

Herberto Helder e a Apropriação Parcialíssima de *Episódios/A Múmia* de Fernando Pessoa



Tatiana Aparecida Picosque¹

RESUMO: Pretendemos analisar excertos da série de poemas intitulada *Episódios/A Múmia* do *Cancioneiro*, de Fernando Pessoa. Queremos compreender o motivo pelo qual esses poemas foram apropriados pelo livro de antologia *Edoi Lélia Doura* (1985), de Herberto Helder (por muitos, considerado o maior poeta português surgido após Fernando Pessoa). O que nos intriga é o fato de Fernando Pessoa e Herberto Helder possuírem poéticas tão dissonantes. Portanto, é necessário sondarmos o que torna esta série de poemas afim ao projeto poético herbertiano a ponto dele render-lhe uma espécie de pequena homenagem.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia portuguesa contemporânea, Herberto Helder, Fernando Pessoa, metapoética, unidade.

ABSTRACT: We intend to analyze excerpts from the series of poems called *Episódios/A Múmia* do *Cancioneiro*, written by Fernando Pessoa. We want to understand why these poems were appropriated in the anthology book *Edoi Lélia Doura* (1985), organized by Herberto Helder (who has been considered by some the greatest Portuguese poet since Pessoa). What attracts our attention is the fact that Fernando Pessoa and Herberto Helder have divergent poetics. It is therefore interesting to notice what makes this series of poems similar to Herberto Helder's poetics to the point of making him pay homage to it.

KEYWORDS: Contemporary Portuguese Poetry, Herberto Helder, Fernando Pessoa, metapoetry, unity.

Herberto Helder nasceu em Funchal, na Ilha da Madeira, em 1930. Completou em 2010 seus oitenta anos. Escreve desde o final da década de cinquenta e se afirmou como um dos maiores poetas portugueses da segunda metade do século XX e do início do XXI. Seus poemas demasiadamente obscuros assombraram a crítica mais afeita a um paradigma de leitura e de análise mais convencional. Afinal, Herberto Helder não é um poeta “engajado” no sentido tradicional em que entendemos essa palavra. Pelo contrário, confecciona poemas considerados desvinculados da realidade imediata e, para completar a sua suposta falta de engajamento, evita a cena pública ao não receber prêmios, não conceder entrevistas e não aparecer sob quaisquer formas. Em Portugal, esse fato curioso acabou por resultar num livro de ficção intitulado *Sei onde mora o Herberto Helder* (2011), de Manuel Monteiro. Apesar dessa recusa à cena pública, Herberto Helder chegou a ser indicado por seu país ao prêmio Nobel de 2007, o que demonstra a força de sua obra. Bem sabemos que esse prêmio normalmente se destina a escritores mais explicitamente comprometidos com a política, tanto que José Saramago foi o único português agraciado com o prêmio. A nosso ver, Herberto Helder é um escritor engajado, mas a sua forma de resistência política é outra, bem mais sutil.

Deixando as curiosidades sobre o autor um pouco de lado, o que nos importa nesse artigo é compreender a apropriação de uma série de poemas pessoanos por Herberto Helder em seu livro de antologia chamado *Edoi Lélia Doura*. Por um lado, tratar-se-ia de mera transcrição? Pois organizar um livro que reúne literalmente poemas de obras alheias pode bem parecer uma cópia literal da criatividade dos outros. Por outro, tratar-se-ia de um livro que reúne o gosto pessoal do poeta? Se assim fosse, cremos que pouco interesse nutriríamos pelo livro, visto que ele seria fruto de uma atitude artisticamente pouco motivada, ao aproveitar-se simplesmente da fama do escritor. Mas tudo isso não é verdade. O livro de Herberto Helder não é uma apropriação descarada de textos alheios sem justificativa artística relevante.

A apropriação, no entanto, existe. Mas qual é o seu significado? É o autor Fernando Pessoa quem está lá? Herberto Helder certamente deseja três coisas, entre outras, com a apropriação de textos pessoanos: 1) contrapor-se, como escritor moderno, à ideia de genialidade e de originalidade absolutas, pois o novo advém da leitura crítica e criativa da tradição cultural – e, por isso, um livro de antologia organizado por

¹ Doutoranda em Literatura Portuguesa (USP). Título provisório da pesquisa: “A faca não corta o fogo, de Herberto Helder” – bolsista da FAPESP. Contato: tatianapicosque@usp.br



um escritor moderno tende a ser um livro crítico e não um plágio; 2) dialogar com a obra do poeta que se tornou referência comum e incontornável da literatura portuguesa, Fernando Pessoa, assimilando-o, contrariando-o, distorcendo-o; 3) a escolha estratégica dos poemas para a antologia serve mais para destrinchar os princípios da poética herbertiana do que a dos autores antologados.

Herberto Helder e Fernando Pessoa possuem poéticas divergentes quanto ao fundamento. O primeiro pensa a unidade entre sujeito e mundo promovida pela experiência artística, o segundo fragmenta a visão subjetiva de mundo em sua poética, provavelmente para enriquecê-la e não cair no dogma da única verdade em arte. De modo semelhante a Pessoa, temos que Herberto Helder também consegue escrever sem dogmatizar.

