

# COBRA

---

## CANTANTE

Luis Maffei  
Universidade Federal  
Fluminense

### RESUMO:

De *Ofício cantante*, mais recente edição de sua poesia completa, Herberto Helder exclui *Cobra*, livro originalmente editado em 1977 que figurara, mesmo que bastante reduzido, nas reuniões da obra do autor até 2004. No entanto, o livro existe, e a edição que foi às livrarias permite ao leitor herbertiano conhecer o *Cobra* original, pleno de peculiaridades de leitura. No livro, há textos que reapareceram em outros títulos de Herberto Helder, uma construção musical-cinematográfica e, entre outras surpresas, um poema final jamais reaparecido que guarda em si diversas obsessões temáticas e estruturais da poesia do autor. Assim, ler *Cobra* hoje é um gesto de recuperação, de alguma desobediência, mas, sobretudo, percepção da efetiva existência da obra, que ainda se mostra legível não obstante sua ausência de *Ofício cantante*.

### ABSTRACT:

Of *Ofício Cantante*, the most recent edition of his complete poetry, Herberto Helder has excluded *Cobra*, book originally edited in 1977 which was included, even if quite reduced, in the collected editions of the author's work until 2004. However, the book exists, and the edition that went to the bookstores allows the Herberto's readers to know the original *Cobra*, full of reading peculiarities. In this book there are texts which will reappear in other titles of Herberto Helder, a musical-cinematographic construction and, among other surprises, a final poem which never reappeared and that displays several of the thematic and structural obsessions of the author's poetry. Therefore, to read *Cobra* today is a gesture of revisionism, of disobedience but, specially, of perception of the work's effective existence, that is still readable in spite of its absence at *Ofício Cantante*.

### PALAVRAS-CHAVE:

*Cobra*, Herberto Helder, cinema

>>

### KEYWORDS:

*Cobra*, Herberto Helder, cinema

Este ensaio não deixa de ser uma provocação, mas é uma homenagem. A mais recente edição do Herberto Helder *completo* é a mais incompleta de todas. Já haviam sido suprimidas a partir de *Ou o poema contínuo*, de 2004, as traduções ou mudanças de poemas originalmente escritos em outras línguas. Em *Ofício cantante*, de 2009, a retirada mais surpreendente é a de *Cobra*, livro editado em 1977 e que, no correr de edições da *Poesia toda*, já vinha sofrendo alterações de diversas ordens. Mesmo antes da *Poesia toda* de 1981, a primeira que o recebe, *Cobra* já mudara, mesmo porque o livro nunca existiu como obra fechada; houve distintas versões para diferentes destinatários, e cada um deles, de certo modo, pôde ler, a partir de rasuras na edição que foi às livrarias, um *Cobra* diferente, único. A provocação a que me referi vem da ausência de *Cobra* em *Ofício cantante*, mas também da escolha deste ensaio em tratar de um *Cobra* pré-*Poesia toda*, pré-mudanças, portanto, é evidente, pré-*Ofício cantante*. O *Cobra* original também canta, tanto que diversos de seus ecos manifestam-se em Herbertos posteriores. A homenagem, explícita, é ao poeta de *Cobra*, o mesmo de *Ofício cantante*, e a um livro que possui imensa força desde sua origem, e que pode ainda ser lido do modo como foi escrito há mais de trinta anos.

Antes de lidar com alguns textos do livro, sobretudo com seu início e seu final, é interessante recuperar a famosa resposta de Herberto a Eduardo Prado Coelho, ensejada pela que o ensaísta escreveu ao poeta dando conta da dificuldade de ler, e citar, uma obra inagarrável, pois em mutação perene. Diz Herberto:

Caro Eduardo Prado Coelho:

As versões têm variado de destinatário para destinatário, não atendendo a qualquer conjunto de peculiaridades dos destinatários, mas porque o livro, em si mesmo, digamos, flutua. É um livro em suspensão, talvez só essa suspensão seja citável. Não é excitante que um livro não se cristalice, não seja "definitivo"? Mas parece que esta seu quê "Perversa" evasão à gravidade tende a anular-se, pela imposição de novos poemas.

