
Os trabalhos da morte de Herberto Helder: uma poética da (de)composição

PAULO BRAZ *

Universidade Federal Fluminense

Resumo: Este ensaio pretende discutir as relações entre trabalho e morte na poesia de Herberto Helder. Com o auxílio da ideia de escrita como servidão (que o próprio autor sugere por meio do título de um de seus livros), este texto busca também identificar uma poética da (de)composição herbertiana, a partir da observação da tensa dinâmica entre vida e obra no contexto da modernidade.

Palavras-chave: Poesia portuguesa contemporânea; Herberto Helder; trabalho; morte; poética da (de)composição.

Abstract: This paper discuss the relations between work and death in the poetry of Herberto Helder. Understanding writing as servitude (which the author suggests through the title of one of his books), this text tries to identify a Herberto Helder's poetics of decomposition, from the observation of the dynamics between life and work in modernity.

Keywords: Contemporary portuguese poetry; Herberto Helder; work; death; poetics of decomposition.

Há, na obra de Herberto Helder, uma espantosa coesão no que concerne ao seu aspecto estrutural, na disposição de temas e motivos que constituem aquilo que uma estudiosa do autor como Maria Lúcia Dal Farra designou como *cosmogonia poética*. Em movimento inverso, ainda que não destitua a produção herbertiana de seu caráter cosmogônico, observamos um processo de desestabilização simbólica que, consequentemente, devolve as palavras fundamentais desta poesia ao plano do caos.

“Pego numa palavra fundamental. Palavras fundamentais, curioso... Pego numa palavra fundamental: Amor, Doença, Medo, Morte, Metamorfose. Digo-a baixo vinte vezes. Já não significa. É um modo de alcançar o estilo.” (HELDER, 2010:13). O famoso trecho que citamos consta no conto “Estilo”, pórtico de abertura d’*Os passos em volta* (1963), e descreve algo como um mecanismo de asepsia da linguagem por meio da repetição, de maneira a promover uma depuração da palavra que, enfim, é restituída (não sem alguma ironia) a sua condição original. É de se notar que o modo pelo qual se alcança o estilo encerra um gesto de esvaziamento; sob esta perspectiva, a poesia de Herberto, ao acenar para sua face *a-significante* (“Já não significa.”), impõe-nos o símbolo sob a ordem de pensamento da analogia. Todavia, este mesmo sistema é posto em ameaça. Na medida em que constatamos o núcleo vazio destes símbolos (as palavras fundamentais), somos realocados no jogo ambivalente da linguagem, em que cada signo move-se ao sabor de encontros inesperados com outros signos, e a incerteza instala-se como o modo privilegiado de funcionamento deste objeto. Estamos no campo da poesia.

A esta operação criativa, que julgo basilar para um entendimento dos modos de produção poética herbertiana, chamamos processo de *(de)composição*. Talvez uma percepção mais clara deste movimento se dê a partir da observação da maneira como o poeta engendrou as suas publicações de poesia reunida (pelo menos desde 1967, com o seu primeiro *Ofício cantante*) e como, junto destas edições, foi elaborada uma performance de *morte do autor* em nome de uma autonomia da obra como organismo vivo. De fato, após a escrita de *Apresentação do rosto* (1968), Herberto vota-se ao silêncio: “Devo ainda falar e falar, depois de 1968, o ano em que – finalmente! – me prometi ao silêncio? 1968 foi a minha melhor descoberta, e também um ano que me custou quase a respiração.” (HELDER, 2013a: p. 42). É Manuel de Freitas quem detecta esta curiosa coincidência demarcada pela data histórica do ano de 1968, em que Roland Barthes publica o seu conhecido ensaio (“A morte do autor”) e em que Herberto, performativamente, suicida-se como figura autoral. Os sentidos deste “calar-se” (que, sabemos, não duraria muito) podem ser muitos, mas é notável a maneira como se conjugam, não apenas com certos usos da linguagem que a aproximam do silêncio, mas com os títulos que a sua poesia reunida assumiria a partir de 1973. Como *Poesia toda* se intitularam estas publicações, sendo a última delas datada de 1996; o quadro é alterado em 2001, quando Herberto traz a lume *Ou o poema contínuo – Súmula* (antologia de poemas autorais escolhidos pelo poeta) e, finalmente, *Ofício cantante: poesia completa* (2009) e *Poemas*

completos (2014). Ressaltamos, antes de mais, o caráter de totalidade e completude presente em quase todos os títulos, com a sintomática exceção de *Ou o poema contínuo*. Está posto em causa um jogo de abertura e fechamento da obra por meio de um movimento de (de)composição.