Se a proposta do dossiê da revista é a pergunta: “Quem tem medo de lugar-comum?”, poderíamos, para começar, discorrer sobre o próprio caminho de análise crítica a que nos propusemos aqui. Ou seja, o livro de antologia *Edoi Lélia Doura* é riquíssimo, mas o problema é que o seu poder de alcance é quase ignorado pela crítica, já que *de autoria de Herberto Helder* temos apenas o prefácio e os comentários brevíssimos sobre cada autor antologado. Só esta parte da obra seria *original*, pois constitui indubitavelmente a *voz do autor*. Deste modo, os estudiosos pouco discutem sobre o sentido da seleção crítica que o poeta pensou para a composição de seu livro, por sinal, extremamente complexo. Por conta da cópia literal de poemas, temos a impressão de que muitos consideram o livro *Edoi Lélia Doura* uma obra menor dentro da vasta obra do autor. Preferem apenas a discussão sobre os *seus* poemas. Em suma, o sentido da antologia herbertiana, portanto, é incisivamente crítico, já que paralelamente à obra de criação, comumente todo o escritor moderno passou a compor “extensas obras de tipo teórico e crítico” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.11). E *Edoi Lélia Doura* é uma obra crítica.

Temos que a apropriação dos poemas pessoanos descontextualiza a suposta intencionalidade original do autor, no caso a de Fernando Pessoa. O sentido da apropriação é revelar a própria poética de Herberto Helder e não a de Fernando Pessoa. Por isso, a leitura da série de poemas escolhida ganha outra roupagem que não é a de cunho pessoano. Surge um Fernando Pessoa de Herberto Helder.

Nosso autor nos mostra que toda originalidade decorre do diálogo com a tradição. Fernando Pessoa, nesse sentido, constitui a tradição da poesia portuguesa a partir da segunda metade do século XX. É preciso enfrentá-lo, respondê-lo. Por isso, Herberto Helder intenta respondê-lo ao integrar os seus poemas numa antologia pessoal.

Na realidade, a obra de Fernando Pessoa parece ser objeto de admiração e de repúdio à poética de um grupo de escritores, a dos surrealistas portugueses. Ele lhes parece uma grande pedra no caminho. Por isso, começaremos o nosso artigo apresentando um pequeno panorama a respeito do posicionamento desses escritores com relação ao poeta modernista. Herberto Helder travou contato com esse grupo no começo de sua carreira como escritor, mas depois se distanciou e criticou o Surrealismo enquanto movimento. Ele parte de princípios afins, mas não coincidentes aos dos surrealistas. Desta forma, é coerente começarmos com o diálogo pouco amigável estabelecido pelos surrealistas e afins com a obra de Fernando Pessoa.

Da apropriação da obra pessoana pelos surrealistas, intentamos chegar ao sentido da apropriação da série de poemas pessoanos por Herberto Helder. Qual o rosto que Fernando Pessoa adquire nesta antologia? O rosto herbertiano, certamente. Porém, a inserção de seus poemas não deixa de ser uma espécie de pequena homenagem a ele.

Todo escritor é um leitor e recriador da tradição; não gênio solitário que inventa o novo a partir do nada. Herberto Helder certamente se inventou muito respondendo às problemáticas que encontrou com a obra pessoana. Podemos afirmar que ele optou por se apropriar de modo *transgressor* dessa obra, deformando-a em *Edoi Lélia Doura* para assimilá-la.





Quem tem medo de Fernando Pessoa?

Como bem aponta o crítico Fernando J. B. Martinho, os surrealistas portugueses adotam uma postura ambivalente perante a poética de Fernando Pessoa. Consideram-no um poeta grande, mas com muitas ressalvas. Se, por um lado, reconhecem a qualidade incontestável de seus poemas – chegando mesmo a coligi-los em antologias particulares² –, por outro, vislumbra-se a tentativa de distanciamento com relação à sua poética. Vejamos o comentário de Cândido Martins:

Os poetas do *Orpheu*, com realce para Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, foram com certeza, pela “revolução mental” e estética que operaram, dos escritores mais admirados pelos surrealistas, mas também foram, ao mesmo tempo, mas por outras razões, dos autores mais parodiados ao nível do intertexto surrealista. A utilização paródica de textos da autoria dos modernistas de *Orpheu* deve ser enquadrada numa funcionalidade ambivalente, cujo *ethos* vai desde a violenta derrisão paródica à homenagem mais ou menos velada. (MARTINS, 1995, p. 90)

Os surrealistas portugueses pouco o admitem como referência poética maior, pois não desejam contribuir ainda mais para o processo de sua mitificação, de sua canonização – operacionalizada até então pela geração *Presença*. Mário Cesariny, por exemplo, preocupava-se com o seu excessivo culto, que acabava subtraindo a atenção de outros poetas relevantes, como Teixeira de Pascoaes. António Maria Lisboa, por seu turno, preferia a figura de Mário de Sá-Carneiro e chegou a redigir uma carta, em 1950, a Adolfo Casais Monteiro questionando o papel central de Fernando Pessoa no panorama da poesia portuguesa:

(...) e porquê Fernando Pessoa a figura central? Por assiduidade ao café? Pelo seu inglês clássico? ou pelas respostas às charadas que enviava para Londres? Houve centro? e a havê-lo não seria este Magnífico Sá-Carneiro de que todos se serviram e perante o qual Pessoa perde todas as *peleas* porque Sá-Carneiro é o seu assassino? A que distância um do outro: Pessoa, o capacho-confesso, Sá-Carneiro... um Esfinge-Gorda, exacto! Um *literato* fazendo o esforço de QUATRO para não recuperar o meio – fracassando; o outro, *excesso do meio!* (LISBOA, 1997, p. 170)

