

DM

O Símbolo na Poética de Herberto Helder
Uma linguagem universal de água, fogo, terra e ar

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Carla Delfina Marques Carvalho

MESTRADO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E CULTURAIS



UNIVERSIDADE da MADEIRA

A Nossa Universidade

www.uma.pt

outubro | 2017

O Símbolo na Poética de Herberto Helder
Uma linguagem universal de água, fogo, terra e ar
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Carla Delfina Marques Carvalho
MESTRADO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E CULTURAIS

ORIENTADORA
Luísa Marinho Antunes Paolinelli



Centro de Competências de Artes e Humanidades

Mestrado em Estudos Linguísticos e Culturais

2016-2017

**O Símbolo na poética de Herberto Helder:
Uma linguagem universal de água, fogo, terra e ar**

Por

Carla Delfina Marques Carvalho

Dissertação apresentada à Universidade da Madeira para obtenção do grau
de Mestre em Estudos Linguísticos e Culturais

Sob a orientação de

Professora Doutora Luísa Marinho Antunes Paolinelli

Funchal

outubro 2017

A literatura, como toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta. Talhar a obra literária sobre as próprias formas do que não basta é ser impotente para substituir a vida.

Fernando Pessoa

*vida aguda atenta a tudo
e contudo para acabar mais depressa no escuro
escrevo rescrevo
e enfim reluzo e desmorro
(finjo pensá-lo)
um pouco um pouco*

acautela a tua dor que se não torne académica

Herberto Helder

Agradecimentos

A inspiração é só o esqueleto de uma ideia. O trabalho e a disciplina é que formam o corpo desse esqueleto.

José Saramago

O meu eterno agradecimento à minha família e amigos pelo apoio incondicional que me prestaram ao longo da minha vida académica.

Em especial, obrigada ao Marco Xavier por me encorajar e inspirar nos momentos mais difíceis, por estar sempre ao meu lado e por ser quem é.

Não poderia deixar de agradecer à minha orientadora de mestrado, a Professora Doutora Luísa Paolinelli, por me ter dado a conhecer as obras de Herberto Helder, por ter acreditado nas minhas competências e, acima de tudo, por me ter ensinado, apresentando sugestões e críticas, de modo a partilhar os seus conhecimentos e a enriquecer a ideia deste estudo.

Resumo

Este estudo visa aprofundar a linguagem herbertiana, relacionando-a com os símbolos elementares naturais. Propomos uma leitura dos elementos essenciais – a água, o fogo, a terra e o ar, juntamente com o quinto elemento, aqui entendido como o sangue – parte integrante da imaginação poética de Herberto Helder, como arquétipos. O simbolismo material entra em diálogo com a metáfora, com as imagens e com a memória do *eu*.

Apresentaremos um diálogo com transcendência poética seguindo a teoria elementar de Gaston Bachelard, explorando os devaneios do poeta madeirense e destacando temas incontornáveis como a infância, o amor, a mulher (amante e *amada*) e o ofício da escrita. Deste modo, explorar a vida vivida, em contraste puro com a morte, irá compor a força da palavra poética do nosso *corpus*.

Palavras-chave: Herberto Helder; Gaston Bachelard; Linguagem Poética; Símbolos; Cosmogonia Elementar.

Abstract

This study aims to explore the poetical language of Herberto Helder in relation with the symbols of the natural elements. We propose a reading of the essential elements: water, fire, earth and air, as well as the fifth element, which we consider in this text to be blood, as part of the poetical imagination of Herberto Helder, as archetypes. The symbolism of matter initiates a true dialogue with metaphors and images, as well as the memory of the poet.

We will be presenting a dialogue with the poetical transcendence starting from the elementar theory of Gaston Bachelard by exploring the poet's daydreams, highlighting inescapable themes such as: childhood, love, woman (lover and *loved*) and the craft of writing. That way, exploring the life once lived, in pure contrast with death, will compose the force of the poetic Word of our *corpus*.

Keywords: Herberto Helder; Gaston Bachelard; Poetical Language; Symbols; Elementary Cosmogony.

Índice

Resumo.....	3
Abstract	4
Siglas e convenções	6
Introdução	7
Capítulo I	10
A poética herbertiana	10
1.1. Helder: o poeta transcendente	11
1.2. Uma linguagem de universalidade e de aproximação	17
Capítulo II	29
Uma cosmogonia de sentidos e emoções	29
2.1. O símbolo: temática plural	30
Capítulo III	37
Os elementos essenciais	37
3.1. Um universo elementar de devaneios poéticos	38
3.2. A água: transparência líquida	46
3.3. O fogo: elemento paradoxal	63
3.4. A terra: feminilidade criadora	72
3.5. O ar: essência invisível	79
3.6. O quinto elemento.....	85
Considerações finais	93
Bibliografia.....	97
Anexos.....	104

Siglas e convenções

1. A referência frequente a dois autores leva à adoção das seguintes siglas no corpo do texto.

HH	Herberto Helder
GB	Gaston Bachelard

2. Outras

Cf.	Conferir
<i>Idem</i>	Na mesma obra
<i>Ibidem</i>	Na mesma obra e página(s)
<i>in</i>	Incluído na obra
Obs.	Observação
<i>Op. Cit.</i>	Na obra citada
p.	Página
pp.	Páginas
Trad.	Tradução
V.	Ver
Vol.	Volume

Introdução

*O destino da Poesia é o destino de Orfeu. A poesia é uma resposta, não é uma questão. Resposta à dificuldade de ser ou ao excesso de realidade que a certas horas parece tombar sobre o homem desenraizando-o do solo natal da vida vulgar.*¹

Eduardo Lourenço

Este estudo reflete sobre a obra de Herberto Helder (HH), uma obra sobre a vida vivida como servidão perante uma morte não ensinada, mas escrita com mestria. Trata-se da apresentação de poemas herbertianos, escritos da direita para a esquerda, poemas destros de sentimento, no entanto, canhotos de tradição.

Aprofundaremos o discurso de Helder, marcadamente sensorial e imagético, no qual temas como a infância, o amor, a mulher, o sexo e a escrita se entrecruzam numa cosmogonia única, desprovida de embelezamento, nua e crua². O seu discurso singular, repleto de sinceridade, será a base deste estudo.

Estudamos um poeta de uma incomparável genialidade que dialoga com toda a literatura, nacional e internacional, e rompe com a tradição escolástica literária³. HH promoveu um movimento literário individual, no sentido de promover as suas escolhas artísticas, explorando temas que repensam a vida, comunicando com e despertando o *eu* para o mundo real, através dos seus próprios devaneios⁴.

¹ Eduardo Lourenço, *Tempo e Poesia* (s/d), Lisboa: Relógio D'Água Editores, Lda., p. 70.

² V. “Vinte e cinco cartas de Herberto Helder”, de Gastão Cruz, in *Relâmpago* (N.º 36/37), abril/outubro de 2015; Obs.: “[...] Herberto Helder permanece como um dos casos mais emblemáticos entre os que, na nossa contemporaneidade, conferiram à linguagem o poder de completamente se libertar dos constrangimentos convencionais.”, p. 141.

³ Cf. “Herberto Helder: sociologia de um génio”, de João Pedro George, in *Observador*, 8 de abril de 2015; “Segundo este discurso da singularidade e da originalidade absolutas, HH é um génio não apenas no sentido em que não imitava ninguém mas também no sentido em que não pode ser imitado, porque a sua obra é incomparável e inclassificável, fundada nos seus próprios princípios de equivalência e numa linguagem intransferível, que escapa aos preceitos de todas as escolas e de todas as convenções literárias.”.

⁴ Cf. Luísa Marinho Antunes, *Creare la parola, creare il mondo, Poeti lusofoni contemporanei* (2015), Libreria Ticinum Editore; “[...] Herberto Hélder è un poeta che dialoga con diverse letterature, [...] si è sempre compromesso con la ricerca legata al alvoro artistico, promovendo [...] un movimento letterario

Após a leitura das obras que compõem o *corpus*, poderemos compreender que HH se apresenta realmente transcendente, dono de uma linguagem poética universal, fazendo uso de um conjunto de símbolos elementares e naturais, mais precisamente, a água, o fogo, a terra, o ar e o quinto elemento, o qual desvendaremos nos seguintes capítulos.

É de destacar o facto de que quando lemos HH perdemos o fôlego. A sua escrita é de uma tamanha beleza que nos entranha a alma. As palavras lavradas dos seus poemas ecoam no pensamento de quem as lê, funcionam como instrumento poético, um instrumento que permite aceder ao conhecimento cosmológico do *eu*. São o reflexo contínuo da sua imortalidade⁵.

O poeta, construtor de um património místico, é detentor de um discurso que se revela, literalmente, apocalíptico⁶, surreal e sem mestre anterior, representando as obras, na sua totalidade, um testemunho extenso, ilimitado.

Felizmente, podemos (re)visitar HH, podemos (re)ler o seu depoimento, os seus pensamentos. Apesar, de ser rotulado por muitos como um poeta obscuro, consideramos que Helder ilumina a literatura portuguesa nos dias de hoje, mesmo após a sua morte. Ler HH é interrogar e sentir a realidade. A sua obra é de facto um decifrar da arte de viver, do prazer de existir.

No Capítulo I, abordamos a vida do poeta madeirense, destacando certos factores com notória influência na sua escrita de linguagem transcendental e universal. Em seguida, no Capítulo II, exploramos a realidade poética de HH, demarcando a sua cosmogonia imagética, metafórica e simbólica, abrindo caminho para o Capítulo III.

in grado di individuare e assimilare le radici comuni delle letterature [...]. [...] con le sue ultime pubblicazioni Hélder [...] prova di essere un autore consapevole delle sue scelte artistiche: quelle che gli permettono di ripensare l'uomo e di collegare (possiamo anche dire "ricucire") poesia e reale, uomo e mondo, nell'interpretazione della realtà.", pp. 7-8.

⁵ V. "Herberto Helder: sociologia de um génio", de João Pedro George, in *Observador*, 8 de abril de 2015; Obs.: "Voluntária ou involuntariamente, [...] HH contribuiu para reforçar a sua aura e a sua mística como figura de excepção [...] e ajudou a construir uma mitologia em torno de si próprio que o distanciou do comum dos mortais, ao ponto de a sua vida, ou o pouco que se conhecia dela, contaminar ferozmente a sua mensagem poética (mas será que podemos abordar uma obra sem esquemas explicativos, entrar nela, *a priori*, livre de preconceitos e ideias feitas?)."

⁶ V. "Herberto Helder, poeta apocalíptico", de Pedro Eiras, in *Relâmpago* (N.º 36/37), abril/outubro de 2015; Obs.: "Se a escrita apocalíptica – destruição e revelação – for oblíqua, ilocalizável, ilimitável, então talvez toda a poesia de Herberto Helder – quando destrói, e revela, e revela velando outra vez, no ritmo puro da sua infinita escrita parataxe – seja uma escrita apocalíptica."

O último capítulo reflete sobre o universo herbertiano dos elementos naturais e essenciais, a base do nosso estudo. Aqui, destacamos os cinco elementos, explicitando as características que cada um revela acerca do *eu* poético e do discurso do próprio autor. Ocupar-nos-emos na transparência líquida, da temperatura paradoxal, na feminilidade criadora, na essência invisível e, por fim, do quinto elemento.

Será a linguagem poética de HH universal, ou será esta *ilegível*? Poderá a figura feminina apresentar-se como deslumbramento da Natureza? Que elemento(s) terão sido usados pelo autor na criação dos seus próprios poemas?

Ao lermos este estudo, testemunharemos o desassossego de HH perante a morte, sem remédio, e a vida, sem salvação, constantemente o poeta iluminado por chamas sanguíneas, distintas, que se comportam como uma onda aérea, arrastando o *eu* para as memórias mais profundas de prazeres terrenos anteriores.

Agora, cabe-nos a nós, leitores, reavivar a memória de Helder, citar os fragmentos dos seus sonhos e devaneios (in)concretizados, iluminando incessantemente a sua poesia, a nossa alma, não o deixando cair no obscuro esquecimento, *ilegível*.

Capítulo I

A poética herbertiana

1.1. Helder: o poeta transcendente

*Não sei quantas almas tenho.
Cada momento mudei.
Continuamente me estranho.
Nunca me vi nem achei.
De tanto ser, só tenho alma.
Quem tem alma não tem calma.*

Fernando Pessoa

Herberto Helder (1930-2015), pseudónimo de Herberto Helder Luís Bernardes de Oliveira, poeta português nascido na cidade do Funchal, ilha da Madeira, a 23 de novembro, é considerado o expoente da poesia portuguesa do século XX por ter contribuído para a “definição de uma nova linguagem poética”⁷ em Portugal.

*[...] alterou significativamente o panorama da poesia portuguesa: porque se trata de inaugurar um canto todo alicerçado e construído a partir de uma noção de intensidade do discurso, [...] quer pelo uso de adjetivos com grande carga dramática e em si superlativos, [...] quer pela criação de imagens e metáforas com uma total capacidade de surpresa [...].*⁸

Em 1938, aos oito anos de idade, Helder experiencia a morte da sua mãe, acontecimento que será marcante, pois influenciará o seu percurso biográfico⁹, afetivo e intelectual. Frequentou, ainda no Funchal, o Colégio Lisbonense, onde completou a 5ª classe escolar. Mudando-se para o Continente, em meados de 1946, estudou na Faculdade de Direito de Coimbra e, posteriormente, na Faculdade de Letras, no curso de Filologia Românica. Regressou à ilha da Madeira em trabalho, passando de igual modo pela ilha do Porto Santo.

⁷ Gastão Cruz, “Editorial” in *Relâmpago* (N.º36/37), abril/outubro de 2015, Lisboa: Livraria Sistema Solar, pp. 5-6.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Obs.: A biografia de HH, aqui apresentada, tem como base o estudo feito por Maria de Fátima Marinho, em *Herberto Helder: a obra e o homem* (1982), e a cronologia apresentada na revista *Relâmpago* (N.º36/37), que dedica uma homenagem ao poeta madeirense.

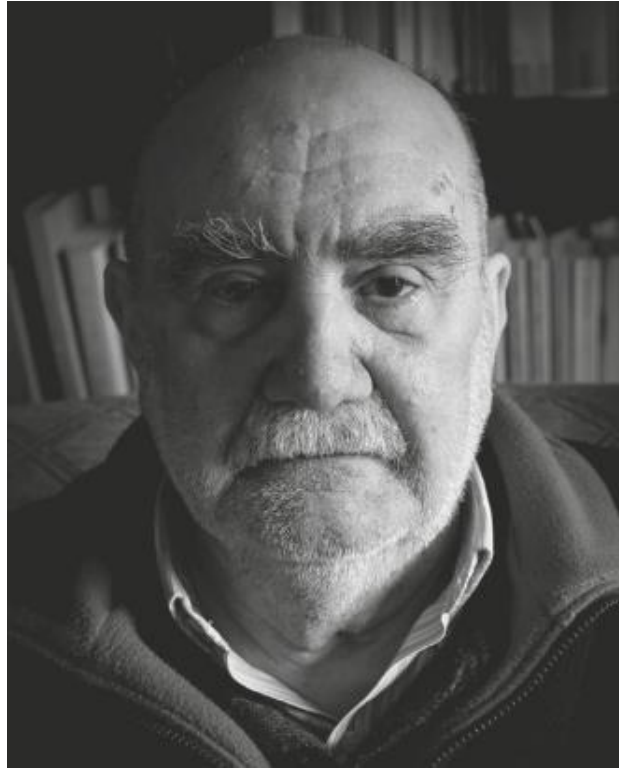


Imagem 1: Herberto Helder, fotografado por Alfredo Cunha, em fevereiro de 2015.¹⁰

Publicou na colectânea *Arquipélago* os primeiros poemas na sua terra natal, em 1954, tendo sido considerado, “Pelo seu ineditismo poético, em relação ao meio cultural da Ilha da Madeira, o verdadeiro poeta do *Arquipélago*”¹¹. Na altura, HH abordava “uma temática virada para a realidade do quotidiano”¹², rompendo com certos estereótipos poéticos baseados na formalidade e na subjetividade. O poeta denominava a sua linguagem de “oficial”¹³, um discurso “inteligente”¹⁴.

A inacessibilidade da imprensa, a partir de determinada altura¹⁵, para publicar a sua escrita, que se manifestava totalmente diferente dos demais poetas madeirenses e a sua própria inadaptação ao ambiente social e intelectual da terra natal, leva-o, desiludido, a partir.¹⁶

Um ano mais tarde, em Lisboa, torna-se membro do grupo *Café Gelo*,

¹⁰ Obs.: Fotografia presente em *Poemas Canhotos* (2015).

¹¹ Mónica Teixeira, *Tendências da Literatura na Ilha da Madeira nos Séculos XIX e XX* (2005), Funchal: CEHA, p. 386.

¹² *Ibidem*.

¹³ Herberto Helder, “Poesia – Inteligência e Inocência”, in *Voz da Madeira*, Funchal: 8 out. 1955.

¹⁴ *Op. Cit.*, “Poesia – Inteligência e Inocência”, in *Voz da Madeira*, Funchal: 8 out. 1955.

¹⁵ “Actividade Literária Madeirense”, in *Eco do Funchal*, Funchal: 8 dez. 1954, pp. 1-2.

¹⁶ *Op. Cit.*, *Tendências da Literatura ...*, p. 209.

frequentado por diversos nomes da literatura portuguesa, entre eles Helder Macedo, Mário Cesariny de Vasconcelos, Luiz Pacheco e António José Forte. A sua integração no grupo de literatos foi deveras importante, sofrendo, na altura, influências surrealistas.



Imagem 2: Frequentadores do grupo *Café Gelo*.¹⁷

Publicou *O Amor em Visita*, o seu primeiro livro, em 1958, e continuou a trabalhar em diversas regiões, até mesmo fora de Portugal, colaborando com revistas literárias, trabalhando como delegado de propaganda médica, como operário, empregado de mesa e policopista.

De 1958 a 1960, HH viveu pela Europa, por países como França, Holanda, Dinamarca e Bélgica. De volta a Portugal na década de 60, tendo sido repatriado da Bélgica, torna-se gerente das Bibliotecas Itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian e trabalha como tradutor, continuando a publicar os seus escritos. Em 1963, trabalhando na Emissora Nacional, publica o seu quarto livro, *Os Passos em Volta*.

Ao longo dos tempos, manteve um vínculo com a publicidade, jornalismo e literatura, consoante os diversos cargos que desempenhava. Já no último quartel do século XX, tendo viajado pela Europa, África e E.U.A., HH escolheu o anonimato, refugiando-se de qualquer tipo de publicidade a seu respeito, acabando mesmo por recusar o Prémio Pessoa em 1994.

¹⁷ V. “Herberto Helder: morreu o poeta que nunca se deixou capturar”, in *Observador*, 24 de março de 2015; Obs.: Caricatura retirada do “Suplemento Literário” do *Diário de Lisboa*, 16 de outubro de 1958.

Em tom de ironia e de sarcasmo, na sua obra póstuma *Poemas Canhotos* (2015), Helder faz referência ao Prémio Nobel: “aprontem aí um Nobel para salvar uma vida, / um Nobel está bem mas enquanto espera / porque não se arranja vá lá um Cervantes um Camões uma coisa dessas?”¹⁸. Desta forma, o poeta madeirense transmite-nos um certo desdém, um sentimento de frustração, face à situação atual da literatura nacional. A intensa mediatização dos prémios literários é ridicularizada por HH, pois ao longo da sua vida nunca demonstrou interesse, aliás, não escrevia para vir a ser glorificado com prémios, muito menos se candidatava aos mesmos, advindo então daí a sua recusa.

*A sensação de «falta de território», de «exílio», de «prisão», de descentramento e mal-estar advindos da vontade de romper o pacto com a ideologia vigente – postura tão característica do acto heróico do poeta moderno e que o incita a fundar uma linguagem contra os códigos consagrados por essa cultura – surgem aqui como o atestado real de uma conduta.*¹⁹

Os eventos biográficos, inconstantes e instáveis influenciaram o seu pensamento e, conseqüentemente, a sua obra. O seu afastamento rompeu com a tentativa do público de marginalizá-lo ou até mesmo de manipulá-lo. O poeta moderno madeirense afastou-se conscientemente, colocando-se à margem de críticas, instrumentalizações e de injúrias, isto “porque era muito sensível ao que podia ser considerado comercial, criador de vínculos manipuladores, recusou prémios valiosos [...] e furtou-se à vida mundana”²⁰.

Helder, “um dos maiores poetas europeus contemporâneos”²¹, afirmando-se como cultivador e escultor poético, remete para o papel a sua preocupação universal, refletindo sobre as problemáticas do mundo, problemáticas estas, também elas, comuns ao próprio leitor. Deste modo, ilustra as suas experiências enquanto escritor e pensador da vida vivida e da constante aproximação da morte, revelando-se uma voz múltipla e fragmentadora do real na intenção de o compreender.

A voz de HH é polifónica, tal como as vozes de Vitorino Nemésio (1901-1978), seu antecessor, e de António Ramos Rosa (1924-2013), seu contemporâneo. Fiel a si

¹⁸ *Op. Cit.*, *Poemas Canhotos*, p. 31.

¹⁹ Maria Lúcia Dal Farra, *Alquimia da Linguagem: leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder* (1986), Imprensa Nacional-Casa da Moeda, E.P., p. 15.

²⁰ V. “Herberto Helder, poeta de culto”, de Maria Estela Guedes, in *Jornal Opção*, Lisboa: 28 de março de 2015.

²¹ V. “Um poema de Herberto Helder”, de Joaquim Manuel Magalhães, in *A Capital*, Lisboa: 9 de setembro de 1978.

mesma, é uma voz sem dono singular, uma voz plural. Em conformidade com a tradição greco-latina, o poeta moderno enfatiza a experiência universal, elevando a poesia à Ciência, à astronomia, à mecânica e à agricultura²².

A prática do ilegível seria recuperada intermitentemente ao longo da década de 50, reforçada e impulsionada pela intervenção surrealista, para ressurgir e se fixar, a partir daí, num experimentalismo que recusa o «campo unilateralmente significativo da linguagem» [...].²³

A poética de Helder, cuja estreia ocorreu em 1954, cultivou, ao longo dos tempos, um certo distanciamento do público em geral, tendo-lhe sido atribuído, nomeadamente, o estatuto de poética *ilegível*, por se traduzir como “resistência aos discursos dominantes, na medida em que se refracta ao leitor e ocasiona uma mutação na experiência de leitura”²⁴. Esta insere-se, segundo Maria Lúcia Dal Farra, numa *segunda vanguarda* literária.

No entanto, opondo-se a esta ideia de ilegibilidade e de poesia obscura acessível só a determinados leitores, e seguindo Maria Lúcia Dal Farra, Luísa Marinho Antunes considerou, em *Kamen’*: *Rivista di poesia e filosofia*²⁵, a poesia herbertiana como clara e luminosa, destinada a todos os que dela se aproximem.

Dolore, cervello, luce, apparizione, battesimo: Herberto Hélder persegue [...] fra «sonno e veglia», la decifrazione dell’enigma magico che spiega il risveglio di Euridice [...]. [...] Considerato «difficile, ermetico, oscuro» ed illeggibile, ma anche, allo stesso tempo, dotato di un potere incantatorio e di un ritmo affascinante, [...] Hélder occupa una posizione paradossale nella letteratura contemporanea potoghese, [...] dall’altra parte crea una specie di pânico o terrore²⁶ negli stessi critici e lettore che lo paragonano a Pessoa.²⁷

HH não se demonstrava preocupado com a adesão do público em relação às suas obras. O facto de ter sido considerado como poeta do *ilegível* por certos críticos literários não o assustava, concebendo a crítica como mera mediadora entre a obra e o leitor e, por isso, inútil ao autor.

²² “Il mestiere del poeta”, de Herberto Helder, in *Kamen’*: *Rivista di poesia e filosofia* (N.º21), 2003, pp. 75-78.

²³ *Op. Cit.*, *Alquimia da Linguagem...*, p. 55.

²⁴ *Idem*, p. 19.

²⁵ V. “Luminosità, allegria e altro. Note sulla poesia di Herberto Helder”, de Luísa Marinho Antunes, in *Kamen’*: *Rivista di poesia e filosofia* (N.º21), 2003, pp. 79-87.

²⁶ Cfr. Eduardo Prado Coelho, *O Cálculo das Sombras* (1997), Lisboa: Asa, p. 326.

²⁷ *Op. Cit.*, *Creare la parola...*, pp. 18-19.

*A crítica? Bem vê: nas circunstâncias em que me encontro, a crítica não me poderia ajudar. Ela de resto nunca ajuda um autor. Tende a fazer de mediadora entre uma linguagem e um entendimento. Ajudará o leitor. Visto que bani das minhas preocupações a ideia de comunicação, não considero a intervenção desse primeiro decifrador, do mediador. Porque não estou interessado em que o leitor adira [...].*²⁸

²⁸ V. Entrevista, de Fernando Ribeiro de Mello, a Herberto Helder in *Jornal de Letras e Artes* (N.º 139), 17 de maio de 1964.

1.2. Uma linguagem de universalidade e de aproximação

*O poético não tem outra essência que a da imaginação, ou antes, do imaginar combate do sonho com a realidade do homem a que o universo inteiro serve de matéria necessária.*²⁹

Eduardo Lourenço

*En el reino de la imaginación el infinito es la región donde aquélla se afirma como imaginación pura, donde está libré y sola, vencida y vencedora, orgullosa y temblando. [...] Entonces se impone el realismo de la irrealidad.*³⁰

Gaston Bachelard

Maria Lúcia Dal Farra, em *A Alquimia da linguagem: leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder* (1986), questiona a tendência de classificar a obra herbertiana como *ilegível*, associando-a ao princípio de não-identidade característico do poeta moderno. A poeta brasileira sublinha a rutura com a poética de tradição simbolista francesa, em que o *eu* poético se exaltava como superior e individualista, distanciando-se do leitor comum e aproximando-se apenas do leitor elitista. Esta tendência altera a imagem estereotipada do poeta, anteriormente visto como um ser superior por excelência e agora diminuindo como um condutor dos homens, aquele que comunica e pensa para o leitor, deixando de ser apenas auto-referencial.

*O papel da linguagem ascende então ao primeiro plano. O poema não quer comunicar, não quer mediar: ele visa a desentranhar todo um universo ainda não tocado ou maculado [...]. A linguagem tende a se refugiar nesse intervalo de negatividade situado entre o que a palavra designa e o que ela pode opor à designação, graças ao estranhamento que a coesão íntima do contexto propicia, na medida que confronta signos inconciliáveis.*³¹

²⁹ *Op. Cit., Tempo e Poesia*, p. 70.