Suponho que já dei ao livro todo o peso que ele esperava: há uma versão, que não é nenhuma conhecida dos destinatários, e o acréscimo de outros dois textos, que introduziram nova ordem de leitura na parte final do livro, e, portanto uma inclinação de sentido.

Gostei da sua pergunta sobre o que seria citável. Sim, o que é citável de um livro, de um autor? Decerto, a sua morte pode ser citável. E, sobretudo, o seu silêncio. (*apud* Diogo 1990: 63)

O “livro, em si mesmo, flutua”: sim, *Cobra* flutua, mas a ideia de flutuação é bastante fecunda para a poesia de Herberto Helder em geral, e começo a suspeitar de que *Cobra* seja, nalguma medida, uma curiosa metonímia para poema contínuo, expressão que *Ofício cantante* não invalida. A propósito, *continua o poema, o ofício*, porque agora, pela primeira vez, a poesia assume-se *completa* (noção diferente de *toda*) na capa do volume de 2009, e a nota de abertura é, por si só, reveladora de uma *continuidade*: “*Ofício cantante* foi o título escolhido para a primeira publicação, em 1967, de poemas reunidos do autor, na colecção Poetas de Hoje, da extinta Portugália Editora, título agora recuperado para a sua poesia completa” (Helder 2009: 5). Curioso encontro: “o título” é “recuperado” de uma “publicação” vinda à luz por uma editora já “extinta”, mas o título, se se encontrava extinto, volta à vida no nobilíssimo lugar de nome da obra inteira, *completa*.

“Não é excitante que um livro não se cristalice, não seja ‘definitivo’?”. A resposta, decerto, é sim, o que me oferece, aqui neste texto herbertianamente móvel, uma liberdade também herbertiana para voltar ao começo da história de *Cobra* no mundo, à versão primeira do livro. Aliás, “o que é citável de um livro, de um autor? Decerto, a sua morte pode ser citável. E, sobretudo, o seu silêncio”, além de tudo o que a obra produz a partir de sua existência. A dimensão de “silêncio” que se pode aplicar ao Herberto Helder biográfico eu gosto de ler a partir de um notável fragmento de *Do mundo*: “brilhando, autor,/ como se ele mesmo fosse o poema” (Helder 2009: 530). A partir daí,

>>

muito da obra é "citável", e a obra, mesmo a que uma instância anterior à da autoridade retira do que se entende por obra, vive, morre e revive. Por exemplo: em 2001, Herberto Helder lança uma sùmula, de título *Ou o poema contínuo*, na qual se encontra um poema inédito. Surpreendentemente, justo na poesia reunida que tem, em 2004, *Ou o poema contínuo* como título, o inédito não aparece, para, no entanto, aparecer em 2008, dentro de outro inédito de outra sùmula, *Afaca não corta o fogo*.

Em *Ofício cantante*, o inédito de 2008 está presente, mas, mesmo com tão pouco tempo decorrido, já mudado. Exemplo (entre tantos outros possíveis): na sùmula, "balançando, menininha, barca bêbeda,/ mas enredada em mim como o alimento luminoso no/ bicho da terra vil e tão pequeno,/ ah se incendeie a gente um do outro (...)" (Helder 2008: 143); na *poesia completa*, "balançando, menininha, barca bêbeda,/ mas enredada em mim como o alimento luminoso,/ ah se incendeie a gente um do outro (...)" (Helder 2009: 546). É evidente: o intertexto com Camões é retirado, não o rimbaldiano, e a mudança se impõe à vida do poema. Portanto, segue em suspensão não apenas *Cobra*, mas a obra agora *completa*, pois de *completa* não tem tudo, pois não tem, entre outros textos, *Cobra*.