Natália Correia, que tem objetivos poéticos análogos aos do surrealismo, não perdoa a suposta misoginia fernandina e o seu cerebralismo (MARTINHO, 1988, p. 36). Quando se remete aos textos do poeta, afirma que os inverte para um ponto de vista feminino. Interessante mencionar que Natália Correia não considera Fernando Pessoa a referência literária mais relevante a seus escritos:

“Particularmente devedora”, não direi. Devedora como qualquer poeta de minha geração, sem dúvida (...). Quanto à minha restante poesia [excetuando-se as obras *Cântico do País Emerso* e *O Armistício*], direi que a trilogia António Nobre, Gomes Leal e Mário de Sá-Carneiro lhe é mais efectivamente próxima do que Fernando Pessoa. (CORREIA, 1985, p. 140)

Quanto a Herberto Helder, podemos afirmar que o mesmo se sucede, ou seja, a poética de Fernando Pessoa não será reverenciada. Na verdade, encontraremos explicitações de reservas à poética pessoana: “Temos de aturar todo o aborrecimento de uma velha modernidade: Fernandos Pessos, surrealismos” (HELDER, 1995, p. 123). E ainda:

E Pessoa falhava nesta ciência dramática da sensibilidade, na ordem do pensamento expresso em acto (o que nele sentia estava pensando, mas não estava agindo) (...). Foi extraordinariamente certo chamar ao ludismo heteronímico um “drama em gente”. Mas era (...) um drama estático (HELDER, 2006, *apud* MAFFEI, 2007, p. 38).



² A título de exemplo, *O surrealismo na poesia portuguesa* (1973), de Natália Correia, e *Edoi Lelia Doura* (1985), de Herberto Helder.



Herberto Helder, como Natália Correia, detém uma poética *afim* à dos surrealistas, porém ele não deve (e explicitamente não deseja) ser classificado como escritor surrealista. Há comentários ao longo de sua obra nos quais o poeta critica de modo contundente o Surrealismo, enquanto movimento de vanguarda, enquanto escola literária que pretendeu, como as outras, uma mera “descrição do mundo” (HELDER, 1995, p 67).

O poeta prefere que a sua obra não esteja vinculada a qualquer conteúdo programático. Em seu mais recente livro, *A faca não corta o fogo*, encontramos os seguintes versos: “ponham muito alto a música e que eu dance,/ fluido, infindável,/ apanhado por toda a luz antiga e moderna” (HELDER, 2009, p. 614). Quer dizer, nunca devemos nos esquecer da dívida herbertiana para com essa “luz antiga”: gregos como Homero, trovadores, Dante Alighieri e Luís Vaz de Camões.

Em 1985, ele publica uma antologia adjetivada “ferozmente parcialíssima” na qual transcreve poemas portugueses relevantes e afins à sua poética, que nos revela a sua dívida para com a poesia *moderna portuguesa*. Trata-se de *Edoi Lelia Doura – antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*, livro que tece homenagem aos poetas e aos poemas escolhidos, mas que implicitamente nos traz mais elementos para analisar a arte poética de Herberto Helder.

No entanto, como dissemos, Herberto Helder possui certa afinidade com os princípios poéticos compartilhados pelos surrealistas. Na mencionada antologia, encontramos poemas de Mário Cesariny, de António Maria Lisboa, de Natália Correia, de Edmundo de Bettencourt, de António José Forte, de Ernesto Sampaio, de Manuel de Castro, de António Gancho. Alguns nomes certamente são desconhecidos pelo público menos familiarizado com a poesia moderna portuguesa. Porém, são nomes desconhecidos ou quase desconhecidos que frequentaram o célebre *Café Gelo*, local lisboeta onde se reuniram os poetas ligados ao Surrealismo português.

Fernando Pessoa tem lugar (com menos poemas) na antologia herbertiana. Isso acaba por deixar registrada a relação ambivalente de surrealistas (e afins), comentada e analisada por Fernando J. B. Martinho. Herberto Helder mitiga a importância de Fernando Pessoa: o heterônimo Álvaro de Campos é denominado *pseudônimo* e o número de poemas pessoanos na antologia é menor do que o de poetas bem menos conhecidos. Com relação a Mário de Sá-Carneiro, a antologia traz-lhe dez poemas enquanto apenas cinco são os dedicados a Fernando Pessoa, destacando-se assim a preferência quantitativa pelos poemas de Mário – o que faz lembrar a postura tomada por António Maria Lisboa e mencionada há pouco. Por outro lado, Teixeira de Pascoaes (1877-1952) – poeta saudosista, ofuscado por Fernando Pessoa, segundo Mário Cesariny – aparece também na antologia com direito a cinco poemas, correspondentes a trinta e uma páginas contra as treze dedicadas a Fernando Pessoa. Ressaltemos que, de qualquer modo, Herberto Helder não deixa de homenagear os poemas do modernista português mais conhecido de todos os tempos. Colocando-os em sua antologia, reconhece-lhe o mérito enquanto grande poeta da primeira metade do século XX.

Porém, qual seria o motivo maior da indisposição de poetas surrealistas e afins (Herberto Helder e Natália Correia) com relação à poética pessoana?

