

UM NÓ SEMÂNTICO TRESPASSA A BIC PRETA: CENAS DE ESCRITA NO ÚLTIMO HERBERTO HELDER

Roberto Bezerra de Menezes (UFMG)¹

Resumo: As reflexões aqui desenvolvidas nascem do atrito salutar provocado por dois textos de Rosa Maria Martelo: “Cenas de escrita (alguns exemplos)” e “Alguém, ninguém, algo escreve? (Breve nota sobre a cena da escrita em Herberto Helder)”. Mais específica que a noção de metapoesia, a cena de escrita se dá na encenação do ato de escrituração, revelando de modo imagético *onde* e *como* esse ato se dá. Partimos da discussão proposta por Martelo e recolhemos exemplos nos últimos livros que o poeta publicou em vida: *A faca não corta o fogo* (2008, 2009), *Servidões* (2013) e *A morte sem mestre* (2014), reunidos posteriormente no volume *Poemas completos* (2014).

Palavras-chave: Herberto Helder; Cenas de escrita; Rosa Maria Martelo


De 2009, ano em que sai a segunda versão de *A faca não corta o fogo*, conjunto de poemas que nunca teve edição sem coexistência com os poemas anteriores do autor — em 2008, precedido de uma súpula, em 2009, atado aos conjuntos anteriores sob o título *Ofício cantante – poesia completa*, em 2014, nos *Poemas completos* —, temos notícia do ensaio “Herberto Helder: o poema contínuo na primeira década do 2º milênio (preparativos)”, de Manuel Gusmão, editado na revista *Diacrítica*. É na parte final desse incontornável ensaio que encontramos a primeira referência à ideia de *cena de escrita*, tendo em vista as datas de publicações (GUSMÃO, 2009; MARTELO, 2010, 2011). É verdade que Gusmão não desenvolve as potencialidades do termo, tarefa que Rosa Maria Martelo soube acolher e dar força com maestria. Este texto nasce, então, da provocação de Gusmão e do desdobramento de Martelo, buscando estender a busca arqueológica das cenas de escrita para as obras subsequentes de Herberto Helder.

Para Manuel Gusmão, em *A faca não corta o fogo*,

com frequência deparamo-nos com o que podemos considerar *cenas de escrita*, mas o cinema que aí fulgura não é didático; não pinta as cenas, nem se acomoda com qualquer versão do *ut pictura poiesis*, é antes a estranha combinação de uma arte da montagem e de uma outra, musical, arte da fuga ou da variação serial. (2009, p. 142)

Em seu desdobramento de Gusmão, Rosa Martelo diz que as cenas de escrita são fruto de uma dicção metaliterária, mais própria do discurso moderno e pós-moderno.


¹ Graduado em Letras-Francês-Português (UFC), Mestre em Literatura Comparada (UFC) e, atualmente, faz doutoramento em Estudos Literários (UFMG). É pesquisador do Polo de Pesquisa em Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea. Contato: robertobmenezes@gmail.com.



Essa dicção mostra os meandros da poesia, sua constituição como questionamento de si mesma; coloca em xeque sua arquitetura e seu lugar na página, no livro, no mundo. Assim, imediatamente mais específica que a noção de metaliteratura ou metapoesia, a cena de escrita se dá na encenação do ato de escrituração, revelando *onde* e *como* esse ato se dá; mas também diz muito, de modo subjacente, da arte poética do poeta, dando a entrever os modos possíveis de sua postura com a literatura, o autor e o seu gesto escritural.

A linguagem poética, constituidora de uma cenografia, vai, com efeito, propor uma situação enunciativa para si e para a poética que a encerra. O poeta que, em posse da consciência de seus escritos, se propuser a fazer de um poema uma cena de escrita, inevitavelmente irá trazer para sua poética uma dinâmica metarreflexiva que, metaforicamente, irá funcionar como eixo articular de sua circunstância de criação literária.

