

[o] “espaço que o corpo soma quando se move”

DANIEL RODRIGUES*

Université Clermont Auvergne

Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique

Resumo:

Se um fio de Ariadne atravessasse os *poemas completos* helderianos, este seria constituído de certas estruturas *dos passos em volta*. Isto é, o que aqui se tenta esboçar é como, o sistema de reenvio a textos anteriores, os ecos entre textos e a presença marcada de traços relacionados à biografia de Herberto Helder criam a ilusão de “*grand tour*” que aprisiona a leitura dos *poemas completos* num estranho pacto autobiográfico.

Palavras-chave: *Poemas completos*, biografia, autor, *Os Passos em Volta*.

Abstract:

If an Ariadne’s thread crossed the Helderian’s poems in *poemas completos*, it would be made of certain structures from *os passos em volta*. What we try to understand here is how a system of revisiting previous texts, echoing other texts, and detecting a marked presence of related traces of Herberto Helder’s biography create the illusion of a “*grand tour*”, which imprisons the reading of *poemas completos* inside a strange autobiographic pact.

Keywords: *Poemas completos*, biography, author, *Os Passos em Volta*.

“As Musas Cegas” inicia-se com a localização de um espaço-tempo extremamente determinado: a cidade de Bruxelas, à noite. Espaço ao mesmo tempo biográfico e simbólico, a capital belga interessa-nos na medida em que ela aparece como um lugar que se confunde com o corpo do sujeito lírico.¹ Este processo de (con)fusão dá-se tanto através de um movimento de projeção, “[...] Cantaria [...] / vendo queimarem-se nas trevas/as vísceras tensas e os ossos e as flores dos nervos” (Helder, 2014: 75), como de

¹Para nós o lugar será uma porção do espaço que abriga uma subjetividade, sendo assim o lugar e o sujeito indissociáveis. Cf. Christine Dupont, *La Question du lieu en poésie – du surréalisme à nos jours*, Amsterdam/ New York : Rodopi, 2006.

interiorização, “Bruxelas com as traves da minha cabeça/e uma grinalda de carvões em torno dos testículos/ de um homem” (Helder, 2014: 75).

Se a capital belga é um lugar privilegiado ao ponto de figurar como musa, suspeito que a sua força reside na distância que esta representa em relação a um espaço central, a “ilha onde nascera” (Helder, 2014: 625). Em uma carta a Gastão Cruz de 1980, Herberto Helder arrisca a afirmar: “uma mudança de lugar estimula sempre” (Helder *apud* CRUZ, 2015: 157). Bruxelas, lugar tantas vezes inóspito, oferece então ao sujeito a possibilidade de experiência do estranhamento. Ele descentra-se e torna-se estrangeiro;² estrangeiro que regressará trazendo os “espaço[s] que o corpo soma quando se move” (Helder, 2014: 576).

Se um fio de Ariadne atravessasse os *poemas completos* helderianos, este seria constituído de certas estruturas *dos passos em volta*. Pois, se aceito que o texto em prosa “tece a lenda de formação de um autor – uma forma de “*grand tour*” solitário, sofrido e precário, despojado de características civis antigas e rumando decididamente para o demoníaco” (SANTOS, 2015: 176), percebo que, nos textos posteriores a 2008, o sistema de reenvio a textos anteriores, os ecos e a presença marcada de traços relacionados à vida de Herberto Helder criam também a ilusão de “*grand tour*”, dando “pistas para [os leitores] que procuram certidões biográficas” (SANTOS, 2015: 176). O leitor deixa-se emaranhar num estranho (irônico?) pacto autobiográfico que os *poemas completos* propõem.

A questão autoral helderiana surge então relacionada à soma de espaços e tempos que a obra traça. Já tentei algures separar a figura do poeta – personagem dos *passos* – da figura autoral helderiana, afirmando que o “sujeito [poético] aparenta-se a um personagem, ou seja, *persona* que deve ser encarnada, vivenciada pelo ator” (RODRIGUES, 2015: 261) e que aqui acrescento: *pelo autor*. Por outro lado, e com frequência, acredito que opor o “sujeito forte” salientado por Luis Maffei (2009: 115) ao “não-sujeito” assinalado por Silvina Rodrigues Lopes (2003: 14) é um ponto de partida extremamente rico para ler-se a obra. Mais recentemente, Rosa Maria Martelo salientou, com acuidade:

