



Palavras em desdobramento na poesia de Herberto Helder

Sônia Helena de O. Raymundo Piteri
UNESP-SP

PALAVRAS-CHAVE: HERBERTO HELDER, POESIA, PROCESSO METAMÓRFICO, EBULIÇÃO DA ESCRITA.

KEYWORDS: HERBERTO HELDER, POETRY, METAMORPHIC PROCESS, THE EBULLITION OF WRITING.

Em seu poema «Em silêncio descobri essa cidade no mapa» (*A máquina lírica*, 1964), republicado em *O corpo o luxo a obra* (Helder, 2000), Herberto Helder instiga o leitor a se embrenhar em um universo desnorteante de palavras que estabelecem conexões intrigantes e inesperadas, desenhando um «mapa» cujas linhas se entrecruzam convergindo para um único ponto – o próprio texto. Se um mapa em seu sentido literal nos direcionaria a um referencial externo específico, o que se tem no poema são pontos flutuantes, impossíveis de se fecharem em um único traçado. Os pontos-palavras zigzagueiam no papel sem um trajeto definido, ora ampliando, ora reduzindo as distâncias, demarcadas pelo número de sílabas dos versos, que varia de três a catorze, o que por si só já imprime ao texto uma configuração espacial peculiar.

Visualizemos o poema:

Em silêncio descobri essa cidade no mapa
a toda a velocidade: gota
sombria. Descobri as poeiras que batiam
como peixes no sangue.
A toda a velocidade, em silêncio, no mapa –

como se descobre uma letra
de outra cor no meio das folhas,
estremecendo nos ulmos, em silêncio. Gota
sombria num girassol –
essa letra, essa cidade em silêncio,
batendo como sangue.

Era a minha cidade ao norte do mapa,
numa velocidade chamada
mundo sombrio. Seus peixes estremeciam
como letras no alto das folhas,
poeiras de outra cor: girassol que se descobre
como uma gota no mundo.

Descobri essa cidade, aplainando tábuas
lentas como rosas vigiadas
pelas letras dos espinhos. Era em silêncio
como uma gota
de seiva lenta numa tábua aplainada.

Descobri que tinha asas como uma pêra
que desce. E a essa velocidade
voava para mim aquela cidade do mapa.
Eu batia como os peixes batendo
dentro do sangue – peixes
em silêncio, cheios de folhas. Eu escrevia,
aplainando na tábua
todo o meu silêncio. E a seiva
sombria vinha escorrendo do mapa
desse girassol, no mapa
do mundo. Na sombra do sangue, estremecendo
como as letras nas folhas
de outra cor.

Cidade que aperto, batendo as asas – ela –
 no ar do mapa. E que aperto
 contra quanto, estremeando em mim com folhas,
 escrevo no mundo.

Que aperto com o amor sombrio contra
 mim: peixes de grande velocidade,
 letra monumental descoberta entre poeiras.

E que eu amo lentamente até ao fim
 da tábua por onde escorre
 em silêncio aplainado noutra cor:
 como uma pêra voando,
 um girassol do mundo. (Helder, 2000: 60-61)

Como se pode observar, os versos afloram num ritmo convulsivo, extrapolando as pausas finais, dando origem a vários *enjambements*, procedimento melódico que deixa de ser exceção para se tornar dominante no poema. Esse deslocamento entonacional se conjuga com a composição métrica irregular e com a irradiação vocábular, acentuando o movimento ininterrupto que rege o poema, constituído por um número relativamente restrito de palavras, mas que se amplifica em função da seqüência de desdobramentos.

O fio começa a se desenrolar no 1º verso, que já contém quatro das palavras reiteradas ao longo do texto, todavia, por comporem sempre novos conjuntos, desfazem a impressão de uma possível regularidade, reafirmando a diferença.

As palavras, como «gotas», repenicam na folha em branco, como faíscas luminosas, relampejam, surgindo das sombras para figurar no poema em construção, manipuladas por um «eu» que tem o poder de transmutá-las, de criar imagens desconcertantes, de reunir, num mesmo bloco, objetos em aparente dissonância.

Semelhante à busca de uma «cidade no mapa», o «eu» tateia à procura das palavras e por meio de um processo de associação incomum «cidade» se liga, num primeiro momento, à «gota sombria», que se espraia, ainda na mesma estrofe, «num girassol». A idéia de expansão aí contida encontra paralelo em «as poeiras que batiam / como peixes no sangue», um toque sutil a contatar um ambiente fluido, carregado de textura e de cor, cor que está também no girassol e na letra («letra / de outra cor no meio das folhas»), folha, por sua vez, investida de ambigüidade: folha do papel e folha dos ulmos (8º verso), ulmo que, ao condensar em sua estrutura significante sons fechados, sinaliza para a dificul-

dade própria do espaço da escrita. E todos esses signos ainda se aproximam pela textura: a viscosidade do sangue, da folha e do girassol.