Os poemas que Martelo escolheu para ilustrar suas ideias têm em comum a presença significativa da mesa, espaço onde a escrita se configura, seja ela uma mesa de café, como é o caso de Sá-Carneiro e de Mário Cesariny, seja a mesa-mundo de Jorge de Sena, ou ainda uma mesa não localizável, como a de Herberto Helder. Em todos os casos, a mesa é elemento propulsor do ato escritural e a ela se seguem outros instrumentos que circulam no campo semântico da escrita, ainda na era da tecnologia: o papel, a caneta, a mão (e, por associação, o caderno, o livro, a esferográfica, a *bic* cristal preta, as falangetas). Esses elementos carregam potencialidades para compor uma cena/imagem de escrituração e, quando associados com a presença da mesa que os apoie e os encerre, compõem também essa matéria de que emana a energia poética. É o que se vê no Herberto lá do início, d'*A colher na boca* e de *Poemacto*. No primeiro, a mesa é o espaço onde o canto se dá. Cito: “Cantar onde a mão nos tocou,/ o ombro se acendeu, onde se abriu o desejo./ Cantar na mesa, na árvore sorvida pelo êxtase./ Cantar sobre o corpo da morte, pedra/ a pedra, chama a chama – erguido,/ amado,/ aprendido.” (2009, p. 30). No segundo, a mesa é o sustentáculo para o sonho poético que reitera a criação com a “Caneta do poema dissolvida no sentido/ primacial do poema.” (2009, p. 112): “E a mesa por baixo./ A sonhar.” (2009, p. 113). Êxtase ou sonho, é certo que a mesa não mais pode ser vista como a materialidade prática que, de maneira imparcial, oferece um




mero suporte para que o escritor se ponha a trabalhar no poema. Dela, da mesa do/no poema, provém energia como das próprias palavras.

O papel, a caneta e a mão, como já eu disse, carregam potencial inferência para a visualização de uma cena de escrita. São instrumentos do ofício escritural e compõem o imaginário que se forma do escritor. Herberto Helder não abre mão desse uso. O trânsito mesa + papel + caneta ↔ mão é fecundo e implica o lugar do sujeito no processo escritural. Pergunto-me e aqui repito: as cenas de escrita em Herberto Helder apontam para o desaparecimento do poeta e do sujeito do poema? Todo o movimento de escrita implica o desaparecimento do poeta e do sujeito do poema? Nesse sentido, seria comum confundir a cena de escrita com a metapoética, visto que na maioria dos casos se vê a escrita a falar de si, não uma encenação do procedimento imediatamente anterior, o da escrituração, o que implicaria a presença de um sujeito, ainda que metonimicamente (mão e caneta, memória da mão, indício da mão/corpo). É nesse jogo que Martelo anuncia a “dupla visão de presença e ausência das figurações de autoria projectadas pelos poemas” de Herberto Helder. O poeta devorado pelo poema é novamente evocado como uma presença que não deve ser separada da matéria poética. É o que, em *A colher na boca*, Herberto Helder chamou de “hora teatral da posse” (2009, p. 28). Leio um trecho de Rosa Martelo:

(...) a imagem de poeta que emerge destes textos é tão irradiante e poderosa, que ele, leitor, fica preso na dupla visão de presença e ausência das figurações de autoria projectadas pelos poemas. Mesmo se a sua intensidade se apresenta sob a forma de uma solvente exposição ao nascimento do poema, mesmo se o poema «(...) devora / a mão que o escreve (...)», para usar uma formulação herbertiana, ao mesmo tempo o texto guarda (e diz guardar) uma memória dessa mão – e intensíssima. Porque, se por um lado nos mostra que algo escreve, também nos leva a conceber a figuração autoral daquele que «foi tão oficinal com as pontuações mais simples», com o «papel sobre a mesa», ou diante do caderno, escrevendo com a *bic* cristal preta (2011, p. 467)

O poema de *A faca não corta o fogo* a que Martelo faz menção coloca em cena o sujeito sentado na cadeira eléctrica, electrocutado, em transe escritural, submetido a uma força que o trespassa e funde corpo a corpo-escrita, o que lembra o curioso episódio do operário que caiu no misturador de papel e seu corpo passou a ser “integrado nas folhas de papel” (2006, p. 86), relatado de forma irônica em trecho de *Photomaton & Vox*. Essa força que se canaliza no poeta, que o toma e o entrega à morte,




para se materializar em poema, como aponta Martelo, evoca uma postura romântica retrospectiva, em que a aura, o auto-aniquilamento e a transcendência se fazem presentes. Leio o poema:

bic cristal preta doendo nas falangetas,
papel sobre a mesa,
a luz que vibra por cima, por baixo
a cadeira eléctrica que vibra,
e é isto:
electrocutado, luz sacudida no cabelo,
a beleza do corpo no centro da beleza do mundo:
pontos de ouro nas frutas,
frutas na luz escarpada,
clarões florais atrás de paredões de água,
água guardada no meio das fornalhas
– isto que, sentado eu na minha cadeira eléctrica,
entra a corrente por mim adentro e abala-me,
e com perícia artífice deixa no papel
o nexo estilístico entre
o terso, vívido, caótico e doce:
e o escrito, o carbonífero, o extinto,
o corpo (2009, p. 607-8)

Nele, o corpo-poeta é abalado pela energia do poema por vir e, no papel, fica “o nexo estilístico”, composto de um “entre”, heterogêneo e anunciado com: “o terso, vívido, caótico e doce: | e o escrito, o carbonífero, o extinto, | o corpo”. Silvina Rodrigues Lopes, de outro modo e melhor, disse:

Em HH, tanto é evidente que o poema cresce da memória, como que cresce do mundo, ou que cresce da imaginação enlouquecida. É sempre um corpo que cresce, é sempre uma energia que rompe, um fluxo de linguagem que vem desterritorializar, expatriar, um sujeito que se abre a um impulso descodificador, ou melhor, que se desfaz nessa abertura. (2003, p. 77)

O crime corporal a que o autor frequentemente faz referência está associado diretamente à escrituração, como se a cada letra escrita a morte aplainasse no papel. O poder da energia que circula nas palavras é capaz de mover montanhas, de deslocar as certezas mais sedimentadas do mundo prático. Através da escrita, da palavra, as coisas “aparecem”. Curioso verbo que já denota uma visão de poética: contra a representação, contra o mundo. O poder da energia das palavras cria um sujeito, mas também é capaz de instaurar uma nova ordem cósmica, pois estão “os astros crispados pela energia das palavras” (2006, p. 32).




A força da escrita corrói a região interna desse corpo criminoso e o leva à destruição. Só é possível habitar o mundo “como uma calcinação”, em cinzas, o resto do que um dia foi esse corpo, agora remetido pelo fragmento mínimo que as cinzas evocam. Ele sugere também a pulverização do eu, do sujeito, para a criação da escrita-corpo, e as cinzas seriam esses fragmentos do sujeito que não servem para reconstituí-lo, o que lembra a imagem da mão que fere/mão ferida que Silvina Rodrigues Lopes apresenta em sua *Inocência do devir*:

(...) o poema é poema no saber que não é uma dádiva absoluta, mas uma tensão, um conflito onde o dom não se dá como tal, mas vem pela mão que escreve, na **reversibilidade entre mão que fere e mão ferida**, o que constitui o princípio decisivo de uma experiência modelada por forças que cavam um centro contraditório – lugar de desaparecimento e lugar de onde emergem a infância, a loucura, o sonho.
O gesto sacrificial transforma-se em experiência da criação.” (p. 67-8)

Retornando ao pensamento sobre as *cenar de escrita*, podemos nos perguntar: está implicada, necessariamente, a presença da mesa como espaço-suporte-energia para o ato escritural? Em alguns casos, é possível o papel (ou o caderno, que aparece em outros poemas de *A faca não corta o fogo*) assumir esse lugar, ainda que ele seja a imagem já pisada, pelos modernos e pós-modernos, do embate que é escrever? Existiria, para além das cenas de escrita elencadas por Rosa Maria Martelo, com o *onde* e o *como* desenhados, e para além “dos casos de total ausência de figuração do acto de escrita naquelas poéticas em que a impessoalidade da escrita é radicalizada”, um tipo que comporte mais explicitamente um ou outro, o *onde* ou o *como*? Parece haver casos em que o *como* ganha relevo e suplanta a necessidade de uma especificação do *onde*, justamente pelo vigor autoral que a força da escrita ganha, destituindo o poder do sujeito, mas fazendo-lhe, com tal ímpeto, participar desse ato violento que é a escrita, não mais como criminoso somente, mas também como vítima.