A princípio, somente um escritor morto possui uma obra completa. Todavia, é justamente a imagem cadavérica do corpo decomposto o que nos oferece uma chave de leitura interessante para a compreensão de tal processo, pois a matéria orgânica em estado de putrefação atua como agente fertilizante e geradora de nova vida por meio da metamorfose. Neste sentido, a obra de Herberto, ao mesmo tempo em que se compõe em blocos totalizantes de sentido, continuamente decompõe-se, quebrando esta mesma unidade. *Ou o poema contínuo* é título que confere uma nomeação bastante plausível a este movimento, que tanto induz a um entendimento da obra toda como um só poema (*opoema contínuo*), como aponta para uma flexibilidade de abertura concernente ao aspecto de continuidade, implicado na metamorfose que esta poesia labora. Obra e autor confundem-se de tal maneira que, como bem assinala Rosa Maria Martelo,

em *Ou o poema contínuo – Súmula* (2001), o próprio nome de autor «Herberto Helder» surgia articulado com o título da obra, como se antes da conjunção *ou* não houvesse ninguém, apenas outro nome para a continuidade do poema [...] Embora o nome «Herberto Helder» cumpra uma função autoral, enquanto outro nome da Obra ele representaria menos a paternidade da escrita do que uma filiação. (MARTELO, 2010: p. 107).

Esta filiação de que fala a ensaísta não é um dado recente na poesia de Herberto, que já em seu primeiro livro, *A colher na boca* (1961), enunciava: “O poema dói-me, faz-me.” (HELDER, 2009: p. 43). Há uma evidente afirmação de um *pathos* da linguagem poética neste verso da seção VII de “O poema”, posto que o eu lírico não se coloque (apenas, como veremos) na posição de agente criador do texto, mas na de paciente: o sujeito é feito, dolorosamente, pelo poema. Esta patologia da linguagem é explorada, sobretudo, no universo de troca e experiência em que autor-obra-leitor se encontram em profícuo diálogo. Cito a estrofe na íntegra: “O poema dói-me, faz-me./ O povo traz coisas para a sua casa/ do meu poema./ Eu acordo e grito, bato com os martelos/ dos dias da minha morte/ a matéria secreta de que é feito o poema.” (HELDER, 2009: p. 43). O ambivalente movimento de *fazer e ser feito* é intermediado pela imagem do povo que, seja assumindo a figura de uma coletividade abstrata, seja respondendo à designação por quem se fala (“na intenção

Paulo Braz, **Os trabalhos da morte de Herberto Helder:
uma poética da (de)composição**

de”, como queria Gilles Deleuze), incorpora um caráter inequivocamente político. O que poderíamos conceber como uma política dos afetos está no cerne desta poética que, declaradamente, assume o risco da autodestruição para que advenha uma língua nova, um leitor novo. Aliás, julgo que este movimento de autodestruição não é apenas um risco, mas condição necessária para que se faça esta poesia. É neste momento em que entramos no âmbito de concepção de uma escrita movida pelo desejo.