A nosso ver, tanto Fernando J. B. Martinho quanto João Amadeu O. C. da Silva são certos quanto à resposta. Fernando Pessoa, ao erigir a sua poética acompanhada de seu projeto heteronímico, opta pelo caminho da fragmentação, da “divisão”, da “dispersão” (as palavras entre aspas são de Mário Cesariny), o que resultaria numa espécie de poética estática por não acreditar na possibilidade da *unidade* sob quaisquer aspectos. Os surrealistas e afins, por sua vez, perseguem a unificação, a anulação das diferenças entre as coisas. A *busca da unidade* é o fim maior – trata-se do denominado *monismo*³ surrealista. Nessa direção, transcrevamos o comentário de João Amadeu O. C. da Silva sobre a diferença entre Herberto Helder e o poeta modernista:



³ O termo monismo “parece ser útil para designar qualquer doutrina que afirme que a dualidade, a pluralidade (ainda que infinita, como deve ser) supõe e requer, por razão de existência e razão de inteligibilidade, uma **unidade** imanente que constitui a sua ligação”. (LALANDE, p. 699, 1999)



Entre Fernando Pessoa e Herberto Helder, para além de se poderem enunciar, com facilidade, alguns centros de interesse comuns (astrologia, misticismo, esoterismo, alquimia), existem duas diferenças essenciais relacionadas com a forma e com a visão de abordar a realidade. Enquanto Fernando Pessoa se abstrai da realidade pela intelectualização da mesma, fragmentando-a, Herberto Helder aproxima-se violentamente da *realidade* de modo a anular as diferenças entre as coisas, unificando-as. (SILVA, 2004, p. 51)

A *busca da unidade* é o que torna Herberto Helder semelhante, em termos substanciais, aos surrealistas e é o que, ao mesmo tempo, afasta-o de Fernando Pessoa que, por seu turno, escolhe a impossibilidade de unificação.

Partindo das considerações que fizemos até o momento, propomos a análise de excertos da série de cinco poemas intitulada *Episódios/A Múmia*, de Fernando Pessoa, encontrada no *Cancioneiro*. Nossa pretensão é compreender o porquê de sua escolha no intuito de integrar a antologia herbertiana *Edoi Lelia Doura*. Enfim, tentaremos entrever a implícita leitura realizada por Herberto Helder com relação a esses poemas enigmáticos e compreender em que medida eles se coadunam com o seu projeto poético – diga-se bem destoante da poética pessoana.



A leitura herbertiana de *Episódios/A Múmia*

Interessante pensarmos sobre a inserção de poemas pessoanos em *Edoi Lelia Doura*. O que os tornaram concordantes com a poética herbertiana? Em que medida lhe interessa? A nosso ver, estes poemas constituem justamente um dos raros momentos em que a *unidade* é vislumbrada em meio à poética comumente fragmentada, cindida, de Fernando Pessoa.

Episódios/A Múmia são poemas que tratam de metapoesia, do processo criativo do próprio poema. Como podemos afirmar isso com tanta segurança? Transcrevamos excertos de *Episódios/A Múmia*, de Fernando Pessoa, presentes na antologia:

I

Andei léguas de sombra
Dentro em meu pensamento.
Floresceu às avessas
Meu ócio com sem-nexo,
E apagaram-me as lâmpadas
Na alcova cambaleante.
Tudo prestes se volve
Um deserto macio
Visto pelo meu tacto
Dos veludos da alcova,
Não pela minha vista,
Há um oásis no Incerto
E, como uma suspeita
De luz por não-há-frinças.
Passa uma caravana.
Esquece-me de súbito
Como é o espaço, e o tempo
Em vez de horizontal
É vertical.



A alcova
Desce não sei por onde
Até não me encontrar.
Ascende um leve fumo
Das minhas sensações.
Deixo de me incluir
Dentro de mim. Não há
Cá-dentro nem lá-fora.
E o deserto está agora
Virado para baixo.
A noção de mover-me
Esqueceu-se do meu nome.

Na alma meu corpo pesa-me.
Sinto-me um reposteiro
Pendurado na sala
Onde jaz alguém morto.
Qualquer coisa caiu
E tiniu no infinito.

III

De quem é o olhar
Que espreita por meus olhos?
Quando penso que vejo,
Quem continua vendo
Enquanto estou pensando?
Por que caminhos seguem,
Não os meus tristes passos,
Mas a realidade
De eu ter passos comigo?

Às vezes, na penumbra
Do meu quarto, quando eu
Para mim próprio mesmo
Em alma mal existo,
Toma um outro sentido
Em mim o Universo —
É uma nódoa esbatida
De eu ser consciente sobre
Minha ideia das coisas.
(...)

IV

As minhas ansiedades caem
Por uma escada abaixo.
Os meus desejos balouçam-se
Em meio de um jardim vertical.



Na Múmia a posição é absolutamente exacta.
Música longínqua,
Música excessivamente longínqua,
Para que a Vida passe
E colher esqueça aos gestos.

V

(...)
Luze a sorrir com visíveis lábios invisíveis
A porta abrindo-se conscientemente
Sem que a mão seja mais que o caminho para abrir-se.
De onde é que estão olhando para mim?
Que coisas incapazes de olhar estão olhando para mim?
Quem espreita de tudo?

As arestas fitam-me.
Sorriem realmente as paredes lisas.

Sensação de ser só a minha espinha.

As espadas.

(PESSOA, 1997, p. 131-134 *apud* HELDER, 1985, p. 100-103)

Há termos que sugerem a pertinência da leitura metapoética desta série de poemas pessoais, tais como “alcova”, “pensamento”, “floresceu”, “sem-nexo”, “lâmpadas”, “quarto”, “música longínqua”, “mão”, “quarto”, “sentido”, “jardim vertical”, “espadas” (que encerra o poema V). A título de curiosidade, termos do poema I, como “caravana”, “vista”, “deserto” e “luz”, lembram o poema *Branco e Vermelho*, de Camilo Pessanha que, não por mera coincidência, aparece também antologado em *Edoí Lélia Doura* na parte dedicada ao poeta simbolista português. Ressaltemos que o poema de Pessanha também traz a possibilidade de uma leitura metapoética.