[...] a obra [de Herberto Helder] deveria liberar-se de tudo o que não fosse a matéria da poesia: linguagem, imagem (memória, figuração), som, ritmo. Mas, que essa matéria provém de um corpo que é carne sentinte, matéria que partilha a reverberação do som e das imagens, é o que o poema contínuo herbertiano narra ininterruptamente. E aí gera-se um efeito na aparência paradoxal: a narrativa recorrente deste processo de transmutação, ao mesmo tempo que *externaliza* o autor, faz da obra e das imagens que

² Não cabe aqui desenvolver, mas é óbvio que este poder de descentramento é o mesmo do “amor” em Herberto Helder: “quem ama até perder o nome?” (Helder, 2014: 246), lemos em “Cinco canções lacunares”.

ela convoca o retrato indirecto de uma figura autoral afinal fortíssima [...] (Martelo, 2016: 19).

O que tento tocar aqui reside na forte relação de espaços que leio tanto nos contos como na poesia, espaços (estrangeiros e íntimos) que desenham uma cartografia do sujeito poético (dúvida: devo aceitar a unidade? um sujeito ou vários?) que esboça, ao longo do *poema*, a figura autoral.

De fato, podemos notar que o *poemas completos* começa com o movimento de retorno: “Alguém chegara do estrangeiro, coberto de pó./Alguém lera livros, poemas, profecias, mandamentos, inspirações” (HELDER, 2014: 10).

Este movimento de retorno marca, por exemplo, a posição de trincheira dos últimos livros publicados em vida, como a de *servidões*: “e assim, adeus a quem vê, que eu morro inteiro para dentro” (HELDER, 2014: 656).

Também a *ars poetica* “O Poema” já explicara este movimento de expansão e retração, que acredito ser o mesmo movimento de partida e retorno dos *passos*. Movimento de expansão:

Um poema cresce inseguramente
na confusão da carne
[...]

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

E o poema cresce tomando tudo em seu regaço.” (HELDER, 2014: 28),

que retorna à “carne sentinte”: “O poema dói-me, faz-me.” (HELDER, 2014: 43). Movimento de expansão e retração do *poema* e da figura autoral, posto que autor e obra existem em “função” um do outro (FOUCAULT, 1969).

Voltemos às “Musas Cegas”. É interessante notar que o devir poeta expresso nos condicionais dos verbos do poema publicado em 1961 relaciona-se com a possibilidade de sobrepor uma voz ao “silêncio do mundo” (HELDER, 2014: 75). Esta voz assume-se masculina, o que não é inocente, pois um dos traços da figura autoral será construído em torno desta masculinidade; Eduardo Lourenço afirmará, por exemplo, ser esta uma “Poesia de homem” (LOURENÇO, 2015: 214). A expressão “silêncio do mundo” reaparece em um dos poemas dos *Poemas Canhotos* e que cito na sua integralidade:

estes poemas que chegam
do meio da escuridão
de que ficamos incertos
se têm autor ou não
poemas às vezes perto
da nossa própria razão
que nos fazem ver
o dentro da nossa morte
as forças fora de nós
e a matéria da voz
fabricada no mais fundo
de outro silêncio do mundo
que serão eles senão
uma imensidão de voz
que vem da terra calada
do laço da solidão
estes poemas que avançam
no meio da escuridão
até não serem mais nada
que lápis papel e mão
e esta tremenda atenção
este nada
uma cegueira que apaga
a luz por trás de outra mão
tudo que acende e me apaga
aluminação de mais nada
que a mão parada
aluminação então
de que esta mão me conduz
por descaminhos de luz
ao centro da escuridão
que é fácil a rima em ão
difícil é ver se a luz
rima ou não rima com a mão

(HELDER, 2015: 42-43).

A questão da dissolução do sujeito autoral recorta aqui o tema da morte biográfica que atravessa a obra helderiana. Entretanto, mesmo se a biografia do autor apareça como estratégia fácil e tão inocente como a “rima em ão”, o poema nos deixa entrever a possibilidade de uma impressão, de uma sombra – “a luz por trás”. Deparamo-nos, assim, com um rastro autoral já que o poema é “lápis e papel” mas também “mão”.

