



# LUGARES, MICROPAISAGENS: CENAS DE ESCRITA COMO CRIAÇÃO DE ESPAÇOS EM HERBERTO HELDER E CARLOS DE OLIVEIRA

---

LUGARES, MICROPAISAGENS:  
WRITING SCENES AS A CREATION OF SPACES IN  
HERBERTO HELDER AND CARLOS DE OLIVEIRA

Carolina Anglada de Resende<sup>1</sup>  
*Universidade Federal de Minas Gerais*

**Resumo:** O presente artigo visa estabelecer contato entre a obra de Herberto Helder e a de Carlos de Oliveira, no que tange a criação de lugares e paisagens a partir de cenas de escrita. Em um primeiro momento, o artigo percebe, na obra dos dois escritores portugueses, uma atenção à vida subterrânea, ao devir das formas naturais. Posteriormente, nota-se de que maneira se dá o uso da visualidade – potente em movimento, em sedimentação, em povoamento e habitação da linguagem – sendo o próprio ter-lugar da linguagem posto em questão.

Palavras-Chave: Herberto Helder. Carlos de Oliveira. Ter-lugar da linguagem. Paisagem. Cenas de escrita.

**Abstract:** *This article aims to establish contact between the work of Herbert Helder and Carlos de Oliveira, regarding the creation of places and sceneries from writing scenes. At first, the article sees in the work of the two Portuguese writers, an attention to underground life, and the becoming of the natural forms. Later, note the ways to the use of visuality – powerful moving, in sedimentation, in population and inhabiting the language – and taking-place of language, itself, called into question.*

Key-Words: *Herberto Helder. Carlos de Oliveira. Taking-place of language. Scenery. Writing scene.*

---

<sup>1</sup> angladacarolina@gmail.com

---

## UMA COMUM ARTE DO FOGO E DA NOITE

A literatura favorece encontros, assinala o comum – dentre a diversidade – de escritores, poetas e leitores distantes no estilo, na duração e no lugar de suas escritas e leituras, possibilitando a formação de comunidades, elos, laços. Essa seria uma das expressões da “partilha do sensível”, pensada pelo filósofo Jacques Rancière para identificar as relações entre arte e política, capazes de atuar, conjuntamente, em um plano comum, e de, assim, reconfigurar a comunidade. A “partilha do sensível” é, portanto, um recorte do tempo e do espaço, que explicita a percepção dos regimes de visibilidade e invisibilidade, de dizibilidade e silêncio, de tradição e marginalidade, que definem, por sua vez, uma forma de experiência localizada espaço-temporalmente.

Esse comum articulado como constelação de vozes é o que objetiva a antologia *Eloi Lelia Doura*, elaborada pelo escritor português Herberto Helder, em 1985, como sendo o conjunto das “vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa”. O que, no entanto, essa antologia, circunscrita ao espaço português e ao tempo moderno, realiza, é um duplo movimento de *territorialização* e *desterritorialização*: o primeiro se dá no sentido de localizar as vozes e o segundo no deslocamento ocasionado pelo título. Explicamos: “Eloi lelia doura” é um verso da poesia galego-portuguesa, atribuída a Pedro Anes Solaz, ainda sem tradução definitiva. Helder, ao intitular sua antologia com esse verso, recua o início da modernidade para a Idade Média e/ou avança a poética da Idade Média para o sentido do moderno, desorientando, em ambos os casos, o tempo e a tradição.

Distendida a duração temporal compreendida pela antologia, como teria se dado, então, a escolha das vozes? Seu prefácio anuncia: “é uma antologia de

---

teor e amor, unívoca na multiplicidade vocal” (HELDER, 1985, p. 8), comentário esse, responsável por resguardar a empreitada de intuitos ou critérios totalizantes, neutros, equânimes. Todas as vozes que ali são convocadas pelo antologista, responderiam, às suas maneiras, a “uma comum arte do fogo e da noite”. (HELDER, 1985, p. 8) Mas de que forma essa arte do fogo e da noite seria o sensível partilhado entre os nomes presentes? Por que é o domínio do fogo e da noite que situa as vozes como modernas e portuguesas?

Constando como um dos pontos cardeais da antologia obscura está Carlos de Oliveira – o cartógrafo, escreve Helder no texto introdutório – poeta e autor de romances como *Finisterra*. Sabe-se que os dois escritores não só participaram de um mesmo momento português como mantiveram diálogo, opinaram na obra um do outro. Trata-se, também, de dois conjuntos de obras que nascem de movimentos literários específicos – o Surrealismo, no caso de Herberto Helder e o Neorrealismo, no de Carlos de Oliveira –, condições impulsionadoras de cada uma das respectivas escritas, mas das quais ambos os artistas se distanciam, posteriormente.