Trata-se, entre outras questões, de assumir uma materialidade da linguagem que, por seu caráter corporal, habita um espaço de intersecção com a vida – e com ela se confunde constituindo-se como uma espécie de *linguagem-vida* –, assim como com suas pulsões criativas e destrutivas. Esta corporeidade da linguagem é, em momentos, literal; lembremos: “*Pego numa palavra fundamental*” (*grifo nosso*), afirma o narrador de “Estilo”. Não é fortuito este modo de dizer, tampouco é isenta a maneira como se forja esta língua: esvaziando-a, a marteladas, *(di)lapidando-a*: “Começo a fazer o meu estilo. Admirável exercício, este. Às vezes uso o processo de esvaziar as palavras.” (HELDER, 2010: p. 13). É paradoxal a asserção que acabamos de fazer, mas, de fato, é no seio de uma profunda contradição que se constitui esta obra, como acontece, inclusive, com boa parte da poesia de tradição moderna. Faz-se necessário, portanto, determinar as particularidades que singularizam a escrita de Herberto neste contexto e por isso destacamos a imagem de uma poética da (de)composição. Tal processo envolve, pelo menos, duas etapas fundamentais, quais sejam a de sua produção (a escrita, que em si já resguarda a sua aniquilação) e sua recepção (que também se dá por meio de um vai-e-vem, continuamente voltado a construir e destruir sentidos). Acerca da formulação de um estilo, bem à maneira herbertiana, Deleuze levanta algumas proposições relativas à escrita literária e afirma:

Criação sintática, estilo, tal é o devir da língua: não há criação de palavras, neologismos que valham fora dos efeitos de sintaxe nos quais se desenvolvem. Assim, a literatura apresenta já dois aspectos, quando opera uma decomposição ou uma destruição da língua materna, mas também quando opera a invenção de uma nova língua no interior da língua mediante a criação de sintaxe. (DELEUZE, 2000: p. 15).

Pôr a língua em devir compreende este duplo movimento de decomposição e invenção, algo que vislumbramos na afirmação máxima da vida em seu excesso. O ensaísta francês supõe uma desarticulação da língua para fora das amarras de seu próprio sistema, tarefa que ele mesmo reconhece como impossível; entretanto, a partir disto que denomina como um registro menor do uso da língua, apresenta-a forçando-se contra seus limites.

Paulo Braz, **Os trabalhos da morte de Herberto Helder:
uma poética da (de)composição**

Este voltar-se contra si mesmo é, porventura, um dos modos mais prodigiosos que a literatura (e a poesia em especial) encontrou para dizer do arrebatamento e espanto que lhe são próprios.

Em outros termos, poderíamos dizer do fascínio que a poesia nos provoca, para que nos detivéssemos no campo do desejo. De fato, defrontamo-nos com uma exaltante ruptura da ordem sistemática da língua que, em sua extensão simbólica e funcional, corresponde a uma fratura no plano cotidiano. Assombramo-nos com coisas de poesia e, no caso de Herberto, esta experiência está intrinsecamente associada a uma pulsão erótica. São inegáveis (e, neste ponto, creio estar de acordo com praticamente todos os estudiosos da obra herbertiana) as confluências entre escrita poética e erotismo, sobretudo no que concerne à referida ambivalência entre movimentos de criação e destruição, que se confundem em um mesmo gesto. Para um ensaísta como Georges Bataille, que pesquisou a fundo o assunto, esta percepção é clara, desde o princípio de sua obra *O erotismo*, quando investe na tentativa de definir conceitualmente o termo: “Do erotismo pode dizer-se que é a aprovação da vida até na própria morte.” (BATAILLE, 1988: p. 11). Não há dúvidas, a meu ver, de que Herberto concebe a sua poética tendo em vista esta curiosa contradição, pressentida no arrebatamento jubiloso de alguém que experimentou a vida em seus angustiantes limites.

Ora, mas como já observamos, a íntima relação entre obra e autor, no caso herbertiano, nos leva a notar que, para pensar a sua escrita poética mais a fundo, faz-se necessária, entretanto, uma discussão em torno da subjetividade que o poeta encena como máscara autobiográfica. Por exemplo: dentre os textos em prosa que abrem a obra *Servidões*, há aquele em que o poeta relata certo episódio em que haveria sido fulminado por um raio - “Durante uma dessas tempestades um raio fuzilou junto às janelas e vi no espelho, que eu mesmo cobria com o lençol, o meu rosto desdobrado, ardido, remoto: quem era?” (HELDER, 2013b: p. 11). Os elementos de que se revestem esta breve narrativa como que expõem certos índices para a formulação de uma arte poética herbertiana: o raio, o espelho, o desdobramento. E, acompanhado destes mesmos tópicos, o *signal* – a marca que o poeta traria junto de si como força propiciadora de sua eleição. Em conferência sobre o autor d’*A colher na boca*, ministrada na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) há alguns meses, Joana Matos Frias afirmou decididamente: “Herberto é um poeta romântico”. Não era a primeira vez que eu ouvia ou lia algo a respeito, mas, a

partir de então, aquele que era o meu problema, o meu objeto de estudo, a *servidão* ganhou um pouco desta luz.