Manuel Frias Martins afirma que *Cobra* se organiza "como totalidade estruturada através do encadeamento de cinco movimentos de leitura: MEMÓRIA, MONTAGEM/ EXEMPLO/ COBRA/ CÓLOFON/ E OUTROS EXEMPLOS" (Martins 1983: 66). "(memória, montagem)", que muito em breve será motivo de detenção aqui, passou a pertencer a *Photomaton & Vox* com a grafia que acabo de reproduzir. O demais do livro original ainda compôs o que se chama *Cobra* até a *Poesia toda* de 1981, mas, em 1990, 1996 e 2004, *Cobra* é apenas o que, originalmente, era "Cobra". Não é absurda a suposição de que se chegou ao irreduzível do nome, pois a parte passa a ser seu todo homônimo. *Cobra*, porque passou a ser apenas "Cobra", exprime-se nesse único "movimento de leitura". Lindeza Diogo, nesse sentido, afirma: "*Cobra* reivindica uma organicidade que não assenta

toda em razões espaciais. Por norma, do animal ao tecido, do todo orgânico ao artefacto, pensa-se o texto como uma forma separada de outras formas e como forma discernível”(Diogo 2001: 180). Assim, a “organicidade” de *Cobra* faz com que o livro seja, para além das “razões espaciais”, “uma forma separada”, uma forma, portanto, autônoma.

Após 2009, isso se torna ainda mais radical. Quem quiser encontrar *Cobra* não mais pode contar com a *poesia completa*, e a autonomia é mais extrema que antes, mas autônoma ainda. Encontrar *Cobra*, se fora da *poesia completa*, é voltar ao livro de 1977, voltar, por exemplo, a “Memória, montagem”. Volto:

>>

O poema é um animal;  
nenhum poema se destina ao leitor;  
ou, como um quadro, assume o poder dos fetiches, objetos mágicos ou instrumentos de esconjuram os espíritos, ou a emoção, ou o inconsciente, guardando o homem de uma oculta dependência de tudo;  
porque se vive dos lucros da superstição;  
e é forçoso existir a natureza, outorgada às nossas violações;  
ou que as regras de organização do poema são as mesmas da natureza, mas os elementos com que o poema se organiza não estão na natureza;  
e o poeta não transcreve o mundo, mas é o rival do mundo.  
São casas de Aristóteles, Walter Benjamin, Picasso, Huidobro, Malraux. (Helder 1977: 9)

Esse texto, já se sabe, passou a pertencer a *Photomaton & Vox*, no qual o fragmento citado apresenta apenas uma mudança: “fetiches” passa a ser “feitiços” (Helder 1995: 145), nada mais. O movimento que interessa aqui, portanto, não é o de mudanças internas ao poema, mas o da saída do texto de um lugar para outro. *Photomaton & Vox* é dos mais peculiares livros de Herberto Helder. Nele, muitos textos que, à primeira vista, não podem ser considerados poemas. Há, por exemplo, experiências que se aproximam do conto, como “(carta a uma instituição requerendo uma bolsa)”: um indivíduo solicita auxílio

financeiro que lhe permita destruir a própria instituição à qual pede o subsídio. No entanto, mesmo a familiaridade com o conto é suspeita, pois se trata, como revela o título, de uma carta. Também próxima à narrativa é a série “(*o humor em quotidiano negro*)”,<sup>1</sup> mas, como o trabalho é de radical esvaziamento da semântica previsível da comunicação, a ideia de prosa é mais uma vez ameaçada, mesmo porque, no fragmento de *Cobra* que tem vindo ao caso, reaparecido em *Photomaton & Vox* sob o título “(*montagem*)”, lê-se: “Não nos acercamos da prosa (...); a prosa é uma instância degradada do poema” (Helder 1977: 10) – algo semelhante ao que diz Herberto numa espécie de auto-entrevista: “Não existe prosa. A menos que se refiram os escritos, em prosa ou verso, que pretendem ensinar. Não há nada a ensinar embora haja tudo a aprender” (Helder 2001: 195).