Claro está que as diferenças poéticas manifestam-se fortes. Como o crítico português Manuel Gusmão pontua no artigo “Carlos de Oliveira e Herberto Helder: ao encontro do encontro”, Helder seria o poeta órfico, da chama e dos versos longos, enquanto Oliveira responderia, em obra, como poeta do cristal, da contenção do verso, da arquitetura. Mas, no sentido de serem dois dissidentes e autores de duas poéticas indefiníveis, comungam pontos nos quais iremos nos deter. A saber, as duas obras caracterizam-se pela constante reescrita, rasura e republicação. Herberto Helder e Carlos de Oliveira foram escritores da transformação, da metamorfose, do rigor. Em “Nota”, da última edição de seu *Trabalho poético*, afirma-se por Oliveira (2003, p. 373): “O autor remodelou, incluiu, cortou (sobretudo cortou) o que lhe pareceu necessário para alcançar um conjunto mais equilibrado.” Outros comentários a

---

respeito das emendas, rasuras e correções encontram-se em *O aprendiz de feiticeiro*. De forma semelhante, na obra helderiana tornou-se notório o caráter de extrema mutabilidade, sendo o autor responsável por cortes, inclusões, alterações de ordem diversas, a ponto de retirar de circulação versões que não lhe pareciam mais convenientes – impossibilitando a distinção entre original e cópia. Uma comum arte do aperfeiçoamento manual, ciência noturna que se vale dos procedimentos alquímicos, de feitiçaria, em direção contrária ao que é tido como moderno, mecânico, afastado, como continuaremos a ver.

Estabelecidas as aproximações entre vida e obra dos dois escritores, mantenhamos nossa leitura do encontro realizado em *Eloi Lelia Doura*. À altura da publicação da antologia, Carlos de Oliveira já havia falecido – o encontro dado em obra, portanto, não é obstruído pela morte, tampouco por outras forças de afastamento e separação. Encontro de liberdade, de excitação: o antologista seleciona o conjunto “Árvore”, pertencente à *Micropaisagem*, de 1969, e o coloca posteriormente à “Debaixo do vulcão”, que na obra original consta em posição anterior. E então vemos a paisagem se abrir a partir da abertura de uma cena de escrita, depois da explosão de energia vital ocasionada pelo vulcão do poema anterior. Leiamos:

I

As raízes da árvore  
rebentam  
nesta página  
inesperadamente,  
por um motivo  
obscuro  
ou sem nenhum motivo,  
invadem o poema  
e estalam  
monstruosas  
buscando qualquer coisa  
que está  
em estratos fundos,

---

(OLIVEIRA apud HELDER, 1985, p. 178-179)

As raízes têm sede, obstinadas procuram o papel, a tinta de uma caneta a escrever, o trajeto, a princípio, vertical e essencialmente vertiginoso da escrita. O poema se escreve conjuntamente ao espalhar-se das raízes, engrossando-se, fincando-se, sorratamente, na folha. O poema cai, afunda-se para que a poesia incipiente e germinativa se funde em um terreno preexiste – talvez de cinzas, talvez de morte, pelo gesto de alteração da ordem realizado por Helder.

Mais à frente, as mesmas raízes da árvore unem escrita e escritor (“as raízes/ grassam,/ engrossam, embaraçam/ a escrita e o escritor”), poderíamos assim dizer, no húmus da linguagem. Esta palavra não aparece aqui fortuitamente. A escrita, em Helder (2009, p. 224), é a lembrança de um estar relacionado fisiologicamente à terra. Em seu conjunto de poemas *Húmus*, parte-se da obra homônima do escritor português Raul Brandão, guiando-se sobre a única regra: “liberdades, liberdade”. A liberdade lhe assegura o adentrar nas terras impróprias e nela se imbricar. Os materiais deste empreendimento terreno, são: “palavras, frases, fragmentos, imagens, metáforas do *Húmus* de Raul Brandão” (2009, p. 224), a germinar o poema. O processo é revelado: “Um arranco na profundidade, põe-se a caminho outro panorama.” (2009, p. 235). O arranco desenraiza mortos e pareia-os a vivos, estátuas e fantasmas, ervas e trevas confundem-se, embaralham-se as origens e os destinos, invertendo alto e baixo, céu e inferno, sagrado e profano. Por detrás de uma imagem, abrem-se outras ainda maiores, asseguradas pela abundância de pórticos, portas, pátios.