³⁰ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños: ensaio sobre la imaginación del movimiento* (2012), México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, p. 15.

³¹ Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço* (1989), São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, Ltda., pp. 27-28.

Dal Farra refere-se a HH como alquimista, aquele que pratica, segundo a estudiosa, a alquimia linguística através da poesia³². A linguagem poética torna-se mediadora do real, transferindo os pensamentos e emoções do poeta que podem ser partilhados e entendidos pelo leitor através de signos. Os poetas dão vida através das suas palavras escritas e, em torno dessa energia verbal e metafórica, transformam o real em algo universal, algo que transcende o *eu*. É deveras notório no poema herbertiano o recurso ao tema da escrita poética como ação criadora.

O ofício do poeta é, então, espiritual e, ao mesmo tempo, social, pois detém um compromisso com a realidade e com o homem. Deste modo, a poesia é dimensionada como um “evento social” destinado a todos, vindo do homem e servindo o homem.

*[...] a diferença semântica entre poesia e não-poesia já não é procurada no conteúdo da significação, mas na maneira de significar: sem significar outra coisa, o poema significa de outro modo. [...] os vocábulos são (somente) signos da linguagem quotidiana, ao passo que se tornam, em poesia, símbolos.*³³

A poética herbertiana enfatiza a transfiguração da vida por meio da linguagem. A linguagem, por sua vez, oferece-nos a possibilidade de nos traduzirmos em imagens, em símbolos e sons. Num posicionamento paradoxal, HH recusa-se a ser metafísico e demonstra procurar criar uma relação profunda entre o homem, a vida e o cosmos³⁴.

A sua poesia apresenta-se como uma atividade de espírito, cujo objetivo primordial é desvendar o real. Como ato, revela-se um método de conhecimento e de desbravamento do cosmos, transformando a perspetiva do leitor face ao que o rodeia. O *eu* poético tende a desmistificar as singularidades da humanidade, realçando a unidade universal e coletiva do mundo. Este questiona as incertezas diárias de modo a esculpir o poema como imagem flexível, pronta a ser entendida e moldada mediante a sua leitura.

A poética de Helder transforma e cria, a partir da linguagem, um discurso próprio, reinventando-se e, de certo modo, desobedecendo às normas discursivas gerais. A realidade apresenta-se objetiva através das palavras escritas pelo poeta que, por sua

³² *Op. Cit., Alquimia da Linguagem...*, pp. 144-145.

³³ “O Discurso da Poesia” in «Poétique»: *Revue de Théorie et d’Analyse Littéraires* (N.º28), 1982, Coimbra: Livraria Almedina, p. 10.

³⁴ Cf. “Luminosità, allegria e altro. Note sulla poesia di Herberto Helder”, de Luisa Marinho Antunes, in *Kamen’*: *Rivista di poesia e filosofia* (N.º21), 2003, pp. 79-87.

vez, cultiva o poema forjado a partir do (ir)real mundano. O poema helderiano desarticula-se da tradição literária simbolista portuguesa, pois impõe um novo universo estético.

O próprio processo de criação é representado por Goethe como inteiramente sucessivo [...]: «Uma palavra chama outra» [...] «Que, de certeza, não significa nada, mas parece significar alguma coisa.» [...] Goethe encontra Kiréevski («a palavra bem dita tem o valor dum grande pensamento»). [...] em ambos os casos a questão está nas palavras, em sentido lato, «desprovidas de conteúdo», que, no verso, aparecem carregadas de um «semantismo aparente».³⁵

O artifício da escrita, tal como afirmara Herberto Helder na sua obra *Photomaton & Vox* (1987), “é literalmente um jogo de espelhos”³⁶, um cruzamento de reflexos onde diversas realidades se (con)fundem numa só. Podemos concluir que o poeta, enquanto (re)criador, não copia o mundo tal como o vê, apenas o apresenta espelhado em palavras e imagens ilimitadas³⁷.

O que o poeta madeirense nos apresenta é um possível espelhar da linguagem da nossa consciência enquanto sociedade, como se se tratasse de um idioma dentro de outro idioma, uma linguagem que pode ferir e perturbar, porque dessacraliza e desconstrói. Através da poesia, a *palavra* ganha um sentido mais profundo, sendo determinada não só pelo seu significado em conjunto, mas também pelas emoções estéticas transmitidas por quem as escreve e confere vida.

[...] a noção de «emoção estética» revela a sua natureza híbrida e conduz-nos [...] à questão da objectiva «correlação das partes da representação» que a determinam [...] à questão da construção da obra de arte. [...] No interior das séries e das unidades versificadas, as palavras encontram-se em correlações e mantêm laços mais fortes e mais próximos do que possuem no discurso quotidiano;³⁸

O real nunca desaparece na totalidade da poética herbertiana. Apesar de

³⁵ *Op. Cit.*, “O Discurso da Poesia in «Poétique»...”, p. 16.

³⁶ Herberto Helder, *Photomaton & Vox* (1987), Lisboa: Assírio & Alvim, p. 12.

³⁷ V. Humberto Eco, *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios: O Signo, a Representação, a Ilusão, a Imagem* (2016), Lisboa: Relógio D’Água Editores; Obs.: “O espelho é um fenómeno-limiar, que marca os limites entre imaginário e simbólico. [...] O domínio imaginário do próprio corpo que a experiência do espelho permite é prematuro em relação ao domínio real: «o desenvolvimento verifica-se só na medida em que o sujeito se integra no sistema simbólico, nele se exercita, nele se afirma mediante o exercício de uma palavra verdadeira» [...]”, p. 17.

³⁸ *Op. Cit.*, “O Discurso da Poesia” in «Poétique»...”, p. 18.

denotarmos uma rejeição em traduzir a realidade quotidiana como atualidade, o real em si é fundamental para a projeção do *eu* lírico. Este é a base de (re)criação de uma nova realidade imagética que é representada pelo poema como objeto artístico.

O poeta cria um efeito visual na sua poesia justamente para conferir uma maior verosimilhança, exigindo uma participação mais efetiva por parte do espectador. A verosimilhança é assim observada como componente integrante da poesia, um componente indispensável, pois torna o universo poético *possível*. A experiência vivida ganha outro sentido na poesia de HH, seja esta positiva ou negativa. O impossível torna-se *possível* à luz de um universo sem fronteiras imagináveis.

As imagens fornecidas pela linguagem herbertiana transmitem-nos cor, temperatura, movimento e cheiro. Não se apresentam nítidas, mas revelam-se pormenorizadas. O discurso representa os elementos naturais e essenciais como protagonistas da sua cosmogonia. A água, o fogo, a terra, o ar e, também, o sangue, que pode ser entendido como quinto elemento³⁹, representam uma autónoma fonte inspiracional para o poeta. A *natureza* e a *arte* complementam-se como instâncias individuais, mas de compromisso mútuo.

Caracterizada no seu estado selvagem e bruto, a *natureza* instaura o caos como momento de nascimento, um *big bang* linguístico. Adaptada ao pensamento e à imaginação lírica do poeta, a *natureza* apresenta-se, tal como a *palavra*, com características transformadoras. Os elementos primordiais, entendidos como personagens em ação, denotam uma presença física e real.

[...] *certos fluxos primordiais: os do sangue, interiores a um corpo e ao mundo como corpo; os da água, que, sendo interiores ao mundo, pertencem ao seu princípio e fim; os do ar, que na respiração ligam o corpo ao seu exterior, tal como o sopro da voz o liga aos que a ouvem.*⁴⁰

HH revela um pleno domínio sobre o material criativo. Como mestre da razão e da emoção, demonstra disciplina no trabalho final, seguindo sempre um fio condutor

³⁹ Obs.: O quinto elemento é uma essência etérica, aquele que permite a criação e a destruição, é sinónimo de calor, de vida e, ao mesmo tempo, de morte. Este pode ser entendido como *sangue*, por ser um catalizador de sentimento e emoção. Sendo, acima de tudo, um elemento espiritual; V. “Quinta essência” in *Dicionário Breve de Filosofia* (2005) – “A essência mais pura, mais fundamental de algo.”, p. 152.

⁴⁰ Silvina Rodrigues Lopes, *A Inocência do Devir: Ensaio a partir da obra de Herberto Helder* (2003), Edições Vendaval, p. 8.

sem nunca deixar de procurar a perfeição artística elementar.

Muitas vezes, a razão é sobreposta pela emoção, o que é deveras notório em certos poemas de Helder. Apesar da razão constituir uma grande força enquanto consciência do *eu*, esta é desafiada pela desmedida do *possível*, descrevendo uma realidade outrora oculta ao leitor e de teor surrealista.

Não teremos grande dificuldade em surpreender, na obra de Herberto Helder, muitos dos temas, motivos e processos dos surrealistas, tais como o erotismo, o onirismo, o ocultismo, a exploração do inconsciente, o «automatismo», a montagem textual ou colagem, a imagética, etc...⁴¹

Maria de Fátima Marinho afirma, em *Herberto Helder: a obra e o homem* (1982), que é deveras notória a existência de “textos [herbertianos] que têm sido apresentados como exemplo de poesia experimental – ou como exemplos de poesia concreta”⁴². Helder, membro do grupo de poetas surrealistas que frequentava o *Café Gelo*, apresenta características derivadas de diversos movimentos artísticos, até porque:

[...] nenhum escritor, por independente e original que seja (ou tente ser), pode escapar às correntes literárias do seu tempo ou às que o antecederam. Herberto Helder, naturalmente, não foge à regra. Mas [...] teremos de limitar-nos a referir as correntes literárias que nos parecem marcar especialmente a sua obra: o surrealismo e a poesia experimental e concreta.⁴³

Por sua vez, Ana Margarida Falcão, em *Funchal (d)Escrito: Ensaios sobre representações literárias da Cidade* (2011), refere que o poeta madeirense “não enveredou por um exacerbado experimentalismo poético, como aconteceu com António de Aragão, seu companheiro de início de jornada literária”⁴⁴, até porque a poesia herbertiana “experimenta, antes, o poder metafísico e sensorial da palavra e da reflexão sobre a escrita”⁴⁵.

O artifício do poeta não se restringe apenas ao momento de criação. A arte poética final é o resultado de uma acumulação de conhecimentos empíricos e de atos criativos do domínio interior do *eu*. A obra, mesmo acabada, não está completa, não se

⁴¹ *Op. Cit., Herberto Helder: a obra e o homem*, p. 211.

⁴² *Idem*, p. 213.

⁴³ *Idem*, p. 207.

⁴⁴ Ana Margarida Falcão, “O Funchal na Poesia Insular do séc. XV ao séc. XX” in *Funchal (d)Escrito: Ensaios sobre representações literárias da Cidade* (2011), p. 101.

⁴⁵ *Ibidem*.

encontra finalizada. Existe ainda a necessidade de (re)ler e de (re)fazer o que já foi lido e feito em prol da razão e da consciência do criador, demonstrando a sua atitude crítica.

O poeta revela a autoconsciência como meio de reflexão sobre o que escreve, deixando nas mãos, igualmente, potenciais críticas do leitor à sua obra inacabada. Inacabada, pois deixará em aberto a sua interpretação, na medida em que o destinatário irá tornar-se interveniente e determinará a aprovação da obra, consoante as suas exigências e expetativas.

O destinatário compromete-se a um relacionamento entre a lógica da poesia e a sua experiência quotidiana. Deste modo, estabelece um compromisso entre o *possível* e o *impossível*, isto é, entre o *ser* e o *parecer*, num processo de aceitação.

*A vida humana, como figura poética, é uma zona intermédia indeterminada, situada entre dois pólos superdeterminados que ameaçam sempre fazê-la desaparecer. [...] A arte [...] descreve essa zona intermédia, desenha-lhe o mapa como dum purgatório, porque somente se esta zona existir é que a vida pode também existir; é somente quando a imaginação exerce a sua pressão [...] que o erro, a ilusão, a vida e todas as coisas [...] são possíveis.*⁴⁶

Os poemas fundem-se, multiplicando-se em significado. Ao transmitirem ao leitor características próximas à sua realidade, seduzem-no ainda mais à sua leitura e visualização, como se de um filme se tratasse.

O poema herbertiano resulta, de facto, de um filme de palavras. O leitor acaba por se deparar com um labirinto verbalizado. Os conceitos emitidos são lidos como enigmas a serem resolvidos ou esclarecidos, procurando um sentido profundo da realidade metamorfoseada pelo poeta. As suas palavras são o eco que reafirma:

*A ideia do mundo como labirinto, da vida como peregrinação, conduz à ideia do “centro” como símbolo da finalidade absoluta do homem, “meio invariável”, “motor imóvel”, paraíso recuperado [...].*⁴⁷

A *palavra*, sinónimo de origem, revelação e de criação, pode ser entendida como *destruição*. Sendo objeto de ofício do poeta, destrói e (re)constrói a realidade, tornando-a vegetal, um húmus. Nas obras de HH, o real aporta novos sentidos e novas leituras de

⁴⁶ *Op. Cit.*, “O Discurso da Poesia” in «Poétique» ..., p. 44.

⁴⁷ Jean-Eduardo Cirlot, *Dicionário dos Símbolos* (1984), São Paulo: Editora Moraes, Ltda., p. 23.

um discurso singular e, ao mesmo tempo, plural. Através da exploração simbólica do cosmos, o *eu* poético procurará partilhar o sentido da sua existência, apresentando o *possível*.

A par do discurso poético e metafórico, o tempo apresenta-se inexorável. O poeta é imortal, porque é um ser que procria, o mestre da escrita e da imaginação, criador de verbos que ordenam e adiam a sua morte.

[...] *um comentário de António Guerreiro [...]: “Toda a metáfora em Herberto Helder introduz uma zona de sombra e de ilogicidade na linguagem. Este discurso infinito e exasperado cortou todos os vínculos dialéticos com a representação (a mimesis) e produz um excesso cognitivo”*.⁴⁸

A sua obra pode ser entendida como apenas um único poema, um poema contínuo que perdura depois da morte. O autor exerce a poesia como ato de criatividade e não como discurso linguístico comum, pois o poeta não comunica, simplesmente. Este pretende desmistificar a ordem do cosmos que por vezes se oculta, distinguindo-a de certos estereótipos do *eu* poético.

HH transcreve o seu imaginário e conhecimento através da arte poética partilhada com o leitor. Esta arte revela-se autónoma como metáfora da desordem real discursiva. O poeta, ao cultivar as palavras, confere voz aos seus pensamentos e oferece imagens de uma realidade que se permite descobrir pela leitura.

A linguagem herbertiana não se afirma inteiramente como poesia moderna ou surrealista, a sua estética demonstra-se plural. Na medida em que destaca a liberdade de espírito através da sua rutura com padrões consagrados, apresentando outros dogmas possíveis na sua génese. Ao apresentar-se tão rica, torna-se impossível caracterizar a criação poética de HH como pertencente a uma estética apenas.

*A vinculação ao devir da linguagem através daquilo que se repete ou rediz, e ao redizer-se difere, evidencia-se na poesia de HH quer a nível intertextual, [...] quer a nível vocabular através da reinscrição de elementos de diversos “jogos de linguagem”, que aludem a crenças, usos, técnicas ou imagens fundamentais.*⁴⁹

⁴⁸ Luís Maffei, *Do Mundo de Herberto Helder*, 2007, (Tese de Doutoramento) Rio de Janeiro: UFRJ, pp. 23-24.

⁴⁹ *Op. Cit.*, *A Inocência do Devir...*, p. 69.

O seu discurso transpõe a literatura fundada em bases oníricas, através do recurso à fragmentação estilística, Helder introduz e integra o símbolo e a metáfora como catalisadores de sentido e significado na sua linguagem. O poeta escreve para ver, tenta alcançar o infinito da sua consciência, recorrendo à sua imaginação como método de epifania e catarse.

A leitura desperta no leitor todos os seus sentidos. Os poemas traduzem-se em imagens muitas vezes desconcertantes e impensáveis, capturando o lado emotivo e sensível de quem os lê. O real que é conhecido torna-se desconhecido e descoberto.

O poeta espelha o seu olhar nas palavras, fabricando autenticidade e descortinando ainda mais o verbo, num convite irrecusável. Este não aceita apresentar o discurso como *máquina* lírica, escolhendo impor a sua emoção, não desprovida da razão que, singularmente, é fria e maquinal.

O ato de criação lírica demonstra-se ambíguo. A *máquina* que produz os poemas continua a ser *máquina*. Esta, sendo o poeta HH, representa-se nas últimas obras com mestria. A emoção estará sempre a par da razão e a razão a par da emoção, mesmo que a morte se apresse.

Apesar de fragmentados, os poemas herbertianos são contínuos. A sua estrutura é consolidada pelos temas neles explorados, servindo de fio condutor. Os poemas no seu todo apresentam uma imagem que, ao longo da obra, irá alterar-se. Estes aspectos refletem a arte intelectual do poeta, conferindo complexidade e autenticidade ao seu trabalho que, por sua vez, se configura artesanal.

A poética contemporânea parte do princípio de que uma palavra não é só uma significação: «Um poema não deve significar/ Mas ser». Porém, a confusão instala-se desde que se tenta precisar de que modo as palavras são libertadas da escravatura da significação. [...] O sentido está em tudo; o problema reside mais no excesso do que no vazio da redundância e da significação insignificante.⁵⁰

Eduardo Lourenço, em *O Canto do signo: existência e literatura (1957-1993)*, refere-se ao poeta madeirense como um “introdutor de um imaginário convulsivo e

⁵⁰ *Op. Cit.*, “O Discurso da Poesia” in «Poétique»..., p. 50.

pânico nas nossas letras”⁵¹. Lourenço enfatiza a criatividade e originalidade da linguagem de HH, considerando-o como um *introdutor*: aquele que acrescentou uma nova realidade poética à literatura portuguesa, um *pânico* para os que o consideram *ilegível*. Helder desdobra assim os estereótipos poéticos, conferindo significados libertadores às palavras, rompendo com as fronteiras da sua escravatura.

Américo Lindeza Diogo, em *Herberto Helder: Texto, Metáfora, Metáfora do Texto* (1990), explora a linguagem herbertiana. O ensaísta português revela-nos que HH privilegia o aparente e o oculto, um modelo que, na sua perspetiva, obriga o *leitor*, intimado a ser ciente de que o “oculto detém a chave da necessidade existencial do aparente”⁵². O oculto é revelador, no sentido em que revela a essência do real, ou seja, do aparente. Helder é o sujeito portador da chave, a chave mestra que poderá desvendar todas as respostas.

A escrita poética é, no entanto, polissémica, pois irá repercutir efeitos devastadores, sendo que o leitor, ao obter novos pensamentos, terá de destruir estereótipos previamente adquiridos para então poder (re)construí-los.

*Assim, a escrita é o revólver apontado à cabeça. O sujeito é o que vai morrer [...]. A escrita é o lugar de acesso, absolutamente fora de tempo [...]. Esse acesso, garantido por uma expiação mortal, inflecte o engendramento para uma auto-regeneração com efeitos sobre o mundo. O poema só conta o tempo imediatamente antes da morte, sem outro protelamento. O que há entre nascimento e morte não conta porque é “ciência”.*⁵³

O efeito do poema é de significados cumulativos, a sucessão de palavras e imagens, nele incorporadas, não se anula, complementa e enriquece, resumindo-se numa progressão de sentidos determinados. Os escritos de Helder traduzem-se num processo alquímico. Num jogo vinculado entre o *aparente* e o *oculto*, o poeta madeirense revela-se portador da solução de enigmas, por si criados e oferecidos ao leitor.

Os enigmas, expressos através de metáforas, ganham forma através de símbolos aparentes e, também, ocultos. A leitura deve ser feita, portanto, acompanhada do saber e de uma certa ignorância, de modo a constituir um ato de (re)conhecimento do *oculto*. O

⁵¹ Eduardo Lourenço, *O Canto do signo: existência e literatura (1957-1993)* (1994), Lisboa: Editorial Presença, p. 276.

⁵² Américo António Lindeza Diogo, *Herberto Helder: Texto, Metáfora, Metáfora do Texto* (1990), Coimbra: Livraria Almedina, p. 7.

⁵³ *Op. Cit., Herberto Helder: Texto...*, p. 31.

não saber anula a expectativa do leitor e abre os seus horizontes cognitivos, para receber as metáforas, os símbolos e as imagens poéticas.

*Contudo, a metáfora revelar-se-á insuficiente, presa da aproximação do diverso e do acordante; a metáfora da metáfora é o instante em que as significações oscilando entre diversidade e acordo se desqualificam, – as metáforas pertencem ao espaço, que é metáfora do tempo [...] e, intimadas a revelar a sua insuficiência, devem desaparecer.*⁵⁴

A metáfora dá a conhecer o *oculto*, apresentando-se como seu representante. Constitui o símbolo escrito de factores agora ausentes e revela a sua presença por meio de caracteres imagéticos, o texto, mais precisamente, o poema.

Tal como afirma Américo Diogo, até certo ponto, “o texto recusa o engima – a metáfora que pergunta – porque um texto ideal revoga a profundidade”⁵⁵. O texto poético é considerado como algo inalcançável, “é idealmente aquele a que se não chega”⁵⁶. Ao se revelar raso, sem profundidade, o texto “ideal” difere do poético.

Manuel Frias Martins, em *Herberto Helder: Um Silêncio de Bronze* (1983), refere a dificuldade do leitor em permanecer independente, uma vez que se torna impossível libertar-se dos sinais identitários presentes na poesia herbertiana. O leitor permanecerá em contacto com o texto que desnudará um imaginário e uma identidade mutualista⁵⁷.

*Herberto Helder, poeta órfico, [...] um poeta que mergulha no espaço de comunhão mítica com este universo cultural onde se prendem as raízes espirituais do nosso viver intelectual colectivo, e delas retira o seu próprio reconhecimento como ser individual e como ser cultural, expandindo esse reconhecimento ao Universo em partilha substancial.*⁵⁸

Ramos Rosa havia já classificado Helder como *poeta órfico*⁵⁹, uma concepção nuclear que descreve Helder como um poeta mítico, aquele que nos seduz e nos faz mergulhar num universo de criatividade, num mundo de imagens, através da verbalidade poética. Dificilmente podemos descurar o facto de que Helder se destaca

⁵⁴ *Op. Cit., Herberto Helder: Texto...*, p. 42.

⁵⁵ *Idem*, p. 56.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Manuel Frias Martins, *Herberto Helder: Um Silêncio de Bronze* (1983), p. 19.

⁵⁸ *Op. Cit., Herberto Helder: Um...*, p. 26.

⁵⁹ António Ramos Rosa, *Poesia Liberdade Livre* (1962), Lisboa: Livraria Moraes Editora, pp. 149-157.

pelo conhecimento, de certo modo, ancestral. Este apresenta-nos, na sua poesia, o homem como ser natural num espaço imagético, social e histórico. O ser poético revela-se como identidade pertencente ao presente lógico e racional, delimitado pelo poeta e, posteriormente, compreendido pelo leitor.

*É como que por um perfil arqui-lógico do conhecimento poético que H.H. compõe e propõe cada poema, ou cada palavra. Não é por acaso que a sua poesia é essencialmente simbólica. É que ela revela mais de uma postura cosmológica perante o real humano que de uma consciência histórica desse mesmo real.*⁶⁰

Entendemos que, através da escrita, o poeta projeta o cosmos, comunicando com o homem, o ser que partilha a mesma linguagem e racionalidade. Tal como Orfeu, HH configura o caos inicial de modo a poder projetar a possibilidade de harmonização no real, sendo que “a poesia surge inevitavelmente como o elemento derradeiro de que o homem pode dispor para se reconhecer”⁶¹.

*Orfeu desce também aos Infernos para trazer a sua mulher, Euridice, que morrera. [...] Orfeu é o cantor domador das feras, o médico, o poeta e o civilizador; em resumo ele reúne exactamente as funções que cabem ao xamã das «sociedades primitivas».*⁶²

Na poesia herbertiana dá-se uma rutura com a lógica e com aquilo que se apresenta verosímil, sendo que o próprio poema desprende-se de qualquer tipo de modelo formal, não dispõe de regras. O poema depende do natural, da *natureza* e do cosmos, ambos descritos inesperadamente pelo poeta.

*As três grandes formas de expressão artística (poesia-cinema-pintura), os três momentos do encontro do verbo com a imagem, do tempo com o espaço, fundem-se no poema, são o poema inteiro sustentado pela mesma linguagem no mesmo amplexo cultural que a todos unifica e a todos permite afirmarem-se individualmente [...].*⁶³

A leitura poética de HH requer um “contacto com uma memória do confronto do homem com a sua sombra, que se estende no tempo e no espaço para além de limites

⁶⁰ *Op. Cit., Herberto Helder: Um...*, p. 37.

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² Mircea Eliade, *Imagens e Símbolos* (1979), Lisboa: Editora Arcádia, S.A.R.L., p. 164.

⁶³ *Op. Cit., Herberto Helder: Um...*, pp. 60-61.

assinaláveis”⁶⁴. O poeta madeirense conduz-nos a um abismo, permitindo-nos observar para além do presente. A poesia de Helder demonstra-se interdisciplinar, associando-se a outras artes, como o cinema e a pintura, pois a sua leitura traduz-se num misto de movimentos e de imagens fragmentados, mas ao mesmo tempo complementadores do real.

*A poesia de Herberto Helder é um dos exemplos mais extremos da manifestação de uma **força metamórfica da linguagem**, a qual inflecte a universalidade abrindo-a para o **único** e fazendo-a guardiã de um segredo que é tão completamente inacessível, por estar fora da cadeia temporal, como totalmente disponível enquanto constelação de signos que se oferece ao reconhecimento.*⁶⁵

Aqui, a linguagem não tem só por objetivo comunicar, mas sim produzir pensamentos e ideias a quem a interpretar. Deste modo, o leitor vivencia uma nova experiência, (re)nasce. A sua força verbal desencadeia novos sentidos, realidades desmedidas. *A palavra* revela-se também como imagem e movimento.

A metáfora oferece o concreto, rompendo com aquilo que é difícil de exprimir. Esta representa-se por meio de uma falsa imagem, podendo ser compreendida mais facilmente. Já a imagem, resultado de uma imaginação desmedida e absoluta, forma-se totalmente a partir do pensamento. A imagem é produto do ser.

HH é realizador do seu próprio filme de palavras. Com início, meio e fim, é também ele criador de vida textual, imortalizando-se nas suas obras, tornando-se símbolo poético, metáfora da vida inexorável. Helder desmembra o temporário, adiando a sua morte através da escrita, lembrando os seus devaneios concretos de artífice.