Em *Photomaton & Vox* também se encontram textos cuja natureza se assemelha à do ensaio, mas é já evidente que não se trata de nada que possa ser confundido ingenuamente com a prosa.<sup>2</sup> Por isso, um comentário de Gustavo Rubim sobre o problemático livro é bastante bem-vindo a esta reflexão:

Mal chega a notar-se que o livro abre com um poema (...), atravessa-se doutros poemas, fecha com um poema (...). E quem lê de princípio ao fim, arranca do poema para parar no poema, nunca em rigor saiu do poema senão por ilusão, porque está tudo contaminado pelo poema, de lado a lado, de alto a baixo. (...) Um poema, claro – ainda (ou já) o poema contínuo. (Rubim 2006: 76)

No entanto, antes de *Photomaton & Vox*, editado em 1979, *Cobra* já apresenta complexidade análoga, apesar de que “o livro abre com um” texto de característica indefinível, entre o poema em versos e o ensaio. Como é preciso voltar ao livro de 1977 para que se leia *Cobra* hoje, releio a ideia de “cinco movimentos de leitura” proposta por Frias Martins para perceber uma espécie de musical aproximação aos versos: primeiro, um dificilmente classificável texto, mas não um

poema canonicamente estruturado, que se dedica a comentar precisamente “o poema”. E o encontro entre distintas expressões fica evidente em certo parágrafo (sim, uma quase estrofe) que nomeia Aristóteles, Walter Benjamin, Picasso, Huidobro e Malraux. Encontram-se, se eu for bem tradicional, a filosofia, a pintura, a poesia e o ensaio. Encontram-se, se eu for ainda tradicional, um grego, um alemão, um espanhol, um chileno e um francês. Agora sim, fico menos tradicional: encontram-se várias linguagens e várias línguas, o grego, o alemão, o castelhano e o francês.

A presença de Aristóteles é como que anunciada por “O poema é um animal”, pois se costuma creditar ao grego essa comparação feita metáfora em *Cobra*. Penso em Luiza Neto Jorge, que, anos antes, escrevera “Outra genealogia”, cujo verso inaugural é: “O poeta é um animal longo/ desde a infância” (Jorge 2001: 122). É sedutor pensar, com o auxílio de Luiza, que o texto de Herberto Helder, num livro que dali a pouco apresentará um efetivo poema, considera Aristóteles, Benjamin, Picasso, Huidobro e Malraux poetas, ainda que não sejam poemas o que todos fazem. Assim, “nenhum poema se destina ao leitor” em virtude da impossibilidade mesma de haver um destino para o fato poético, esteja onde esteja – versos, linhas, telas... E “o poeta” (mesmo Aristóteles, interessado como foi na ideia de mimese), “não transcreve o mundo, mas é rival do mundo”, pois, mesmo que sua política seja menos frontal que a de Malraux, em texto, e Benjamin, em vida e morte, poderá rivalizar com o mundo a partir de alguma vanguarda estética (o criacionismo de Huidobro ou o cubismo de Picasso, por exemplo), ou filosófico-crítica – não perco de vista que Aristóteles foi autor da revolucionária *Poética*.

Se é expansiva a ideia de poema, quatro novos poetas aparecem, logo depois, no texto: “Homero é cinematográfico, Dante é cinematográfico, Pound e Eliot são cinematográficos” (Helder 1977: 10). Rosa Martelo assinala um aspecto comum aos nomes citados: “poetas todos eles autores de poemas longos, narrativos,

>>

nos quais a memória e as imagens perceptivas confluem para a evidenciação do tempo; poetas que, todos eles, embora de formas muito distintas, foram mestres na arte da montagem” (Martelo 2005: 51): “uma montagem, uma noção narrativa própria” (Helder 1977: 10), escreve Herberto. Além disso, segundo a mesma autora em diferente texto, “a relação da poesia moderna e contemporânea com o cinema vai muito para além de uma presença de ordem temática ou ecfrástica” (Martelo 2007: 203) Mas “não se trata propriamente de montagem, diga-se: uma cuidada maneira de receber a memória, assistir à ressurreição do que foi morrendo, e morre, e vai morrer” (Helder 1977: 11) e ressuscitar: não estava extinto o título *Ofício cantante*? Não morre, e vai morrendo (até que alguém a leia e/ou releia), diversa parte da obra herbertiana? Não desaparece o inédito de 2001 em 2004 para reaparecer em 2008 e 2009?