Posicionando-se em relação a eles, duas posturas em contraponto: de um lado, o «silêncio», indicativo de algo em suspensão, cauteloso, que se vai tramando na surdina, se revelando lentamente; de outro, a «velocidade», imprimindo um ritmo frenético, alucinante e vinculado à negatividade, pois aparece intensificando um lado sombrio, opressor, impestuoso.

Estaria concentrado nesse embate o próprio processo de ebulição da escrita? De uma parte, tudo o que jorra, tudo o que surge em profusão; de outra, o trabalho minucioso do poeta em aparar todas as arestas, em lapidar a imagem bruta, até conseguir com que irrompa a letra fulgurante, a qual assume seu espaço na página, haja vista o concerto de sons resultante da aliteração da sibilante *s*, em «essa letra, essa cidade em silêncio / [...] sangue» (10º e 11º versos), ampliação do processo que se inicia, de forma condensada, em verso anterior, «sombria num girassol» (9º verso), e que, ao se encerrar com um travessão, abre para a expansão da voz poética.

Nas palavras de Silvina Rodrigues Lopes, «o fazer do poema é em si mesmo o confronto com o terror e a impossibilidade de lhe escapar» (Lopes, 2003: 30). Complementa ainda a autora que:

Desencadear o movimento – contra o terror – é o gesto de escrita que se revela como imperativo para escapar a um poder absoluto que conduz à fatalidade da vida seqüestrada não só pelas forças mecânicas da natureza, mas também pelo olhar objectivante da transcendência ou dos outros que no lugar dela se colocam. (ibid.: 48)

Nessa luta contra o poder, a 2ª estrofe, ao iniciar com o verbo no pretérito imperfeito («era»), parece marcar um certo distanciamento entre o «eu» e a «cidade», referente exterior que vai se transformando devido à perspectiva de visão do poeta, mutação explicitamente perceptível pelas novas relações estabelecidas com vocábulos da 1ª estrofe, simulações de um processo de interiorização que vai se tecendo paulatinamente. O espaço ocupado pelo «girassol» é o de uma «gota», os «peixes» se movimentam e passam a ser comparados às «letras», vibrações do pulsar poético, que precisa romper as amarras externas para atingir o cerne, possível de ser visualizado na imagem da «gota / de seiva lenta» (10º e 11º versos), gota simulada no próprio tamanho do verso, que sofre uma redução significativa, apresentando apenas quatro sílabas.

Essa última combinação vocabular nos lança novamente à 1ª estrofe e reflete o processo metamórfico muito peculiar na poesia de Helder: a «gota sombria» vem agora caracterizada positivamente, concentrando no vocábulo «seiva» a vida que palpita, o vigor incutido em «sangue» (1ª estrofe).

A dificuldade anunciada na 1ª estrofe adquire proporções maiores na 2ª, já expressa no ato de «aplinar tábuas», e ainda intensificada pelo uso da comparação, figura de linguagem recorrente no poema, mas que alcança um efeito diferente do que normalmente se observa: muito mais do que simples aproximação de idéias, as comparações encadeadas borbulham no texto, abrindo contínuos flancos que não se esgotam.

A comparação com «rosas vigiadas / pelas letras dos espinhos», enfatizando o trabalho espinhoso, árduo, extenuante, complexo da criação poética, do nascimento de uma linguagem outra, inusitada, nos permite lembrar as considerações feitas por Silvina Rodrigues Lopes em seu estudo sobre a poesia de Helder:

A arte do poeta é arte de roseira ao ser um devir-roseira: ser a sensação roseira que cresce das palavras e nesse processo ser a sensação de as rosas crescerem palavras, ou as palavras rosas. Ser a sensação escrita disso; chegar pelo trabalho, pela oficina, à fundura sem fundo das palavras [...]. (ibid.: 33)

Ao adentrarmos a 3ª estrofe, a sensação de liberdade, de leveza advinda de «asas» parece ser desfeita pela imagem comparativa com a «pêra / que desce», movimento que pode sugerir introspecção, novo e incansável combate do «eu» diante das manifestações exteriores que o atingem com intensidade.

Como se resguardado no espaço protegido de um aquário, o «eu» se equipara aos «peixes batendo / dentro do sangue», imagem que aparece desde a 1ª estrofe e vai passando por recombinações, sendo a eles agora atribuída a circunstância do silêncio e a caracterização «cheios de folhas», o que nos leva a estabelecer um vínculo com a atividade de escrita do «eu», reafirmada nos versos seguintes (6º, 7º e 8º versos).

A «seiva», ainda que tímida, é o produto que emerge do trabalho do poeta, desenhando o caminho reverso, ou seja, é ela agora que goteja sobre o «mapa / do mundo», é ela que vibra, conseguindo transpor as ingerências e ocupar seu lugar, marcando sua presença, também fonicamente, pela seqüência de sibilantes que se alastram na página (8º ao 12º verso), simulando o som e o movimento de infiltração do líquido vital.