Quanto ao poema I de *Episódios/A Múmia*, em sua primeira estrofe vislumbramos o poeta numa alcova travando contato com o processo criativo do poema – processo, por natureza, misterioso. Na poética de Herberto Helder, é rotineiro associar o mistério, o enigmático, a imagens atreladas ao negro, à escuridão. E, na primeira estrofe, encontramos semelhantemente os termos “sombra” e “apagaram-se as lâmpadas”, ou seja, o processo artístico acionado no poeta é tido como algo da ordem do mistério, da ordem do enigma do mundo. Por isso, a palavra “sombra” será eficaz no intuito de remeter ao *enigmático fazer poético*. O corpo do escritor é afetado sensivelmente pelo mundo e o processo de criação do poema tem o seu início. Porém, o escritor permanece num estado obscuro, confuso, já que precisa lidar com o mistério do mundo a fim de compor qualquer poema. Sobre tal processo enigmático, Herberto Helder expõe: “O mundo repõe-se na qualidade de enigma jamais decifrado./ O mundo é a linguagem como invenção./ A escrita é a aventura de conduzir a realidade até ao enigma, e propor-lhe decifrações problemáticas (enigmáticas)” (HELDER, 1995, p. 145).

Na segunda estrofe, misturam-se os sentidos da visão e do tato, pois o poeta, dentro de sua alcova, “vê pelo seu tato um deserto macio”. Ou seja, após a sombra dentro do pensamento (confusão e obscuridade inerentes ao processo de criação do poema), tem-se o deserto que, por seu turno, pode bem ser a página em branco, pronta para receber as palavras que irão configurar o poema. O deserto é adjetivado como macio, pois as mãos tateiam as imagens que servirão ao texto poético. Alguma coisa já se desenha ao eu-lírico, dado que o deserto é macio e o quarto é revestido pelo veludo. A maciez do



deserto e o veludo da alcova são sensações agradáveis e da ordem do tato, porém aparecem mescladas ao sentido da visão. O surgimento do poema se confirma pelas expressões “oásis no Incerto”, “como uma suspeita/de luz” e “passa uma caravana”. No meio do deserto (ou da página em branco) ou do Incerto (tantas são as possibilidades de escolhas), surge um oásis – algo, portanto, torna-se fértil dentro do hostil. Logo após, passa uma caravana, ou seja, a imagem estática e natural (mas paradisíaca) do oásis transita para uma imagem dinâmica e humana – a caravana.

A seguir, em vez da horizontalidade do espaço e do tempo, tem-se a verticalidade. Sendo assim, da superficialidade vai-se em direção à profundidade. Em Herberto Helder, encontramos comentário semelhante quando ele irá discorrer sobre a visão, vertical e móvel, proporcionada pelo helicóptero:

Veja-se que argutamente substituíra, à visão horizontal dos interessados na natureza, a visão vertical – abissal – dos seus próprios panoramas, móveis (assim) em todos os sentidos e direções, e até imóveis (para os casos obsessivos), quando o helicóptero estaca atentamente no ar, seduzido por particularidades ou generalidades do território poético, também dito texto, escrita ou discurso, conforme conveniências geográficas de dicção. (HELDER, 1995, p. 61)

Cada escritor assimila o que lhe interessa da tradição no intuito de formar a sua poética individual. Perguntas como “de que lugar?” e “de que período?” tornam-se impertinentes, pois o tempo da arte poética é, sobretudo, sincrônico, vertical – ou seja, a tradição não precisa ser retomada cronologicamente como algo simplesmente datado e morto no tempo. Ao contrário, ela pode ser apropriada de modo revitalizado, criativo, pelos escritores de hoje. Como a “Múmia”, a tradição, sob o ponto de vista cronológico (horizontal), está morta, foi o que foi (e podemos também investigar sobre o que ela foi). Mas, sob o ponto de vista sincrônico, esta “Múmia” – isto é, a tradição ou todo o repertório cultural que herdamos –, é um cadáver cujo corpo ainda precariamente se conserva. A “Múmia” ou a tradição é a crença na vida após a morte, de que algo sobrevive à morte. Por isso, podemos ser ainda leitores de Homero, de Dante Alighieri, de Camões, de poetas gregos e latinos etc. Eles se conservaram de alguma forma e nos importam séculos depois. A tradição, como a “Múmia”, é um corpo que demonstra a ação da passagem do tempo, mas que ainda se mantém vivo de alguma forma. A tradição nunca morre sob a perspectiva sincrônica da arte. Pelo contrário, este corpo morto que se conserva tem a função de manter viva ou de nutrir a própria arte, de proporcionar a vida (com novos escritores e novas obras) após a “morte” (de antigos escritores e de antigas obras), enfim, de garantir a própria continuidade da arte.

No poema *IV* de *Episódios/A Múmia*, têm-se mais versos que aludem à tradição literária e, portanto, a questões de ordem metapoética, a saber: “em meio de um jardim vertical”, “Música longínqua”, e “esqueça aos gestos”.