Trata-se, assim, também da obra inagarrável, que, por ser inagarrável, só pode ser, na mirada herbertiana, poema. “[N]enhum poema”, logo, “se dirige” senão a um lugar “em suspensão”, e recupero algo dito por Herberto em sua resposta a Eduardo Prado Coelho. A fechar “Memória, montagem”, uma extrema maneira de relação do poema-filme-ensaio-pintura com o tempo, com o material que, ao fim de contas, rege todas as artes e todos os gestos:

Morre-se de ver a nossa cara no nosso espelho: a gárgula a arrancar-se à biografia do corpo e trazendo na hipérbole do horror o nosso sangue, o sexo, os pulmões, as tripas, o coração;

ligando a noite ao dia, o oculto ao revelado, o pressentimento ao acontecimento,

— tudo no mundo, na história.

A poesia propõe a história do mundo.

Temos então o filme, o tempo. (Helder 1977: 11)

Grafei acima que “Memória, montagem” sabe-me a uma musical aproximação ao poema, mas posso pensar em certas peculiares cenas de aberturas de filmes. Penso em dois grandes



exemplares da arte cinematográfica, ambos assinados por um autor que Herberto cita precisamente no primeiro texto de *Cobra*: “A inteligência de Welles, por exemplo, está em desembaraçar os fulcros de energia da inerte matéria que os estrangula, e seguir a sua irradiação” (Helder 1977: 11). O primeiro é *The Trial*, adaptação da novela de Kafka, em que o cineasta recupera a parábola do porteiro da lei e coloca-a como cena inaugural. Faz-se aí uma montagem tão metafórica como parabólica, e os sentidos de tudo o que vem na sequência acabam por ser influenciados pela abertura, do mesmo modo que os poemas de *Cobra* hão-de ser lidos a partir de “Memória, montagem” – de novo: este ensaio homenageia mas provoca, pois o *Cobra* pós-1990 não possui nada mais que o “Cobra” original.

>>

O outro exemplo (e mais alguns seriam possíveis, não apenas na história do cinema, mas na própria cinematografia de Welles) é *Mr. Arkadin*, em cujo início aparece a imagem de um corpo, supostamente morto. Logo depois, antes mesmo de a voz *off* de Welles dizer o *plot* do filme, aparece um texto na tela: “A certain great and powerful king once asked a poet: ‘what can I give you of all that I have?’ He wisely replied: ‘anything sir... except your secret’”. É interessante que seja justamente um poeta a figura sábia dessa nova parábola de Welles, e que cineastas apareçam com frequência em Herberto Helder. Mais uma vez a abertura influenciará a recepção, e os sentidos, de todo o demais do filme, tal como “Memória, montagem” participa de tudo o que lhe sucede em *Cobra*.

E desemboca “Memória, montagem” num poema, após a revelação de que “Temos então o filme, o tempo”. E chama-se “Exemplo” o poema, cuja abertura é: “A teoria era esta: arrasar tudo – mas alguém pegou/ na máquina de filmar e pôs em gravitação uma cabeça” (Helder 1977: 19). Não se trata, com efeito, “de uma presença de ordem temática ou ecfrástica”, mas de um processo de equivalência anímica entre filme e poema, já descrito, mas não em versos, por “Memória, montagem”. Desse modo, o poema é um “Exemplo” de que “Homero é cinematográfico,

Dante é cinematográfico, Pound e Eliot são cinematográficos” e Herberto Helder “é cinematográfico”, sem que, com isso, a poesia precise imitar o cinema, arte, obviamente, que não existia quando, por exemplo, da escrita homérica. Ou existia? Segundo Umberto Eco, “os diretores de cinema é que usam técnicas da literatura de ficção” (Eco 1997: 55), e não o contrário. Faz sentido. Por outro lado, se o cinema, num certo momento da história da humanidade, passa a existir concretamente, ou seja, se passam a existir filmes, projetores, salas e público, por que não supor que, senão o cinema, ao menos o *cinematográfico* sempre tenha existido?