Ao se chegar à 4ª estrofe, é possível perceber que a relação da cidade com o «eu» se altera definitivamente. Ele tem total domínio sobre ela («cidade que aperto»); agora, de

fato, ele alça vôo. E a cidade, iconicamente isolada no verso por meio de dois travessões que aprisionam o pronome «ela», deixa de ser um ponto no mapa e se volatiliza.

A cidade é agora incorporada ao estremecimento do «eu», estremecimento que, segundo Silvina Rodrigues Lopes, é «um dos movimentos mais decisivos da poesia de Herberto Helder» (ibid.: 90). É essa vibração transfiguradora da cidade, aliada nesse momento a folhas, que permite o escrever do poeta no mundo. A «seiva» incipiente da estrofe anterior torna-se aqui caudalosa; os peixes, também já transmutados, adquirem velocidade, imagens que confluem para uma outra: a da palavra expandida, revelada em toda a sua grandiosidade e imponência, situação evidenciada no verso pela substituição do pretérito perfeito do verbo descobrir, presente nas três primeiras estrofes, pelo particípio «descoberta».

Esse mesmo tipo de mudança verifica-se em relação a «aplainar», até então utilizado na sua forma gerundiva, indicativa da ação se construindo. Mais uma vez, os signos se recombinaem, e o «eu», que aplainava em silêncio na tábua, aciona a eclosão do «girassol», que fulgura «em silêncio aplainado noutra cor» (10^o verso), silêncio convertido em voz poética, silêncio que atua como força motriz capaz de dar nova conformação ao exterior.

A comparação final do poema reforça esse cenário, pois a imagem da pêra em posição descendente na 3^a estrofe é substituída pela pêra em pleno vôo, fruto em ascensão como a escrita do poeta, que suplanta, em função de sua atividade artística, todos os limites, o que não significa dizer que a tensão instaurada no poema se resolve. Ao contrário, parece-nos ser este um dos fios que, semelhante aos desdobramentos e recombinações que o poema realiza, caberia o leitor desenrolar.

Nesse sentido, podemos sugerir que o poema propicia uma discussão teórica do fazer poético, colocando frente a frente o poeta e o mundo no qual está inserido, instâncias que acabam por se chocar em função do abalo provocado no artista ao ser permanentemente atingido por uma realidade que, de certa forma, o sufoca.

De que modo ele reage a essas imposições exteriores? Como resolver essa questão angustiante? Como se fazer presente pela palavra num mundo que prima pela velocidade, ritmo totalmente avesso ao solicitado pela atividade que o escritor desempenha?

Não tendo como evitar a pressão exercida de fora para dentro, o escritor vai deglutir-la, (eis o porquê da pêra...), transformando em matéria poética, na imagem-fruto final, a situação agônica com que se depara. Esta seria uma forma de resposta possível, ou um modo historicamente possível de existir, enquanto ser humano e ser poético, a sua maneira muito particular de driblar o espaço externo e mergulhar no espaço intransitivo da linguagem poética. É este espaço que o faz submergir no universo incógnito das palavras, nas articulações sonoras e rítmicas, nas dobras e desdobras dos versos, na vibração das

imagens, acabando por provocar a explosão que arremessa sua escrita no mundo, num movimento contrário ao anterior.

Se a poesia consegue se impor por si própria, ou seja, garantindo a sua especificidade enquanto objeto artístico autônomo, isto significa que ela se negou a aceitar as injunções exteriores, não se deixou influenciar pelo contexto circundante, não se engajou em uma ou outra tendência; a opção foi voltar-se para ela mesma, a linguagem perfurada pela própria linguagem, as palavras sendo cavadas na sua instância significativa, encaracolando-se umas às outras, revolvendo as diferentes camadas de sentido, para, finalmente, se abrir em «girassol».

BIBLIOGRAFIA

HELLER, Herberto (2000). *O corpo o luxo a obra*. São Paulo: Iluminuras.

LOPES, Silvana Rodrigues (2003). *A inocência do devir*. Lisboa: Vendaval.

RESUMO:

No poema «Em silêncio descobri essa cidade no mapa» (*A máquina lírica*, 1964), republicado em *O corpo o luxo a obra* (2000), Herberto Helder desenha um contra mapa desnorteante com as palavras, que pulam na travessia da escrita, deslocando-se incessantemente e ocupando diferentes posições nos versos. A proliferação dos vocábulos que se cruzam em novas combinações dão origem aos fios cambiantes que se dobram, redobram e desdobram-se no tecido da linguagem que objetivamos «desfiar» neste trabalho.

ABSTRACT:

In the poem «Em silêncio descobri essa cidade no mapa» (*A máquina lírica*, 1964), republished in *O corpo o luxo a obra* (2000), Herberto Helder draws a puzzling counter-map with words, which emerge from the pathway of writing, unceasingly dislocating itself and occupying different positions within the verses. The proliferation of words that are conjoined to form new combinations give rise to the changing threads that are doubled and redoubled, unfolding themselves in the fabric of the language we seek to «unravel» in this paper.