Convém, neste breve espaço, fazer um pequeno levantamento de poemas que acreditamos dialogar com a ideia de *cena de escrita*, de modo a verificar minimamente as hipóteses acima levantadas. Se voltarmos ao poema da *bic* cristal preta, perceberemos que a mesa funciona como o espaço onde o poeta escreve, mas é a cadeira que electrocuta o sujeito, é ela o material condutor, junto à água, que toma o corpo que escreve ao êxtase da morte no fulgor escritural. Encontramos cena parecida em outro




poema do livro, mas, desta feita, é um relâmpago que invade o corpo que escreve com a escrita, nas entrelinhas do texto:

mas como: um pequeno poema com um relâmpago íngreme e
[instantâneo entre as linhas,
pau puro, ar
balançado, laranja,
a mais limpa chama coada pela árvore,
e a noite devora o mundo,
e eu reluzo,
as varas requeimadas contra as grandes fábricas da água,
até à mesa onde escrevo? (2009, p. 557-8)

O sujeito reluz em decorrência da força do relâmpago que, filtrado pela árvore, chega à mesa onde o sujeito escreve e devora o mundo. Nesse caso, não se vê o sujeito electrocutado explicitamente pelo fulgor da escrita, mas, de algum modo, se percebe a afinidade entre as situações, agora potencializadas pela natureza do poema que guarda nas entrelinhas o “relâmpago íngreme e instantâneo”. Se no outro poema tem-se o sujeito sentado à mesa sendo electrocutado pela energia das palavras, aqui o poema parece antecipar em certa medida o choque, não pela incerteza da ação, mas pela própria natureza inquisidora do poema, encerrado pelas interrogações à Helder e, portanto, colocando essa ação em devir, potência sugestiva da poesia. Com a sugestão, a criação. Criação encetada pelo dom do poeta de fazer incidir no papel a luz “abruptíssima”, capaz de nos fazer ver “a rosa irrefutável” (2009, p. 556) do poema. Ao poeta cabe habitar “durante uma espécie de eternidade | o clarão” (2009, p. 593), transmutando-se o amador na coisa amada, indistintos no excesso de luz e de energia. O poder inoperante do poema toma o poeta e o leva a essa zona de indiscernibilidade espaçotemporal, zona de “arrebato” (2009, p. 594).

A tomada da figura do escritor se dá pela potência da escrita e ao poeta resta ler/ver não aquilo a que pensou ter escrito, mas a matéria que se mostra no papel, fruto de uma ação que buscou por sobre a mesa um tempo vazio e que dela adveio a “frase cheia | de atmosfera”, não parece se limitar ao intentado: “e no tamanho da luz no papel, na mesa, agora, leio | a concordância do que não era, as colinas | desses dias trémulos e entreabertos, | e a madeira soprada: colinas | escritas, potentes, exímias, amarelas” (2009, p. 601). O sujeito, agora espectador, reafirma a força da escrita e da linguagem, que supera o real e a recordação do real.




Em outro poema, Helder dá continuidade à encenação da *bic* cristal preta a encher o caderno de uma língua nativa, o idioma que vê o copo de água não enquanto objeto, mas ser de linguagem, criado do “caos | dos dicionários”:

e há um nó interno requeimado, um nó semântico, e um calafrio
trespassa a bic preta, e em nativo escrevo
a música de ouvido,
e o ar que está por cima enche
todo o caderno,
e equilibram-se
o copo sobre a toalha, transparência, plano de água,
e dedos e papel e script e trémula superfície da memória,
tudo passado a múltíplice e ardente (2009, p. 605-6)

Do mesmo modo, há algo que atravessa o corpo do poeta e toma a *bic* para a escrita. Aqui, há ainda a insinuação de uma língua nativa, como que destituída do poder de comunicar que a linguagem ordinária conserva. Sua potência é outra: uma música de ouvido ardente, a queimar o que antes era superfície da memória. Agora “múltíplice e ardente”, o equilíbrio se desfaz. A mesa, antes suporte para o poeta, é indiretamente mencionada pela toalha, agora suporte para o copo de linguagem, aquele capaz de “ensinar” quando em idioma. A aprendizagem, no entanto, não é da ordem do entendimento, pois o “nó semântico” ali está a encher de ar o caderno.