Penso por dois vieses, e o primeiro é bastante previsível: algo que se inventa, em verdade, não se inventa, pois existia, desde muito antes, enquanto potencial hipótese. Portanto, só pode haver cinema se já existia, antes da técnica e da estruturação da linguagem, uma espécie de necessidade cinematográfica no homem, algo semelhante à necessidade do teatro segundo Jorge de Sena: “(...) o teatro, ou o instinto teatral, está em nós, tal como está em nós o apetite sexual” (Sena 1988: 21). Ouso falar em um “instinto” cinematográfico, que não invalida a afirmação de Eco, mas a coloca em alguma relativização. O segundo viés: não faz sentido pensar em escolas, na literatura e nas artes, de modo estanque. É exemplar que muito antes do advento da dicção maneirista de Sá de Miranda e Bernardim Ribeiro, Pero Gonçalves tenha escrito sua mais bela cantiga de amigo: “Par Deus, coitada vivo,/ pois non ven meu amigo;/ pois non ven, que farei?” (*in* Gonçalves & Ramos 1985: 148). A terceira cobra é magnífica: “Pero m’eu leda semelho,/ non me sei dar conselho;/ amigas, que farei?/ en vós, ai meu espelho,/ eu non me veerei” (*idem*: 148).

A subjetividade é um dos tópicos da cantiga, e isso em plena Idade Média: a moça não se verá ao “espelho”, pois o risco de o eu desavir-se consigo próprio é imenso. Logo, se o maneirismo agudiza o problema da subjetividade em ameaça, não se deve falar em invenção, mas sim incremento, intensifi-

cação de algo que já tinha lugar na cultura. O que o maneirismo faz, em certa medida, é “desembaraçar os fulcros de energia da inerte matéria que os estrangula, e seguir a sua irradiação”, de modo similar ao que faz Welles e fazem aqueles que, a partir do “instinto” cinematográfico, produzem efetivo cinema.

Só após “Exemplo” é que surge “Cobra”, inaugurado por uma aditiva: “E então vinha a baforada do estio (...)” (Helder 1977: 25). Suponho agudamente que “Cobra” é continuação de “Exemplo” e “Memória, montagem”, não apenas pela aditiva, mas por dinâmica semelhante à que se mostra em *The Trial* e *Mr. Arkadin*, ou seja, os dois primeiros textos seguirão fazendo eco no seguinte, que pertence, afinal, ao mesmo livro. Não vou, neste ensaio, dedicar-me à leitura do “Cobra” que depois se transforma em *Cobra*, pois ainda quero lidar com um texto rigorosamente excluído das edições da *Poesia toda*, o último de “E outros exemplos”, parte final do livro – a penúltima intitula-se “Cólofon”. E cabe, penso, um comentário um tanto fora da poesia, mas dentro da lógica herbertiana de construção do livro a que cá me dedico.

>>

Um dos destinatários a ser contemplados por Herberto Helder com uma peculiar versão de *Cobra* foi Gastão Cruz. Graças a sua gentileza, pude ter acesso a duas versões do livro. Numa, entre outros gestos corretores e/ou modificadores, é fartamente rasurado o poema 5 de “E outros exemplos”. Exemplo: “Os ovos, os diamantes, as laranjas./ Os arquitectos empurram **as casas** com toda a força/ para o meio **do espaço**. A ver o que dá como/ sítio. Vai-se ver nos **livros**: não há nada” (*idem*: 77). Os negritos, meus, são para marcar o que o poeta modificou a caneta<sup>3</sup> no livro impresso; o que está sob as intervenções é ilegível. Na outra versão, posterior, o poema é simplesmente riscado no livro, mas tudo é legível, nada está subsumido pela caneta preta, o que permite a percepção claríssima do que foi excluído. Transcrevo o poema na íntegra:

É que a questão é do movimento; quero dizer: eles põem-se a entrar e a sair, e depois sobem e descem, e depois respiram para os lados, e depois esfregam as mãos: enquanto as paisagens também entram pelo atelier dentro, e rodam.  
Os astros rodam.  
Os ovos, os diamantes, as laranjas.  
Os arquitectos empurram os buildings com toda a força para o meio da botânica. A ver o que dá como sítio. Vai-se ver nos books: não dá nada.  
As janelas rodam e arrebatam os prédios atrás delas.  
Putá de rotação, diz o engenheiro, e vai-se ver o arranha-céus à janela e lá está ele a deitar chispas como um planeta.  
As metáforas, silva a cobra. Símbolos: que se fodam as metáforas.  
Vai-se ver nos books. Nothing.  
A água também anda.  
Os corpos, as ondas, o sangue, os olhos, a boca, as imagens.  
Similia similibus, digo eu, o antropófago:  
um truque: nada na manga.  
O lirismo aterroriza, que parem, que se pense por exemplo  
que as jóias não têm pálpebras, como elas ininterruptamente  
olham. E olha-se para as unhas que também parece que não têm pálpebras. As coisas, pois, rodam.  
Entram as pessoas e sobem e descem e saem, a questão é essa.  
Partam isso, esmigalhem, voltem as costas, vejam nos livros.  
O rosto salta.  
Nu, violento, inocente, enorme, miraculado. Amarrem-no.  
Amarrem-no.  
E o sangue sobe e desce no rosto, o profundo tecido do rosto  
fulgura no fundo, o profundo rosto no fundo da sua malha sensível  
canta canta. O lirismo é louco, aterra.  
E enquanto os arquitectos empurram o rosto para fora, vê-se nos books: nada.  
Que é um exemplo, uma espécie de pálpebras que não há nas jóias.

Nada de metáforas, é melhor o como, diz o engenheiro,  
como  
os anéis que rodam. E o rosto roda.  
Que o movimento que a questão é esta. As montanhas  
sobre as águas,  
as águas na face da terra, e o grande  
coração húmido  
da terra  
na órbita de um poema como um rosto visível  
profundamente na treva. As corolas,  
os diamantes,  
os ovos que rodam. As laranjas todas acesas.  
O sexo redondo que brilha e a boca,  
e a rosa que brilha,  
e a mão. O poema rotativo que se afasta. (*idem*: 77, 78, 79)

>>

É possível encontrar rastros desse poema em outros de Herberto Helder. Não me deterei nisso exaustivamente, faço meros apontamentos. “Vai-se ver nos books” reaparece, mudado, em *Os selos*: “Nem música nem cantaria./ Foi-se ver no livro: de um certo ponto de vista de:/ terror sentido beleza/ acontecera sempre o mesmo – quebram-se os selos aparecem/ os prodígios” (Helder 2009: 441). No poema final de “E outros exemplos”, no entanto, não sei se existe a ambiência de desafio ao religioso que se acha em *Os selos*. “Similia similibis”, por sua vez, é título de um poema de *Photomaton & Vox*: “Quem deita sal na carne crua deixa/ a lua entrar pela oficina e encher o barro forte:/ vasos redondos, os quadris/ das fêmeas – e logo o meu dedo se põe a luzir/ ao fôlego da boca (...)” (Helder 1995: 50). No texto de 1977, não me parece que haja a ambiência alquímica que há no de 1979.

Se eu disse que não há, no 5 de “E outros exemplos”, desafio à religiosidade cristã, haverá desobediência a outras regências de mundo, o que fica claro nos palavrões, nos vocábulos em inglês e na presença de “arquitectos” e “engenheiro”, detentores, no universo do poema, de um discurso da ordem do poder – “Os arquitectos”, sublinho, “empurram os buildings

com toda a força/ para o meio da botânica”. Algo análogo se encontra no inédito de 2008: “mais de trinta anos na cabeça e no mundo,/ e não,/ não um dr. mas mil drs. de um só reino,/ e não se tem paciência para mandar tantas vezes à merda,/ oh afastem de mim o reino,/ afastem-nos a eles todos” (Helder 2009: 578). Mais uma vez Herberto encontra Herberto, e um texto excluído da *poesia completa* em hipótese alguma deixa de fazer parte da obra, ou deixa de ser herbertianamente forte.

“É que a questão é do movimento”, e leio o 5 de “E outros exemplos” com o à-vontade que a provocação e a homenagem me conferem: “Similia similibus, digo eu, o antropófago”, o semelhante ao semelhante, e faz sentido voltar a pensar numa comunidade de poetas e artistas: “São casas de Aristóteles, Walter Benjamin, Picasso, Huidobro, Malraux” (não dos “arquitectos” ou do “engenheiro”, os “mil drs. de um só reino”), pois dentro estarão também os cinematográficos Homero, Dante, Pound, Eliot e o sabiamente poético Welles. Portanto, “afastem de mim o reino”, pois para o “antropófago” não há carta “na manga”, não há “truque”: há afinidades, *similia similibus*, o “poema rotativo que se afasta” do mundo e para o mundo.