É sabido que termos como “floresceu/flores” e “jardim” remetem à arte poética. Ademais, o jardim é acompanhado do adjetivo “vertical”, o que, como já analisamos, corrobora o caráter vertical que permeia o trabalho poético – ver o que ainda permanece “digno” de interesse segundo o talento individual (T. S. Eliot) é tarefa que exige um estudo de campo aprofundado, portanto, verticalizado. Tal como o helicóptero de Helder, a visão do poeta que sobrevoa a tradição se aproxima abruptamente do “objeto” que lhe desperta o interesse. A capacidade que o helicóptero possui para se movimentar espacialmente/cartograficamente é grande, ágil, bem como para se aproximar (só com as hélices se movimentando) verticalmente da paisagem pretendida.

Por fim, a “música longínqua” atrela-se ao termo “Múmia” do verso anterior e ajuda a conferir um sentido de *antiguidade* à tradição literária, visto que nos recorda de que música e poesia não eram dissociadas em suas origens. No verso “Na Múmia a posição é absolutamente exacta”, nossa hipótese de leitura é a de que “na” corresponda a “dentro da” tradição literária. Nesse cadáver que ainda se conserva, o escritor consegue encontrar o seu lugar em meio a tudo o que já foi feito e, por isso, “a posição [a sua] *na Múmia* é absolutamente exata”. Por isso o fato da “música” ser longínqua é



benéfico, na medida em que possibilita ao escritor distância temporal para “esquecer aos gestos” dos outros e procurar pelo seu próprio gesto, pela sua inscrição individual em meio ao imenso legado da tradição. Talvez não seja tão descabida esta leitura que propusemos, pois os versos iniciais do poema *IV* são “As minhas ansiedades caem/por uma escada abaixo”, o que pode bem sugerir o poeta se debruçando sobre a tradição, procurando (e achando) nela respostas para as suas “ansiedades” enquanto escritor. Nessa direção, o crítico Harold Bloom conclui:

A influência poética (...) sempre se dá por uma leitura distorcida do poeta anterior, um ato de correção criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação distorcida. A história da influência poética frutífera (...) é uma história de angústia e caricatura auto-salvadora, de distorção, ou perverso e deliberado revisionismo, sem o qual a poesia moderna não poderia existir. (BLOOM, 2002, p. 80)

Importante ressaltar o *revisionismo* que todo poeta moderno promove para se inscrever na tradição. Voltando ao poema *I* da série, deparamo-nos com versos fundamentais e que estabelecem ligação com a poética herbertiana. Trata-se da quarta estrofe, momento em que a dicotomia existente entre sujeito (eu) e objeto (mundo) é suspensa. Quer dizer, momento em que a busca da unidade tem êxito, já que a fronteira entre o dentro (sujeito, interioridade) e o fora (objeto, mundo, exterioridade) é anulada por meio da confecção do poema. Por isso, “A alcova/desce não sei por onde/até não me encontrar” e “deixo de me incluir/dentro de mim. Não há/ cá-dentro nem lá-fora” são versos que vêm ao encontro da poética herbertiana, que visa a superar a dicotomia sujeito/objeto obtendo a unidade por meio do trabalho com a arte. Transcrevamos o princípio máximo da poética herbertiana:

(Novalis: O caminho que conduz ao interior. Que conduz ao exterior. Circulação interior-exterior-interior.

O carácter de continuidade energética, vital.

Não há espaço interno e externo, mas a forma total criada por uma energia rítmica sem quebra.

O que separa o mundo interior do exterior não é uma barreira, sim um diafragma – a superfície transparente onde afinal se anula a distinção entre interior e exterior. O que está por dentro anuncia, denuncia, prenuncia, pronuncia o que está por fora. E ao contrário. Este diafragma imaginário não põe em comunicação o mundo interior com o exterior, o que pressuporia isolamento ou ruptura de ritmo – mas comunica.

Verifica-se a negação desses dois tipos de realidade pela adoção do princípio de continuidade energética, que permite uma continuidade da vida).

(A coerência dos meus poemas é a coerência da energia.)

(HELDER, 1995, p. 142-143)

Aludindo a Novalis, poeta do Romantismo alemão, Herberto Helder explicita que há uma continuidade física entre o que denominamos “mundo interior” e “mundo exterior”, ou em outras palavras, entre o que convencionamos chamar *sujeito* e *mundo (objeto)*. O poeta lusitano não compartilha da concepção de um “eu” separado do “mundo exterior” ou de um “eu” mergulhado em si mesmo, recluso em sua própria interioridade – o que haveria, portanto, é uma continuidade energética, física, entre eles.

Herberto Helder tem pensamento semelhante ao do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) que, por sua vez, tenta dissolver a fronteira existente entre sujeito e objeto nos pensamentos filosófico (já que somos herdeiros de Descartes) e científico. Marilena Chauí tece os seguintes comentários a respeito da filosofia merleau-pontyana, comentários que apontam para uma *unidade* entre as coisas e não para a cisão entre sujeito e objeto:

Não há que escolher entre as antinomias postas pela ciência e pela filosofia, mas cumpre desfazer sua suposta consistência sem cair numa nova síntese, e sim



acolhendo os impossíveis. O empreendimento é radical porque se dirige à experiência *antes* da cisão sujeito-objeto (CHAUÍ, 2002, p. 137)

E ainda outro comentário acerca da visão merleau-pontyana sobre o trabalho do escritor:

Porque entre a realidade dada como um fato, instituída, e a essência secreta que a sustenta por dentro há o momento instituinte no qual o Ser vem a ser: para que o Ser do visível venha à visibilidade, solicita o trabalho do pintor; para que o Ser da linguagem venha à expressão, pede o trabalho do escritor; para que o Ser do pensamento venha à inteligibilidade, exige o trabalho do filósofo. (CHAUÍ, 2002, p.151-152)