Sempre me pareceu algo incoerente a modernidade da poesia de Herberto. Sobretudo se tivermos em conta certa tradição pós-Pessoa, pensar a escrita em termos de um culto do gênio poético pode parecer anacrônico. Com efeito, não é o que ocorre com a poesia herbertiana, embora sejam observáveis tangências possíveis com alguma tradição romântica. E, acerca destes pontos de intersecção, o que mais me interessa é articular a ideia de *servidão* com a de um fazer poético, e a desta *práxis* com um simultâneo movimento de intensificação e dissolução subjetivas.

Observemos que, na continuação da narrativa do texto de *Servidões*, podemos ler:

A cabeça ficara marcada, invisível, mas quando me deitava de costas, na escuridão, sentia uma queimadura na têmpora, a crosta fervendo por baixo, da nuca à testa. Interpretava-a como uma cicatriz que me acompanharia até à morte, o emblema de uma guerra assombrosa de que já esquecera os pormenores e o sentido. Estava ali, ficara ali para sempre, confundia-se insondavelmente com o destino. (HELDER, 2013b: p. 11).

A marca deixada pelo raio torna-se o *emblema de uma guerra*; entendo-o não como medalha ou condecoração gloriosa, mas, como interpreta o próprio narrador, enquanto *cicatriz*. Se a poesia é uma guerra (com as palavras), o poeta pode mesmo se confundir com a figura de militar, e portanto *serve* à tarefa da escrita como um dever, nos limites da ética. “E eu estou soldado por cada laço da carne/ aos laços/ das constelações.” (HELDER, 1990: 376). A forçosa ambivalência entre a forma do participio do verbo *soldar* e a função de *soldado* promove um intercâmbio de sentidos particularmente interessante no contexto desta poesia, em que destino e astrologia participam da mesma matéria de um *élan* vital absolutamente corpóreo, como pulsão desejante a qual só vem à tona sob o imperativo de uma entrega, de uma *servidão*. Poeta e militar foi, em portuguesa língua, Luís de Camões, para quem o universo semântico da *servidão* não é estranho - “Pera servir-vos, braço às armas feito;/ Pera cantar-vos, mente às Musas dada;” (CAMÕES, 1978: 155). No possível quiasmo dos versos d’*Os Lusíadas* entre canto e *servidão*, suponho um caminho de leitura viável para a poesia de Herberto. Barão assinalado de outros tempos, o sinal que o autor d’*Os selos* traz consigo é, no avesso de qualquer tradição encomiástica do bardo quinhentista, o sinal da besta: “- o inferno! alguém disse: afastem de mim a inocência/ eu falo o idioma demoníaco.” (HELDER, 2009: 441). A leitura mais proveitosa do cânone é aquela que rompe com o *símbolo*, para fazer emergir a sua dissensão: *diabolos*. Julgo que,

**Paulo Braz, Os trabalhos da morte de Herberto Helder:
uma poética da (de)composição**

para acedermos à leitura da poesia herbertiana, temos de nos haver com tal idioma, dialogar demoniacamente com o poeta. A marca que Herberto traz na cabeça fulminada confunde-se “insondavelmente com o destino”, o que nos oferece mais um elemento para compormos uma ideia de servidão como *eleição*, ou, no limite dos seus sentidos, *escravidão*.

