver toda a obra nesse instante. Este instante de loucura⁷ é o instante de toda a escrita, rápida como a luz, expondo-se toda de uma vez. A assinatura é o instante de domínio, autoral, é um contrato de propriedade, que transforma a natureza do texto: de não-poema em poema. O ato de escrever e o escrito diferenciam-se, a duração do trabalho é dominada pela assinatura, como seria pelo incêndio do rascunho: o esforço dos dias, meses, anos, é apagado pela facilidade (louca) de assinar, que poderia ser a facilidade de acender um fósforo, e a instantaneidade do fogo, rasurando. A própria violência sobre a Alteridade da musa tem de ser rápida para ser dominante, sem resistência (demora) por parte da cronologia da vida dela, ou da cronologia do mundo. O instante domina o tempo: uma voz repete as mesmas palavras ao longo das décadas.⁸ A sua enunciação é instantânea, comparada à eternidade do impresso. A sintaxe ritma esta instantaneidade: os versos são longos, as frases mais longas, acelerando a leitura, e os símbolos de outros poemas repetem-se, religando-os num só tempo. A luz (o fogo, o calor) simboliza-se em quase todos os textos, descrevendo a velocidade do poema, a sua

⁶ Este fracasso é paradoxalmente uma excelente descrição da Alteridade.

⁷ Cito Kierkegaard em *Migalhas Filosóficas*: “o instante da decisão é uma *loucura*” (2012, p. 104).

⁸ O poema “Tríptico” foi primeiro publicado em *A colher na boca* de 1961, o segundo poema deste ensaio foi primeiro publicado em *A faca não corta o fogo* de 2008.

instantaneidade, o raio luminoso que os liga a todos. Esta unicidade exterioriza-se na publicação: os poemas são reescritos, reassinados, e a obra total é redesignada: *Ofício cantante, 1953–1963, Poesia toda: 1953–1980, Poesia toda, Ou o poema contínuo: súmula, Ou o poema contínuo, A faca não corta o fogo – súmula & inédita, Ofício cantante: poesia completa e Poemas Completos*. O novo título indica um novo poema contínuo, ressignificando todos os poemas contidos.

Diana Pimentel pensa esta questão em “«Poema perfeito que não nunca» – Herberto Helder”:

Uma outra possibilidade de ser este simultaneamente o primeiro e o último livro de «herberto helder» pode ser encontrada no modo como (permita-se-me a formulação) *assina* o primeiro poema do livro: «23.XI.2010: 80 anos» (...). Em certo sentido, trata-se de uma síntese da ideia de que o autor se *desdobra* entre a duração da sua vida e a escrita que nela coube, do primeiro ao último livro, sob a mesma assinatura. (Pimentel 2014, p. 188)

Este ensaio sobre o livro *Servidões* descreve também a tensão entre os livros anteriores e cada novo livro-poema-obra de Herberto Helder, pois até o livro analisado acabará por ser incluído nos *Poemas Completos*. O nome autoral assina, mas a marcação da idade (“80 anos”) questiona se será “a mesma assinatura” – quando um ano antes seria diferente. Esta “*desdobra*” o autor não só “entre a duração da sua vida e a escrita que nela coube”, mas também entre “a duração da sua vida” e as escritas que nela couberam. A unificação aparece no presente, no instante da nova assinatura, que purifica a obra, sacrificando os livros passados pelo novo, que assim se tornará “o primeiro e o último livro de «herberto helder»”.

Contudo também esta conceção se problematiza. A loucura de assinar é preparada com paciência: o tempo sacrificado à escrita incita o poeta a declarar a obra acabada. Uma sobrevalorização desta assinatura (como o poema fosse um *ready-made*) proibir-nos-ia de ler as obras inacabadas de Kafka, Proust, Pessoa. Em Herberto Helder, o escrito sobrepõe-se ao ato de escrever, mas a demora não é esquecida nas descrições meta-poéticas: no verbo *procurar*, no uso do gerúndio. A súmula é a condição paradoxal do escrito, que subentende a duração da escrita, sumariada. Este jogo (entre o instante da assinatura e a paciência que o possibilita) é o tempo paradoxal do poema. O impulso do instante é sustentado pelo ofício cantante, pela vocação, pela vida de trabalho, de reescrita.