A atenção à vida subterrânea, ao devir das formas, não se dá acidentalmente. Etimologicamente, as palavras “homem” e “terra” confluem, resguardando uma intimidade de sentido na origem de suas formações. *Homo*, o homem, é feito de húmus, terra, que apresenta a mesma raiz de *homo*. Em hebraico, a estreiteza permanece: Adão, *Adam*, o primeiro homem criado por Deus, possui a mesma raiz de terra, *adamah*, a matéria de que é formado. A terra é composição e fatalidade (decomposição); origina o homem, abrindo-lhe a

---

existência, e outorga-lhe o destino final, criando-lhe um outro lugar, outro sítio. A ação da terra aterra o homem,<sup>2</sup> como o húmus o humaniza. O homem é terra e compreende a terra e todos os seus frutos enquanto conserva pragmaticamente sua natureza terrena, humana, *humilis*, humilde, humilde.

O “lento trabalho/da metamorfose” do húmus (de HH) também se destaca no poema “Líquenes”, de *Micropaisagem*, pareando, assim, os dois escritores. Carlos de Oliveira caracteriza esse líquenes de “monomicro-/criptomaniacos”, que se diluem ao mesmo tempo em que fabricam a humidade. A saber, os líquenes, apesar de seres fundamentalmente simples, apresentam capacidade complexa de adaptação a condições extremas, além de controlarem seus ciclos reprodutivos, na medida em que são eles mesmos os responsáveis por produzirem o seu alimento. Os pequenos códigos ocultos, cifrados, de que fala o poema, o seu procedimento neste espaço de temperaturas extremamente baixas que é a neve, são absorvidos, tornando-se “sempre mais/ do que eram”. Processo esse similar ao do livro, como lemos a seguir:

V

tão semelhante  
na escala  
deste livro  
à respiração[?]  
minuciosa  
do lodo  
produzindo  
não flores  
mais lodo,  
sono também  
sem sonho  
alastrando

---

<sup>2</sup> Recordamos aqui, do poema concreto, *Terra* (1956), de Décio Pignatari que reconstrói, visualmente, a raiz da terra, e o que é próprio dela, *ter*, mas, salienta, sobretudo, a errância da terra, nos dois últimos versos, “erraaterra” e “terratarerra”. Deste emaranhado de margens sólidas, o poema se faz no romper a barreira da palavra concêntrica, por uma espécie de entregar-se à verticalidade, revelando os múltiplos caracteres: “terra”, “rara”, “aterra”, “erra”.

---

na transparência da água:  
(OLIVEIRA, 2003, p. 289)

O poeta transforma essa massa indefinida de lodo e líquenes, musgo e água, que constitui a gênese da terra, da respiração e da memória, na paisagem do poema que nasce, no livro que brota e aspira a outros lugares. O destino das palavras partilha do destino desses elementos terrestres, terrenos, sombrios: tornam-se informes, no fluxo entre memória e esquecimento, vivenciado nesse panorama submerso. Encontram, talvez, um certo equilíbrio natural nos processos obscuros, imperceptíveis. Isso nos afirma os versos finais do último poema de *Trabalho poético*, intitulado “Musgo”:

Dir-se-á por fim  
que nenhum tempo se demora  
na rosácea intacta;  
e talvez  
que só o musgo dá;  
em seu discurso esquivo  
de água e indiferença;  
alguma ideia disto.  
(OLIVEIRA, 2003, p. 369)

Esse poema, em que cada estrofe inicia-se pelas palavras “Dir-se-á mais tarde” ou “Dir-se-á depois” sobre algum cenário desértico, assolado de pobreza, decomposto, conserva a resposta para os últimos versos que transcrevemos. Porém, essa resposta esquiva-se, encontra-se sempre em estado de adiamento para uma outra porção de matéria em que talvez germinação e decomposição estejam emaranhadas. Recordamos, naturalmente de *A máquina de emaranhar paisagens*, obra helderiana realizada no embaralhamento de citações bíblicas e não-bíblicas sobre a Gênese e o Apocalipse, de forma que a paisagem do início e do fim começam a assemelhar-se. Assim como não se distingue dia e noite, apenas por meio das descrições usadas, mas, sim, por meio da nomeação: “E chamou Deus à luz dia e às trevas chamou noite.” (HELDER, 2009, p. 220) Há,

---

possivelmente, alguma lei de compensação entre criação e destruição, alguma troca que torne esses e vários outros polos indiscerníveis, limiares, a não ser em seus nome.

Até aqui, agrupamos três escritores portugueses que não tiveram suas vidas inteiramente coincidas no tempo, mas que, por uma certo aterramento de suas obras, permitem-nos aproximá-los. Diz-se aterramento por ser Herberto Helder, Carlos de Oliveira e Raul Brandão três escritores que procuraram criar lugares, dentre raízes, seivas, líquenes, musgo, subterrâneos. Em um primeiro momento, lugares verticais, inclinados para baixos, pendentes, rizomáticos, deambulatórios, de busca por alimento, sustento, fundamento.