Poeta contemporânea de Herberto, Fíama Hasse Pais Brandão declara em sua *Área branca*: “Depois de tantos séculos posso afirmar/ que a escrita é uma escravidão dura.” (BRANDÃO, 2010: 66). Na tensão entre escrever e escravizar, o poeta é aquele para quem o dever da criação é obrigatório, mas, paradoxalmente, é também o único meio para a sua liberdade. Ainda Herberto:

essa marca garantia que eu era livre, que findava nela, na inquieta memória da guerra, a interdição que o mundo opunha ao surto das forças, o meu espírito seria daí em diante irredutível, não me sujeitava nenhuma regra alheia. E era contínuo, sem pausas, uma espécie de insónia arrebatada e mortal. Porque eu morreria lentamente dos episódios dessa guerra, morreria das chagas que ela me deixara. (HELDER, 2013b: 11-12).

É sobretudo a dita independência adivinhada nas suas palavras, no que tange à insubmissão à “regra alheia”, o que nos permite discutir a questão da liberdade, problema que, como veremos, possui algumas rugosidades. Liberta-se do outro para se insurgir na intensificação subjetiva que é a expressa voz de poeta, lida a cada palavra. Entretanto, o aspecto contínuo do qual participa o sujeito devido à liberação do “surto das forças” situa-o em um espaço tenso, como que em contraditório deslocamento consigo mesmo. É o impróprio poético, como diria Jean-Luc Nancy, lembrando que “A poesia não coincide consigo mesma: talvez seja essa não-coincidência, essa impropriedade substancial, aquilo que faz propriamente a poesia.” (NANCY, 2005: 11). A asserção de Nancy implica-nos em um contexto em que se faz necessária a reformulação acerca da realidade subjetiva no texto poético. A voz que fala e se afirma imperativa no reino que ergue de palavras é a mesma que se desloca indefinidamente para um silêncio de morte. Não apenas Nancy, mas Georges Bataille poderia ser aqui evocado para uma discussão em torno da ideia do *sujeito soberano*. Uma vez disposto à experiência extática, ao desregramento dos sentidos em poesia, ao “surto das forças”, como diz Herberto, o sujeito se vê ali mesmo onde não está, fora de si, como objeto.

Todo o problema da servidão, que aqui gostaríamos de apresentar, está implicado na ambivalência deste movimento, em que se fazer sujeito de si, ou seja, alcançar a

Paulo Braz, **Os trabalhos da morte de Herberto Helder:
uma poética da (de)composição**

soberania necessária à expressão da nossa liberdade, demanda sujeitar-se a forças que nos extrapolam, um abandono à alteridade. De fato, a palavra *sujeito* revela, em sua duplicidade semântica, tal paradoxo, que, de um modo geral, determina os termos de nossa condição – não se acede à liberdade individual senão sob o preço da própria dissolução. O fascínio da morte (irmão da loucura e do desejo) que a poesia de Herberto põe em cena remete a esta questão, que nada mais é do que o anseio por elevar a potência humana ao extremo, a liberdade que para os gregos antigos era concedida apenas aos deuses e aos heróis trágicos.

O que está posto pela obra herbertiana pode ser entendido sob a égide da superação de uma *hybris*: a ruptura dos limites da volição humana como um exercício de liberdade. Se porventura também podemos falar de uma feição trágica nesta poesia, localizamo-la na impossibilidade deste mesmo exercício, porque é como a experiência da morte própria que se manifesta tal prática, e a morte, sabemos-la, é, por excelência, o que não se pode experimentar. Este paradoxo é a guerra empreendida por Herberto e a linguagem é o seu campo de batalha. De dentro das palavras, é uma voz aprisionada que grita, que exaspera nos limites da própria subjetividade, e que, por isso, trabalha a sua morte. “falo de mim em estilo estritamente assassino” (HELDER, 2013b: p. 77), afirma o eu lírico, em um poema de *Servidões*. O verso, que nos remete à imagem da transgressão pelo crime, tão cara à poesia herbertiana, articula ato de linguagem e morte, logo, simultâneo movimento de afirmação e dissolução subjetivas.