Este tempo próprio do poema, esta introversão, coloca em risco a definição de criminalidade poética. A amoralidade do poema parece impossibilitar a noção de crime. Contudo, a moral não condena o poema; ela condena o poeta. A justificação da violência no poema é interna, não é legal. O poema permite-a, liberta a escrita e o poeta, possuindo-o, removendo as restrições morais que tinha. O escrito é então assinado, e o poeta toma responsabilidade criativa. A irresponsabilidade ética da literatura (a inocência helderiana por insanidade) é assumida pela crítica literária moderna, mas não é assumida por todas as sociedades: a heresia de Rushdie, os atentados ao pudor de D.H. Lawrence, Henry Miller, Nabokov, o antisemitismo de T.S. Eliot. A despersonalização do poeta não é reconhecida por quem continua a condenar escritores. A penalização não é justa, mas a

ofensa, a exclusão, a não-publicação, a prisão e a condenação à morte continuam a realizar-se, porque nem toda a sociedade separa o autor do cidadão, castigando os dois⁹, censurando-os.

A própria poesia de Herberto Helder complica esta separação entre cidadão e autor, entre realidade e símbolo, como aponta João Amadeu Silva em *A Poesia de Herberto Helder. Do Contexto ao Texto: Uma Palavra Sagrada na Noite do Mundo*:

A distância entre a realidade quotidiana e a palavra poética aumenta gradualmente, não deixando esta de captar o sentido sempre mais profundo da realidade. [...] E se a evolução se torna captável e notória a este nível mais formal, quanto aos temas encontramos uma poesia que circula em espiral no sentido do entranhamento e do aprofundamento da realidade. (Silva, 2004, p. 480)

Contudo, esta “distância” não “aumenta” por uma bifurcação entre o “nível” “formal” e os “temas”; a tensão helderiana entre estes dois níveis implica sempre uma coerência mais profunda (como a ironia), que religa, e impossibilita uma leitura de segmentação. O tema é forma, a forma é tema. O “aprofundamento da realidade” é já transformação: escavação demolidora e reconstrutora. A “espiral” descrita é uma voragem, entranha capturando: ressignifica “a realidade”, oferecendo-lhe o seu “sentido sempre mais profundo”, e mais focado. A aparente contradição geométrica na “espiral” (indo para a esquerda, para a direita, para a esquerda...) é resolvida pela aproximação gradual de um centro pelos dois lados, como a forma e o tema, como “a palavra poética” e a “realidade quotidiana”. Aproximam-se juntas do mesmo ponto, original e final: no fundo de tudo – e quiçá a “realidade” fosse só superfície, antes de ser poetizada.

Após um espaço maior do que o intervalo anterior entre estrofes, um novo sujeito poético aparece. A voz masculina cala-se, e a voz da amada substitui-o, encenada pelo poeta (possuindo-a, como no ritual, teatral, do “Tríptico”), como uma cantiga de amigo:

belo belo é o meu amado correndo pelas colinas como um cêrvo: / e se um dia eu lhe sumi,
venho / indo, agora, vindo, chegando contra você, / coberta de oiro fino, a luz movendo
meu cabelo, em cima da água fria, (...) o mundo está cheio de água, / está cheio de meu
regresso, / e em um grande espaço eu que sou transparente a você que és coroado, / cada
vez me chego mais batendo direito, / me põe como um sêlo em teu braço, / porque o amor
é mais forte que a eternidade dos mortos (Helder, 2015, p. 546, p. 547)

O amor reciproca-se, agravando o amante estuprador, ainda mais abominável. O poema teatraliza um diálogo, um drama entre o amante ciumento e a amante traidora. A tensão entre as duas personagens diferencia o tom: a amada canta docemente, elogiando o seu “belo” “amado”. Depois, troça dele, chama-lhe “cêrvo”, trai-o de novo, desenhando os chifres no ilícito acento circunflexo. O elogio e a traição alternam-se, ritmando-a entre retrações e regressos (“venho / indo, agora, vindo, chegando contra você”), chocando com a força do balanço, transformando-o em cada novo ciclo, onde ela sai do “mundo”, onde

⁹ Obviamente, o crime do cidadão-escritor não é perdoado: como o hipotético antissemitismo do cidadão Eliot ou a traição do cidadão Ezra Pound.

estava promiscuamente, e reentra no amado, reenchendo-o “de água”, “transparente”, pura e penetrada pela luz dele, como uma onda, dominando-o pela força da corrente marítima¹⁰, eterna, que suaviza os masculinos impulsos piromaníacos.¹¹ Esta harmonia amorosa é “mais forte que a eternidade dos mortos”, é a exceção à condição humana (morrer), salvaguardando o ato amoroso, pela destruição da lei da morte, do “mundo” inundado, fertilizado, recriado como no Dilúvio. Os chifres da traição transformam-se na coroa do amado, reinando “o mundo”, oferecido por ela. O “sêlo” no “braço” masculino escreve-a, marcando-o como a coroa. Contudo, o estigma fica mais vinculado do que a coroação: o “braço” está mais próximo do papel do que a cabeça, a amada fica mais marcada no amado do que o domínio do “mundo”, secundário, como no Dilúvio o isolamento dos casais fosse mais importante do que limpar a Terra. O uso neologístico dos acentos circunflexos, o português brasileiro e a reinvocação do verbo *sumir* fundem as duas vozes num único ritmo, um poema. Como ele, ela bate-lhe como um tambor, como inimiga contra-ataca-o: a ofensa “cêrvo” simetriza a ofensa “puta”, ironizando a coroa masculina na homofonia com *servo*.