*O texto, comparado com a imagem fotográfica, não fez mais do que mostrar o seu jogo: incondicionalmente condenado ao reconhecimento das suas limitações, ele tenta afirmar-se como morte e vida, morte que é simulacro de vida [...].*⁶⁶

⁶⁴ *Op. Cit.*, *A Inocência do Devir ...*, p. 65.

⁶⁵ *Idem*, pp. 56-57.

⁶⁶ *Op. Cit.*, *Herberto Helder: a obra e o homem*, p. 159.

Capítulo II

Uma cosmogonia de sentidos e emoções

2.1. O símbolo: temática plural

*De um mundo submetido à divisão e à morte a palavra poética faz uma esfera que se reenvia de cada ponto o prodígio simultâneo das suas cintilações.*⁶⁷

Eduardo Lourenço

*[...] é na carne, nos órgãos, que nascem as imagens materiais primordiais.*⁶⁸

Gaston Bachelard

A poesia é a prova da exaltação dos sentidos poéticos, a confirmação da existência do espírito como dimensão oculta. Ao apresentarem-se, os símbolos requerem uma organização inconsciente do discurso, pois representam um misto de sentidos codificados. Os poemas são enigmas por desvendar, são produtos metamorfoseados pela *poesis*.

Antes de mais, é importante referir que *símbolo* e *simbolismo* são conceitos de significado distinto, sendo que o segundo conceito compreende o uso dos símbolos em questão. Considera-se o *simbolismo* como um movimento artístico, um estilo literário originado pelo poeta francês Charles Baudelaire, em 1857, com a publicação de *As Flores do Mal*. Em Portugal, este movimento prolongou-se até inícios do século XX, aquando da aclamação da geração dos poetas órficos.

*A significação simbolista de um fenómeno tende a facilitar a explicação dessas razões misteriosas, porque liga o instrumental ao espiritual, o humano ao cósmico, o casual ao casual, o desordenado ao ordenador; porque justifica o vocábulo como universo, que sem essa interrogação superior careceria de sentido, desmembrado em pluralismo caótico e porque lembra em tudo transcendente.*⁶⁹

⁶⁷ *Op. Cit., Tempo e Poesia*, p. 33.

⁶⁸ Gaston Bachelard, *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria* (1998), p. 9.

⁶⁹ *Op. Cit., Dicionário de Símbolos*, pp. 8-9.

O *símbolo* corresponde à apresentação verbal ou pictórica de um emblema ou signo que, por sua vez, comporta a significação de um objeto ou ideia de forma abstrata. Este, ao ser verbalizado, evoca e aprofunda múltiplos significados possíveis, pois, ao analisarmos um *símbolo*, denotamos que este não apresenta um sentido previamente determinado, o seu significado é mutável e não definitivo.

Através da *palavra*, o poeta cria a dádiva dos símbolos, dando forma ao cosmos, constituindo o tempo e o espaço, oferecendo forma ao poema, formando um novo universo. Tal como refere Silvina Rodrigues Lopes, em *A Inocência do Devir: Ensaio a partir da obra de Herberto Helder* (2003), o poema é “uma constelação ou um arquipélago, cujas estrelas ou ilhas, signos luminosos e imagens visíveis, se destacam pela interrupção de uma continuidade indiferenciada”⁷⁰. O poema é resultante do cosmos. Este é descrito por meio de símbolos vividos pelo poeta e lidos como imagens pelo leitor.

[...] 1) O símbolo mostra o devir do sentido, não o seu ser, a produção, não o produto acabado. 2) O símbolo é intransitivo, não serve só para transmitir a significação [...]. 3) O símbolo é intrinsecamente coerente [...]. 4) O símbolo realiza a fusão dos contrários, [...] a do abstracto e do concreto, do ideal e do material, do geral e do particular. 5) O símbolo exprime o indizível, [...] é [...] intraduzível e o sentido plural – inesgotável.⁷¹

Para uma análise mais próxima do concreto, o *símbolo* não pode ser analogicamente analisado fora do seu contexto, até porque “Penetrar no mundo dos símbolos é tentar perceber as vibrações harmónicas e, de certa forma, *adivinhar uma música do universo*”⁷².

A Natureza comunica através de símbolos, tal como a poesia. Os símbolos, por sua vez, transmitem-nos formas, sentidos e emoções, com possíveis interpretações sem limites. Podemos afirmar que os símbolos são baseados no conhecimento empírico de cada indivíduo, são produto do nosso consciente, contrários àquilo que é natural⁷³.

O pensamento simbólico não é domínio exclusivo da criança, do poeta ou do desequilibrado: ele é consubstancial ao ser humano: precede a linguagem e a

⁷⁰ *Op. Cit.*, *A Inocência do Devir* ..., p. 9.

⁷¹ *Op. Cit.*, “O Discurso da Poesia” in «*Poétique*» ..., p. 10.

⁷² René Alleau, *A Ciência dos Símbolos* (1982), Lisboa: Edições 70, p. 11.

⁷³ Mary Douglas, *Símbolos Naturales* (1978), Madrid: Alianza Editorial, p. 13.

*razão discursiva. O símbolo revela certos aspectos da realidade – os mais profundos – que desafiam qualquer outro meio de conhecimento.*⁷⁴

Ao afirmarmos que o símbolo se define por contrariar o natural, estamos a aprofundar o pensamento explorado por Mircea Eliade na obra *Imagens e Símbolos* (1979). Os símbolos são intrínsecos ao saber existencial humano que, juntamente com as lendas e os mitos, produzem uma consciencialização cosmogónica do homem, procurando entender o desconhecido.

Sendo que o *símbolo* metamorfoseia o real e o natural, este procura preencher uma necessidade humana, a necessidade de interpretar o cosmos e esclarecer a identidade do *eu*.

[...] *a função de um símbolo é justamente a de revelar uma realidade total, inacessível aos outros meios de conhecimento: a coincidência dos opostos, por exemplo, tão abundantemente e tão simplesmente expressa pelos símbolos, não é dada em parte alguma do Cosmos, e não é acessível à experiência imediata do homem nem ao pensamento discursivo.*⁷⁵

René Alleau, em *A Ciência dos Símbolos* (1982), refere que o “símbolo não pertence, pois, inteiramente aos sinais do universo humano do «discurso» nem apenas às categorias do conceito ou do «imaginário»”⁷⁶. O autor afirma também que o símbolo, tal como os mitos e as lendas, compreende o “*ánthropos* e o *cosmos* através do poder do *logos*”⁷⁷, ou seja, da palavra. O homem cria o *símbolo* a partir do universo, conferindo-lhe vida pela verbalização.

Discípulo, amigo e aluno de Gaston Bachelard (GB), Gilbert Durand estuda a ressurgência dos métodos simbólicos e das filosofias dos símbolos e dos mitos, apresentando, através de uma perspetiva metodológica e epistemológica, a metamorfose visível na atualidade. Em *Mito, Símbolo e Mitologia* (1982), destaca Bachelard como “o primeiro conciliador, o primeiro cientista que se apercebeu de que há uma certa ordem metodológica, epistemológica da ciência”, sublinhando também “uma ordem da não-ciência, isto é, do imaginário, quer dizer, da poética”⁷⁸.

⁷⁴ *Op. Cit., Imagens e Símbolos*, p. 12.

⁷⁵ *Idem*, p. 176.

⁷⁶ *Op. Cit., A Ciência dos Símbolos*, p. 48.

⁷⁷ *Idem*, p. 59.

⁷⁸ Gilbert Durand, *Mito, Símbolo e Mitologia* (1982), Lisboa: Editorial Presença, Lda., p. 44.

Durand reforça a necessidade de aprofundar essa ordem, percorrendo o “novo espírito científico”, filosófico e psicológico, em conformidade com a renovação do conceito de *relatividade* e de *objetividade*. Ao lermos a sua obra, podemos concluir que a noção de *espaço* e de *objeto* altera-se, pois ambos apresentam-se como identidades distintas e simbólicas, mas, ao mesmo tempo, complementadoras.

*O matemático René Thom dá uma excelente definição de símbolo. [...] «o símbolo é a coerência no sentido físico do termo, isto é, o facto de as coisas poderem ser postas em conjunto sem que haja exclusão de dois tipos de identidade diferentes».*⁷⁹

O *símbolo* é, então, um conceito portador de uma dupla identidade, pois, tanto o *espaço* ou localização, quanto o *objeto*, representam características simbolizantes. A identidade imagética do símbolo é localizável no *tempo* e no *espaço*.

O poema como espaço literário reflete as ideias e a imaginação do *eu* poético, pensamentos intranquilos e indefinidos. Esta imaginação encontra-se vinculada ao *símbolo*, esta é a criadora de formas representativas do real, materializando os símbolos. Tal como afirma Eliade, a imaginação “imita modelos exemplares – as Imagens – reprodu-las, reactualiza-as, repete-as sem fim. Ter imaginação, é ver o mundo na sua totalidade”⁸⁰.

A poesia fornece-nos imagens, imagens poéticas condensadas em e através de símbolos, “um súbito realce do psiquismo”⁸¹. GB, em *A Poética do Espaço* (1989), afirma que a imagem poética não é originária de impulsos relacionados com o tempo passado, mas sim o inverso, esta apresenta-se independente, pois “com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer”⁸². O autor conclui que “Incessantemente a imaginação imagina e se enriquece com novas imagens”⁸³, fenómeno criador de versos, de poemas legíveis para aqueles que não impõem limites à sua própria imaginação.

A imagem poética requer imaginação por parte do poeta, como criador imagético, e do leitor, seu receptor. Trata-se, para este último, da descodificação de um

⁷⁹ *Op. Cit., Mito, Símbolo e Mitologia*, p. 53.

⁸⁰ *Op. Cit., Imagens e Símbolos*, pp. 19-20.

⁸¹ Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço* (1989), São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, Ltda., p. 1.

⁸² *Idem*, p. 2.

⁸³ *Op. Cit., A Poética do Espaço*, p. 19.

enigma de origem consciente. Bachelard revela-nos que a busca pela decifração da imagem na poesia é um jogo, sendo que a “consciência poética é tão totalmente absorvida pela imagem que aparece na linguagem, acima da linguagem costumeira”⁸⁴. Podemos afirmar que a emoção que o *eu* transmite, através da escrita, é postulada e torna-se indissociável da tríade: corpo, matéria e imaginação.

Eduardo Lourenço quando se refere à “Fonte das palavras”⁸⁵, a origem da escrita, pronuncia-se acerca da imaginação do escritor, essa mesma fonte onde a “Realidade nos toca com suas mãos fulgurantes, dando-se inteira num único instante ou aspirando-nos inteiros para o seu materno coração”⁸⁶.

Por sua vez, GB apresenta-nos, em *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria* (1998), dois estágios de imaginação, uma imaginação intrinsecamente poética. Em primeiro lugar, a *Imaginação formal*, em segundo, a *Imaginação material*.

*Essas imagens da matéria, nós as sonhamos substancialmente, intimamente, afastando as formas, as formas percíveis, as vãs imagens, o devir das superfícies. Elas têm um peso, são um coração.*⁸⁷

A necessidade poética de seduzir o leitor para a leitura remete para a imaginação do autor que, através da sua memória, reconstruirá uma imagem essencialmente positiva, “uma planta que necessita de terra e de céu, de substância e de forma”⁸⁸. Para Bachelard, é imperativo relacionar o *material* com o *formal*. Tanto a matéria quanto a forma são indispensáveis para a criação imagética e, conseqüentemente, para a criação poética. O elemento material e imagético da imaginação corresponde aos quatro elementos essenciais e naturais, elementos da criação: o fogo, o ar, a água e a terra.

*Podemos definir os elementos da seguinte maneira: seres instintivos e mortais, intermediários entre o mundo psíquico e o mundo material... espíritos mortais elementares ou espíritos dos elementos.*⁸⁹

A imaginação, expressa através das palavras, materializa-se, traduzindo marcas

⁸⁴ *Op. Cit., A Poética do Espaço*, p. 13.

⁸⁵ *Op. Cit., Tempo e Poesia*, p. 125.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Op. Cit., A Água e os Sonhos...*, p. 2.

⁸⁸ *Idem*, p. 3.

⁸⁹ Pierre Riffard, *Dicionário do Esoterismo* (1993), Lisboa: Editorial Teorema Lda., p. 117.

de *temperamentos filosóficos*, persuadindo o público alvo e revelando-se como sonhos substanciais. Bachelard afirma, em *A Psicanálise do Fogo* (1989), que a doutrina dos quatro elementos essenciais interliga-se com o temperamento humano, pois, as almas que sonham sobre o signo dos quatro elementos revelam-se muito distintas entre si⁹⁰. Deste modo, a metafísica da imaginação teorizada por GB estabelece a sua base numa hermeutica tetra elementar, desenvolvendo o devaneio poético.

Os sonhos, cada um interligado a um elemento essencial da vida, revelam a espiritualidade e os devaneios do poeta:

[...] *Lessius, escreve em L'art de vivre longtemps [...]: "Os sonhos dos biliosos são de fogo, de incêndios, de guerras, de assassínios; os dos melancólicos, de enterros, de sepulcros, de espectros, de fugas, de fossas, de tudo quanto é triste; os dos pituitosos, de lagos, de rios, de inundações, de naufrágios; os dos sanguíneos, de vôos de pássaros, de corridas, de festins, de concertos e até mesmo de coisas que não ousamos nomear."*⁹¹

A transcrição do sonho, preâmbulo da beleza natural, transmite-nos uma paisagem que Bachelard caracteriza como sendo onírica. A sua interpretação revela a realidade emocional do escritor que se serve da matéria para objetivar a sua emoção, sugerindo ilustrações orgânicas reconhecidas pelo leitor. O poeta revelar-se-á cada vez mais próximo daquele que lê os seus escritos, podendo afirmar-se como criador imagético de sentimentos.

*Mas a imagem atingiu as profundezas antes de emocionar a superfície. E isso é verdade numa simples experiência de leitura. Essa imagem que a leitura do poema nos oferece torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la criado. A imagem torna-se aquilo que ela expressa – [...] ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser.*⁹²

A imaginação da matéria demonstra-se obscura, pois instaura os devaneios do *eu* provenientes do sonho noturno. Estes sonhos aportam um determinado elemento que, por sua vez, lhe irá conferir emoção, uma emoção materializada, cosmogónica e enraizada no ser. Cada elemento regula a imaginação, o sonho, organizando os devaneios em imagens.

⁹⁰ V. Gaston Bachelard, *A Psicanálise do Fogo* (1989), Lisboa: Litoral Edições.

⁹¹ *Op. Cit.*, *A Psicanálise do Fogo*, p. 4.

⁹² *Op. Cit.*, *A Poética do Espaço*, pp. 7-8.

Bachelard e Helder aproximam-se pelo olhar de transcendência face à beleza arquetipal dos quatro elementos naturais. Através dos devaneios expressos em imagens, ambos, teórico e poeta, levam o leitor a uma profunda introspeção imaginativa, envolvendo-o numa sensação onírica. O leitor mergulha nas suas obras, queima-se na linguagem rica em pensamentos, pisa o espaço poético e respira um universo distinto, mas ao mesmo tempo familiar, despertando os seus sentidos e emoções.

Capítulo III

Os elementos essenciais

3.1. Um universo elementar de devaneios poéticos

*Aquilo que é puramente fictício para o conhecimento objectivo permanece portanto profundamente real e activo em relação aos devaneios inconscientes. O sonho é mais forte do que a experiência.*⁹³

*[...] podemos clasificar a los poetas haciéndoles la seguinte pregunta: “Dime cuál es tu infinito y sabré el sentido de tu universo: ¿es el infinito del mar o del cielo, el infinito de la tierra profunda o el de la hoguera?”*⁹⁴

Gaston Bachelard

O *corpus* objeto de estudo é constituído por três obras de poesia de Herberto Helder, uma cosmogonia⁹⁵: *Servidões* (2013), *A Morte Sem Mestre* (2014) e *Poemas Canhotos* (2015). Mantendo uma ordem cronológica, iremos apresentar em primeiro lugar *Servidões*, descrita por Maria Estela Guedes como uma obra que nos proporciona “um filão temático de nascimento e morte [...] nada de mais representativo do tempo linear do que esta poética da autobiografia”⁹⁶. Podemos, deste modo, afirmar que as obras de Helder possuem referências autobiográficas, sendo ele “um poeta que em qualquer dos planos gosta de renovar e aprofundar e que por isso é uma das pedras fundamentais da moderna poesia portuguesa”⁹⁷.

Sendo a imagem literária um processo híbrido de representação do cosmos, esta comporta a subjetividade do *eu* poético pela sua imaginação material centralizada nos

⁹³ *Op. Cit.*, *A Psicanálise do Fogo*, p. 26.

⁹⁴ *Op. Cit.*, *El aire y los sueños...*, p. 15.

⁹⁵ “As cosmogonias traduzem um sentimento universal de **transcendência**, isto é, a atribuição do cosmos [...]”; V. Jean Chevalier & A. Gheerbrant, “COSMOGONIA” in *Dicionário dos Símbolos...*, p. 235.

⁹⁶ V. “Na morte de Herberto Helder: o rio camoniano” in *Revista TriploV de Artes, Religiões e Ciências*, N.º 51 abril-maio, 2015; Conferência plenária in *Colloque international “Herberto Helder. Absurdité du centre, continuité du temps”*, Sorbonne Nouvelle, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris: 14 e 15 de novembro de 2013.

⁹⁷ Maria de Fátima Marinho, “A feminilidade na Poesia de Herberto Helder” in *Colóquio de Letras* (N.º67), maio de 1982, p. 75.

quatro⁹⁸ elementos⁹⁹ essenciais: água, fogo, terra e ar. Partindo, de igual modo, da teorização bachelardiana, podemos afirmar que existem quatro estágios imaginários da poesia que, como iremos aprofundar nos próximos capítulos, correspondem aos tetra elementos: a) imaginação material; b) imaginação dinâmica do movimento; c) imaginação dinâmica das forças; d) imagem-lembrança e imagem arquetipal.

*Nos hemos creído autorizados a hablar de una ley de las cuatro imaginaciones materiales, ley que atribuye necesariamente a una imaginación creadora uno de los cuatro elementos: fuego, tierra, aire y agua. [...] Desde el momento en que las imágenes se ofrecen en serie, descubren una materia prima, un elemento fundamental. La fisiología de la imaginación, más aún que su anatomía, obedece a la ley de los cuatro elementos.*¹⁰⁰

A natureza será a matéria prima, a fonte de quatro elementos ligados a um quinto, procurada pelo poeta em momentos de pura imaginação e devaneio para a produção da sua escrita poética. O mundo natural representará, deste modo, uma “substância permanente e primordial”¹⁰¹ acessível a todos. O poeta extrairá “uma força (por vezes oculta) da Natureza”¹⁰², sendo “*natural* que, desde as primeiras até às mais recentes publicações, [...] use (e abuse) de metáforas da esfera dos quatro elementos”¹⁰³.

Contudo, as metáforas não podem ser consideradas como a base de criação poética em HH, pois, apesar de serem essenciais, dependem de outras características discursivas que, por sua vez, as enfatizam. Gustavo Rubim, na Revista *Textos Pré-Textos* (N.º 17), confirma a descentralidade das metáforas herbertianas, afirmando que “a comunicação por permutação e deslocação de palavras-coisa ou palavras-cor opera sobretudo por manobra sintática ou, mais rigorosamente, sintático-rítmica”¹⁰⁴.

⁹⁸ V. Jean Chevalier & A. Gheerbrant, “QUATRO” in *Diccionario dos Símbolos...*, pp. 554-556.

⁹⁹ V. Jean Chevalier & A. Gheerbrant, “ELEMENTOS” in *Diccionario dos Símbolos...*, pp. 279-281.

¹⁰⁰ *Op. Cit.*, *El aire y los sueños...*, p. 17.

¹⁰¹ Pierre Riffard, *Diccionario do Esoterismo* (1993), Lisboa: Editorial Teorema Lda., p. 254.

¹⁰² Maria de Fátima Marinho, “As Feminilidade na Poesia de Herberto Helder” in *Colóquio de Letras* (N.º67), maio de 1982, p. 74.

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ Gustavo Rubim, “Um Texto estranho” in *Textos Pré-Textos* (N.º 17), outubro- novembro de 2012, p. 16.



Pintura 1: *The Four Elements* (1566), de Giuseppe Arcimboldo.

A pintura de Giuseppe Arcimboldo, intitulada *The Four Elements* (1566), é o reflexo da cosmogonia tetra elementar. Nela estão representados os quatro elementos essenciais e naturais do cosmos. Cada um apresenta-se pela agregação de animais pertencentes a cada meio ambiente. O elemento *ar* é o primeiro, aquele que apresenta as aves, o meio aéreo. De seguida temos o elemento *terra*, representado por diversos tipos de animais mamíferos, terrestres. Em terceiro, o *fogo* acaba por se destacar, sendo representado essencialmente por metais e, por sua vez, a *água* é representada por animais aquáticos e marinhos.

O quinto elemento não se configura presente como elemento independente nesta pintura, no entanto este relaciona-se com os quatro elementos personificados pelo pintor através dos seres mortais. O aclamado éter, ou *sangue*, por nós assim entendido, é parte integrante do cosmos e dos seres que nele habitam. O quinto elemento é a prova da coexistência da vida e da morte como alquimia poética.

Analisaremos, ao longo deste estudo, estas cinco substâncias deveras evidentes no *corpus*. Como resultado de devaneios poéticos e dando azo a uma imaginação ilimitada, estas serão as protagonistas do nosso estudo herbertiano.

Através da leitura das obras assinaladas, procuraremos investigar os sentidos de cada elemento, revelando o seu significado e expondo a mensagem que HH apresenta por meio de enigmas, sendo ele próprio também enigmático.

Elementos Naturais	Qualidades				Cor ¹⁰⁵
Terra	terrestre	frio e seco	materiais	passivos e femininos	negro – ocre
Água	aquático	frio e húmido			azul – verde – violeta
Ar	aéreo	quente e húmido			amarelo – branco
Fogo	ígneo	quente e seco	físicos	ativos e masculinos	laranja – vermelho
Éter [Sangue]	etéreo	Subtil			Subtil

Tabela 1: Apresentação dos cinco elementos naturais e as suas particularidades.¹⁰⁶

Segundo a tabela, cada elemento se destaca com as suas particularidades, no entanto, agrupam-se em dois estágios qualitativos principais: elementos materiais vs elementos físicos; elementos passivos e femininos vs elementos ativos e masculinos, sendo o éter/sangue um elemento inteiramente subtil.

Os cinco elementos são associados a uma paleta cromática que, por si só, nos revela a energia que cada qual nos transmite. As cores simbolizam assim “uma força ascensional no jogo de sombra (trevas, mal) e luz (iluminação, glória, bem)”¹⁰⁷.

*Entre as correspondências convém reter, contudo, as mais essenciais; o fogo é representado pelo vermelho e laranja; o ar, pelo amarelo; desde o verde ao violeta correspondem à água; a terra se representa pelo negro ou ocre.*¹⁰⁸

¹⁰⁵ V. “Cor” in *Dicionário de Símbolos* (1984), São Paulo: Editora Moraes, Ltda., pp. 172-177.

¹⁰⁶ V. “ELEMENTOS NATURAIS” in *Dicionário do Esoterismo*, p. 118; V. “Elementos” in *Dicionário de Símbolos* (1984), pp. 220-221; Obs.: A **Tabela 1** baseia-se na leitura e análise das obras de referência.

¹⁰⁷ *Op. Cit.*, *Dicionário de Símbolos*, p. 174.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

Iremos aqui aprofundar a linguagem alquímica de HH, uma linguagem primária que retrata o seu inconsciente, as suas memórias e os seus devaneios. A alquimia apresenta-se como forma de conhecimento ontológico, uma ciência antiga baseada nos elementos essenciais.

[...] ninguno de los cuatro elementos lo imaginamos como cosa inerte, sino, por el contrario, en su dinamismo especial: como cabeza de una serie que arrastra una clase de filiación por las imágenes que la ilustran. [...] un elemento material es el principio de un dón conductor que presta continuidad a un psiquismo imaginante.¹⁰⁹

Segundo GB, a linguagem e a imaginação não apresentam todos os elementos numa só imagem, tal não será possível. Os elementos metamorfoseiam-se e fundem-se entre si, mas não totalmente, caso contrário perderiam as suas particularidades. Iremos testemunhar, no seguimento deste estudo, as possíveis imagens elementares descritas por HH. Os elementos irão apresentar-se de forma unitária ou binária, complementando-se sem nunca anular o *outro*.

O poder da palavra de Helder confirma o seu dom de comunicador, um comunicador magistral que (des)constrói qualquer tema através da poesia. Os devaneios dos dias, os emaranhamentos da própria vida e a descodificação espiritual são apresentados poeticamente em imagens e símbolos. A alma do poeta, mesmo que aprisionada pelos pensamentos e pelas memórias, estende-se no espaço das palavras.

A imaginação do poeta é-nos transmitida pela leitura que fazemos dos seus escritos. Trata-se de uma imaginação com fundamento real, mas ao mesmo tempo irreal, tendo a base numa vida vivida, no entanto, também sonhada. O *corpus* é então uma *gramática sonhadora*:

O passado, a memória, a experiência constituem esse fundo de irrealidade que, semelhante a um feixe luminoso, aclara este momento de agora, revela como ele é cheio de surpresa, como já se destina à memória e é já essa incontornável gramática sonhadora.

Porque:

La volonté pourrait délirer; mais l'incontrôlable rétablit toujours le cours de

¹⁰⁹ *Op. Cit., El aire y los sueños...*, p. 17.

*l'irréalité poétique. (Ribemont- Dessaignes).*¹¹⁰

Temos em conta que, tal como afirma Helder, somos “produtores inexoráveis e os inevitáveis produtos de uma ironia”¹¹¹, razão pela qual ele mesmo se tornou devoto “às imobilidades, aos silêncios, aos sons”¹¹², ou seja, aos devaneios frutos da sua inocência do devir.

O imaginário herbertiano é transcendente, é alquímico. A ironia produzida pelo poeta madeirense acompanhará os cinco elementos, uma ironia fabulosa que contrasta com “este fabulosamente vazio enigma do mundo”¹¹³, o mundo memorial e pentagonal de HH.

É imperativo destacar um dos temas principais que reflete na totalidade os elementos do cosmos: o amor. Para o explorarmos, não podemos deixar de referir os seus protagonistas: o *amador* e a *amada*. Maria Lúcia Dal Farra¹¹⁴ e Maria de Fátima Marinho¹¹⁵ exploraram a recriação do célebre soneto de Luís de Camões, metamorfoseado por HH nas suas obras. Confirmamos, então, ser este um tema já conhecido pelos leitores herbertianos.