De acordo com a ordem das magias, a poesia de Herberto opera segundo o princípio simpático. Portanto, estamos no âmbito da *ação conjunta* ou *encontro conforme* entre dois gênios, o que nos leva a conceber a ideia de que, se o sujeito lírico nos poemas herbertianos se realiza a partir do respeito aos “atributos e instrumentos da criminalidade: agressão, provocação, subversão, corrupção”(HELDER, 2013a: 152), a experiência de leitura que nos é requisitada é menos afim à expectativa testemunhal do que ao gesto de cumplicidade, como se é cúmplice de um assassinato. Os trabalhos da morte de Herberto Helder, uma vez que se efetuam como modo de vivenciar os limites da própria subjetividade encarcerada em versos de poemas, encontram o seu horizonte de expectativas para alguma liberdade no exercício de leitura. Em alguma medida, havemos de participar do horror, do transtorno, da loucura desta poesia – emergir em seu estado contínuo para dele subtrair a completude que o encerra na condição de *Poesia toda*.

Paulo Braz, **Os trabalhos da morte de Herberto Helder:
uma poética da (de)composição**

Tentemos dizer deste modo: se a morte é o limite a partir do qual a poesia herbertiana se faz e anseia pelo absoluto, é no corpo a corpo da interlocução que tal obra realiza a mobilidade necessária para se desvincular desta mesma completude. A noção intensificada de um sujeito que, como já vimos, se inscreve obsessivamente nos poemas, há-de conviver, segundo a coesão da poesia de Herberto, com os princípios de sua dissolução. Por isso mesmo a morte, a par de todo paradoxo, é *trabalhada*. Não se trata de um trabalho de luto, pois que ainda nos manteríamos no contexto conservador de uma afirmação da vida em si mesma. Trabalhar a morte exige o entendimento de um contrassenso: absorver-se em uma prática de dispêndio.

disseram: mande um poema para a revista onde colaboram todos
e eu respondi: mando se não colaborar ninguém, porque
nada se reparte: ou se devora tudo
ou não se toca em nada,
morre-se mil vezes de uma só morte ou
uma só vez das mortes todas juntas:
só colaboro na minha morte
e elas entenderam tudo, e pensaram: que este não colabore nunca,
que o demónio o leve, e foram-se (HELDER, 2013b: 50).

A imperativa sentença “só colaboro na minha morte”, no que já traz de sentido, nem tanto implícito, na expressão *colaborar*, como trabalho conjunto, manifesta o seu absurdo quando contraposta com a experiência a mais íntima e, ao mesmo tempo, a mais estranha: a morte própria. Sabemos que havia para Herberto um desejo de construir a sua obra na indiferença a movimentos e ações coletivas, o que o impunha uma heroica e trágica solidão. Na revista em que todos colaboram e para a qual todos enviam poemas, este sujeito só somente nela participa “se não colaborar ninguém”. Afinal, na glosa a Lautréamont, “A poesia é feita contra todos, e por um só; de cada vez, um e só.” (HELDER, 2013a: 154). Pensar sobre a servidão a que Herberto se submete em sua obra perpassa este tópico, em que criação e destruição se confundem: “ou se devora tudo/ ou não se toca em nada”. Entendo que haja um princípio de (de)composição na poesia herbertiana, de maneira que a noção de trabalho (intimamente relacionada à ideia de preservação) é absorvida por uma função desagregadora.

De fato, *serviço* significa também *trabalho*, palavra que surge no poema de abertura do livro em torno do qual estamos ensaiando algumas propostas de leitura: “dos trabalhos do mundo corrompida/ que servidões carrega a minha vida” (HELDER, 2013b: 19). Herberto nos diz que a sua poesia implica uma *práxis*, uma técnica, no entanto, uma técnica

corrompida, logo, alterada, destituída de qualquer pureza. O ofício de poeta, ofício cantante, em seu confronto com a morte, faz-se uma prática de metamorfose, “Porque o prestígio da poesia é menos ela não acabar nunca do que propriamente começar. É um início perene, nunca uma chegada seja ao que for.” (HELDER, 2013b: 12). O paradoxo desta sentença consiste no fato de que todo trabalho nos impõe a realidade material como limite tangível, um objetivo a se alcançar, e a poesia, aqui em sentido herbertiano, *perverte* esta ordem, dela faz uma prática indefinida, impossível, interminável: uma servidão.