entra em mim e que as coxas me estremeçam, / te mete inteiro / por boca e cu e cõna adentro, / que os que louvam a Deus esse Deus os devora, / como a fêmea louva-a-deus ao macho, puta, / rediviva, tua, nunca sumo para sempre que sempre me restituo, / andando sobre água fria / ;oh noite, que juntaste amada con amado, amado en la amada transformado! / : inexplicável: claro (*idem*, pp. 547–548)

A poetisa *exige* a invasão dele, por todos os lados, invertendo a hierarquia. Ela invoca o corpo “inteiro” do amado, fundindo os dois corpos, de todas as maneiras (“por boca e cu e cõna adentro”), penetrando-a totalmente e sendo dominado por ela, sendo o “Deus” um do outro. Ela devora-o¹² “como a fêmea louva-a-deus”, louvando e matando, nos dois extremos do poder, suplicando pelo “amado” e matando-o após o fundir, criminosa (“puta”, abandonando-o depois de lhe tirar o valor), espelhando o poeta: que se funde com ela *depois* da morte, destruindo-a e reconstruindo-a. A fé amorosa é traída pela poetisa, mas regressa sempre (“nunca sumo”), “rediviva”, oferecendo-se de novo (“tua”), pronta para se completar com ele outra vez, unindo as vozes: citando-o no verbo “estremecer”, que religa o erótico ao temor a “Deus”. A amada responde à única interpelação possível, o um dos dois¹³ pontos de interrogação do amado: sobre a presença de “Deus”. A heresia masculina é respondida pela fé dela, de joelhos, rezando, respondendo à prece irônica. Ela restitui a fé em “Deus”, no Amor (pela equiparação cristã), mostrando a sua divindade: “andando sobre água fria”, ressuscitando, colocando-lhe a violenta coroa, como fosse de espinhos, mostrando o “inexplicável: claro”, misteriosa e luminosa como “Deus”. O par consubstancia-se, o “amado” transforma-se na “amada”, falando por ela. A voz do poeta persiste no poema, na voz feminina que exige ser penetrada primeiro na “boca”, silenciando-se para o poeta cantar estremecendo.

¹⁰ Num dos excertos elipsados pelo ensaio, o poeta descreve “o seu jeito de água marítima, / balançando” (*idem*, p. 546).

¹¹ Apenas 10% dos pirómanos são mulheres (Barker, 1994).

¹² O verbo antropofágico/erótico *comer* do poeta intensifica-se no verbo *devorar* da poetisa.

¹³ A outra pergunta (“¿que é isso: puta?”) é respondida com a reafirmação da palavra “puta” pela poetisa.

A circularidade amorosa é pensada por Gustavo Rubim em “Maternidade e Truculência”: “E o poema que se escreve com o nome do actor escreve-se também com todos os sentidos do «acto». Entre eles, o sentido do acto do amor, talvez o acto que religa o actor ao «terreno das mães»” (Rubim 2003, p. 132). O “acto do amor” recupera o poeta do seu distanciamento de “actor”; não como retorno à sua infância (e/ou à sinceridade), mas como criação de uma nova inocência, pela musa que é amante e mãe, que é desejo (porvir) e origem, religando os dois tempos na fertilidade comum às duas mulheres, uma no poema. A transformação do “amado” no verso camoniano duplica-se duas vezes, a “amada” transforma-se nele e na mãe: na primeira mulher que conheceu, e amou.