*a diferença essencial [...] reside no facto de no soneto de Camões haver uma transformação unilateral (do amador na amada), enquanto em Herberto Helder vai havendo uma evolução nos diferentes graus de transformação, que se revela bilateral [...]*¹¹⁶

“Transforma-se o amador na coisa amada” é o soneto camoniano que melhor traduz o platonismo. O amor platónico, idealizado pelo *amador* e pela *amada*, é desmistificado por HH, sendo ele mesmo poeta não-*amador*, mas poeta-mestre. Confirma-se que HH é um transgressor da norma, aquele que transforma e molda a tradição.

Em *Servidões*, HH faz referência, em primeiro lugar, ao *sangue*¹¹⁷, o que

¹¹⁰ *Op. Cit., Photomaton & Vox*, p. 23.

¹¹¹ *Idem*, p. 11.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Op. Cit., Photomaton & Vox*, p. 12.

¹¹⁴ V. “Herberto Helder Leitor de Camões”, de Maria Lúcia Dal Farra, in *Revista Camoniana* (Vol. I), Centro de Estudos da Universidade de São Paulo, pp. 67-90.

¹¹⁵ V. *Herberto Helder: a obra e o homem* (1982), Lisboa: Editora Arcádia, S.A.R.L.

¹¹⁶ *Op. Cit., Herberto Helder: a obra...*, p. 227.

¹¹⁷ Cf. *Servidões* (2013), p. 10.

consideramos ser o quinto elemento essencial no *corpus* em estudo. Em segundo lugar, apresenta o elemento *terra*¹¹⁸, em terceiro o *fogo*¹¹⁹, em quarto a *água*¹²⁰ e em quinto e último lugar o *ar*¹²¹.

Em *A Morte Sem Mestre*, a ordem dos cinco elementos altera-se, sendo que o *sangue*¹²² mantém-se em primeiro lugar, seguindo-se do *ar*¹²³ na segunda posição, a *água*¹²⁴ em terceiro, a *terra*¹²⁵ em quarto e o *fogo*¹²⁶ em quinto.

Em *Poemas Canhotos*, HH menciona primeiramente o elemento *água*¹²⁷ no plural. O elemento *sangue*¹²⁸ aparece em segundo lugar, de seguida temos a *terra*¹²⁹, o *ar*¹³⁰ e, por fim, o *fogo*¹³¹.

Podemos concluir que o elemento que aparece com a maior frequência na escrita herbertiana é a *água*, seguido do *sangue*. A cosmogonia elementar é deveras marcante, mesmo numa primeira leitura a Natureza ressalta aos olhos do leitor, sendo que a “cosmogonia descreve a origem do mundo e indirectamente a iniciação [...] descreve a estrutura do mundo e indirectamente os ritos”¹³².

¹¹⁸ Cf. *Servidões* (2013), p. 13.

¹¹⁹ Cf. *idem*, p. 18.

¹²⁰ Cf. *idem*, p. 23.

¹²¹ Cf. *idem*, p. 43.

¹²² Cf. *A Morte Sem Mestre* (2014), p. 8.

¹²³ Cf. *Idem*, p. 9.

¹²⁴ Cf. *Ibidem*.

¹²⁵ Cf. *Ibidem*.

¹²⁶ Cf. *Idem*, p. 19.

¹²⁷ Cf. *Poemas Canhotos* (2015), p. 7.

¹²⁸ Cf. *Idem*, p. 9.

¹²⁹ Cf. *Idem*, p. 10.

¹³⁰ Cf. *Idem*, p. 14.

¹³¹ Cf. *Ibidem*.

¹³² V. Pierre Riffard, *Dicionário do Esoterismo* (1993), Lisboa: Editorial Teorema, Lda., pp. 100-101.

	Água	Fogo	Terra	Ar	Sangue
<i>Servidões</i>	34	16	16	12	27
<i>A Morte Sem Mestre</i>	14	9	18	9	7
<i>Poemas Canhotos</i>	18	3	4	6	6
Total	66	28	38	27	40

Tabela 2: Número de referências feitas aos elementos em estudo, correspondendo a cada obra do *corpus*.¹³³

¹³³ As referências dos cinco elementos que se encontram na **Tabela 2** correspondem à palavra transcrita nas obras de HH, sendo que contabilizámos, de igual modo, a aparição do vocábulo «águas». Encontrámos apenas uma referência a outro elemento no plural, o vocábulo «terras», em *A Morte Sem Mestre*, não contabilizado.

3.2. A água: transparência líquida

[...] *fluida, sua tendência é a dissolução; mas homogênea também, ela é igualmente o símbolo da coesão, da coagulação [...].*¹³⁴

[...] *a água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra.*¹³⁵

Gaston Bachelard

Entre a leveza do ar e do fogo e a materialidade compactante da terra, a *água* configura-se como elemento material ambivalente. A imaginação da matéria corporizada pelo elemento aquático apresenta-se como o primeiro estágio da imaginação poética, teorizada por GB, dando azo aos restantes estágios.

*A água cai em cordões verticais e vivos, cantando. Cria-se uma nova, ou muito velha, espécie de solidão, onde o súbito gosto da pureza se mistura ao temor. A água é uma matéria em si própria delicadíssima e exaltante. Talvez os homens desejassem estender-lhe as mãos, voltando-as de todos os lados, para ficarem bem molhadas. É uma água vasta e nua, maternal.*¹³⁶

Este elemento comporta-se como intermediário, aquele que se movimenta em total liberdade, contornando e afundando os obstáculos, dando e retirando vida, consoante o seu dinamismo, apresentando-se calmo ou agitado. A *água* revela-se ambivalente, pois comporta-se como matéria compacta e, ao mesmo tempo, como leveza dinâmica, podendo alterar-se em diferentes estágios, gasificando-se e tornando-se *ar*.

A *água*, tem um papel significativo, tanto como recurso natural quanto elemento essencial para sobrevivência humana. Desde épocas pretéritas que as civilizações dependem dos seus atributos, vivendo e formando cidades na margem de rios e em orlas

¹³⁴ *Op. Cit., A Poética do Espaço*, p. 15.

¹³⁵ *Op. Cit., A Água e os Sonhos...*, p. 7.

¹³⁶ *Op. Cit., Photomaton & Vox*, p. 13.

marítimas. A importância e o significado da *água* na vida do homem são visíveis pelo constante aparecimento ao longo da história, quer como representação ou como material. Desde logo, a *água* associa-se à religião, apresentando-se ilustrada em diversas obras de arte. O seu simbolismo como fonte de vida é mencionado em quase todas as cosmogonias, desde a *Bíblia* até ao *Alcorão*, ou até mesmo em escritos pagãos, como, por exemplo, o filósofo grego Aristóteles (384-322 a.C.) que, citando Tales de Mileto (624-546 a.C.), afirma que a água corresponde ao elemento original como princípio de todas as coisas.

O corpo humano, por sua vez, entendido como um microcosmos, é um instrumento de imaginação e de criação, formado essencialmente por *água*. A relação entre a *água* e a feminilidade é também destacada por vários autores. A fertilidade, a sensualidade, a flexibilidade e a instabilidade são atributos geralmente relacionados à mulher e, de igual modo, presentes no elemento líquido. Mergulhar na água, podendo ser envolvido, assemelha-se ao ventre feminino. Deste modo, a água torna-se numa espécie de *mãe* universal dos seres, alimentando-os e envolvendo-os em vida.

A mulher, símbolo da ciência oculta, propicia, pelo êxtase amoroso, uma ligação com a vitalidade. Esta é portadora da chave para todos os enigmas da vida do homem, sendo que invoca o princípio das emoções e dos prazeres do cosmos.



Pintura 2: *O Nascimento de Vénus* (1486), de Sandro Botticelli.

A célebre pintura de Sandro Botticelli (1445-1510) representa o elo existente

entre o elemento líquido e a mulher. Vénus, deusa do amor e arquétipo da beleza feminina, nasce das águas, elevada por uma concha do mar. Botticelli representa a deusa pagã surgindo das águas salgadas, criando, de certo modo, a metáfora de que o envolvimento do indivíduo nas águas representa o útero feminino, aqui ilustrado como concha.

Na Idade Média, a *água* dos rios era sinónimo de vida. Os rios representavam uma metáfora, porque eram comparados às artérias do corpo humano, pois surgem do interior da terra e fornecem vida aos restantes elementos. Tal como o sangue, a água constitui um elemento vital para o corpo terrestre e para os seres vivos.



Pintura 3: *A fonte da juventude* (1546), de Lucas Cranach.

A partir da obra de Lucas Cranach der Ältere (1472-1553), pintor alemão renascentista, podemos considerar que, na Idade Média, a água era a metáfora do elixir da vida eterna e da sensualidade como necessidade humana. Esta representa uma alegoria popular da efemeridade da vida e da busca por uma jovialidade imortal, de modo a poder prolongar o curso da vida.

Diversos mitos serviram-se da água como elemento simbólico, sendo de destacar o mito de Narciso. Em *A Mitologia* (1991), o mito de Narciso é caracterizado como um Mito de Flores. Narciso, “aquele que não ama os outros”¹³⁷, apaixona-se por si mesmo, pelo seu reflexo nas águas do rio, e consciencializa-se da dor que as mulheres padeciam por amá-lo, deparando-se com a impossibilidade de alcançar-se a si próprio e vendo na

¹³⁷ Edith Hamilton, *A Mitologia* (1991), Lisboa: Publicações Dom Quixote, Lda., p. 122.

morte líquida a única forma de libertação. Nesta alegoria, a água apresenta-se como espelho refletor e condicionador, interligado à efêmera beleza e paixão.

Tal como a *água*, a poesia também se apresenta como espelho. Esta analogia advém da teoria clássica de Platão e de Aristóteles que consideravam a mente poética como um espelho refletor do cosmos. A água naturaliza o ato de contemplação, retoma a inocência psicológica e física do *eu*. A poesia, tal como a água, consiste, deste modo, num movimento artístico ocorrente de fora para dentro, ou seja, o cosmos influencia o pensamento poético, a imaginação é estimulada, refletindo uma superação imagética da própria realidade¹³⁸.

A *água* apresenta-se como um pólo antitético, podendo apresentar-se sob a forma de elemento positivo, mas também negativo. Esta oferece vitalidade, mas tem o poder de retirá-la através da sua força destruidora e catalisadora. Podemos descrevê-la como um elemento líquido dono de uma beleza atroz.



Imagem 3: *Fonte* (1917), de Marcel Duchamp.

A ambiguidade presente no elemento aquático pode ser caracterizada pela obra de Marcel Duchamp (1887-1968), artista francês. Duchamp inverteu uma peça vulgar do quotidiano, um urinol, de modo a parecer uma fonte. Em detrimento dos padrões artísticos e através do movimento dadaísta, a funcionalidade da matéria alterou-se,

¹³⁸ Cf. M. H. Abrams, *El Espejo y la Lámpara* (1962).

proporcionando-se a máxima de que “a arte é tudo aquilo que consideramos arte”. De recetor de líquidos passou a fornecedor, tal como a própria água que tanto constrói como destrói.

Podemos afirmar que a panóplia de arquétipos relacionados com a *água* influenciou, ao longo dos tempos, os processos criadores e interpretativos da arte contemporânea. A sua conceção baseia-se no conhecimento empírico do homem, através de símbolos e mitos, constantemente, reconstruídos. O meio aquático apresenta-se *a priori* como meio natural, como unidade e como unificador da vida terrestre.

Em *Europa Líquida* (2013), Zygmunt Bauman caracteriza a sociedade atual como pertencente a uma nova era, a era da *Modernidade líquida*. Trata-se de uma metáfora que diferencia a sociedade moderna do século XXI em relação à sociedade do século anterior. Bauman apresenta uma nova modernidade, recusando descrevê-la como *pós-modernidade* ou *segunda modernidade*, pois esta não representa o fim da era, mas sim um novo tipo de modernidade, uma modernidade extrema aliada à globalização.

*Segundo a minha perspetiva, a modernidade é, portanto, um estado de modernização permanente, obsessiva e compulsiva. De acordo com tal definição somos ainda modernos, talvez mais do que nunca. Esta moderna obsessão/compulsão atinge, na verdade, a plena maturidade na sua fase líquido-moderna.*¹³⁹

A fase líquida da modernidade corresponde ao que o sociólogo define como *fase clássica*, o estado contrário ao sólido, aquele que acarreta as tradições, os vínculos, as normas, entre outros. A sociedade líquida, sendo líquida, comporta uma certa efemeridade e vulnerabilidade, não permitindo a consolidação cultural e social, isto é, a solidificação, pois, “a água é o elemento que melhor aparece como transitório, entre o fogo e o ar de uma parte – etéreos – e a solidez da terra”¹⁴⁰.

Em *A Sociedade da Transparência* (2014), Byung-Chul Han refere que o tema mais dominante no plano discursivo público é o da *transparência*. Para o teórico cultural sul coreano, a transparência consiste na reivindicação pela liberdade de igualdade, uma “exigência omnipresente de transparência”¹⁴¹.

¹³⁹ Zygmunt Bauman, *Europa Líquida* (2009), Funchal: Editora Nova Delphi, p. 16.

¹⁴⁰ *Op. Cit.*, *Dicionário dos Símbolos*, p. 64.

¹⁴¹ Byung-Chul Han, *A Sociedade da Transparência* (2014), Lisboa: Edições Relógio D’Água, p. 11.

A sociedade atual, tanto ocidental quanto oriental, é caracterizada por Han como *sociedade da transparência*, ao passo que para Bauman é uma *sociedade líquida*. A negatividade desta sociedade encontra-se implícita de tal modo que, desorientada, tem como propósito ser beneficiada positivamente. Trata-se de um paradoxo explorado pelo autor, concluindo que “a sociedade da transparência manifesta-se, em primeiro lugar, como uma sociedade positiva”¹⁴². O termo *transparência* transforma-se num fenómeno após a perda total da negatividade, tornando transparente toda a forma de comunicação e de capitalização social.

*As ações tornam-se transparentes quando se tornam operacionais, submetendo-se aos processos do cálculo, da direção e do controlo. O tempo torna-se transparente ao nivelar-se como a sucessão de um presente disponível. E também o futuro se positiviza como presente otimizado. O tempo transparente é um tempo destituído de todo o destino e de todo o acontecimento.*¹⁴³

Há uma necessidade desmedida por parte da sociedade em tornar tudo acessível e compreensível. O mundo negativista dá lugar ao positivista, abandonando qualquer tipo de raiz, qualquer tipo de sentimento de pertença e de individualidade. O positivismo é paradoxal, pois consiste na supressão e no controlo desmesurado em prol de uma uniformização capitalista.

*As coisas tornam-se transparentes quando se despojam da sua singularidade e se exprimem completamente na dimensão do preço. O dinheiro, que torna tudo totalmente comparável, suprime todo o traço de incomensurável, toda a singularidade das coisas. A sociedade da transparência é um inferno do igual.*¹⁴⁴

O sinónimo que melhor caracteriza o conceito de *transparência* é *uniformização*. A velocidade com que o mundo se transforma devido a diversos fenómenos, como o da globalização, influencia na desarticulação da negatividade social, tornando a sociedade da transparência numa sociedade uniformizada. Em detrimento de uma sociedade desigual, os indivíduos desprezam as diferenças culturais, sociais, políticas e económicas.

A comunicação atinge a sua velocidade máxima onde o igual responde ao

¹⁴² *Op. Cit., A Sociedade da Transparência*, p. 11.

¹⁴³ *Ibidem.*

¹⁴⁴ *Op. Cit., A Sociedade da Transparência*, p. 12.

*igual, quando tem lugar uma reação em cadeia do igual. A negatividade do outro e do estranho, ou a resistência do outro, perturba e atrasa a comunicação lisa do igual. A transparência estabiliza e acelera o sistema através da eliminação do outro ou do estranho.*¹⁴⁵

A uniformização social que HH descreve nas obras que compõem o nosso *corpus* confirmará a teoria de Byung-Chul Han. Após a leitura das obras, apercebemo-nos de que nos encontramos perante a ilustração de uma sociedade em constante movimento, movida pelo prazer do instante, do efémero e do fugaz. Trata-se aqui de uma sociedade líquida e, de certo modo, transparente na busca de um ideal.

A *água* representa a imaginação material, a imaginação do concreto, o elemento ideal da alquimia, pois situa-se entre o sólido e o gasoso, é intermediária.

*O tema da água, o mesmo que dizer o tema da Ilha, em Herberto Helder, surge, quer como cenário do poema, quer como declarada inspiração da sua escrita. Para o poeta, a água é sempre fonte de vida. Em “Crónica à Mesa do Café”, na Voz da Madeira, a dado passo, pode ler-se de forma autobiográfica: “É uma ideia um pouco esquisita: mas a verdade é que escrevo como se vivesse no meio do génio da água. Sinto-me extraordinariamente feliz. Amo intensamente tudo”*¹⁴⁶,¹⁴⁷

Poemas Canhotos, obra póstuma, apresenta uma compilação de poemas herbertianos canhotos, escritos da esquerda para a direita, escritos a partir do lado do coração. Em diálogo com a vida e com a morte, Helder exprime as suas últimas memórias, o seu último grito poético.

O próprio título suscita a curiosidade do leitor. O adjetivo *canhoto* revela uma certa imprecisão de escrita em equilíbrio com um lado mais subjetivo e emocional, pois, representa o matrimónio físico do *eu* com o coração. No entanto, “a esquerda, para todas as civilizações do Mediterrâneo anteriores à nossa era, significava a direção da morte”¹⁴⁸.

Canhotos, sinónimo de não coeso e de inacabado, são os poemas deste livro de HH, cada vez mais próximo de sua morte física. Estes remetem para a ambiguidade da

¹⁴⁵ *Op. Cit.*, *A Sociedade da Transparência*, p. 12.

¹⁴⁶ Herberto Helder, “Crónica à Mesa do Café”, in *Voz da Madeira*, Funchal, 19 de maio de 1956, p. 2.

¹⁴⁷ *Op. Cit.*, *Tendências da Literatura...*, p. 390.

¹⁴⁸ Jean-Eduardo Cirlot, “Direita e esquerda” in *Dicionário de Símbolos* (1984), São Paulo: Editora Moraes, Ltda., p. 210.

paixão, sendo que, nas vestes de crítico, o autor “prefere se colocar diante do texto como «amador» diante da «amada»”¹⁴⁹, tal como havia já explorado na obra anterior, em *A Morte Sem Mestre*.

*a amada nas altas montanhas
o amador ao rés das águas
por mais que subam as águas
e arrebatem as montanhas
e as engulam inteiras
haverá coroas de pedra
sustentadas pela espuma*¹⁵⁰

O *amador*, aquele que ama, encontra-se interligado à *água*, mas mantendo-se «ao rés das águas» demonstra-se hesitante face ao sentimento nutrido pela *amada*. O amor entre dois indivíduos possibilita a exaltação do coletivo como unidade singular, pois, em detrimento de laços distintivos, um sentimento recíproco é criado. Tal como afirma Eduardo Lourenço, no prefácio da obra *Os Filósofos e o Amor* (2015), o amor é como uma cegueira divina que redime o homem na sua função natural, ordenada e desarrumada, em profundo equilíbrio com a vida e com o cosmos¹⁵¹.

[...] *desejo e vontade de dois seres livres de se reconhecerem e de viverem como um «só destino», tragédia virtualmente de olhos abertos, armadilha nossa e não dos deuses, provocação de anjos supostos ou assumidamente cegos.*¹⁵²

O amor pode ser entendido como mito, como uma necessidade física e mental humana. Trata-se de uma força energética que leva o homem e a mulher a atingir uma certa imortalidade, a única ao seu alcance, além da morte. A imortalidade, para além da representação artística, pode também ser atingida pelo encontro com a morte, mais precisamente com a provocação da morte no outro. Podemos afirmar que o amor é a fusão e o pacto entre nascer e morrer, dois extremos contrários que enaltecem a efemeridade humana.

*a coisa amada é coroa
pesando em minha cabeça
assim os ferros nas águas*

¹⁴⁹ *Op. Cit., Alquimia da Linguagem...*, p. 19.

¹⁵⁰ *Op. Cit., Poemas Canhotos*, p. 8.

¹⁵¹ V. Eduardo Lourenço, “Prefácio” in *Os Filósofos e o Amor* (2015), Lisboa: Edições tinta-da-china.

¹⁵² *Op. Cit., “Prefácio” in Os Filósofos e o Amor*, p. 14.

*como entram na carne branda
os espigões da memória
se a coisa amada me lembra
e tanto me dói na memória
e através da minha dor
se torna tão poderosa
coisa amada nas montanhas*¹⁵³

A *amada*, ao contrário do *amador*, encontra-se no seu auge, ela é “como o universo encoberto e adormecido que é preciso desencantar pela força do amor”¹⁵⁴. Está ligada ao elemento terrestre, ou seja, anulador do elemento líquido, apresenta-se antitética. A sua constituição material e espiritual torna-se num peso: uma coroa¹⁵⁵. Helder ilustra a coroa como material causador de sofrimento, desconstruindo-a como título de poder e afirmando-a como elemento metálico composto por espinhos. Assim, o amor torna-se metal, representa-se sob a forma de coroa.

*coisa amada nas montanhas
afogada pelas águas
como o sangue dá a vida
como com sangue se mata
o amor casa e descasa
lá pelas altas montanhas*¹⁵⁶

HH cria uma analogia aquática. As águas são comparadas ao sangue e ao amor. A *amada* inunda-se de vida e de sentimento ao ser “afogada” pelas águas do *amador*, “é a força primordial que encerra a «mãe», a «fonte», a «mulher»”¹⁵⁷. A *água* pode apresentar-se como criadora, mas também como destruidora, até porque:

*Mergulhar nas águas, para delas emergir sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é regressar às fontes, reabastecer-se num imenso reservatório de energia e dele beber uma força nova fase passageira de regressão e de desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e de regenerescência [...].*¹⁵⁸

Mergulhar nas águas simboliza um rito de iniciação e de rutura. O ser banhado pelas águas metamorfoseia-se, este distancia-se da fase inicial renascendo de um

¹⁵³ *Op. Cit., Poemas Canhotos*, p. 8.

¹⁵⁴ *Op. Cit., A Alquimia da Linguagem...*, p. 114.

¹⁵⁵ V. “Coroa” in *Dicionário de Símbolos* (1984), São Paulo: Editora Moraes, Ltda., pp. 182-184.

¹⁵⁶ *Op. Cit., Poemas Canhotos*, p. 9.

¹⁵⁷ *Op. Cit., A Alquimia da Linguagem...*, pp. 114-115.

¹⁵⁸ Chevalier & Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números* (1982), Lisboa: Editorial Teorema, Lda., p. 41.

batismo. Um batismo poético que purifica as palavras e a voz do *eu*, deixando-o surpreendentemente livre.

Em *A Morte Sem Mestre*, o *amador* demonstra um desejo de se reabastecer, de carregar energias. A ausência da sua *amada* causa-lhe sofrimento, tudo perde o sentido de ser. O poder real, a coroa que carrega na cabeça é de facto um fardo, deixa de ser símbolo de superação e de sucesso, esta de nada lhe serve se a *amada* não se encontra presente.

*só lhe falta a mulher para morrer com ele,
a mulher que só há nele, no fundo,
a morta nele que de noite ressuscita,
e pelo dia todo de cada dia da terra
lhe rouba a alma,
o ceptro,
o segredo de ser senhor de tudo
(menos dela que é pensamento sensível
dos elementos juntos dois feito como do mundo,
etc.)
tragam-ma –
e vão trazendo mas nunca lhe trazem a mulher que está nele,¹⁵⁹*

A *amada*, ligada ao elemento terrestre, é ilustrada como elemento inacabado, sendo que, “nas águas primordiais, imagem da protomatéria, encontravam-se também os corpos sólidos, ainda carentes de forma e rigidez.”¹⁶⁰ Em *A Morte Sem Mestre*, a *amada* aparece apenas nos sonhos do *amador*, uma mulher que aos poucos lhe rouba a vida, que lhe escapa e não se aproxima do rés das águas.

Sentindo-se impotente, o rei *amador* escolhe banhar-se nas águas, partindo do rés das mesmas e afastando-se do elemento terra, das altas montanhas que fazem de sua *amada* cativa. Correndo o risco de se afogar numa onda de finitude, pôr fim à saudade parece-lhe ser a melhor solução para não sucumbir ao seu desejo platónico que se alimenta da sua alma, numa sede mortalmente insaciável.

*o rei sozinho no meio das mulheres menos a outra
(que é mãe e filha de todas),
e que pode um rei assim fazer senão deixar que as águas o subam
pelas câmaras acima e afoguem tudo,
como o mundo está sempre à espera que aconteça,
[...]*

¹⁵⁹ *Op. Cit.*, *A Morte Sem Mestre*, p. 36.

¹⁶⁰ Jean-Eduardo Cirlot, *Dicionário dos Símbolos* (1984), São Paulo: Editora Moraes, p. 62.

*ela nas altas montanhas ele ao rés das águas baixas,
sobre o tremor do maremoto,
sobre a ameaça maior do desejo do seu corpo pelo corpo
que está selado dentro dele,
porque ele é rei apenas no fundo dos espelhos que
estremecem cheios de água,
– levem (lavem) a minha cara, eu sou outro,¹⁶¹*

A poética herbertiana, contrariamente aos estereótipos demarcados, apresenta-se *legível*. Helder afirma-se, ele próprio, como poeta não metafísico, procurando cada vez mais a aproximação do *eu* poético com o leitor. Tal como o *eu*, a “água simboliza a vida terrestre, a vida natural, nunca a vida metafísica.”¹⁶².

A *água* evidencia-se como presença constante perante no real e na arte, representando a origem e o fim das coisas, dependente da direção objetiva da sua força. É possível criarmos inúmeras alegorias a partir do elemento líquido devido à sua dimensão singular e transformadora. A *água* simboliza a vida, a alma (poética) e o amor, isto é, a essência natural do cosmos.

O nosso *corpus* herbertiano confirma o caráter metamorfósico da liquidez transparente, ilustrando as profundezas mais recônditas do pensamento poético contemporâneo. As obras desmistificam a *ilegibilidade* da escrita como ato supra metafísico, reafirmando a poesia como parte integrante do ser mergulhado em águas puras de sentimentos.