No início do poema *III*, a indistinção entre sujeito e mundo torna-se expressa nos versos “De quem é o olhar/que espreita por meus olhos?/Quando penso que vejo,/quem continua vendo/enquanto estou pensando?/Por que caminhos seguem,/Não os meus tristes passos,/Mas a realidade/De eu ter passos comigo?”. O escritor é tocado por algo do mundo sensível e este algo do mundo necessita do corpo do escritor para vir à visibilidade, na forma de obra. Fora e dentro se misturam, pois o olhar do eu-lírico já não parece lhe pertencer, quer dizer, sujeito e mundo perdem suas distinções no momento do fazer poético. E o poema *III* continua com a mesma ideia: “Às vezes, na penumbra/do meu quarto, quando eu/para mim próprio mesmo/em alma mal existo,/Toma um outro sentido/Em mim o Universo”. De modo mais evidente, o poema se refere agora à sua temática (a metapoética), visto que o eu-lírico está num quarto (espaço de recolhimento íntimo para o ato da escrita) e parece perder a sua subjetividade ao compor os seus poemas. Nele, o Universo, o mundo, toma “outro sentido”, a saber, o sentido poético.

No poema *I*, ainda encontramos os versos “A noção de mover-me/ esqueceu-se do meu nome” e “sinto-me um reposteiro/pendurado na sala/onde jaz alguém morto”. Fazer poemas corresponde novamente à indistinção entre sujeito e mundo, dado que o nome do eu-lírico foi esquecido/apagado com a sua completa entrega ao trabalho poético. Trata-se de uma sensação de despersonalização, de desaparecimento do eu, proporcionada pelo contato, por sinal, misterioso, do escritor com o mundo sensível. Sentir-se um reposteiro é sentir-se como uma cortina para adorno (elemento estético) ou resguardo de janelas e portas que são, por seu turno, locais de contato entre o mundo interior (uma casa, por exemplo) e o mundo exterior (fora da casa). O eu-lírico sente que detém pontos de contato com o mundo exterior e assim descreve a anulação da própria dicotomia sujeito/mundo. Sentir-se como um reposteiro é sentir os “poros” que estabelecem uma natural conexão entre o corpo do sujeito e o mundo sensível (no qual, naturalmente o sujeito se inclui).

Por fim, o verso “onde jaz alguém morto” se refere ao processo de finalização do fazer poético, o que se confirma com “Qualquer coisa caiu/ e tiniu no infinito”. O poema aconteceu. O nascimento do poema proporcionou a morte do eu-lírico que, no caso, é um escritor. O “alguém” é o escritor, o poeta, que ao compor sua obra já não se pode dizer mais o mesmo. Não só o leitor, mas o autor se transmuta. A transmutação pressupõe a morte do estado anterior para o advento de um estado novo. É a morte no sentido de transmutação, tema também caro à poética herbertiana:

A transmutação é o fundamento geral e universal do mundo. Alcança as coisas, os animais e o homem com o seu corpo e a sua linguagem. Trabalhar na transmutação, na transformação, na metamorfose, é obra própria nossa (...) o poema é o corpo da transmutação, a árvore do ouro, vida transformada: a obra. (HELDER, 1995, p. 152)

O poema, corpo da transmutação, é lançado ao mundo, ganha autonomia, e, por isso, os versos “Qualquer coisa caiu/ e tiniu no infinito”. O poema se consumou.

Não o transcrevemos inteiramente no presente artigo, porém o poema *V*, que encerra a série de poemas dos *Episódios/A Múmia*, vai corroborar ainda mais os argumentos expostos a respeito da leitura metapoética que fizemos sobre os poemas *I*, *III* e *IV*. Há os significativos versos finais: “De



onde é que estão olhando para mim?/Que coisas incapazes de olhar estão olhando para mim?/Quem espreita de tudo?/ As arestas fitam-me/Sorriem realmente as paredes lisas./Sensação de ser só a minha espinha./As espadas”. Como vemos, algo da esfera do mundo sensível faz com que o escritor se sinta “observado”, ou melhor, toca-o a fim de lhe acionar uma experiência poética. Os objetos do mundo ganham características humanas, visto que “fitam” e “sorriem”, já colocando novamente em xeque a distinção entre sujeito e objeto. A série de poemas se encerra com a expressão “as espadas”, sugerindo a luta do poeta com as palavras.

Herberto Helder se distancia e se aproxima de Fernando Pessoa, deixando clara a relação ambivalente mencionada por Fernando. J. B. Martinho. Sendo detentor de uma poética afim a dos surrealistas, Herberto Helder não apresenta postura diferente. Desta forma, podemos encontrar nele críticas contundentes a Fernando Pessoa, ausência de reconhecimento da dívida que possui com relação ao poeta modernista e, talvez o mais difícil de perceber, a existência de pequenas homenagens veladas a Fernando Pessoa.