Ora, no poema “Mão: A Mão” lemos que a mão abrigaria a potência da “transfusão das imagens” se “os dedos atassem/e desatassem o som/nos orifícios” (HELDER, 2014: 376). Esta transfusão de imagens – seja ela escultura, fotografia, cinema, canto, escrita ou

arquitetura – traz em si a técnica da impressão pela força – “pancada”, “fenda”, “corte” (HELDER, 2014: 380) – técnica tanto fotográfica quanto a de moldagem – que “duplica” e “arranca a semelhança ao corpo do qual ela se apoderou” (DIDI-HUBERMAN, 2008: 240).³ A imagem impressa, o texto, o poema, é assim, ao mesmo tempo, “matriz” e “ferida” (HELDER, 2014: 380): “Escrevi a imagem que era a cicatriz de outra imagem”, leio em *última ciência* (Helder, 2014: 438).

É importante notar que o efeito paradoxal assinalado por Rosa Maria Martelo encontra-se no centro da criação helderiana. De fato, no texto em prosa retrabalhado e que abre as *servidões*, podemos notar que o que cria a “vida subtil, unida e invisível”, a vida “compacta e limpa” não são os fatos biográficos em si, nem mesmo as ficções biográficas, mas os pontos onde “vida e criação tocam pontos da história comum” (HELDER, 2014: 626). Ora, sucumbo à tentação de trocar o verbo “tocar” helderiano pelo verbo “imprimir” de George Didi-Huberman que citamos anteriormente. Sendo “pontos” (lembro os “*punti lumimnosi* poundianos” da súpula *Ou o poema contínuo*), a soma dessas operações cria um espaço que guarda em si o molde corporal: “Estou estendido como autor na ligeira/palavra que a noite molha”, leio no autorretrato “*Narração de um Homem em Maio*” (HELDER, 2014: 99).

Porém, o que diferencia a experiência espacial do livro em prosa da apresentada no *poemas completos* encontra-se na tradução do espaço num corpo doente, no livro em prosa, e de um corpo potente no poema.

De fato, a doença, nos *passos*, representa a exteriorização de uma revelação interior. Doença, mas também loucura, embriaguez, amor e desejo. Em textos como “*Doença de Pele*”, “*Aquele que Dá a Vida*”, “*Teoria das Cores*”, “*Euação*”, e tantos outros, a doença é claramente evocada: manchas na pele, feridas impostas ou sinais de envelhecimento – “*Estou doente*” (HELDER, 2001 : 40), lemos em “*Polícia*”. Mesmo a obra em construção se manifesta como sintoma:

A minha obra nascia. Às vezes, no meio dos perigos, medos e vertigens destas experiências, olhava a cara num pequeno espelho de bolso, para ver se eu próprio me

³«L’empreinte redouble. D’une part, elle crée une doublure, une sorte d’écrin protecteur, une gangue dans laquelle la forma semble, un moment, protégée par sa contre-forme. Pensons au visage encore embrassé dans l’enveloppe matricielle, au moment où prend le plâtre, où prend la ressemblance. Cette « prise », cependant, est à double détente : elle impose une nouvelle signification à l’acte de « prendre » lorsqu’elle finit par arracher la ressemblance au corps dont elle s’est emparée. L’empreinte est donc prédatrice : elle garde ce que nous perdons, elle nous isole et, même, nous déchire de notre ressemblance. Sa fonction matricielle [...] est aussi une fonction, «négative», de déchirure » (Didi-Huberman, 2008: 239, 240). A tradução citada no texto é nossa.

transformava por fora, ao sabor do sensível movimento do espírito, este conhecimento que ia ganhando da vida e da poesia. Vi que sim. O rosto anunciava com antecedência a chegada súbita de um sentimento muito agudo e quase doloroso das coisas, sua concordância e relações, a chegada da iluminação. (HELDER, 2001: 150)