Como método de reflexão, o ato de escrita questiona a identidade do *eu* poético, a identidade plural do mundo e da vida em oposição à morte:

*as entranhas da palavra
as bocas uma na outra
de sôpro e hausto se fundem
numa forma revelada
[...]
desde as mãos com quem escreves
até à boca faminta
[...]
por isso ninguém sentia
que eu chegara e partira:
que morrera de mim mesmo
começado e inacabado*

¹⁶¹ *Op. Cit., A Morte Sem Mestre*, p. 37.

¹⁶² *Op. Cit., Dicionário dos Símbolos*, p. 66.

no mesmo verbo quebrado ¹⁶³

É de destacar a relação existente entre os seus livros de poesia. Helder transmite-nos uma forma de comunicação entre livros, revelando a sua destreza enquanto exímio comunicador. Ao assumir-se imperfeito, aproxima-se do leitor e afasta-se da sua singularidade de *eu* poético, demonstrando a sua transparência e profundidade.

*A “profundidade transparente”, á imagem de outros significados, tem precisamente o de comunicação entre o superficial e o abissal, pelo que se pode deduzir que a água atravessa as imagens [...].*¹⁶⁴

Em *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria* (1989), GB revela a proximidade com a água:

*Nasci numa região de riachos e rios, num canto da Champagne [...]. [...] No tocante ao meu devaneio, não é o infinito que encontro nas águas, mas a profundidade. [...] Sonhando perto do rio, consagrei minha imaginação à água [...]. Não posso sentar perto de um riacho sem cair num devaneio profundo, sem rever a minha ventura [...].*¹⁶⁵

Tal como Bachelard, Helder ficou marcado pela influência do elemento aquático desde a sua infância, tendo nascido numa ilha rodeada pelo Oceano Atlântico. Deste modo, a água irá produzir um efeito de retorno ao passado, levando o *eu* a mergulhar em devaneios de imaginação da matéria.

*Pode talvez considerar-se que a temática da água, presente ao longo da sua obra, indica uma ligação umbilical com a Ilha natal, tantas vezes por ele renunciada, mas é quase apenas nos seus poemas de juventude que encontramos uma referência directa à Ilha [...].*¹⁶⁶

A ilha é a “imagem exemplar de toda a criação [...] que subitamente se «manifesta» no meio das ondas”¹⁶⁷. As ondas que a rodeiam são fonte e origem de diversas realidades. Como terra natal, a ilha é objeto de materialização de devaneios

¹⁶³ *Op. Cit., Poemas Canhotos*, pp. 11-12.

¹⁶⁴ *Op. Cit., Dicionário dos Símbolos*, p. 64.

¹⁶⁵ *Op. Cit., A Água e os Sonhos...*, pp. 8-9.

¹⁶⁶ *Op. Cit., Ana Margarida Falcão, “O Funchal na Poesia Insular do séc. XV ao séc. XX”, in Funchal (d)Escrito...*, p. 101.

¹⁶⁷ *Op. Cit., Imagens e Símbolos*, p. 151.

poéticos, é o factor substancial dos sonhos, é matéria figurada¹⁶⁸.

Um objeto muito recorrente é o espelho. Propomos uma analogia desse mesmo objeto com o elemento líquido pelas suas particularidades. Em *Servidões*, Helder apresenta o espelho como algo que o acompanha desde a infância, um objeto íntimo e singular relacionado com a casa, espaço familiar. A primeira referência é feita a partir da sua lembrança, nasce da memória:

*Durante uma dessas tempestades um raio fuzilou junto às janelas e vi o espelho, que eu mesmo cobria com o lençol, o meu rosto desdobrado, ardido, remoto: quem era?, um animal demoníaco, uma criança de cabeça zoológica, um killcrop?*¹⁶⁹

A necessidade de cobrir o espelho, de esconder a sua identidade, demonstra a recusa do *eu* em reconhecer-se a si próprio, não aceitando a sua identidade física, talvez por não querer encarar as marcas do envelhecimento, as feridas de fogo no rosto queimado, portanto eternas.

Tal como acontece com os espelhos, e com a referência nítida de HH a «lenços» e «lençóis» ao longo do *corpus*, entendemos que o *eu* revela a preocupação para com o facto de a sociedade estar cega, como que rodeada de cortinas. No sentido em que esta se serve destas para esconder ou iludir, persuadindo o *outro* e oferecendo uma outra realidade. Falamos de aparências, aquilo que conseguimos observar e revelar, tendo em conta o que consentimos como *conhecido*.

*A água «mata» por excelência: ela dissolve, anula todas as formas. Justamente por isso ela é rica em «germes», criadora. O simbolismo da nudez ritual equivale à integridade e à plenitude; o «Paraíso» implica a ausência de «vestuário», ou seja a ausência da «usura» (imagem arquetípica do Tempo).*¹⁷⁰

No entanto, para podermos desvendar o real significado de uma coisa ou de um ser, para os podermos compreender a nu, temos antes de o conhecer tapado por um lenço ou refletido num espelho, pois por muito que tentemos examina-los a nu, nunca conseguiremos ver refletido o que se encontra escondido.

O *eu* revela-se inquieto, de certo modo incomodado:

¹⁶⁸ V. Op. Cit., *A Água e os Sonhos...*, p. 9.

¹⁶⁹ Op. Cit., *Servidões*, p. 11.

¹⁷⁰ Op. Cit., *Imagens e Símbolos*, p. 157.

*os capítulos maiores da minha vida, suas músicas e palavras,
esqueci-os todos:
octagenário apenas, e a morte só de pensá-la calo,
é claro que a olhei de frente no capítulo vigésimo,
mas não nunca nem jamais agora:
agora sou olhado, e estremeço
do incrível natural de ser olhado assim por ela¹⁷¹*

A morte que se avizinha, que observa o *eu*, uma morte com acesso ao paraíso, é também ilustrada como uma paródia em *Poemas Canhotos*:

*Deus pisca-lhe o olho e diz: olá colega!
e ele responde com a pergunta: estás a curtir uma boa?
e então batem nas costas um do outro
e riem, e os anjos murmuram entre si:
gloria in excelsis!
e referiam-se com certeza a si próprios¹⁷²*

Em *A Morte Sem Mestre*, o *eu* poético revela o que pensa acerca do seu reflexo, reflete acerca da sua aparência, da sua própria alma:

*e só agora penso:
porque é que nunca olho quando passo defrente de mim mesmo?
para não ver quão pouca luz tenho dentro?
ou o soluço atravessado no rosto velho e furioso,
agora que o penso e vejo mesmo sem espelho?
– cem anos ou quinhentos ou mil anos devorados pelo
fundo e amargo espelho velho:
e penso que só olhar agora ou não olhar é finalmente o mesmo¹⁷³*

Agora, pouco lhe importa o que a sua imagem transparece. Agora, o lençol de nada serve, não tem nada a esconder nem a camuflar. Sabe que sempre se viu sem espelho, sabendo que ele mesmo se espelha como *água*.

Poemas Canhotos apresenta um outro espelhar, sendo que o *eu* poético afirma:

*¿que interessa fazer a barba se é tudo para cremar,
desde as unhas dos pés aos espelhos soberanos –
Leonardo, Camões, Newton, Amadeus Mozart,
et coetera
que interessa?*

¹⁷¹ *Op. Cit., Servidões*, p. 109.

¹⁷² *Op. Cit., Poemas Canhotos*, p. 33.

¹⁷³ *Op. Cit., A Morte Sem Mestre*, p. 16.

[...]
*desde nascer a morrer que não entendo nada,
só a música que me embebeda,
mas quero ir mais depressa, ...*¹⁷⁴

Aqui, os «espelhos soberanos» são representados por personalidades das artes e ciências. São espelhos por terem o poder de influenciar, por serem um exemplo, mas também por concluírem que nem um artista de renome escapa à morte, à cremação, tornando-se cinzas.

Helder faz também questão de mencionar o seu amigo e poeta, aquele com quem mais se identifica: António Ramos Rosa. Ambos, “siano diversi nella loro specificità, ambedue presentano caratteristiche comuni”, complementam-se pela “visione della poesia come vicina al mondo degli uomini”¹⁷⁵. Quase de maneira premonitória, o autor fala-nos da morte de um *eu* poético que, tal como ele, permanecerá “íntimo para sempre”¹⁷⁶ da poesia.

o António Ramos Rosa estava deitado na cama contra a parede
[...]
*e fechou os olhos
e fechou a boca
e ficou todo fechado
e então morreu todo*
[...]
*e só agora passado ano e meio eu compreendo
como era preciso ser assim tão íntimo para sempre*
[...]
*– e ele sou eu*¹⁷⁷

António Ramos Rosa é também um espelho soberano, sendo ele mesmo um reflexo de HH para HH. Ambos se reconhecem, um no outro, num efeito de espelhos. Partilham a mesma visão poética que “mette in rapporto la postura intellettuale con la vita comune”¹⁷⁸, de forma a espelhar o quotidiano do próprio poeta nos seus escritos.

Tal como refere Luísa Marinho Antunes, em *Creare la parola, creare il mondo* (2015), a poesia de HH e de Ramos Rosa é o resultado de uma visão atenta do cosmos,

¹⁷⁴ *Op. Cit., Poemas Canhotos*, p. 16.

¹⁷⁵ *Op. Cit., Creare la parola...*, p. 8.

¹⁷⁶ *Op. Cit., Poemas Canhotos*, p. 39.

¹⁷⁷ *Ibidem.*

¹⁷⁸ *Op. Cit., Creare la parola...*, p. 8.

é um reflexo aquático de uma linguagem que (re)olha as coisas, “a se stesso, con surpresa, com stupore, pensando e creando”¹⁷⁹.

Na obra *Servidões*, a referência à *água* torna-se evidente. Para além de usufruir da própria palavra, Helder dá uso a verbos e nomes que remetem para a mesma, como podemos confirmar no excerto seguinte:

*as manhãs começam logo com a morte das mães,
ainda oito dias antes lavavam os cabelos em alfazema cozida,
ainda oito anos depois os cabelos irrepitíveis,
todas as luzes da terra abertas em cima delas,
e então a gente enche a banheira com água fria até ao pescoço,
e tudo brilha na mesma,
brilha cegamente*¹⁸⁰

Ao repetir o verbo “brilhar”, o *eu* poético enfatiza o poder refletor da *água* que, nos seus reflexos, cria um mundo bidimensional, duplicando os objetos e os seres, duplicando os devaneios e os pensamentos do próprio poeta. A *água* que, apesar da morte, “brilha na mesma, /brilha cegamente”¹⁸¹, representa a força dos sonhos e das vontades do *eu*, é sinónimo de esperança.

O *eu* retrata, no excerto acima referido, uma experiência onírica, talvez sonhada, imaginada materialmente por influência da *água*. Por sua vez, os verbos “lavar” e “encher” destacam a utilidade do elemento líquido, remetem-nos para um rito de purificação, um rito maternal que (re)lembra a infância.

*A lavagem [...] simboliza menos a purificação do mal objetivo e exterior, que os males subjetivos [...]. Torna-se óbvio acrescentar que esta purificação é muito mais difícil e dolorosa, posto que o que se trata de destruir forma conexão com a própria existência, suas razões vitais e impulsos espontâneos.*¹⁸²

A referência à figura materna, ao amor, pode também relacionar-se com o elemento líquido, não descurando da *terra*, pelas suas particularidades vitais e uterinas. A morte, opositora da vida, é também sinónimo de *água*, sendo que tanto dá vida, quanto retira. A *água* devasta para poder purificar, isto é, mata para poder dar vida, esta é sinónimo de renascença, metáfora de mãe e berço líquido.

¹⁷⁹ *Op. Cit., Create la parola....*, pp. 8-7.

¹⁸⁰ *Op. Cit., Servidões*, p. 23.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² V. “Lavagem” in *Dicionário de Símbolos* (1984), p. 336.

Em *Servidões*, o elemento líquido e transparente revela-se em diversas formas, aparecendo representado como «gota»¹⁸³, «ultramarina»¹⁸⁴, «riacho»/«orvalho»¹⁸⁵ e «ondas»/«espuma»¹⁸⁶. Entre outros conceitos, igualmente derivantes deste mesmo elemento, que estão presentes na Tabela 3, em anexo.

Podemos concluir brevemente que o *eu* é *água*. Leve o suficiente para dar vida, pesado o suficiente para afogá-la. Apresentando-se como memória de infância, como amador coroadado, velho perante as portas da morte, é consciente das suas particularidades líquidas. Dá e tira a vida através das palavras com que rega os seus poemas.

Neste capítulo, o olhar espelhado nos poemas é um olhar de água: profundo, harmonioso e sonhador. Tal como a *água*, o *corpus* conduz-nos à reflexão. Os objetos nele descritos figuram-se eternos, apesar de os entendermos como perecíveis. A poesia aqui estudada conduz-nos à eternidade, sendo aquática, confunde-nos perante a realidade vivida, propondo um mar de possíveis devaneios, um devir de nós mesmos em cada poema, onda após onda.

¹⁸³ *Op. Cit.*, *Servidões* (2013), p. 30.

¹⁸⁴ *Idem*, p. 37.

¹⁸⁵ *Idem*, pp. 41-42.

¹⁸⁶ *Idem*, pp. 43-44.

3.3. O fogo: elemento paradoxal

*Elemento natural, quente e seco; princípio de calor e de luz; estado de energia e de inteligência.*¹⁸⁷

Pierre Riffard

*O fogo dorme dentro de uma alma mais seguramente do que debaixo das cinzas.*¹⁸⁸

Gaston Bachelard

*A realidade é um repto. A poesia é um rapto. De uma para a outra queimam-se os dedos, e como é de fogo que aqui se trata, tudo se ilumina.*¹⁸⁹

Herberto Helder

O *fogo*, elemento ígneo, irá comportar-se como imaginação dinâmica de teor vertical, movimentando-se debaixo para cima, tal como acontece com as chamas que ascendem. Este elemento de grande dinamismo apresenta a velocidade, até porque alimenta e alimenta-se do ar circundante num contínuo paradoxo e de fluxo infinito, é um elemento “de unificação e de fixação”¹⁹⁰. A sensibilidade do *fogo* remete para o conceito de eternidade, lembrando um dos seus símbolos, aquela que renasce das próprias cinzas, a Fénix.

*Segundo uma tradição iniciática dos Fulas, o fogo é do céu, porque ele sobe, ao passo que a água é da terra, porque desce sob a forma de chuva [...]. O aspecto destruidor do fogo comporta também, como é evidente, um aspecto negativo e o domínio do fogo é também uma função diabólica.*¹⁹¹

Este elemento representa o calor, aquilo que produz temperaturas quentes. O *fogo*, em contraste com o frio, provoca um bem estar ao ser, o seu calor contribui para a

¹⁸⁷ *Op. Cit. Dicionário do Esoterismo*, p. 158.

¹⁸⁸ *Op. Cit., A Psicanálise do Fogo*, p. 19.

¹⁸⁹ *Op. Cit., Photomaton & Vox*, p. 24.

¹⁹⁰ V. “Fogo” in *Dicionário de Símbolos* (1984), pp. 258-259.

¹⁹¹ *Op. Cit., Dicionário dos Símbolos...*, p. 332.

imaginação, contribui para os sonhos e os devaneios do *eu* poético. O frio, por sua vez, produz emoções negativas, provoca um contínuo mal estar do ser, angustia a alma e congela o pensamento.

[...] *o fogo liga-se ao relâmpago e à flecha e tem valor de purificação e de iluminação; é o prolongamento ígneo da luz. Puro e fogo são, em sânscrito, a mesma palavra. [...] O simbolismo do fogo [...] assinala a etapa mais importante da intelectualização do cosmos e afasta o homem cada vez mais da condição animal.*¹⁹²

O *fogo*, para Bachelard, é o quarto tipo de imaginação poética. Sendo sinónimo de proteção, de luz e de infância, reflete as memórias do *eu*, proporcionando ao poeta uma imagem arquetipal. Mais do que os restantes elementos, o *fogo* faz renascer e materializa o ser ainda criança do passado e o ser futuro, isto é, a velhice¹⁹³. A solidão e a inquietude provocada pelo frio evapora-se com o calor das chamas, tranquilizando o *eu*. As imagens do *fogo* revelam-se eternas, fixam-se na memória.

Em *A Psicanálise do Fogo* (1989), GB desmistifica o elemento ígneo, fazendo referência a narrativas mitológicas e afirmando que este é fruto de desejo e não de necessidade. Podemos concluir que o *fogo* se reproduz a partir do sentimento, apresentando-se como uma chama, como um combustível, que se propaga pela vida, pelo corpo humano. O *fogo* revela-se objetivamente através do amor.

O *fogo* “está universalmente ligado à primeira técnica de obtenção do fogo por fricção, em movimento de vaivém, imagem do **acto sexual**”¹⁹⁴. Apresenta-se como chama, “um símbolo de **purificação**, de **iluminação** e de **amor** espirituais. É a imagem do espírito e da transcendência, a **alma do fogo**.”¹⁹⁵ A chama acaba por ser a combinação do elemento ígneo com o aéreo, é um sopro de luz, um movimento flamejante.

A cinza apresenta um “valor espiritual: o que resta depois da extinção do fogo e, portanto, antropocentricamente, o cadáver, resíduo do corpo depois de ser extinto o fogo da vida”¹⁹⁶, esta acaba por se relacionar com o mito do eterno retorno, associada à Fénix. No entanto, pode ser considerada como um impedimento à purificação do *fogo*,

¹⁹² *Op. Cit., Dicionário dos Símbolos...*, p. 333.

¹⁹³ V., *Op. Cit., A Psicanálise do Fogo*.

¹⁹⁴ *Op. Cit., Dicionário dos Símbolos...*, p. 332.

¹⁹⁵ *Idem*, p. 190.

¹⁹⁶ *Idem*, pp. 199-200.

sendo que as cinzas podem ser comparadas a “verdadeiros excrementos”¹⁹⁷.

Na poesia de HH há luz, no sentido em que a magia é possível, a alquimia é traduzida em forma de revelação. Deste modo, o *fogo* de HH é sinónimo de esclarecimento, aclara o leitor. Por outro lado, é uma luz gerada pela eletricidade que nos transmite energia e movimento através das imagens presentes nos poemas herbertianos.



Pintura 4: *Prometeu leva o fogo à humanidade* (1817), de Heinrich Friedrich Füger.

No “Capítulo I” de *A Psicanálise do Fogo*, GB aprofunda a analogia do *fogo* com Prometeu, facultando-nos uma designação bem concebida.

Saber e fabricar são necessidades que podemos caracterizar só por si, sem as relacionarmos necessariamente com o desejo de poder. Existe no homem um

¹⁹⁷ V. Op. Cit., *A Psicanálise do Fogo*, p. 113.

verdadeiro desejo de intelectualidade. [...] *Preferimos portanto catalogar sob o nome de complexo de Prometeu todas as tendências que nos levam a querer saber tanto como os nossos pais, mais do que eles, tanto como os nossos mestres, mais do que eles também.* [...] *O complexo de Prometeu é o complexo de Édipo da vida intelectual.*¹⁹⁸

GB considera o *fogo* como um ser social, muito mais do que apenas natural¹⁹⁹. Este elemento apresenta uma relação próxima com aquilo que é proibido socialmente, de modo que o natural requer o social, transformando-se num fenómeno deveras complexo. O *fogo* é “como uma consciência da solidão”²⁰⁰.

Sonhar o *fogo* permite fazer com que a realidade se desordene, torna possível a criação de devires fogosos, entranhados no nosso subconsciente. A cegueira social termina quando o *eu* sonha, imagina e ilumina o pensamento noturno. Na presença do elemento da luz, o espírito humano não se deixa apagar. Podemos afirmar que o *fogo*, portador de vastas qualidades, não permite a solidão, é um elemento presencial, um companheiro espiritual que desperta a consciência do *eu*.

Este elemento é considerado como símbolo de conhecimento, desde os primeiros tempos da história humana, pelo facto de iluminar e tornar possível a visão das coisas passadas e futuras.

*O fogo é ultrativo. O fogo é íntimo e universal. Vive no nosso coração. Vive no céu. Sobe das profundezas da substância e oferece-se como o amor. Volta a tornar-se matéria e oculta-se, latente, contido, como o ódio e a vingança. Entre todos os fenómenos, é ele realmente o único que pode aceitar as duas valorações opostas: o bem e o mal. Brilha no paraíso. Arde no inferno. [...] Pode contradizer-se: é portanto um dos princípios de explicação universal.*²⁰¹

A infância e a juventude, com raízes no espaço montado pela *casa*, são períodos de grande relevo para a existência do ser, do *eu*. São momentos fulcrais em que as lembranças de origens se agregam, onde o ser, mais sonhador do que nunca, (re)constrói a realidade, se constrói. Até porque, tal como afirma GB, “comunicamo-nos através de nossas infâncias”²⁰².

¹⁹⁸ *Op. Cit., A Psicanálise do Fogo*, p. 18.

¹⁹⁹ *Cf., A Psicanálise do Fogo*, p. 16.

²⁰⁰ *Idem*, p. 9.

²⁰¹ *Idem*, p. 13.

²⁰² Gaston Bachelard, *A Terra e os Devaneios da Vontade: ensaio sobre a imaginação das forças* (1991),

A *casa* é um espaço usado nas obras em estudo. O abrigo habitado pelo *eu* poético, como poderemos ver, fará “reconfortar-se com ilusões de proteção [...] ou, inversamente, tremer atrás de grossos muros”²⁰³. A imaginação poética é, assim, alicerçada em paredes, formando uma realidade calorosa de pensamentos e ideias.

*E o devaneio se aprofunda de tal modo que, para o sonhador do lar, um âmbito imemorial se abre para além da mais antiga memória. A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar [...] luzes fugidas de devaneio que iluminam a síntese do imemorial da lembrança. [...] memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. [...] constituem [...] uma união da lembrança com as imagens.*²⁰⁴

Misto de elementos essenciais e naturais, a *casa* representa um dos espaços principais das obras de HH. A *casa* é, tal como refere GB, um espaço descrito que simboliza um recalçamento. É um abrigo físico e virtual de seres e de memórias, alienados ao mundo exterior. Podemos considerar a *casa* aos poemas herbertianos e às suas obras, pois ambos os espaços são sentimentais, confortantes e criadores de catarse.

*Aqui o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. [...] É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais especializadas.*²⁰⁵

Ao contrário do que é esperado, a *casa* não é descrita de forma pormenorizada pelo *eu* poético, sendo que não se trata de uma narrativa. O espaço é descrito tal como foi sonhado, tal como o *eu* se recorda. O significado deste espaço será apresentado de forma incompleta, mas muito expressiva.

*A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Incessantemente reimaginamos a sua realidade: distinguir todas essas imagens seria revelar a alma da casa; [...] 1.º) A casa é imaginada como ser vertical. Ela se eleva. [...] 2.º) A casa é imaginada como um ser concentrado.*²⁰⁶

Podemos afirmar que “A casa converteu-se num ser da natureza”²⁰⁷, sendo a sua alma um reflexo dos devaneios poéticos que se misturam com a própria realidade. Isto é, o sonho reafirma-se na realidade dos poemas por meio de imagens. Confirma-se,

São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., p. 79.

²⁰³ *Op. Cit.*, *A Poética do Espaço*, p. 25.

²⁰⁴ *Ibidem.*

²⁰⁵ *Op. Cit.*, *A Poética do Espaço*, pp. 28-29.

²⁰⁶ *Ibidem.*

²⁰⁷ *Op. Cit.*, *A Poética do Espaço*, p. 41.

então, que os devaneios poéticos são os criadores dos símbolos presentes na poesia, onde “as lembranças se depuram.”²⁰⁸.

HH faz o universo entrar pela sua *casa* sonhada, local de refúgio onde o cosmos é espelhado. As suas obras poéticas podem ser caracterizadas como portadoras de uma “consciência imaginante”²⁰⁹, pois “a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio”²¹⁰.

A *casa* acaba por ser uma metáfora da consciência e da memória que, aquecida pelo calor do *fogo*, suscita lembranças anteriores ao poeta. Esta consciência ígnea alimenta-se da intimidade do *eu*, afastando-o da realidade e aproximando-o da imensidão de um abraço, um abraço de *fogo* e de morte:

*a queimada que fez nas silvas em volta da casa
descontrolou-se ao vento levantado de repente,
e naquele tempo em que já lhe não tocava qualquer beleza
ele ficou a olhar a beleza assassina:
as labaredas abraçam-no todo,
tornando-se então ele mesmo a sua morte abraçada:
e mais ninguém sabia que a beleza se consuma
num abraço a vento e ar alto
com o fogo dentro*²¹¹

Se considerarmos a metáfora da *casa* enquanto consciência e conhecimento, podemos analisar o seguinte excerto poético como uma descrição autêntica do devaneio. A *casa* representa, então, a mente do *eu* iluminada por «luzes» e «labaredas» e ocupada pela «estrela».

*e eis súbito ouço num transporte público:
as luzes todas acesas e ninguém dentro da casa:
sete ou nove metros de labaredas,
e nem um grito, um sussurro, uma palavra:
só a casa ocupada pela grandeza da estrela,
a grandeza primeira*²¹²

O facto de não se encontrar habitada reflete a falta de discernimento do *eu* face àquilo que é real. O *eu* não tem consciência do incêndio. As luzes, aviso prévio de

²⁰⁸ *Op. Cit.*, *A Poética do Espaço*, p. 44.

²⁰⁹ *Idem*, p. 190.

²¹⁰ *Idem*, p. 189.

²¹¹ Poema inédito de HH, publicado na Revista *Relâmpago*, N.º36/37 – abril/outubro de 2015, p.15 e p.19.

²¹² *Op. Cit.*, *Servidões*, p. 39.

ocupação, não representam o seu verdadeiro papel, são enganadoras para o espectador.

GB refere que “A lâmpada à janela é o olho da casa. A lâmpada, no reino da imaginação, jamais se acende do lado de fora. É luz enclausurada que só pode filtrar do lado de fora.”²¹³. Ao ser apresentado sob a forma de luz, o *fogo* confirma-se sublime e ideal, no sentido em que brilha, mas não queima. A luz é a transcendência do próprio elemento ígneo, não se desfaz em cinzas, porém renasce do nada, reacende.

Sobre o amor, GB cita Rilke, “ser amado quer dizer consumir-se na chama; amar é luzir com uma luz inesgotável”²¹⁴ e acrescenta como nota explicativa: “Porque amar é fugir à dúvida, é viver na evidência do coração”²¹⁵.

No entanto, para o *eu* poético, o *fogo* não representa claramente a forma de amor puro:

*ao modelo do mundo mais em voga:
não se chega ao amor sem o alto do fogo,
só se chega quando é transparente,
quando se mete a mão e se vê que a mão é muito mais
suprema,*²¹⁶

Para se revelar como pureza, o amor necessita exaltar-se sem limites, sem nenhum tipo de entrave, precisa de realizar-se. Tal como uma chama que deixa marcas profundas, cinzas.