Encontramos outra cena de impacto no segundo poema de *A morte sem mestre*. Nele, o sujeito poético está a tirar com navalha o nome da madeira, com a mão sangrando no processo, misturando letra e sangue, sangue e seiva, no trabalho do poeta, essa espécie de artesão talhando a madeira em busca do nome, de um idioma singular:

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 –
¿oh quando arranjarei mão que alcance em sangue e força
o fundo final desse começo de ti,
nome terreno,
isso: coisa amada tanto quanto o alvoroço mortal deste fim de idade:
será que nenhum poder me devasta ainda? (2014, p. 8)



Nessa cena de escrita, a caneta foi substituída pela navalha e o papel pela madeira. O ofício, entretanto, continua sendo corporal. É com o corpo que a escrita se dá, na mistura da seiva e do sangue. Importa muito mais a ferida que a talho final, o do nome. Sem a mão que fere e é ferida, para lembrar o gesto sacrificial de que Silvina R. Lopes falou, não há escrita e não há sangue, portanto nada escorre do corpo e nada entra no corpo. A mão, metonimicamente representando o corpo do poeta sacrificado, é desprezada como se não fosse capaz de alcançar esse nome/idioma, “o fundo final desse começo de ti, | nome terreno”. Nota-se, pois, que, nesse caso, a cena de escrita se ocupa mais em mostrar o *como* a escrita se dá, sem especificamente se deter na encenação do *onde*, apesar de remeter, por associação, ao campo semântico que envolve a madeira, como a própria mesa. Sendo mesa, essa madeira indicia outro aspecto insólito do poema: a ausência da folha, mesmo que em branco. Esse nome, assim, não cabe no papel, mas talvez possa vir a figurar na mesa/mundo.

No penúltimo poema do mesmo volume, a mesa aparece como o lugar do caos e da esterilidade. Nela, nada faz sentido para o poeta. O relâmpago que noutro poema conduzia energia para o transe escritural, agora volta e provoca a desordem que, implacavelmente, toma o poeta; só lhe resta os “quase” acontecimentos, impotente diante do relâmpago: “folhas soltas, cadernos, livros, montões inexplicáveis, e cada vez que lhes toco fica tudo mais caótico e não descubro nada,/ às vezes procuro apenas uma palavra que algures na desordem estava certa,/ nos âmagos e umbigos da alma:/ brilhava,/ uma vez encontrei um relâmpago, e quase morri de assombro,” (2014, p. 55). Mesmo quando o transe se vai, ao poeta fica a tarefa de transpor o caos para o papel, sentado, diante de “livros, folhas soltas, cadernos, etc.”. Perdeu, pois, a autoridade que poderia por ordem no caos e deve seguir a singularidade desse caos.

Os poucos e rápidos exemplos destacados servem para mostrar que, em Herberto Helder, as cenas de escrita estão comumente atreladas à encenação da linguagem. Elas não estão, assim, na dependência de uma encenação do sujeito de escreve, muito menos de um emparelhamento com o sujeito empírico. Antes, ele é sujeitado pela escrita, refém de seu poder inoperante de criação. Em muitos casos, somos levados a visualizar, ainda que a partir do caos metafórico de Helder, *como* se dá a escrituração. As referências espaciais ficam em segundo plano, servindo apenas como elemento constituidor do ato e da cena.

Referências

GUSMÃO, Manuel. Herberto Helder: o poema contínuo na primeira década do 2.º milênio (preparativos). In: *Diacrítica*, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, nº 23, 3ª série, 2009. p. 129-144.

HELDER, Herberto. *A morte sem mestre*. Porto: Porto Editora, 2014.

_____. *Ofício cantante*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

_____. *Photomaton & Vox*. 4ª Edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A inocência do devir*: ensaio a partir da obra de Herberto Helder. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.

MARTELO, Rosa Maria. Cenas de escrita (alguns exemplos). In: _____. *A forma informe*: leituras de poesia. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

_____. Alguém, ninguém, algo escreve? (Breve nota sobre a cena da escrita em Herberto Helder). In: MORUJÃO, Isabel. SANTOS, Zulmira (Org.). *Literatura culta e popular em Portugal e no Brasil*: Homenagem a Arnaldo Saraiva. Porto: Edições Afrontamento, 2011. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10410.pdf>