No *poemas*, por sua vez, a criação pode surgir tanto como rasura das fronteiras entre o corpo e o espaço – “O teu espaço, clarão a página inteira./De que é feito.” (HELDER, 2014: 490), como um movimento de cruzamento destas fronteiras por meio de um movimento orgânico, tal como o nascimento de “criança orvalhada” (HELDER, 2014: 490), ou a defecação nas retretes de Paris, dos *passos* que levam a abolição do espaço geográfico: “A geografia não existe” (HELDER, 2001: 151). Notemos que as retretes parisienses ecoam no *poemas*, agora como rito não iniciático, mas funerário. Nas *servidões*: “e alguém pegou nas cinzas e deitou-as na retrete e puxou o autoclismo, /resquiescat em pace,/e eu não descanso em paz nas retretes terrestres” (HELDER, 2014: 699) e na *morte sem mestre*:

e eu, que em tantos anos não consegui inventar um resquício
metafísico,
ponho todo o empenho no trânsito das minhas cinzas:
oh retretes terrestres com destino final nas grandes águas
marítimas:
glória atlântica,
índica megalomania das tripas! (HELDER, 2014: 740)

As retretes, extremamente irônicas, surgem como resquício de um corpo que pouco a pouco, ao longo da obra, recupera uma cartografia individual e autoral, passando da experiência de precariedade do peregrino dos *passos* que conduzia a revelação poética para a posição de isolamento de um poeta que já entrou, mas que o nega, no panteão da sua nação (sublinho os adjetivos marítimos do poema *da morte sem mestre*).

A espacialização do corpo na poesia passa a ser rastros do corpo no espaço e do espaço na leitura que temos do corpo. Rastro do corpo no espaço, lembro de Jean-Luc Nancy: “Se há outra coisa, outro corpo da literatura do que este corpo significado/significante, ele não fará sinal, nem sentido e assim ele não será nem mesmo escrito. Ele será a escrita se a “escrita” indique *aquilo que se afaste da significação*, e que, por isso, se *excreve*”(NANCY, 2006: 63).⁴ Por isso esta expansão no espaço nos textos

⁴ « S'il y a autre chose, un autre corps de la littérature que ce corps signifié/signifiant, il ne fera signe, ni sens, et en cela il ne sera même pas écrit. Il sera l'écriture si l'« écriture » indique cela qui s'écarte de la signification, et qui, pour cela, s'excrit » (NANCY, 2006 : 63). Tradução nossa.

anteriores a 2008 que buscam espaços de potência de um mundo que se traduz em corpo, seja ele o “espaço cereal que se exalta” (HELDER, 2014: 434) ou o território de caça, “espaço do leopardo” (HELDER, 2014: 430), chegando mesmo a ser o cosmos inteiro, “das artes do mundo escolho a de ver cometas/despenharem-se” (HELDER, 2014: 494).

Mas é também a impressão dos espaços (físicos e culturais) no corpo que, como lembram Camille Dumoulié e Michel Riaudel, faz deste o órgão tradutor por excelência: “O corpo é [...] um condutor de sentidos. Porém, como ele reúne dois domínios heterogêneos, a carne/a língua, a natureza/a cultura, ele é, originariamente e desde o início um corpo tradutor” (DUMOULIÉ, RIAUDEL, 2008: 10).⁵ Se no texto em prosa, o espaço da viagem traduz-se num corpo que se potencializa por meio da doença, no *poemas* lemos o trabalho de um corpo que se transforma em espaços, fazendo do espaço da página formas de “súbita “geometria”” (HELDER, 2014: 280) ou de “energia sem espaço” (HELDER, 2014: 280) que surgem numa “espécie de “lugar interno”” ((HELDER, 2014: 279). Ou seja, que transborda. Assim, espaços de uma “insónia vulcânica” transformam-se em espaços da memória, como podemos ler na *letra aberta*:

[...] quando eu era criança algures noutra alfabeto
e escrevia alto numa espécie de caderno
sem páginas de um lado e de outro
e sem palavra nenhuma
Sobretudo

(HELDER, 2016: 8-9);

ou no espaço de urgência na busca de uma “língua voraz” (HELDER, 2014: 659) anunciada desde muito cedo na obra, como nos *brancos arquipélagos*:

o texto assim coagulado, alusivas braçadas
de luz no ar fotografadas respirando,
a escrita, pavorosa delicadeza a progredir,
enxuta, imóvel gravidade,
o território todo devastado pelos brancos
tumultos do estio

(HELDER, 2016: 261).