*reberto os selos,
marco-te a fogo,
levíssima visita à minha sêca luz e arrebatada fome,
[...]
e no ímpeto da luz rasgada em baixo,
cômo-te antes que morra:
e eu sei quanto depressa morro*²¹⁷

Verbos como «fervendo» e «ardendo»²¹⁸, presentes no *corpus*, são indicadores de uma temperatura elevada que imana dos poemas, um incêndio de sentimentos²¹⁹.

²¹³ *Op. Cit.*, *A Poética do Espaço*, p. 51.

²¹⁴ *Op. Cit.*, *A Psicanálise do Fogo*, p. 114.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ *Op. Cit.*, *Poemas Canhotos*, p. 24.

²¹⁷ *Op. Cit.*, *Servidões*, pp. 28-29.

²¹⁸ V. **Tabela 4**, em anexo.

²¹⁹ V. “Argúcias e astúcias da metáfora herbertiana”, de Arnaldo Saraiva, in *Relâmpago* (N.º 36/37), abril/outubro de 2015, pp. 25-29.

Destacamos o sentimento que nutre pela *amada*, sendo esta considerada como elemento terrestre, elevada no alto das montanhas. Trata-se de um sentimento incendiário que, se não fosse totalmente platónico, afirmar-se-ia como um “fogo agrícola que purifica os terrenos”²²⁰ para “enriquecer a terra”²²¹, a figura feminina.

*O fogo e o calor fornecem meios de explicação nos mais diversos campos, pois facultam-nos o ensejo de recordar coisas imorredoiras, experiências pessoais simples e decisivas. O fogo é, portanto, um fenómeno privilegiado que pode explicar tudo. Se aquilo que se modifica lentamente se explica através da vida, o que se modifica depressa é explicado pelo fogo.*²²²

O calor imanado pelo *fogo* reflete-se na subida de temperatura do próprio *eu* poético, ele mesmo um incêndio. A febre referida por HH, nas suas obras, é indicadora de hipertermia: “À noite tive febre.”²²³.

[...] *HH é portador de um fogo sagrado que opera uma transformação mágica das palavras, a ponto de a sua poesia gerar um êxtase místico; a marginalidade, a dedicação absoluta à criação poética, a ascese, o desinteresse pelas aclamações públicas e o desprezo pelas visões utilitárias e funcionais do mundo são dignos de emulação e de um culto supersticioso [...].*²²⁴

A sensação de eternidade que HH nos transmite assemelha-se ao próprio *fogo*, elemento que Heráclito de Éfeso comparou ao cosmos, com a metáfora da chama eterna, a chama de uma vela, que apaga e acende sem cessar. A fogueira que GB afirma ser “companheira de evolução”²²⁵.

HH é um poeta do *fogo*. Este elemento é um dos seus instrumentos de ofício, uma matéria prima, sendo que pratica a arte alquímica da escrita. Helder pode ser considerado como um “bom ladrão”²²⁶, “louco”²²⁷, aquele que se apodera do *fogo*, que o

²²⁰ *Op. Cit., A Psicanálise do Fogo*, p. 112.

²²¹ *Ibidem*.

²²² *Op. Cit., A Psicanálise do Fogo*, p. 13.

²²³ *Op. Cit., Servidões*, p. 10.

²²⁴ V. “Herberto Helder: sociologia de um génio”, de João Pedro George, *in Observador*, 8 de abril de 2015.

²²⁵ *Op. Cit., A Psicanálise do Fogo*, p. 25.

²²⁶ *Op. Cit., Servidões*, p. 59; Obs.: “o mau ladrão rouba a cinza e o bom ladrão rouba o fogo”.

²²⁷ *Ibidem*; Obs.: “o fogo é posto ali para ser roubado pelos loucos”.

transforma com as suas mãos, queimadas, em algo mais valioso do que o próprio ouro²²⁸.

[...] só o fogo merece [...] o desejo de conhecer pelo facto de se fazer acompanhar do desejo de amar. É certo que [...] a conquista do fogo separa o homem do animal, mas talvez [...] o espírito, no seu destino primitivo, com a sua poesia e a sua ciência, se formou na contemplação do fogo.²²⁹

O facto de saber traduzir o que sente é estar a diminuir o sentimento. Ao tomar consciência do seu amor, sabendo que arde e ilumina, o *eu*, permanecendo no rés das águas, olhando para a *amada* no alto da montanha, arrefece, deixa-se mergulhar bem fundo. Mas deixará que a chama apague? Não será o seu amor puro como a luz?

Conclui-se que: “o fogo que [...] queimava passa a iluminar-nos. A paixão reencontrada transforma-se em paixão desejada. O amor torna-se família. O fogo passa a ser o lar”²³⁰, o espaço que acolherá o *eu* até à chegada da sua morte que, “pelas chamas é a menos solitária”²³¹, aquela que “É na verdade uma morte cósmica, na qual o universo se aniquila juntamente com o pensador”²³².

*cheirava mal, a morto, até me purificarem pelo fogo,
e alguém pegou nas cinzas e deitou-as na retrete e puxou o
autoclismo,
requiescat in pace,
e eu não descanso em paz nas retretes eternas,*²³³

²²⁸ Obs.: “e há isto: quem tem a mão queimada tem em tudo fogo posto, / obra, vida e corpo, / e no fundo da mão do outro não há nada, mesmo na mão cheia de ouro / (ou nela sobretudo)”; *Op. Cit., Servidões*, p. 59.

²²⁹ *Op. Cit., A Psicanálise do Fogo*, p. 62.

²³⁰ *Idem*, p. 109.

²³¹ *Idem*, p. 25.

²³² *Ibidem*.

²³³ *Op. Cit., A Psicanálise do Fogo*, p. 104.

3.4. A terra: feminilidade criadora

*A terra, com efeito, ao contrário dos outros três elementos, tem como primeira característica uma resistência. [...] A resistência da matéria terrestre [...] é imediata e constante.*²³⁴

*[...] a matéria terrestre, em suas pedras, em seus sais, em seu metal é o sustentáculo de riquezas imaginárias infinitas, ela é dinamicamente o mais inerte dos sonhos.*²³⁵

Gaston Bachelard

A terra, substância mineral, afirma-se como um elemento resiliente de grande resistência, um elemento sólido e compacto. Este elemento é descrito por Bachelard como sendo o mais material e provocador, sendo que incita a ação do *eu*²³⁶, transmitindo um impulso criador para a mão sonhadora do próprio poeta que trabalha a matéria transformando-a. Podemos afirmar que a imaginação dinâmica presente no elemento terrestre requer força muscular, requer trabalho²³⁷, até porque “para um sonhador de dureza íntima, o granito é um tipo de provocação”²³⁸.

*A terra opõe-se, simbolicamente, ao céu, como o **princípio passivo** se opõe ao activo; o **aspecto feminino** ao aspecto masculino [...]; [...] Ela sustenta, ao passo que o céu cobre. Todos os seres recebem dela o seu nascimento, pois ela é mulher e mãe [...]. [...] as suas virtudes são a doçura e submissão, firmeza calma e duradoura.*²³⁹

O dinamismo terrestre é de teor fixo, ao contrário da imaginação dinâmica provocada pelo elemento aéreo que é volátil. A sua característica fixadora aumenta a sua capacidade de resistência, tornando-se ofensiva e requerendo a atenção física e

²³⁴ Gaston Bachelard, *A Terra e os Devaneios da Vontade: ensaio sobre a imaginação das forças* (1991), São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., p. 8.

²³⁵ *Op. Cit.*, *A Terra e os Devaneios...*, p. 269.

²³⁶ Cf., *Idem*, p. 16.

²³⁷ *Idem*, pp. 18-19.

²³⁸ *Idem*, p. 18.

²³⁹ Jean Chevalier & A. Gheerbrant, “TERRA” in *Dicionário dos Símbolos...*, p. 642.

energética do *eu*. Tal não ocorre com os restantes elementos, a não ser com a água, elemento intermediário.

Bachelard, em *A Terra e os Devaneios da Vontade: ensaio sobre a imaginação das forças* (1991), categoriza a *terra* como sendo o terceiro modo de imaginação poética, uma imaginação dinâmica, não do movimento, mas da força. Em *A Terra e os Devaneios do repouso* (1990), o autor revela um novo lado do elemento terrestre, caracterizando-o como obscuro e, ao mesmo tempo, intimista e feminino, em rutura com a dureza e resistência anteriormente referida. A *terra* é agora considerada como elemento que provoca o repouso do ser, um repouso que por consequência ajudará a dinamizar os devaneios da imaginação poética.

*O lento imaginado também quer o seu excesso. O lento é imaginado num exagero da lentidão, e o ser imaginante usufrui não a lentidão, mas o exagero da desaceleração. Vejam [...], leiam no seu rosto a alegria de desacelerar o tempo, de impor ao tempo um futuro de suavidade, de silêncio, de quietude.*²⁴⁰

A *terra* corresponde ao mundo visível e é vista como “campo de consciência e de experiência”²⁴¹, é um “corpo duro e árduo, é, a um tempo, sólido e fragmento”²⁴², é pedra e metal trabalhados pelo poeta como instrumento poético, poema. O *eu*, por sua vez, (re)nasce no poema em devaneios profundos e terrestres, apresenta-se nu de preconceitos, natural de si mesmo, fruto da *terra* mãe, o que remete para o mito grego de fundação.

*[...] a superfície plana da terra representa o homem enquanto ser consciente; o mundo subterrâneo, com os seus demónios e os seus monstros ou divindades malevolentes, representa o subconsciente; os cumes mais elevados, mais próximos do céu, são a imagem do supraconsciente.*²⁴³

A *terra* é representativa da mulher maternal e uterina. A mulher, figura feminina, é uma temática de relevo na bibliografia herbertiana. Tal como é referido por Maria de

²⁴⁰ *Op. Cit., A Terra e os Devaneios da Vontade...*, p. 22.

²⁴¹ *Op. Cit., Dicionário do Esoterismo*, p. 355.

²⁴² V. “lugar para. esculpir o poema.”, de Diana Pimentel, in *Relâmpago* (N.º 36/37), abril/outubro de 2015, pp. 31-51.

²⁴³ *Op. Cit., Dicionário de Símbolos...*, p. 643.

Fátima Marinho, “sendo a mulher uma das obsessões da poesia de Herberto Helder”²⁴⁴, esta é representada de diversas formas, tanto positivas, quanto negativas. Elogiada, a mulher é sinónimo de criação, gera a vida. Quando mal vista pelo *eu* poético, a mulher é descrita de forma pejorativa: revela-se como objeto com o fim de saciar o desejo e dar prazer ao ser masculino.



Pintura 5: *A Primavera* (1482), de Sandro Botticelli.

Nesta pintura de Sandro Botticelli a figura feminina apresenta-se como metáfora da primavera, uma deusa do amor e da Natureza, musa que não se esconde do cupido. Do mesmo modo, Juliet Perkins descreve “the feminine appears [...] as the Great Mother who bears, nourishes and receives back into herself, and whose imagery is mythic-folk: water, the fount, fertility, Spring, plants and beasts”²⁴⁵.

Como foi referido anteriormente, a *amada* revela-se no *corpus* como um ser inatingível, superior e imaculado. No entanto, percepções depreciativas acerca da figura feminina são deveras notórias. A mulher irá aparecer também como amante, como um ser de depravação animalesca, desprovida de sentimentos.

²⁴⁴ Maria de Fátima Marinho, “A Feminilidade na Poesia de Herberto Helder” in *Colóquio de Letras* (N.º67), maio de 1982, p. 75.

²⁴⁵ Juliet Perkins, *The Feminine in the Poetry of Herberto Helder* (1991), London: Tamesis Books Limited, p. 5.

A identificação da mulher com o poema é uma das chaves para a compreensão do carácter muitas vezes ambivalente da sua poesia «de amor». O «verdadeiro» amor fica talvez reservado para os próprios poemas. Arrisco mais um passo ao considerar o poema uma metáfora da mulher.²⁴⁶

A figura feminina, um incontornável tema para HH, é um símbolo múltiplo. Como *amada*, desperta sentimentos no *amador*, desperta o amor. Como mãe, a mulher é *terra*, elemento de união, um útero conciliador e conivente com a existência cosmogónica de outros elementos. A mãe é um ser apaziguador e gerador. Aos seus frutos, os filhos terrestres, oferece os dons que perduram toda a vida, aprofundando cada vez mais as suas raízes.

[...]
*e então penso: isto é assim:
da exacerbada cantiga das mães a gente tem
o movimento que imita a terra com seus elementos,
seus ministérios do tempo, a aguarrás,
o sal grosso, a tinta das rosas
– e é tudo quanto se pode aprender até que a noite
venha e desfaça,
a noite amarga*²⁴⁷

A mulher é o âmago da poesia de HH, o tema de ligação entre os seus pensamentos, devaneios e sonhos e a própria escrita, isto é, a cultivação dos mesmos em poemas. O *eu* é o seu fiel cultivador, aquele que a cultiva obra após obra. Aquele que apenas lamenta não ter lavrado poemas que exacerbassem outros temas presentes na sua vida.

*e eu que me esqueci de cultivar: família, inocência,
delicadeza,
vou morrer como um cão deitado à fossa!*²⁴⁸

Ao esquecer-se de cultivar a inocência, HH desencontra-se do mundo, desencontra-se da única “maneira paradoxal de exercer, lutar e escapar”²⁴⁹ das garras da

²⁴⁶ Juliet Perkins, “As filhas do tempo: análise de um poema de Herberto Helder” in *Colóquio de Letras* (N.º65), janeiro de 1982, p. 18.

²⁴⁷ *Op. Cit., Servidões*, pp. 22-23.

²⁴⁸ *Op. Cit., A Morte Sem Mestre*, p. 39.

²⁴⁹ V. “Um devaneio brasileiro”, de Maria Lúcia Dal Farra, in *Relâmpago* (N.º 36/37), abril/outubro de 2015, p. 125.

“ditadura”²⁵⁰ social.

Encontra-se aqui presente o carácter fertilizador do poeta. Uma confirmação de que a palavra é criadora. O querer «cultivar» é o querer escrever, fertilizar os poemas com os temas: «família, inocência, delicadeza». O poema, isto é, a *terra*, reflete a imensidão da vida.

GB confirma que “não podemos deixar de reconhecer que a primeira imagem da imensidão é uma imagem *terrestre*”²⁵¹. A grandiosidade deste elemento supera o aéreo, pois é “Maior do que o céu que não passa de uma abóbada, de um teto”²⁵².

O elemento terrestre apresenta-se sob diversas formas: montanha ou abismo. O *amador* encontra-se no rés das águas, ou seja, no fundo, no abismo aquático, longe de sua *amada* que se encontra no cimo da montanha, no maior elevar da *terra*. Esta dualidade imagética onde a gravidade é ostentação dá azo a duas perspetivas, também elas antitéticas.

Podemos afirmar que o *amador* sofreu uma queda, mergulhou ou caiu no abismo mais profundo da *terra*: o abismo subterrâneo das águas. Enquanto a *amada* se elevou, subiu ao alto da montanha: encontra-se no cume da terra. Cada imagem revela um significado, influenciando a elevação de um ser ou a diminuição de outro, como peso e contra peso.

O dualismo dos dois seres revela a forte dependência do *eu* poético para com a sua *amada*. A gravidade terrestre é a força suprema que mantém os seres afastados, cada um num extremo oposto do eixo da *terra*, refletindo as vontades. A *amada* revela-se como ser “da majestade da contemplação”²⁵³ pela sua elevação, ao passo que o *amador* representa a “pequenez humana”²⁵⁴ que se eleva através da relação que se institui.

O descrever do abismo leva-nos a imaginar cores negras, mas terrestres. O abismo relaciona-se com o mundo subterrâneo.

²⁵⁰ “Um devaneio brasileiro”, de Maria Lúcia Dal Farra, in *Relâmpago* (N.º 36/37), abril/outubro de 2015, p. 126.

²⁵¹ *Op. Cit., A Terra e os Devaneios da Vontade...*, p. 299.

²⁵² *Ibidem.*

²⁵³ *Op. Cit., A Terra e os Devaneios da Vontade...*, p. 306.

²⁵⁴ *Ibidem.*

*Existem trevas verdes e trevas vermelhas, trevas da água profunda e travas do fogo subterrâneo. Então o negro final conserva traços do elemento fundamental. A imaginação encontra seu abismo no elemento material que a particulariza.*²⁵⁵

A montanha oferece uma visão panorâmica da *terra*, é um espaço privilegiado para a contemplação. Aqui, a *amada* comporta um sentido de domínio sobre o que a rodeia, até mesmo sobre o *amador*, sendo que este se encontra num espaço muito mais inferior em termos de verticalidade. Este limite vertical e horizontal é o fim literal da *terra*, acreditando que, na montanha, a *amada*, sendo “Seiva, semente oculta e adormecida, [...] se oferece por cima da aparente morte da terra como leitura ao poeta e [...] vida palpitante e secreta [...] ao olhar intigante do «amador»”²⁵⁶.

Tanto a montanha quanto o abismo harmonizam a coexistência entre o elemento *terra* e os elementos ar e água, respetivamente. A *terra* oferece equilíbrio como centro gravitacional. Ambos podem ser descritos de forma positiva e negativa, tudo depende da perspectiva do leitor. Para GB:

*A montanha realiza realmente o Cosmos do esmagamento. Nas metáforas, desempenha o papel de um esmagamento absoluto, irremediável; exprime o superlativo da infelicidade pesada e sem remédio. [...] Para bem compreender a massa da montanha, é preciso sonhar levantá-la. A montanha anima o seu herói.*²⁵⁷

O verticalismo das coisas terrestres é criado pelo homem. A vertigem do mundo vertical e profundo é uma dimensão extensa de sensibilidade conhecida pelo sonhador que teme a subida ou a descida de um obstáculo íngreme. O amor pela vertigem também existe quando o *eu* nada teme, nada tem a perder, e quer asas para voar.

GB afirma: “Subir e descer, duas vezes alguns minutos de vertigem absoluta, e eis um psiquismo marcado para o resto da vida... Nunca mais poderei amar a montanha e as torres! O engrema de uma queda imensa está em mim.”²⁵⁸. Pensará o *amador* da mesma forma? Não pensará ele em voar?

²⁵⁵ *Op. Cit., A Terra e os Devaneios da Vontade...*, p. 315.

²⁵⁶ *Op. Cit., A Alquimia da Linguagem...*, p. 115.

²⁵⁷ *Op. Cit., A Terra e os Devaneios da Vontade...*, pp. 285-286.

²⁵⁸ *Idem*, p. 273.

Em *Photomaton & Vox*, HH afirma, em certa altura da sua vida: “estava maduro para ver tudo. Desejei então ser eu mesmo o mais obscuro dos enigmas vivos, e aplicar as mãos na matéria primária da terra”²⁵⁹.

A forte incidência de referências à rosa feitas por HH, no *corpus*, remete para a vida, como símbolo de amor e de afeto. No entanto, podemos associar esta flor à morte, sendo que, para HH, a morte é um “Mero símbolo, porque [...] nasce e floresce dentro de cada criatura, espalhando morosamente as finas e frias ramificações”²⁶⁰. A morte assume-se então como “forma terminal de flor”²⁶¹, que tal como uma rosa, permite que a sua raiz devore a vida.

*Sendo um elemento do reino vegetal, a rosa é também o símbolo que reúne o efêmero e o eterno. Não só porque a sua brevidade e a sua forma chamam a atenção para os ciclos da natureza, mas também pela sua comparência na poesia através dos séculos, e pelo lugar que para ela foi aberto na pedra das catedrais, a fim de que na sua irradiação concêntrica propiciasse a ligação ao divino.*²⁶²

²⁵⁹ *Op. Cit., Photomaton & Vox*, p. 12.

²⁶⁰ *Idem*, p. 21.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² *Op. Cit., A Inocência do Devir...*, p. 74.

3.5. O ar: essência invisível

*Un hermoso poema es un opio o un alcohol. Es un alimento nervino. Debe producir en nosotros una inducción dinámica. [...] El poeta del fuego, el del agua y el de la tierra no transmiten la misma inspiración que el poeta del aire.*²⁶³

Gaston Bachelard

É preciso ter asas quando se ama o abismo...

F. Nietzsche

O ar, elemento aéreo representado na obra bachelardiana *El aire y los sueños: ensaio sobre la imaginación del movimiento* (2012), é sinónimo da desmaterialização da imaginação, configurado por Bachelard como elemento de movimento substancial e dinâmico. O mais leve dos quatro elementos irá dar continuidade à imaginação material, anteriormente descrita. Apesar do ar ser uma matéria “pobre”²⁶⁴, este apresenta-se como um movimento que supera a substância²⁶⁵, até porque não existe substâncias sem que haja movimento, o movimento é o criador da imagem.

[...] o ar é um símbolo de espiritualização. [...] simbolicamente associado ao vento, ao sopro*. [...] é o princípio da composição e da frutificação, o intermediário entre o fogo e a água [...]. [...] é o meio próprio da luz, do voo, do perfume, da cor, das vibrações interplanetárias; é a via de comunicação entre a terra e o céu. ...*²⁶⁶

Representante de um elemento masculino ativo, tal como o fogo, podendo ser associado ao mundo espiritual, o ar é um elemento intermediário e purificador, um símbolo cósmico, pois retrata o invisível aos nossos olhos²⁶⁷. GB revela, na obra acima citada, que “Al estudiar [...] el psiquismo aéreo encontraremos ejemplos en que la

²⁶³ *Op. Cit., El aire y los sueños...*, p. 13.

²⁶⁴ *Idem*, p. 9.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ *Op. Cit., Diccionario dos Símbolos...*, pp. 77-78.

²⁶⁷ *V. Ibidem*.

imaginación proyecta al *ser entero*. [...] tan lejos y tan alto se reconoce [...] en estado de *imaginación abierta*”²⁶⁸.

A partir deste elemento, encontramos a primeira conceção de imaginação dinâmica de GB. O *ar* pode ser representado por imagens aéreas, através de movimentos verticalizantes, nas quais o tempo se torna espaço.

*O ar associa-se essencialmente com três fatores: o hálito vital, criador e, em consequência, a palavra; o vento da tempestade, ligado em muitas mitologias à idéia de criação; finalmente, ao espaço como âmbito de movimento e de produção de processos vitais. [...] o ar é espécie de matéria superada, refinada, como a própria matéria da nossa liberdade.*²⁶⁹

O sopro pode ser interpretado como som, como palavra. Um sopro de pensamento que pela escrita nos transmite inspiração material. A escrita de HH é um sopro vegetal, o ar que é movimento e canto.

GB destaca que a psicologia do *ar* distingue-se da violência e do ódio, por muito que seja associada às tempestades naturais, afirmando que o “dinamismo aéreo es más ordinariamente un dinamismo del sopro suave”²⁷⁰.

O poeta desvenda-nos o seu sopro mais íntimo, projeta a sua imaginação aérea. O *ar* é um elemento omnipresente, tanto se encontra dentro dos espaços fechados, como fora deles. Em *Servidões* encontramos-nos perante o surgimento contínuo da palavra «arvoar»:

*daqui a uns tempos acho que vou arvoar
através dos temas ar e fogo,
[...]
pedi:
metam-me, mal comece a arvoar,
directo, roupas e tudo, no fogo,
e quem sabe?*²⁷¹

Neste excerto, o *eu* revela um desejo de «arvoar», uma combinação perfeita do elemento *ar* com o verbo “voar”. Temos aqui a ênfase da força de querer do *eu* poético, sendo que este deseja voar pelo *ar*, juntamente com o *fogo*, o elemento que

²⁶⁸ *Op. Cit., El aire y los sueños...*, p. 15.

²⁶⁹ *Op. Cit., “Ar” in Dicionário de Símbolos*, pp. 89-90.

²⁷⁰ *Op. Cit., El aire y los sueños...*, p. 29.

²⁷¹ *Op. Cit., Servidões*, pp. 106-107.

traduz o ardente desejo, aquele que entontece, estonteia.

HH cria uma imagem binária de contrários que se complementam. O *ar* e o *fogo*, apesar de serem elementos distintos, trabalham em conjunto. O *ar* é um agente catalizador do *fogo*, pois fá-lo crescer, enriquecendo e propagando as chamas, propagando o desejo de querer, o devir poético do *eu*.

GB, sobre “El Sueño de Vuelo”, revela que o desejo de voar está relacionado com desejo de se manter ativo, podendo alcançar algo que o ascende como ser²⁷². A declaração deste desejo é como uma confiança íntima e inocente do *eu*. Para o teórico, através do estudo da psicanálise do *ar* podemos afirmar que o sonhador, neste caso o poeta, satisfaz os seus desejos mais recônditos pela concretização do voo, que subentende também o amor e a viagem espiritual do *eu*.

*Al volar la voluptuosidade es bella. El sueño de vuelo es el sueño de un seductor que seduce. El amor y sus imágenes se acumulan sobre este tema. Al estudiarlo veremos, pues, cómo el amor produce imágenes. [...] El ser volador, en su sueño mismo, se declara inventor de su vuelo. De esta manera se forma en el alma del soñador una clara conciencia de hombre que vuela.*²⁷³

O voar é uma experiência onírica marcante, tanto como sonho, quanto como experiência vivida na realidade. Revela-se incictrizável e desperta marcas no ser que voa e sonha. O *eu*, querendo «arvoar», pretende viajar, mudar de lugar e de estado de espírito, pretende esquecer, criar novas memórias. O voo acaba por ser um meio para alcançar um determinado fim.

*arvoar para o nada de nada se faz favor, e muito, e o mais
depressa impossível,
e com menos anos, mais nu, mais lavado de biografia e de
estudos
da puta que os pariu*²⁷⁴

Neste excerto é-nos revelado o destino e as causas desse desejo de ascensão. O *eu* quase que suplica, deixando-se enfeitiçar pelo chamamento do devir. Quer aproximar-se, tocar, sentir, «arvoar» para o «nada de nada», resultando num devaneio

²⁷² *Op. Cit.*, *El aire y los sueños...*, pp. 30-31.

²⁷³ *Idem*, p. 32.

²⁷⁴ *Op. Cit.*, *Servidões*, p. 108.

íntimo. Está ansioso, dá asas à sua imaginação, sonha dentro de um sonho, sonha ser mais novo, mais inocente, sonha ter sede de conhecimento, voltar a viver o que já viveu. Sonha ter asas? Sonha (re)viver, (re)nascer?