Bem como o poeta modernista não fez questão de admitir a sua dívida para com Camões, parecemos que o mesmo caso se repete com os surrealistas portugueses e afins. É, a nosso ver, um procedimento comum por parte dos escritores: assassinar o “pai” (a autoridade) no intuito de ocultar as contribuições que dele tenham sido assimiladas. Trata-se de modo de inscrição (coletiva ou individual) na tradição: “os poetas fortes fazem essa história [poética] distorcendo a leitura uns dos outros, a fim de abrir para si mesmos um espaço imaginativo (...) e a apropriação envolve as imensas angústias do endividamento, pois qual criador forte deseja compreender que não conseguiu criar-se a si mesmo?” (BLOOM, 2002, p. 55). No caso em questão, as poéticas de Herberto Helder e dos surrealistas divergem fundamentalmente da poética de Fernando Pessoa, já que o objetivo central é sempre anular as diferenças entre as coisas, unificá-las, e não dispersá-las.

Há a possibilidade de confeccionarmos artigos em que coloquemos a tônica na distância que separa as poéticas dos dois autores ou em que procuremos por pontos de encontro entre ambos (é extremamente possível). No caso deste artigo, quisemos compreender uma daquelas pequenas homenagens veladas (pois ainda há a explicitação de reservas na antologia) de Herberto Helder a Fernando Pessoa. Ou seja, o porquê da inserção da série de poemas dos *Episódios/A Múmia* na antologia dita “ferozmente parcialíssima” pelo autor.

A série de poemas dos *Episódios/A Múmia* se insere na antologia *Edoi Lélia Doura*, visto que discorre sobre o trabalho poético e problematiza a distinção entre sujeito e objeto, questão crucial de ordem filosófica e artística. Por em crise a mencionada distinção é conceber a arte como espaço privilegiado para a unificação – tema caro aos surrealistas e afins. A série de poemas, portanto, converge para a visão de mundo (poética) herbertiana.

Fernando Pessoa confeccionou, conforme a leitura implícita que podemos depreender de Herberto Helder, uma série de poemas metapoéticos. E, nunca é demais observar que Herberto Helder possui uma única temática em torno da qual giram quaisquer outras, a metapoética: “A respeito da poesia pode ainda dizer-se: – A lâmpada faz com que se veja a própria lâmpada. E também à volta” (HELDER, 1995, p. 143).

Herberto Helder, portanto, procura captar um dos momentos em que Fernando Pessoa tematiza inteiramente a arte poética como possibilidade de unificação entre sujeito e mundo, deixando de lado a fragmentação, a dispersão e a cisão, cantadas em grande parte de seus poemas que bem conhecemos. Capta belos momentos em que o poeta modernista escreveu: “Sorriem realmente as paredes lisas/Sensação de ser só a minha espinha”. Em resumo, a série de poemas acaba praticamente com o êxtase do eu-lírico proporcionado pelo trabalho poético. São as paredes lisas que sorriem ou o próprio poeta que sorri? E ser só a “espinha” é assumir um momento de plena comunhão com o mundo, com o universo, pois a espinha que confere sustentação ao corpo é elemento vertical, tal como o trabalho poético. Ter a sensação de ser só a espinha é o próprio êxtase causado pela indistinção do sujeito com relação ao universo – proporcionada, nunca nos esqueçamos, pela arte poética.



Herberto Helder, portanto, apresenta-nos um Fernando Pessoa extático em razão do ofício poético. Apropriação certamente parcialíssima sobre quem forjou sua própria tradição, prevendo-se como uma espécie de supra-Camões. Além disso, vimos que Herberto Helder não tem medo de problematizar a obra daquele que é considerado o maior poeta português do século XX. Ou seja, Herberto Helder contesta um lugar-comum agraciado pela crítica: o escritor Fernando Pessoa, convertido em cânone por estudiosos acadêmicos nacionais e internacionais. Não estamos aqui retirando o mérito da obra pessoana, nossa intenção foi evidenciar a crítica de um autor de peso como Herberto Helder – ironicamente já num processo atual de canonização – ao cânone estabelecido.



Referências Bibliográficas

- BLOOM, H. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- CHAUÍ, M. *Experiência do pensamento – Ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CORREIA, N. Fernando Pessoa visto hoje por poetas portugueses e brasileiros – Natália Correia. COLÓQUIO/Letras. n.º 88, p. 139-140, nov. 1985.
- HELDER, H. *Edoi Lelia Doura – antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.
- _____. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.
- _____. *Ofício cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- _____. O nome coroadado. Telhados de vidro. Lisboa: Averno, n. 6, p. 155-167, 2006. *Apud* MAFFEI, Luís. C. S. *Do Mundo de Herberto Helder*. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/posverna/doutorado/MaffeiLCS.pdf>. Acesso em: 20 nov 2010.
- LALANDE, A. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LISBOA, A. M. Carta Aberta ao Sr. Dr. Adolfo Casais Monteiro. In: CESARINY, Mário. *A intervenção surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997, p. 167- 174.
- MARTINHO, F. J. B. *Pessoa e os surrealistas*. Lisboa: Hiena Editora, 1988.
- MARTINS, J. C. *Teoria da paródia surrealista*. Braga: APPACDM Distrital de Braga, 1995.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PESSOA, F. Cancioneiro. In: *Obra poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 101-194.
- SILVA, J. A. O. C. da. *A poesia de Herberto Helder – Do contexto ao texto: uma palavra sagrada na noite do mundo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

Artigo recebido em: 30 de julho de 2011.

Artigo aceito em: 16 de setembro de 2011

Referência eletrônica: PICOSQUE, Tatiana Aparecida. Herberto Helder e a apropriação parcialíssima de *Episódios/A Múmia* de Fernando Pessoa. *Revista Criação & Crítica*, n. 7, p. 23–34, 2011. Disponível em: <http://www.ffch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/CC_N7_TAPicosque.pdf>