A experiência espacial dos *passos*, partida em busca do estrangeiro e retorno que ressignifica o *locus clausus* do quarto, da casa da mãe, ou mesmo da ilha natal, nos guia

⁵ « Le corps est donc un conducteur de sens. Mais comme il joint deux domaines hétérogènes, la chair/ la langue, la nature/ la culture, il est d’abord et originairement un corps traducteur » (Dumoulié, Riaudel, 2008: 10). Tradução nossa.

agora através de uma cartografia de “lugar[es] anatómico[s]” (HELDER, 2016: 335). Cartografia que, na verdade, nada mais é do que a construção da figura autoral; bio(geo)grafia de um corpo que cresce e envelhece acumulando espaços e tempos. Cito, para terminar, a potência de descoberta e exploração de espaços manifestada nos versos das *antropofagias* “eu podia abrir um mapa: “o corpo” com relevos crepitantes” (HELDER, 2014: 279), que se transforma em impotência na *morte sem mestre*, “ – e dizem-me que há tanto gás por esse mundo fora,/países inteiros de gás por baixo!”, nota o sujeito que não tem mais “dinheiro para outra bilha” (HELDER, 2014: 752).

Bibliografia:

CRUZ, Gastão (2015), “Vinte e cinco cartas inéditas”, *Relâmpago*, n.º. 36/37, Fundação Luis Miguel Nava.

DIDI-HUBERMAN (2008), *La ressemblance par contact*, Paris : Les Éditions de minuit.

DUMOULIÉ, Camille et RIAUDEL, Michel (2008), *Le corps et ses traductions*, Paris: Éditions Desjonquères.

FOUCAULT, Michel (1969), “Qu’est-ce qu’un auteur ?”, *Bulletin de la Société française de philosophie*, n.º. 3, p. 73-104.

HELDER, Herberto (2001), *Os Passos em Volta*, Lisboa: Assírio & Alvim.

HELDER, Herberto (2014), *Poemas Completos*, Porto: Porto Editora.

HELDER, Herberto (2015), *Poemas Canhotos*, Porto: Porto Editora.

HELDER, Herberto (2016), *Letra Aberta*, Porto: Porto Editora.

LOPES, Silvina Rodrigues (2003), *A Inocência do Devir*, Lisboa: Editora Vendaval.

LOURENÇO, Eduardo (2015), “HH Sob o signo de fogo”, *Relâmpago*, n.º. 36/37, Fundação Luis Miguel Nava.

MAFFEI, Luis (2009), “(77x14) + 2009:38 \supset BELEZA (HERBERTEQUAÇÃO)”, *Diacrítica*, n.º. 23/3, Braga: Universidade do Minho, p. 113-128.

MARTELO, Rosa Maria (2016), *Os nomes da obra. Herberto Helder ou o poema contínuo*, Lisboa: Documenta.

NANCY, Jean-Luc (2006), *Corpus*, Paris: Editions Métailié.

RODRIGUES, Daniel (2012), *Les Démonstrations du corps. L’œuvre poétique de Herberto Helder*, thèse de doctorat, Paris: Sorbonne-Nouvelle – Paris 3.

RODRIGUES, Daniel (2015), “(algumas razões). sobre o poeta” in DUMAS, Catherine, RODRIGUES, Daniel, SANTOS, Ilda Mendes dos, *Herberto Helder: Se eu quisesse enlouquecia*, Rio de Janeiro: Oficina Raquel, p. 251- 261.

SANTOS, Ilda Mendes dos (2015), “HH peregrino” in DUMAS, Catherine, RODRIGUES, Daniel, SANTOS, Ilda Mendes dos, *Herberto Helder: Se eu quisesse enlouquecia*, Rio de Janeiro: Oficina Raquel, p. 174-198.

Daniel Rodrigues*

Professor associado (Maître de conférences) na Universidade Clermont Auvergne, é atualmente Diretor do Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros. Doutor pela Universidade Sorbonne-Nouvelle – Paris 3 com a tese *Les Démonstrations du corps. L’oeuvre poétique de Herberto Helder*. É autor de diversos artigos sobre o poeta português, e co-organizador do livro *Herberto Helder: Se eu quisesse enlouquecia*. Atualmente, ele é responsável científico do programa *Genres littéraires et gender* do CELIS (Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique), onde desenvolve pesquisa sobre retratos e autorretratos poéticos na poesia portuguesa contemporânea escrita por mulheres