O sonho de voar leva-nos a crer que o *eu* deseje incorporar as particularidades de um ser voador: um pássaro. Isto se caracterizarmos o pássaro como GB o descreve:

*La eterna juventud del pájaro [...] esse bello pájaro de los cuentos, esse pájaro que hace olvidar el tiempo, que nos arranca a los viajes lineales de la tierra para arrastrarnos [...] a un viaje inmóvil en que las horas ya no suenan, en que la edad ya no pesa. [...] El pájaro es una fuerza que levanta y despierta a toda la naturaleza.*²⁷⁵

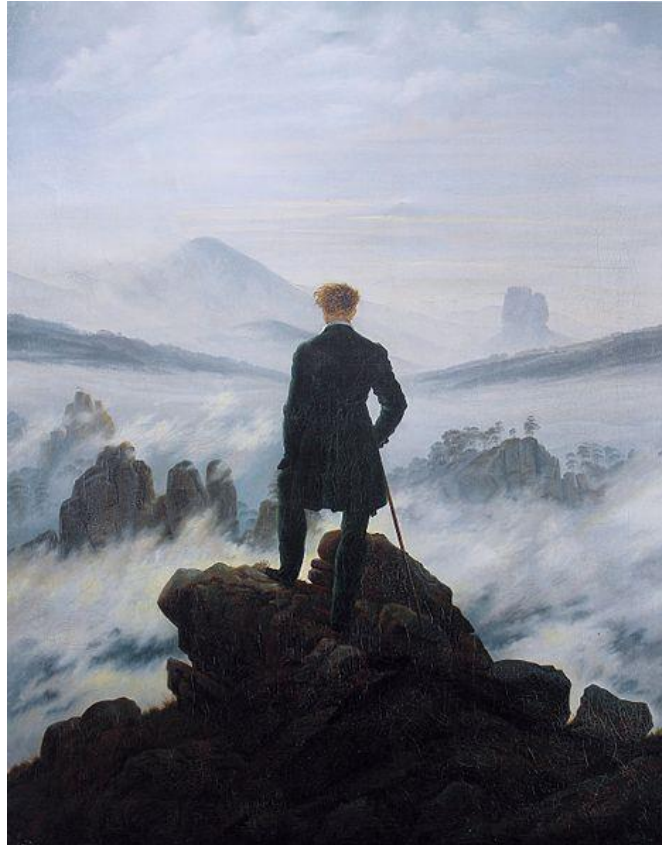
Podemos afirmar que o *eu* se encontra desprovido de receios, não tem medo de tirar os pés da *terra* para se perder livremente no *ar*. A liberdade que o elemento *ar* transmite é deveras irresistível, contrária ao elemento *terra*, utilizado como ponto de partida para o voo e, também, de chegada.

GB afirma que “En el vuelo onírico, si volvemos a la tierra, un impulso nuevo nos devuelve en seguida nuestra libertad aérea”²⁷⁶. Para o teórico, o regresso ao ponto de partida, ou seja, ao elemento *terra*, “no es una caída, porque tenemos la certidumbre de la *elasticidad*”²⁷⁷.

²⁷⁵ *Op. Cit., El aire y los sueños...*, pp. 90-91.

²⁷⁶ *Idem*, p. 40.

²⁷⁷ *Ibidem*.



Pintura 6: *Caminhante sobre o mar de névoa* (1818), de Caspar David Friedrich.

O sonho de voar é fruto de um querer instintivo. Considerado como realidade noturna, é uma realidade que espelha uma outra realidade: a diurna. Trata-se de um método subconsciente realizado de modo a satisfazer os desejos mais íntimos do *eu*.

*O «amador» tem como ofício buscá-la sem cessar para despertá-la e para começar com ela o talento de existir. Desta empresa nasce a energia do canto, a força das palavras, que, entregando-se e consumindo-se, tal como os amadores, propiciam a perpétua ebulição e proliferação da vida e de criação poética.*²⁷⁸

O querer voar pode interligar-se com o desejo de satisfazer sentimentos diurnos, como, por exemplo, o amor pela *amada*. Sendo que esta se encontra no alto das montanhas e o *eu* no rés das águas, o voo significa uma possível realização amorosa, a possibilidade de um amor correspondido para alcançar a transcendência do devir, um levitar espiritual. Até porque: “Para ciertas almas que tienen una vida nocturna poderosa, amar es volar; la levitación onírica es una realidad psíquica más profunda,

²⁷⁸ *Op. Cit., A Alquimia da Linguagem...*, p. 115.

más esencial, más simple que el amor mismo.”²⁷⁹.

Existe uma analogia entre os devaneios e a vida noturna. Os sonhos nascem de uma necessidade de liberdade e, até mesmo, de catarse. A escrita poética em harmonia com a noite transforma-se num refúgio para as almas carentes de afeto, de amor e de autonomia, convidando o leitor a entrar numa viagem, convidando-o a «arvoar».

Tal como refere Juliet Perkins, em “As filhas do tempo: análise de um poema de Herberto Helder”²⁸⁰, o *ar* não se desassocia do *eu*, “O ar pode ser de noite ou de dia, portas adentro ou lá fora, mas está em movimento linear, a passar através de vidas e das casas”²⁸¹.

O *corpus* deste estudo apresenta vocábulos que se relacionam com o elemento *ar*, vocábulos esses, elencados na **Tabela 6**, em anexo. Destacamos o vocábulo «pulmões», utilizado em *Servidões* e em *A Morte Sem Mestre*. Podemos relacionar este vocábulo com outras palavras, frequentemente referidas por HH, como por exemplo: «sopro», «canto» e «sussurro».

A sua constante utilização reflete a transmissão do hausto poético, confirmando a força do elemento *ar* que, “embora calado, constitui a voz do poema”²⁸².

HH encheu os seus pulmões de *ar*, o *ar* que nos devolveu por meio de palavras, pela sua escrita alquímica. Soprou os seus pensamentos, sussurrando imagens sonhadas e lembradas, aquelas que nos farão pensar, que nos farão, no fim de contas, estimar a sua obra.

²⁷⁹ *Op. Cit.*, *El aire y los sueños...*, p. 50.

²⁸⁰ V. “As filhas do tempo: análise de um poema de Herberto Helder”, de Juliet Perkins, in *Colóquio de Letras* (N.º65), janeiro de 1982.

²⁸¹ *Idem*, p. 17.

²⁸² *Ibidem*.

3.6. O quinto elemento

*Em *Aristóteles, o quinto elemento, distinto da terra, do fogo, do ar e da água, imune à mudança e à corrupção que só encontra nos corpos celestes.*²⁸³

Simon Blackburn

*Era a escrita – a escrita exercida como caligrafia extrema do mundo, um texto apocalipticamente corporal.*²⁸⁴

Herberto Helder

O quinto elemento é associado ao Éter, numa perspetiva europeia²⁸⁵. Segundo a tabela apresentada no *Dicionário do Esoterismo* (1993), de Pierre Riffard, o Éter assimila-se ao *fogo*, pois apresenta-se como elemento físico²⁸⁶, e é “um fluido particularmente subtil que reina acima da atmosfera, portanto análogo a uma alma”²⁸⁷.

Neste estudo, no entanto, consideramos como quinto elemento o *sangue*, o segundo elemento mais referido por HH no *corpus*. Trata-se de um elemento etérico, sendo que, tal como o éter, “permite o crescimento e a eliminação, a procriação e a sensibilidade, o calor, a vitalidade”²⁸⁸.

O *sangue* é considerado como integrante do elemento ígneo, o fogo. Este partilha as mesmas características de calor e de vida, assimilando-se pela cor vermelha²⁸⁹, no entanto, opõe-se à luz²⁹⁰. Ambos são catalizadores da paixão e da dor, ou seja, de sentimento e espiritualidade.

²⁸³ V. “Quinta-essência” in *Dicionário de Filosofia* (1997), p. 372.

²⁸⁴ *Op. Cit.*, *Photomaton & Vox*, p. 10.

²⁸⁵ V. “ELEMENTOS NATURAIS” in *Dicionário do Esoterismo*, p. 118.

²⁸⁶ Cf. *Ibidem*; V. **Tabela 1**.

²⁸⁷ “ETÉRICO”, in *Dicionário do Esoterismo*, p. 148.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ V. “VERMELHO” in *Dicionário dos Símbolos...*, pp. 686-687.

²⁹⁰ V. “SANGUE” in *Dicionário dos Símbolos...*, pp. 584-585.

Para Silvina Lopes, este elemento traduz uma “aliança **exterior/interior** [...]”, está carregado de «mistério, sofrimento e terror» [...]. Ele circula nas palavras, conduzindo-as a um devir-segredo²⁹¹. A autora considera que a referência ao *sangue*, em HH, é uma “figuração do desejo como força de desenraizamento”²⁹².

Associamo-lo também ao número cinco, complementando assim a teoria dos cinco elementos e recorrendo à afirmação do próprio autor, quando se refere aos cinco litros de sangue que compõem o nosso corpo.

[...]
descobri que havia sangue nalgumas páginas,
[...]
pois tinha sangue páginas afora,
pus-me então a supor que violência era aquela entre
tantas violências de sangue
que se conhecem,
e nem de uma única me lembrei, só me lembrava
que o corpo humano tem cinco litros de sangue em média,
muito
muito muito sangue com que alguém tem de se haver,
cinco litros para esbracejar ou afogar-se ou saciar,
*tanto sangue para quê?*²⁹³

Afirmando-se como temática helderiana, desde obras anteriores ao nosso *corpus*, este elemento é associado à mulher, pelo sangue menstrual que indicia a vida possível, e ao sofrimento e à dor, pelas feridas carnis, tanto animais como humanas. O *sangue* acaba por definir a cor predominante dos poemas.

[...]
é o que acontece quando se pensa nas iluminuras das
guerras,
para que se dá ou tira tanto sangue,
e das mulheres plenas vai-se extravasando tanto sangue
inútil delas,
não, não, estou bem, só que já não percebo nada, ou melhor:
estou mal, obrigado – e o sangue corre e escorre dentro e
*fora,*²⁹⁴

O leitor é apanhado desprevenido pela quantidade de *sangue* com que os poemas

²⁹¹ *Op. Cit., A Inocência do Devir...*, p. 8.

²⁹² *Idem*, p. 11.

²⁹³ *Op. Cit., Servidões*, pp. 32-33.

²⁹⁴ *Idem*, p. 33.

foram pintados. A cor vermelha ressalta como exaltação da vida e, inevitavelmente, da morte. A obra, «extravasando tanto sangue», «dentro e fora» é um espaço sagrado. Por fora sangra, pois renasce nas mãos do leitor, e por dentro sangra, pois revela o sofrimento do seu autor.

A escrita de HH é carnal, carnívora. O poeta manifesta a vida, confrontando o leitor com uma viagem corporal, acabando por mergulhar num labirinto anatómico.

*Abriram-no de alto abaixo com enormes facalhões e cutelos, o sangue corria por todos os lados, meteram as mãos e os antebraços na massa vermelha, e eles reapareceram depois como calçados de luvas sangrentas, vivas; deitaram então para os baldes as vísceras que fumegavam: os pulmões, o fígado, os intestinos. De tudo aquilo subia um perfume agudo, embriagador, doloroso.*²⁹⁵

Assistimos a uma passagem sangrenta da vida de HH. Falamos da primeira referência ao *sangue*, em *Servidões*, um excerto de memórias do escritor que, descrevendo momentos passados, relembra a sua infância. Este, ao testemunhar a matança de um porco selvagem, sofre uma transformação, a substância do seu ser altera-se. A inocência do *eu* poético metamorfoseia-se, afirmando em tom de conclusão que todos nós “Vivemos demoniacamente toda a nossa inocência”²⁹⁶.

Trata-se de um momento que o marca profundamente, algo visível através da sua descrição detalhada e pormenorizada no que toca à protagonização do elemento sanguíneo na escrita.

A mutilação do corpo, o *sangue* que escorre, interliga-se com a escrita, com a alquimia do cosmos, tal como a figura feminina que o acompanha em pensamento, que o prende em laços. Na companhia deste elemento, a mulher que é descrita cruamente e sem tabu é uma mulher distinta da pessoa *amada*.

*[...] Helder toca num aspecto da vida das mulheres pouco celebrado em literatura e, na nossa civilização, pouco discutido. Deixando de lado a origem do tabu e a natureza sacra do sangue em geral, o que importa acentuar [...] é o mistério das mulheres e a conseqüente distância existente entre elas e o narrador. A descoberta do segredo das mulheres [...] constitui uma iniciação, um rito de passagem e, assim, um meio para o auto-conhecimento.*²⁹⁷

²⁹⁵ *Op. Cit.*, *Servidões*, p. 10.

²⁹⁶ *Idem*, p. 13.

²⁹⁷ *Op. Cit.*, “As filhas do tempo: análise de um poema de Herberto Helder” in *Colóquio de Letras* (N.º65), janeiro de 1982, p. 15.

O *eu*, como figura central de todos os poemas, como criador dos mesmos, como sonhador e mediador da materialização dos cinco elementos, sangra para o leitor.

*do tamanho da mão faço-lhes o poema da minha vida,
agudo e espesso,
pois aproveitou do que seria mênstruo,
e crepita agora,
o poema das mães conjuntas quando, ainda analfabetos,
procuramos as putas futuras,
[...]
trançados entre as coxas,
debaixo das bocas habilíssimas,
[...]
e são linhas sem tropeço, de osso, nervo, sangue, sopro*²⁹⁸

A origem do seu sangramento é a mulher, a mãe e a *amada*. O *eu*, como *amador* que é, inspira-se na figura feminina e, com a sua própria mão, escreve e sangra. Escreve para completar os seus poemas, sangra pelo seu ofício, lavra a sua poesia. Mas, no entanto, afirma-se cego.

*o teu nome novo, comecei eu a tirá-lo com uma navalha
da madeira grossa,
e nunca mais saía a única letra até dentro,
a primeira, e já toda a mão me sangrava
com o talho à volta dos dedos,
e a letra e o melhor do meu sangue e a seiva
metiam-se pela ferida como se ela mesma fosse
o meu trabalho apenas,
sangue que escorria pulso abaixo e me escoava:
a própria lavra da escrita*²⁹⁹

A escrita poética, o selo de sangue deixado por HH, é também carne de sua carne. Os poemas por si lavrados, são fruto de uma vida de memória e de devaneios, frutos de um trabalho artesanal. As feridas que descreve assinalam o facto de ainda estar vivo, aproximando-se de um fim.

*filhos não te são nada, carne da tua carne são os poemas
que escreveste contra tudo, pais e filhos,
lugar e tempo,
[...]
filha é a palavra carregada que arrancas aos dicionários
quando dormem,
essa palavra escolheu-te e tu escolheste as roucas linhas*

²⁹⁸ *Op. Cit., Servidões*, p. 21.

²⁹⁹ *Op. Cit., A Morte Sem Mestre*, p. 8.

*onde há-de ter o trabalho artesanal da morte:
[...]
– a morte faz do teu corpo um nó que bruxuleia e se
apaga,
e tu olhas entre as coisas pequenas
e para onde olhas é essa parte alumiada toda*³⁰⁰

O tempo, delimitador da vida, é uma figura intransponível na obra herbertiana. Representado pelo deus Chronos, é o responsável pela morte. Na pintura de Francisco de Goya, Saturno/Chronos devora um filho, impõe o seu poder, pondo fim a uma vida. Trata-se de uma metáfora acerca da vida perecível e da inexorabilidade da morte, um ato do qual nós humanos não podemos escapar.

A brutalidade de Chronos é notória. O *eu* encara a morte com uma imensa naturalidade, aceita-a como verdade certa, pois consegue pressenti-la. O sangue perceptível é um sinal de que esta se encontra cada vez mais próxima.



Pintura 7: *Saturno devorando um filho* (1819-1823), de Francisco de Goya.

A vida não nos ensina a morrer, tanto que a morte não se pode aprender, não tem

³⁰⁰ *Op. Cit., A Morte Sem Mestre*, pp. 13-14.

mestre. A vida pode sim ser escrita, pode ser lida e entendida, mas a morte é uma cegueira impossível de curar. O poeta escreve, escolhe as suas linhas, criando um caminho de sentido único, inexorável. Escreve na presença da luz, da vida, e deixará de escrever quando cair a última gota de sangue pela sua mão, quando o nó se apagar e tudo o que foi vivido se alumiará em poesia.

*O corpo humano, visto como microcosmos, é considerado abertura para o supra-real, instrumento por onde a imaginação criadora pode se exercer a caminho da «realidade absoluta». Por outro lado, pelo princípio de delito que o acto sexual encerra, pelo espaço de devastação que abre e pelo desdém ao interdito, ele é uma das maneiras de libertar o homem da tirania das proibições, endereçando-o a todo o prazer.*³⁰¹

O desenhar do corpo humano desenvolve-se à medida que o texto poético se desenrola e o *eu* descreve a sua memória, o seu devir. O físico feminino é descrito muitas vezes sem sentimento profundo, apenas como fruto do desejo masculino, um desejo apaixonante, mas somente carnal.

Os traços curvos da mulher amante, e não da *amada*, apresentam-se grotescos e sangrentos. HH não pretende alterar o sentido das palavras, desprende-se de sinónimos mais agradáveis e oferece-nos as palavras cruas, palavras essas que marcam o seu discurso. O poeta madeirense não teme a forma como os seus poemas serão recebidos e entendidos, até porque caracteriza o leitor como um ser bom, mas “impuro”³⁰².

Georges Bataille, na obra *O Erotismo* (1988), afirma que “o elemento feminino do erotismo surgia como vítima, e o masculino como sacrificador e que, um e outro, no decurso da consumação, se perdiam na continuidade estabelecida por um primeiro acto de destruição”³⁰³. Deste modo, o sexo acaba por ser caracterizado como um ritual sagrado que, perante o sacrifício da mulher, poderá gerar vida. Fruto de um desejo carnal e erótico, a consumação do acto sexual conduz à “aprovação da vida até na própria morte”³⁰⁴.

A mulher, como símbolo de todas as ciências ocultas, desempenha um importante papel revelador. Ela propicia, pelo êxtase amoroso, a comunicação com as forças vitais e permite a ascensão aos segredos essenciais e às forças

³⁰¹ *Op. Cit., A Alquimia da Linguagem...*, p. 85.

³⁰² *Op. Cit., A Morte Sem Mestre*, p. 7.

³⁰³ Georges Bataille, *O Erotismo* (1988), Lisboa: Edições Antígona, p. 16.

³⁰⁴ *Idem*, p. 11.

*que governam as leis do universo. Portadora da decifração de todos os enigmas, ela invoca o princípio de prazer sobre o de realidade e complementa o homem no acto que conduz [...] a engendrar o cosmos.*³⁰⁵

A vida e a morte entrecruzam-se neste ritual carnal. A figura masculina, não procurando gerar vida com a amante, procura apenas saciar o seu desejo temporário e animal, quebrando o ciclo da vida. Aqui, a mulher não *amada* é encarada como dispensável, objeto apenas de desejo, uma “petite pute”³⁰⁶ que sangra em vão, não representando o ritual sagrado que engendra o cosmos.

l’amour la mort

*petite pute deitada toda nua sobre a cama à espera,
e inexplicavelmente eu entro nela de corpo inteiro
e idade inteira*³⁰⁷

A *Morte Sem Mestre* inicia-se no auge do discurso sem medos de Helder, com uma interjeição no segundo verso em tom de pura ironia: “oh Nossa Senhora Côna!”. Aqui, o *eu* revela-se indiscreto, querendo despertar o leitor para uma obra mordaz, sem quaisquer rodeios. Deste modo, o primeiro poema serve de aviso, é “um grão de sal aberto na boca do bom leitor impuro”³⁰⁸.

Os laços³⁰⁹ e nós, muito referidos nos poemas de HH, relacionam-se com o labirinto amoroso. O *eu* revela a necessidade de resolver um problema, pretendendo desatar um laço ou nó apertado, algo que o impede de prosseguir e de encontrar o fim do labirinto, isto é, libertar-se de um pensamento, atingir a epifania³¹⁰.

*que um nó de sangue na garganta,
um nó de ar no coração,
que a mão fechada sobre uma pouca de água,
e eu não possa dizer nada,
e o resto seja só perder de vista a vastidão da terra,
sem mais saber sítio e hora,
[...]*

³⁰⁵ *Op. Cit., A Alquimia da Linguagem...*, p. 85.

³⁰⁶ *Op. Cit., Servidões*, p. 24.

³⁰⁷ *Ibidem*.

³⁰⁸ *Op. Cit., A Morte Sem Mestre*, p. 7.

³⁰⁹ V. “Laços” in *Dicionário de Símbolos* (1984), pp. 331-333.

³¹⁰ V. “Herberto wanted”, de Luís Maffei, in *Relâmpago* (N.º 36/37), abril/outubro de 2015; Obs.: “Estarmos dentro da vida e enfiados na morte, e na linguagem, e na condição humana que nos cabe, não é uma prisão?”, p. 66.

*oh bela morte num dia seguro em qualquer parte
de gente em volta atenta à espera de nada,
um nó de sangue na garganta,
um nó apenas duro*³¹¹

Ficando cego, não consegue encontrar a saída e deixa-se perder numa longa e brevíssima espera por aquela que o vigia, aquela que numa data certa o levará para o desejado nada. A realização do desejo de amor é a solução para a rutura dos laços e dos nós que tanto perturbam o *eu*. No entanto, podemos caracterizar o nó como um possível despertar do *amador*, um presságio pela morte que se avizinha.

O amor possibilita, assim, o estado de vidência contido no êxtase e participa do colectivo porque rompe os laços criados [...]. [...] ele é a fusão, conciliação, harmonia, e «o poema, como o amor, é um acto no qual nascer e morrer, esses dois extremos contraditórios que nos desgarram e fazem de tal modo precária a condição humana, pactuam e se fundem»^{312, 313}.

O *eu* declara-se perante o leitor como “bode coroadado”³¹⁴. Coroadado pelo amor não correspondido, não concretizado. Este amor que lhe deixou «faminto» de desejo, enclausurado.

*e eu que sopro e envolvo o teu corpo tremulamente intacto
com meu corpo de bode coroadado
fedendo a testosterona e sangue,
num mundo de aromas e de orvalho,
farejo-te,
mordo-te a nuca, lambo,
e faminto me meto por ti adentro,*³¹⁵

³¹¹ *Op. Cit., A Morte Sem Mestre*, p. 9.

³¹² Cf. Octavio Paz, «El Surrealismo» in *Las Peras del Olmo*, Barcelona: Seix Barral, 1971, p. 148.

³¹³ *Op. Cit., A Alquimia da Linguagem...*, pp. 85-86.

³¹⁴ *Op. Cit., Servidões*, p. 28.

³¹⁵ *Ibidem*.

Considerações finais

*Mais uma vez, o caminho da morte deve levar-nos mais fundo na vida, como o caminho da vida nos deve levar mais fundo na morte.*³¹⁶

Edgar Morin

HH viveu para o seu ofício de escritor, de poeta, escrevendo para o “silêncio”³¹⁷. Serviu o outro *eu*, semeando no papel as perguntas que, ainda hoje, nos questionam e nos pedem respostas. No entanto, para si, a memória da sua escrita, a sua vida lavrada em palavras, é um presente passado, sendo que “para trás as páginas escritas apodreceram”³¹⁸.

Podemos concluir, tendo em conta as obras estudadas, que os quatro elementos, em conjunto com o quinto elemento, constituem cada um deles um ser dotado de corpo e de linguagem. Tal como o ser humano, os elementos essenciais presentes nos poemas de HH representam uma metamorfose constante, são substâncias efémeras, mas ao mesmo tempo eternas.

Cada poema, cada obra herbertiana é transcendental, rica em alquimia, em elementos naturais. Como um todo, os textos apresentam uma cosmogonia linguística, afetiva, simbólica e poética que nos abraça aquando a sua leitura. Ao transcrever os seus sonhos e devaneios, HH oferece-nos um destino verbal e onírico, um percurso interminável que, contudo, se revela essencial ao leitor como processo ontológico. Oferece-nos um “objecto carregado de poderes magníficos”³¹⁹.

³¹⁶ Edgar Morin, s/d, *O Homem e a Morte*, Publicações Europa-América, Lda., p. 11.

³¹⁷ V. *Photomaton & Vox*; Obs.: “Escreve-se para o silêncio onde, depois, o outro eu, o duplo pessoal, expectantemente alternativo, se apronta para a resposta à pergunta que é todo o escrito, toda a personagem em acto que a escrita também é. [...] Este juntíssimo tecido de interrogações e esclarecimentos, que se reenviam a si mesmos a contínuos modos de questionar e romper as respostas, constitui a própria tensão dinâmica da memória e do texto que a conduz.”, p. 24.

³¹⁸ *Idem*, p. 26.

³¹⁹ V. “O meu poeta morto viaja de Rolls Royce – autores antigos & modernos e a natureza arcaica de Herberto Helder”, de Tatiana Faia, in *Relâmpago* (N.º 36/37), abril/outubro de 2015; Obs.: “Numa auto-entrevista escrita para a revista *Luzes da Galiza* (reimpressa pelo *Público* a 4 de Dezembro de 1990),

O ser que lê sofre uma transformação. A leitura das substâncias, dos elementos espirituais e naturais, enriquece o ser, desperta a sua imaginação para além do real e do *possível*, revelando um infinito de possibilidades.

A mulher, âmago da poesia herbertiana, apresenta-se como um ser fragmentado. Amante, *amada*, filha, todas as suas conceções acabam por ser abstratas, relacionadas com os cinco elementos, mas não associadas a um único ser. Podemos afirmar que a figura feminina é intemporal, impessoal, de tal forma que o leitor a relaciona como melhor provir.

*Como fonte, ela encerra as virtudes da água: é a fonte de vida [...], o meio de purificação [...] o centro de regeneração [...]. Ela é a massa indiferenciada, a infinidade dos possíveis, o virtual, o informe, a promessa de desenvolvimento e de reabsorção, de regressão e de desintegração, a reintegração e a regeneração. [...] Ela se faz presente no sangue, a fusão entre água e fogo que interliga as veias do poeta às da terra, e no vinho, metamorfose entre água, terra e fogo, bebida de alimentação dos sentidos [...].*³²⁰

O “descerramento da mulher é a desocultação do mundo”³²¹, revelando que a onnipresença dos cinco elementos do cosmos é indiscutível em Helder. Testemunhámos, ao longo deste estudo, o poder das imagens na poesia herbertiana como elemento fundamental para o poeta, um instrumento de canto desmistificador do amor platónico, mas, sobretudo, um canto erotizante e corporal³²². Podemos concluir que “enquadra-se aqui uma possível hierogamia entre os amantes e a Natureza, como forma de colmatar toda uma rede de relações com o ambiente natural”³²³.