Joaquim Manuel Magalhães nos adverte em um breve ensaio, curiosamente presente em um livro intitulado *Um pouco da morte*, que “é impossível ligar a ideia de criação à ideia de liberdade. A poesia é uma inúmera prisão.” (MAGALHÃES, 1989: 176). Penso na asserção barthesiana segundo a qual a língua é fascista e, portanto, nos obriga a dizer, o que naturalmente nos impele a dirigir qualquer discurso dentro do âmbito de um sistema. Ora, a língua não possui um *fora*, não há como nada afirmar senão sob o crivo do entendimento que ela mesma nos concede. A chave interpretativa de um texto abre portas que nos levam de cela em cela, inumeramente por meio de palavras que são espelhos de outras palavras.

O infinito provocado pelo jogo de espelhos é, ao contrário do que se possa imaginar, não uma imagem da liberdade, mas do aprisionamento. Por isso mesmo é preciso, ainda em sentido barthesiano, *trapacear* na língua, ou ainda deleuzeanamente, buscar as suas linhas de fuga. No caso de Herberto, a morte se manifesta como experiência de insubordinação linguística, aquilo mesmo que corrompe a ordem das palavras, até o limite em que *dizer é calar*.

os capítulos maiores da minha vida, suas músicas e palavras,
esqueci-os todos:
octagenário apenas, e a morte só de pensá-la calo,
é claro que a olhei de frente no capítulo vigésimo,
mas não nunca nem jamais agora:
agora sou olhado, e estremeço
do incrível natural de ser olhado assim por ela (HELDER, 2013b: 109).

O silêncio com que se defronta a finitude, lido na sentença “e a morte só de pensá-la calo”, articula-se com esta espécie de avesso da linguagem, posto que o literal silenciamento conste da absoluta ausência de palavras. Dado que a servidão, no âmbito que viemos tratando, implique em um deslocamento das funções operantes do sujeito como aquele que executa o trabalho, é por meio de uma performatização da morte que o

eu é, enfim, capaz de se observar como *outro*. Sobre a morte diz o sujeito lírico: “agora sou olhado, e estremeço/ do incrível natural de ser olhado assim por ela” [HELDER, 2013b: 109]. A condição de *ser olhado* e não mais deter a autoridade de um ponto de vista remete-nos aos espectros daquele sonho em que presenciamos nosso próprio sepultamento.

É este o “incrível natural” da poesia de Herberto e que, aqui, buscamos desenvolver de maneira a discutir as oscilações entre sujeito e objeto. Porventura, é também um modo de restituir ao poeta o seu natural estranhamento, avesso aos apelos da cultura como instituição e monumento.

Referências:

- BATAILLE, Georges (1988), *O erotismo*, tradução de João Bénard da Costa, Lisboa: Antígona.
- BRANDÃO, Fiamá Hasse Pais (2010), *Âmago: antologia*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- CAMÕES, Luís de (1978), *Os Lusíadas*, Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos, Porto: Porto Editora.
- DAL FARRA, Maria Lúcia (1986), *A alquimia da linguagem: leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- DELEUZE, Gilles (2000), *Crítica e clínica*, tradução de Pedro Eloy Duarte, Lisboa: Edições Século XXI.
- HELDER, Herberto (2009), *Ofício cantante: poesia completa*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- HELDER, Herberto (2010), *Os passos em volta*, Rio de Janeiro: Azougue.
- HELDER, Herberto (2013a), *Photomaton & vox*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- HELDER, Herberto (1990), *Poesia toda*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- HELDER, Herberto (2013b), *Servidões*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1989), “Projecto”, *Um pouco da morte*, Lisboa: Presença.
- MARTELO, Rosa Maria (2010), “Herberto Helder: assassinato e assinatura”, *A forma informe*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- NANCY, Jean-Luc (2005), *Resistência da poesia*, tradução de Bruno Duarte, Lisboa: Vendaval.

* **Paulo Braz** é doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), onde desenvolveu a tese “Das artes da servidão: Luís de Camões e o amor do mundo”. Tem como principal objeto de pesquisa a obra de Luís de Camões e suas relações com a poesia portuguesa moderna e contemporânea.