E, no mundo, sítios privilegiados de apreensão da beleza: “(...) ao fundo da assembleia sentadamente muda morrendo e ressuscitando segundo a respiração da noite nas salas” (Helder 1998: 7). O título do texto recém-citado é “Cinemas”, bom mote para o encerramento deste ensaio que provoca (ainda que nenhuma fala externa a ele dele advenha) e homenageia apenas porque, de algum modo, sente-se potencialmente capaz de se filiar a “assembleia” semelhante à que se lê no último texto herbertiano aqui citado. Diante de meus olhos, um poema riscado, mas profundamente legível. Nesse poema, muito do que marca a poética de Herberto Helder. Neste ensaio, do risco da obra excluída a uma suspeita muito aguda: se “flutua” “o livro”, flutuam os livros; se assim, é em flutuação – de sentidos, de recuperações, de vidas e mortes – que a “assembleia” se reúne, “segundo a respiração da noite”. <<

## NOTAS

---

[1] Mais deslocamento em Herberto Helder: essa série remete à parte II de “Artes e ofícios”, de *Retrato em movimento*, intitulada “*Porque a imprensa fornece um novo dia e uma noite maior*”, presente ainda na *Poesia toda* de 1981.

[2] Não digo o que digo por acreditar demasiadamente no que um poeta afirma sobre sua própria obra. Digo o que digo porque mesmo a auto-entrevista citada é um texto, não dum suposto sujeito civil, mas dito por voz semelhante à que diz os poemas.

[3] Caneta preta: no mais recente inédito de Herberto Helder, presente em *A faca não corta o fogo* e, com alterações, em *Ofício cantante*, uma presença notável é a “bic cristal preta”, em diversos momentos. Cito apenas um: “sabias/ a que domínios e plenitudes idiomáticas/ de íngremes ritmos, que buraco negro./ na labareda radioativa./ bic cristal preta onde atrás raia às vezes/ um pouco de urânio escrito” (Helder 2009: 563). Nesse jogo de consultar uma versão de um livro de Herberto que não se deu ao mundo, mas a um amigo — que, no entanto, está no mundo —, e ir depois ao mais recente, a caneta preta está lá e cá, ou seja, em 1977 e em 2009.

>>

---

## BIBLIOGRAFIA ∨

Diogo, Américo António Lindeza (1990), *Herberto Helder: texto, metáfora, metáfora do texto*, Coimbra, Almedina.

-- (2001), "Por exemplo (sobre Herberto Helder)", *Inimigo rumor* 11, 180-189.

Gonçalves, Elsa e Ramos, Maria Lúcia (1985), *A Lírica Galego-portuguesa*, 2. ed, Lisboa, Comunicação.

Helder, Herberto (1998), "Cinemas", *Relâmpago – revista de poesia* 3, 7-8.

-- (1977), *Cobra*, Lisboa, & etc.

-- (1981), *Poesia toda* (1953-1981), Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (1995), *Photomaton & Vox*, 3. ed., Lisboa: Assírio & Alvim.

-- (2001), "Herberto Helder: entrevista", *Inimigo rumor* 11, 190-197.

-- (2008), *A faca não corta o fogo – súmula e inédita*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2009), *Ofício cantante – Poesia completa*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Jorge, Luiza Neto (2001), *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Martelo, Rosa Maria (2007), "Poesia, imagem e cinema: 'Qualquer poema é um filme'?", *Cadernos de Literatura Comparada* 17, 195-212.

-- (2005), " 'Os poetas futuros com máquinas de filmar nas mãos': relações entre poesia e cinema em Herberto Helder e Manuel Gusmão", *Rivista di studi portoghesi e brasiliani VII*, 49-61.

Martins, Manuel Frias (1983), *Herberto Helder: um silêncio de bronze*, Lisboa, Livros Horizonte.

Rubim, Gustavo (2006). "A canção da obra", *Relâmpago – revista de poesia* 19, 59-80.

Sena, Jorge de (1988), *Do teatro em Portugal*, Lisboa, Edições 70.