HH materializou o pensamento ao longo da sua vida em papel, sendo que imaginou, sonhou e viveu. A matéria prima do seu pensamento, a base da sua escrita, é fonte de intimidade, de sentimento profundo, de memória vivida, de infância perdida. HH escreveu imagens, um cosmos *legível*.

Herberto Helder descreve um poema como “um objecto carregado de poderes magníficos, terríficos: posto no sítio certo, no instante certo, segundo a regra certa, promove uma ordem e uma desordem que situam o mundo num ponto extremo: o mundo acaba e começa.”, p. 95.

³²⁰ *Op. Cit., A Alquimia da Linguagem...*, p. 115.

³²¹ *Idem*, p. 117.

³²² V. “O amor revisitado num poema de Herberto Helder” in *Máthesis* (N.º6), 1997, Viseu: Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Letras, pp.183-191; Obs.: “[...] Herberto Helder é, indubitavelmente, uma das mais fascinantes e arrebatadas vozes [...] na sequência de outras que já então [...] alimentavam o fogo persistente da “chama dupla”, [...] pois os poetas tinham uma consciência cada vez mais aguda de que não podiam [...] continuar a “adiar o amor para outro século”.”, p. 187.

³²³ V. “Nexos Intertextuais entre *O Amor em Visita*, de Herberto Helder e *O Cântico dos Cânticos*” in *Textos Pretextos* (N.º1), Inverno – 2002, p. 8.

O poeta madeirense realizou as suas obras sabendo, de certo modo, que marcaria a diferença. Não se declarando como um poeta comum e popular, recebendo a fama de *ilegível*, Helder é (re)conhecido por muitas pessoas, mas compreendido e lido por poucas: “o maior poeta de língua portuguesa desde Fernando Pessoa fez o que sempre fez: baralhou, lançou a confusão, recusou-se a ser o que queriam que ele fosse”³²⁴.

Os livros herbertianos são testemunhas vivas de uma tradição literária portuguesa sem mestre, uma tradição poética escrita e criada por HH, singularmente incontornável³²⁵. Terminado o seu ofício, a sua mão não voltará a pegar numa esferográfica, não voltará a escrever. Podemos somente ler e reler os seus escritos, a obra que compôs ao longo da sua existência, uma obra (in)acabada. Podemos testemunhar este mito herbertiano como um cadáver que procria, como se de uma imortalidade vegetal se tratasse³²⁶.

O *corpus* aqui analisado resulta numa composição de elementos essenciais à poesia de HH. A água é o espelho refletor, sem forma fixa, tal como a linguagem do poeta que ondula em cada poema e embala o leitor *amador*. O fogo, vorazmente destruidor, envolve a poética herbertiana em calorosos sentimentos de imortalidade. A terra abismal e feminina floresce, distantemente, no alto da montanha junto da *amada*. O ar, levemente silencioso, liberta os devaneios e as memórias do *eu*, possibilitando o voo. E o sangue, elo de ligação entre os quatro elementos, é um presságio inevitável, pois revela a efemeridade da vida, a proximidade da morte inexorável da escrita e a sua revivificação através da leitura, como se de uma transfusão se tratasse.

³²⁴ V. “Herberto Helder: morreu o poeta que nunca se deixou capturar”, in *Observador*, 24 de março de 2015.

³²⁵ V. “A «antropófaga festa». Metáfora para uma ideia de poesia em Herberto Helder” in *Diacrítica* (N.º 23/3), 2009, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho; Obs.: “É na face silenciosa e apaixonante da palavra que se fixa o olhar de Herberto Helder. Do outro lado da linguagem, há uma *energeia* que o poeta, leitor de si mesmo, procura no exercício metapoético. [...] há uma vontade expressa de encontrar um impulso selvagem por detrás do rosto humano das palavras.”, p. 11.

³²⁶ V. “Herberto wanted”, de Luís Maffei, in *Relâmpago* (N.º 36/37), abril/outubro de 2015; Obs.: “Herberto Helder escreveu um réquiem desde o primeiro livro, e veio morrendo, violentamente, desde então, e seguirá morrendo, séculos a fio, se deixarmos, se soubermos Morrê-lo.”, p. 66.



Pintura 8: *O Jardim das Delícias Terrenas* (1504), de Hieronymus Bosch.

A cosmogonia elementar, aqui descrita por meio da linguagem universal alquímica de HH, revela-nos um mundo de delícias terrenas. Tal como a pintura de Bosch retrata, a vida apresenta três fases e cinco elementos. O *eu* metamorfoseia-se ao longo do tempo, desde o seu nascimento, sendo batizado pela pureza e inocência divina, passando pela concretização dos seus prazeres boémios mais obscuros, é incitado pela figura feminina que o queima e o faz sangrar em cima da folha de papel, nos poemas que escreve dia após dia, até à morte.

Do Éden ao Inferno de Dante, a sombra dos cinco elementos acompanha continuamente o *eu*, acompanha fielmente o poeta na escrita e o leitor na leitura. Em gesto de catarse, destacamos o seguinte poema, a revelação do poeta madeirense, que apenas:

*queria fechar-se inteiro num poema
lavrado em língua ao mesmo tempo plana e plena
poema enfim onde coubessem os dez dedos
desde a roca ao fuso
para lá dentro ficar escrito direito e esquerdo
quero eu dizer: todo
vivo moribundo morto
a sombra dos elementos por cima*³²⁷

³²⁷ *Op. Cit., A Morte Sem Mestre*, p. 30.

Bibliografia

Corpus

HELDER, Herberto, 2013, *Servidões*, Assírio & Alvim.

HELDER, Herberto, 2014, *A Morte Sem Mestre*, Porto Editora, Lda.

HELDER, Herberto, 2015, *Poemas Canhotos*, Porto Editora, Lda.

Crítica e análise

“Actividade Literária Madeirense” in *Eco do Funchal*, Funchal: 8 de dezembro de 1954.

ALLEAU, René, 1982, *A Ciência dos Símbolos*, Lisboa: Edições 70, Lda.

ALVES, Ana Luísa, “Nexos Intertextuais entre *O Amor em Visita*, de Herberto Helder e *O Cântico dos Cânticos*” in *Textos Pretextos* (N.º1), Inverno – 2002.

AMARAL, Fernando Pinto do, “A mão do mundo” in *Relâmpago* (N.º36/37), abril/outubro de 2015, Lisboa: Livraria Sistema Solar.

ANTUNES, Luisa Marinho, “Luminosità, allegria e altro. Note sulla poesia di Herberto Helder” in *Kamen’*: *Revista di poesia e filosofia* (N.º21), 2003.

ANTUNES, Luísa Marinho, 2015, *Creare la parole, creare il mondo, Poeti lusofoni contemporanei*, Libreria Ticinum Editore.

BACHELARD, Gaston, 1989, *A Poética do Espaço*, São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, Ltda.

BACHELARD, Gaston, 1989, *A Psicanálise do Fogo*, Lisboa: Litoral Edições.

BACHELARD, Gaston, 1991, *A Terra e os Devaneios do Repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*, São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, Ltda.

BACHELARD, Gaston, 1991, *A Terra e os Devaneios da Vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*, São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, Ltda.

BACHELARD, Gaston, 1998, *A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda.

BACHELARD, Gaston, 2012, *El aire y los sueños: ensaio sobre la imaginación del movimiento*, Mexico: Breviarios del Fondo de Cultura Económica.

BATAILLE, Georges, 1988, *O Erotismo*, Lisboa: Edições Antígona.

BAUMAN, Zygmunt, 2009, *Europa Líquida*, Funchal: Editora Nova Delphi.

BLACKBURN, Simon, 1997, *Dicionário de Filosofia*, Lisboa: Gradiva.

CARVALHO, Armando Silva, “O Herberto” in *Relâmpago* (N.º36/37), abril/outubro de 2015, Lisboa: Livraria Sistema Solar.

CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain, 1982, *Dicionário dos Símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, Lisboa: Editorial Teorema, Lda.

CIRLOT, Jean-Eduardo, 1984, *Dicionário dos Símbolos*, São Paulo: Editora Moraes, Ltda.

COELHO, Jacinto Prado, 1997, *O Cálculo das Sombras*, Lisboa: Asa.

“Cronologia de Herberto Helder” in *Relâmpago* (N.º36/37), abril/outubro de 2015, Lisboa: Livraria Sistema Solar.

CRUZ, Gastão, “Editorial” in *Relâmpago* (N.º36/37), abril/outubro de 2015, Lisboa: Livraria Sistema Solar.

CRUZ, Gastão, “Vinte e cinco cartas de Herberto Helder” in *Relâmpago* (N.º36/37), abril/outubro de 2015, Lisboa: Livraria Sistema Solar.

Dicionário Breve de Filosofia, 2005 (5.^a ed.), Lisboa: Editorial Presença.

DIOGO, Américo António Lindeza, 1990, *Herberto Helder: Texto, Metáfora, Metáfora do Texto*, Coimbra: Livraria Almedina.

- DOUGLAS, Mary, 1978, *Símbolos Naturales*, Madrid: Alianza Editorial S.A.
- DURAND, Gilbert, 1995, *A Imaginação Simbólica*, Lisboa: Edições 70, Lda.
- E-Dicionário de termos literários* in <http://www2.fcsh.unl.pt/edt/> (Consultado em outubro de 2016).
- ECO, Humberto, 2016, *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios: O Signo, a Representação, a Ilusão, a Imagem*, Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- EIRAS, Pedro, “Herberto Helder, poeta apocalíptico” in *Relâmpago* (N.º36/37), abril/outubro de 2015, Lisboa: Livraria Sistema Solar.
- ELIADE, Mircea, 1979, *Imagens e Símbolos*, Lisboa: Editora Arcádia, S.A.R.L.
- FAIA, Tatiana, “O meu poeta morto viaja de Rolls Royce – autores antigos & modernos e a natureza arcaica de Herberto Helder” in *Relâmpago* (N.º36/37), abril/outubro de 2015, Lisboa: Livraria Sistema Solar.
- FALCÃO, Ana Margarida, “O Funchal na Poesia Insular do séc. XV ao séc. XX” in *Funchal (d)Escrito: Ensaios sobre representações literárias da Cidade*, 2011, 7 Dias 6 Noites – Editores Unipessoal, Lda.
- FARRA, Maria Lúcia Dal, 1986, *A Alquimia da Linguagem: leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, E.P.
- FARRA, Maria Lúcia Dal, “Herberto Helder Leitor de Camões” in *Revista Camoniana* (Vol.I), 2.ª Série, Centro de Estudos Portugueses da Universidade de São Paulo.
- FARRA, Maria Lúcia Dal, “Um devaneio brasileiro” in *Relâmpago* (N.º36/37), abril/outubro de 2015, Lisboa: Livraria Sistema Solar.
- FOURNIER, António, “A ilha de todos os mitos” in *Relâmpago* (N.º36/37), abril/outubro de 2015, Lisboa: Livraria Sistema Solar.
- GEORGE, João Pedro, “Herberto Helder: sociologia de um génio” in *Observador*, 8 de abril de 2015. Disponível em <http://observador.pt/especiais/herberto-helder-sociologia-de-um-genio/> (Consultado em dezembro de 2016).

- GUEDES, Maria Estela, 2010, *A Obra ao Rubro de Herberto Helder*, São Paulo.
- GUEDES, Maria Estela, “Herberto Helder, poeta de culto” in *Jornal Opção*, Lisboa: 28 de março de 2015. Disponível em <http://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/herberto-helder-poeta-de-culto-31724/> (Consultado em outubro de 2016).
- GUEDES, Maria Estela, “Na morte de Herberto Helder: o rio camoniano” in *Revista TriploV de Artes, Religiões e Ciências* (N.º 51), abril-maio de 2015. Disponível em http://www.triplov.com/novaserie.revista/numero_51/estela-guedes/index.html (Consultado em outubro de 2016).
- GUERREIRO, Ana Lúcia, “A «antropófaga festa». Metáfora para uma ideia de poesia em Herberto Helder” in *Diacrítica* (N.º 23/3), 2009, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.
- HAMILTON, Edith, 1991, *A Mitologia*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, Lda.
- HAN, Byung-Chul, 2014, *A Sociedade da Transparência*, Lisboa: Edições Relógio D’Água.
- HELDER, Herberto, 1987, *Photomaton & Vox*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- HELDER, Herberto, “Poesia – Inteligência e Inocência” in *Voz da Madeira*, Funchal: 8 de outubro de 1955.
- JÚDICE, Nuno, “Um poeta da poesia” in *Relâmpago* (N.º36/37), abril/outubro de 2015, Lisboa: Livraria Sistema Solar.
- LANCELIN, Aude; Lemonnier, Marie, 2015, *Os Filósofos e o Amor*, Lisboa: Edições tinta-da-china.
- LOPES, Silvina Rodrigues, 2003, *A Inocência do Devir: Ensaio a partir da obra de Herberto Helder*, Edições Vendaval.
- LOURENÇO, Eduardo, s/d, *Tempo e Poesia*, Lisboa: Relógio D’Água Editores, Lda.
- LOURENÇO, Eduardo, “H.H.: Sob o signo do fogo” in *Relâmpago* (N.º36/37), abril/outubro de 2015, Lisboa: Livraria Sistema Solar.

MAFFEI, Luís, 2007, *Do Mundo de Herberto Helder*, Rio de Janeiro: Tese de Doutoramento, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MAFFEI, Luís, “Herberto wanted” in *Relâmpago* (N.º36/37), abril/outubro de 2015, Lisboa: Livraria Sistema Solar.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel, “Um poema de Herberto Helder” in *A Capital*, Lisboa: 9 de setembro de 1978.

MARINHO, Maria de Fátima, 1982, *Herberto Helder: a obra e o homem*, Lisboa: Editora Arcádia, S.A.R.L.

MARINHO, Maria de Fátima, “A Feminilidade na Poesia de Herberto Helder” in *Colóquio de Letras* (N.º67), maio de 1982, pp.72-75.

MARQUES, Joana Emídio, “Herberto Helder: morreu o poeta que nunca se deixou capturar” in *Observador*, 24 de março de 2015. Disponível em <http://observador.pt/especiais/herberto-helder-morreu-o-poeta-que-nunca-se-deixou-capturar/> (Consultado em dezembro de 2016).

MARTINS, Manuel Frias, 1983, *Herberto Helder: Um Silêncio de Bronze*, Lisboa: Livros Horizonte, LDA.

MELLO, Fernando Ribeiro de, “Entrevista a Herberto Helder” in *Jornal de Letras e Artes* (N.º139), 17 de maio de 1964.

MORIN, Edgar, s/d, *O homem e a morte*, Publicações Europa-América, Lda.

“O Discurso da Poesia” in «*Poétique*»: *Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires* (N.º28) – 1982, Coimbra: Livraria Almedina.

PERKINS, Juliet, 1991, *The Feminine in the Poetry of Herberto Helder*, London: Tamesis Books Limited.

PERKINS, Juliet, “As filhas do tempo: análise de um poema de Herberto Helder” in *Colóquio de Letras* (N.º65), janeiro de 1982.

PIMENTEL, Diana, 1999, *Herberto Hélder hipótese de Investigação: estudo sobre o conceito de reescrita em Photomaton & Vox*, Lisboa: Tese de Mestrado, Universidade de

Lisboa.

PIMENTEL, Diana, “lugar para. esculpir o poema.” in *Relâmpago* (N.º36/37), abril/outubro de 2015, Lisboa: Livraria Sistema Solar.

QUINTAIS, Luís, “Acidente e revisitação de um poema” in *Relâmpago* (N.º14), abril de 2004, Lisboa: Livraria Sistema Solar.

QUINTAIS, Luís, “Mas depois, por acidente, li da sua impossibilidade em *Photomaton & Vox*” in *Relâmpago* (N.º36/37), abril/outubro de 2015, Lisboa: Livraria Sistema Solar.

RIFFARD, Pierre, 1993, *Dicionário do Esoterismo*, Lisboa: Editorial Teorema, Lda.

ROSA, António Ramos, 1962, *Poesia Liberdade Livre*, Lisboa: Livraria Morais Editora.

RUBIM, Gustavo, “Um texto estranho” in *Textos Pré-Textos* (N.º 17), outubro-novembro de 2012.

SARAIVA, Arnaldo, “Angústias e astúcias da metáfora herbertiana” in *Relâmpago* (N.º36/37), abril/outubro de 2015, Lisboa: Livraria Sistema Solar.

SEABRA, José Augusto, “O amor revisitado num poema de Herberto Helder” in *Máthesis* (N.º 6), 1997, Viseu: Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Letras.

“Suplemento Literário” in *Diário de Lisboa*, 16 de outubro de 1958.

TEIXEIRA, Mónica, 2005, *Tendências da Literatura na Ilha da Madeira nos Séculos XIX e XX*, Funchal: Centro de Estudos de História do Atlântico.

Pinturas

ARCIMBOLDO, Giuseppe, 1566, *Os Quatro Elementos*.

BOSCH, Hieronymus, 1504, *O Jardim das Delícias terrenas*.

BOTTICELLI, Sandro, 1482, *A Primavera*.

BOTTICELLI, Sandro, 1486, *O Nascimento de Vénus*.

CRANACH, Lucas, 1546, *A Fonte da Juventude*.

FRIEDRICH, Caspar David, 1818, *Caminhante sobre o mar de névoa*.

FÜGER, Heinrich Friedrich, 1817, *Prometeu leva o fogo à humanidade*.

GOYA, Francisco de, 1819-1823, *Saturno devorando um filho*.

Anexos

Água	Seres	Objetos e espaços	Outros	Verbos
<i>Servidões</i>	«peixe»	«banheira» / «copo»	«sal» / «gelo» / «orvalho» / «espumas» / «espuma» / «ondas» / «gota» / «suor» / «lágrimas» / «guelras» / «barbatanas» / «luas» / «sede» / «marinha» / «ultramarina» / «marítimas» / «fráguas» / «aguarrás» / «aguaé»	«suar» / «lava» / «lavavam» / «lavarem» / «enche» / «encharcava» / «enxugar-se» / «afogar-se» / «mergulhado»
<i>A Morte Sem Mestre</i>	«pescadores» / «banhistas» / «peixe»	«rés das águas» / «rio» / «porto» / «espelhos» / «praias» / «praia» /	«orvalho» / «chuva» / «onda» / «espuma» / «sal» / «iodo» / «maremoto» / «fundo» / «câmaras» / «águas marítimas» / «afogada» / «marítimos» / «salgados» / «purificação» / «banho» / «movimento» / «glória atlântica» / «baptismo»	«lavado» / «mergulhe» / «mergulhava» / «afoguem» / «não me lavo» / «me lavava» / «banhava-se» / «tomava banho»
<i>Poemas Canhotos</i>	«golfinhos» / «golfinho» / «polvo»	«rés das águas»	«espuma» / «lua» / «fonte» / «lágrimas» / «sede» / «embebeda» / «afogadas» / «afogada» / «transparente» / «compacta» / «bêbedo» / «Casa de Água» / «água inesperada» / «água completa» / «água exasperada» / «água da bica» / «água clara»	«subam» / «arrebatem» / «engulam» / «afogam» / «beber» / «bebê-la»

Tabela 3: Vocábulos referentes à *água* presentes no *corpus*.

Fogo	Seres	Objetos e espaços	Outros	Verbos
<i>Servidões</i>	-	«luz» / «luzes» / «lâmpada» / «iluminuras» / «inferno» / «infernos»	«fogo celular» / «sol» / «estrela» / «estrelas» / «faíscas» / «labaredas» / «cinza» / «febre» / «brasa» / «quente» / «alumiação» / «iluminosa» / «queimadura» / «temperatura»	«faiscar» / «fervendo» / «fumegavam» / «reluz» / «brilha» / «lampejando» / «queimará» / «queima» / «fundiu» / «devorava» / «ardido» / «iluminado» / «queimada»
<i>A Morte Sem Mestre</i>	«demónio»	«inferno» / «luz» / «iluminura»	«labareda» / «cinza» / «cinzas» / «calor» / «forno» / «infernai» / «estrela» / «constelação» / «relâmpago»	«ilumina-te» / «brilha» / «brilhar» / «brilhava» / «pegar» / «perdura» / «queima-me» / «abrsa-me» / «ressuscita» / «ressuscitaria» / «alumiada» / «ligado»
<i>Poemas Canhotos</i>	-	«trevas» / «inferno» / «luz» / «alumiação»	«lume» / «chamas» / «labaredas» / «queimado» / «ardentes» / «relâmpago» / «astro» / «estrela» / «queimadura»	«cega» / «aclara» / «apaga» / «acende» / «briha» / «fundem» / «ardendo» / «devorava» / «cremar» / «queimando-o» / «ressuscitar»

Tabela 4: Vocábulos referentes ao *fogo* presentes no *corpus*.

Terra	Seres	Objetos e espaços	Outros	Verbos
<i>Servidões</i>	«bichos» / «animais» / «porco» / «cavalo» / «tigre» / «cobra» / «leão» / «bode coroadado» / «deusas» / «mulher» / «mães»	«ilha» / «montanha» / «montanhas» / «abismo» / «chão» / «deserto» / «campos» / «serras» / «colinas»	«natureza» / «muralhas» / «rosa» / «rosa esquerda» / «tinta das rosas» / «botânica» / «floral» / «florações» / «floralmente» / «girassóis» / «jasmims» / «flores» / «corolas» / «pólen» / «pedrarias» / «pedra» / «pedras» / «areia» / «orgânico» / «rebentos» / «searas» / «trigos» / «basaltos» / «seiva» / «alimentos» / «copas» / «tronco» / «árvore» / «árvores» / «folhinha» / «fruta» / «frutas» / «bananeiras» / «cachos»	«floresce» / «brotas» / «brotavam» / «plantei» / «amadurecem» / «lavro» / «lavram»
<i>A Morte</i> <i>Sem</i> <i>Mestre</i>	«borboleta» / «gato» / «gatos» / «cão» / «fêmeas» / «fêmeazinhas» / «grávida» / «deusa» / «musa» / «mulher» / «cadelas domésticas» / «cabra» / «burro» / «pintaínhos» / «pilha-galinhas»	«altas montanhas» / «paraíso» / / «deserto» / «desertos» / «abismo» / «cavernas» / «colinas»	«rosa» / «jasmim» / «fruta» / «oliveiras» / «cravos vermelhos» / «retretes terrestres» / «terrífico» / «fixa» / «madeira» / «terreno» / «areia» / «papel» / «palha» / «pó» / «pedra» / «a pique» / «muros» / «torre» / «canavial» / «canaviais» / «folhas» / «seiva» / «carvão» / «tabaco» / «basalto» / «estátuas» / «erva»	«vibram» / «estremecia» / «estremeço» / «lavrado» / «enterrado»
<i>Poemas</i> <i>Canhotos</i>	«lobo» / «búfalos» / «borboletas» / «amada» / «mulher» / «mães»	«altas montanhas» / «colinas»	«flores» / «rosa penta» / «rosa» / «rosas» / «roseiras» / «rose» / «margaridas» / «corolas» / «poalha» / «tronco» / «folha» / «papel» / «fruta compacta» / «silvestres» / «ferozes» / «torre» /	«pesando» / «entroncavam» / «refloresce»

			«terramoto» / «coroas de pedra» / «estelas de pedra» / «pedra» / «meteoro» / «chão raso» / «buraco abissínio»	
--	--	--	---	--

Tabela 5: Vocábulo referentes à *terra* presentes no *corpus*.

Ar	Seres	Objetos e espaços	Outros	Verbos
<i>Servidões</i>	«pássaros» / «águia»	-	«pulmões» / «vento» / «brisa» / «sopro» / «sopros» / «odor» / «perfume» / «aromas» «cheiros» / «plumagem» / «voadora» / «sufoco» / «sufôco» «silêncio» / «silêncios» / «nada» / «vazio» / «respiração» / «sussurro» / «vozes» / «atmosfera» / «atmosférico» / «trovoadas» / «raios» / «tempestades»	«arvoar» / «fedendo» / «farejo-te» / «respirando» / «respirávamos» / «se respira» / «respiras» / «respiras-te» / «soprar»
<i>A Morte Sem Mestre</i>	«ave»	«céus»	«pulmões» / «brisa» / «revoada» / «fôlego» / «sôpro» / «vapor» / «gás»	«respira» / «respirar» / «respire» / «respiro» / «avoar» / «caí»
<i>Poemas Canhotos</i>	«anjos»	-	«sôpro» / «vento» / «voz» / «silêncio» / «nada» / «solidão» / «boca de ar»	«respira» / «respiro» / «respira» / «respiro» / «aspirados» / «calada»

Tabela 6: Vocábulo referentes ao *ar* presentes no *corpus*.

Sangue	Seres	Objetos e espaços	Outros	Verbos
<i>Servidões</i>	«putas futuras» / «petite pute»	«facalhões» / «cutelos» / «faca» / «lâmina»	«osso» / «nervo» / «vísceras» / «carne natural» / «carne» / «cordão de sangue» / «massa vermelha» / «sangrentas» / «feridas» / «cicatriz» / «emblema» / «marca» / «chagas» / «esquartejados» / «espesso»	-
<i>A Morte Sem Mestre</i>	-	«navalha»	«vermelho» / «pulsção» / «dor» / «carne» / «talho» / «ferida»	«sangrava» / «escorria» / «escoava» / «coze» / «sangrando» / «cortados»
<i>Poemas Canhotos</i>	«antropófago» / «assassino»	«ferros» / «espigões» / «prego»	«carne branda» / «carne humana» / «chaga» / «entranhas» / «cordão» / «manchas de sangue» / «bolsa de sangue»	«sangra»

Tabela 7: Vocábulos referentes ao *sangue* presentes no *corpus*.

As mulheres	Negativas	Positivas
<i>Servidões</i>	«putas» / «petite pute»	«mães» / «mulheres plenas» / «musas» / «mulher» / «mulheres»
<i>A Morte Sem Mestre</i>	«putedo» / «puta» / «pequenas putas» / «putas» / «fêmeas» / «fêmeazinhas»	«coisa amada» / «rapariga» / «filha» / «mãe» / «mulher» / «senhora» / «grávida» / «deusa» / «musa» / «virgens»
<i>Poemas Canhotos</i>	«mães loucas»	«amada» / «mãe» / «mulher» / «Musa» / «filha»

Tabela 8: Noções depreciativas e positivas acerca da figura feminina evidenciadas no *corpus* herbertiano.

A Nossa Universidade

Colégio dos Jesuítas
Rua dos Ferreiros - 9000-002, Funchal

Tel: +351 291 209400

Fax: +351 291 209410

Email: gabinetedarecricao@uma.pt