O verso camoniano é aliás traduzido para espanhol, lembrando a dualidade linguística do poeta conhecido como o poeta português, ironicamente sublinhando a originalidade do idioma poético, mais do que português. Duas línguas são montadas, agramaticalmente (nas duas), duas sintaxes são colocadas num ponto “inexplicável”, sob a sintaxe do poema. Este ilumina-se e contradiz-se de novo, acentuando no adjetivo “claro” a sua inexplicabilidade, acentuando o adjetivo contradizendo-o. O poema define-se pela impossibilidade de ser explicado, não podendo ser sistematizado pela língua portuguesa europeia. Assim, o poema usa o português brasileiro¹⁴, as “raízes latinas” (Helder 2014, p. 545), o espanhol (também no ponto de interrogação invertido), os medievalismos, lembrando o galaico-português (já desaparecido no século XV), descrevendo a fragilidade geográfica e cronológica da língua portuguesa. A palavra “u”, forma curtíssima e anacrónica de “onde”, exemplifica esta tensão no espaço-tempo; a expressão “giolhos” do português do século XV e XVI descreve o domínio sobre estas variedades linguísticas. O poema ainda se acentua foneticamente¹⁵, reinventando a grafia, inventa palavras (“desmundo”) e prioriza o sentido anatómico de “língua”. O símbolo “cêrvo” é tirado da tradição popular portuguesa, como Gil Vicente o usa na *Farsa de Inês Pereira*; enquanto o símbolo capilar “oiro fino” é petrarquista, explorando a tensão medieval-renascentista em Camões, nos Descobrimentos (ou Achamentos), no Império Português, e em qualquer periodização literária. O tempo medieval impõe-se ao renascentista no tema do “amado” “correndo pelas colinas”, na paródia das cantigas de amigo, onde o poeta masculino canta um sujeito poético feminino saudoso. Esta multiplicação de recursos linguísticos reafirma o imperialismo do poema, que quer tudo, quer ser tudo, roubando o português brasileiro ao espaço, o português medieval ao tempo, o latim à própria raiz do português (e a outro império) e o espanhol, ostentando as pareências com o português, e a diferença da língua do poema, que se distinguiria mais das línguas naturais do que estas entre si. Esta expansão linguística é originada pela carência de símbolos no “Tríptico”, forçando o poeta a procurar fora da língua materna as palavras que precisa, perseguindo a amada até para fora dos supostos limites de um poema em português europeu no século XXI.

Esta conceção tem problemas análogos à conceção do poema como estupro. Não há imperialismo, o poema não conquista, recria-se no seu próprio mundo, não afetando o exterior. O mundo é reinventado dentro do poema, continuando igual fora. O poema

¹⁴ Este é mais próximo do português medieval do que o português europeu moderno.

¹⁵ A grafia espanhola é mais fonética do que o português, é mais coerente, mais fácil de ler.

fecha-se, explorando só os limites do português europeu. A pronúncia brasileira é lida em comparação com a sua ausência no resto da obra. E, se escrevesse sempre em português brasileiro, nem mudaria de língua, nem teria efetuado uma translação tão radical como Beckett, Nabokov, Ionesco ou Celan. As mudanças gráficas no poema são ligeiras em comparação com as parecenças, a fusão de línguas nem se aproxima, por exemplo, da extensão de diálogo em francês no *Guerra e Paz* de Tolstói. A comparação com o espanhol ainda ostenta a parecença entre este poema e o resto da literatura portuguesa: bastará ler um poema espanhol para se provar que este poema de Herberto Helder é português. Ao tentar evitar a língua portuguesa, o poema mostra a sua inclusão nela.

Uma conclusão neste ensaio impossibilita-se: as contradições na descrição da escrita, da leitura e da língua mostram que o poema não se deixa concluir. Descreve uma razão própria, absurda, não se interessando em nos ajudar a compreender o que é escrever, ler ou amar. O poema descreve-se, e impossibilita que se acabe de o descrever (sem o recitar).

Referências

- Andrade, Mário de (2015). *Macunaíma, o herói sem nenhum carácter*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Andrade, Oswald de (1970). *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Barker, Ann (1994). *Arson: A Review of the Psychiatric Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Camões, Luís (2013). *Sonetos*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Helder, Herberto (2014). *Poemas Completos*. Porto: Porto Editora.
- Helder, Herberto (2015). *Photomaton & Vox*. Porto: Porto Editora.
- Joyce, James (2010). *Ulysses*. London: Wordsworth Classics.
- Kerouac, Jack (2000). *On the Road*. London: Penguin Books.
- Kierkegaard, Søren (2012). *Migalhas Filosóficas*, trad. José Miranda Justo. Lisboa: Relógio d'Água.
- Levinas, Emmanuel (2015). *Deus, a Morte e o Tempo*, trad. Fernanda Bernardo. Lisboa: Edições 70.
- Martelo, Rosa Maria (2016). *Os Nomes da Obra. Herberto Helder ou O Poema Contínuo*. Lisboa: Documenta.
- Pimentel, Diana (2014). «Poema perfeito prometido que não nunca» – Herberto Helder, *Colóquio/Letras*, 185, janeiro–abril, 187–194.
- Rubim, Gustavo (2003). *Arte de Sublinhar*. Coimbra: Angelus Novus.
- Silva, João Amadeu (2004). *A Poesia de Herberto Helder. Do Contexto ao Texto: Uma Palavra Sagrada na Noite do Mundo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Tolstói, Lev (2010). *Guerra e Paz*, vol. I, trad. Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Editorial Presença.
- Vicente, Gil (2002). *As Obras de Gil Vicente*, vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.

[recebido em 27 de maio de 2020 e aceite para publicação em 14 de julho de 2021]