Nesse sentido, H.H. organiza a antologia para, de certa maneira, anunciar que essas são também as “vozes comunicantes” da sua poesia e que a sua poética mantém-se em partilha, estabelecendo um comum entre essas vozes. O tempo compreendido por *Eloi lelia doura* é, na verdade, uma temporalidade geológica, própria de certa cosmogonia, capaz de agir no espaço, sedimentá-lo, habitá-lo, como tentamos demonstrar com a aproximação de Carlos de Oliveira. Não por acaso, a obra citada pela antologia no texto introdutório à poética de Oliveira é *Finisterra*, de cujo título faz parte *Paisagem e Povoamento*. Além do tempo, o homem age na paisagem – seja ela literária ou não. Povo-a. Manuel Gusmão (2010, p. 324), em outro artigo sobre Carlos de Oliveira, escreve:

O povoamento é a relação de habitação com um espaço, por um lado pré-formado, e, por outro, ainda em formação (trans-formação) graças à sua dinâmica material e ao próprio povoamento. Ocupação ou travessia, casa ou transumância, como em *Finisterra*, o povoamento é o conjunto dos gestos de habitação: interiorização e apropriação subjetiva de um espaço e, ao mesmo tempo, objetivação do sujeito através do próprio processo de apropriação, processo no qual se constitui, se experimenta.

Habitação da linguagem, habitação da tradição: experiência. Sobretudo, as vozes: essa instância que só se efetiva no horizonte do diálogo, da

---

comunicação. Por isso Helder não intitula “poetas comunicantes da poesia moderna portuguesa”. Diálogos travados pela “voz” na obscuridade da terra, evento único e performático da oralidade, remexendo e revolvendo pela arte do fogo, mas que só se efetuam por causa da água, da humidade. No *Húmus* helderiano, o poeta confirma: “Só a água fala nos buracos.” (HELDER, 2009, p. 226) Ao trabalhar dentro do *Húmus* brandoniano, Helder remexe a sua tradição poética, abrindo caminhos, falando nos buracos, destruindo tradições. Por meio da antologia, desloca o que seria essencial na construção de uma tradição moderna da poesia portuguesa para o ofício soturno de um elemento natural, instaurando uma linhagem primitiva e arcaica, anacrônica, por assim dizer. É esse o povoamento que lhe interessa.

Para avançarmos para a próxima estada e nela nos demorarmos, finalizemos esse primeiro momento de um encontro fortuito, contingente e extremamente pessoal. Pois, é na matéria dos ramos e das raízes que se propicia o lugar em comum. Nesse sentido, circunscrever o processo da literatura (da leitura, da escrita, da crítica) ao desenvolvimento orgânico (e posteriormente, inorgânico) da árvore é atentar para os variados estágios de um percurso, para o lento processo que constitui o ofício da linguagem, para a constituição de um corpo, de uma espessura, de uma concreção: constituição essa sempre em risco de destituir-se e ter que se reconstituir. “Escrever é lavrar a terra”, escreve Oliveira (2004, p. 15) no texto “A dádiva suprema”. É preparar o plantio, colocar-se sobre as leis das compensações, os ciclos de fomentação e silêncio, é criar um espaço a ser ocupado por árvores e povoado por homens. Árvore essa, a da escrita, irremediavelmente viva, agente, potente; invade, adentra o espaço, unge e umidifica a linguagem, exterioriza-se, alonga-se noutros livros, concomitantemente sela e desvela “coisas/ tão esquecidas” (HELDER, 1985, p. 180), na ambiguidade de ser baú e ser sempre página. Ler a “Árvore” é ler, metalinguisticamente, o conduzir do tempo, a lapidação, a poda, e, sobretudo, a

---

transformação da linguagem no poema, do árido livro em adubo, umidade, mar.

## 1 CENAS DE ESCRITA, DE DESENHO, DE ESCULTURA

Os espaços abertos por *Húmus*, “Árvore”, “Líquenes” e “Musgo”, ao contrário de serem paisagens (literárias) estáticas, configuram-se como cenas em movimento, encenações da escrita. A pesquisadora portuguesa Rosa Maria Martelo, em artigo intitulado “Cenas de escrita (alguns exemplos)” sublinha a não-inocência dessas cenas que fazem a poesia dobrar-se sobre si mesma e se analisarem. Exatamente aquilo que comenta Carlos de Oliveira (2004, p. 185) no texto homônimo à obra *Micropaisagem*, de *O aprendiz de feiticeiro*: “Um texto diante do espelho: vendo-se, pensando-se”.

Martelo (2013) afirma que subjaz às cenas de escrita sempre uma ética e uma estética da escrita. Se tomarmos “Árvore” como o segundo poema da obra *Micropaisagem*, temos, de antemão, o presságio de uma ética e uma estética envoltas pelo orgânico e pela organicidade do poema como matéria, pela palavra em sua materialidade. Se adentramos o livro, esse presságio se confirma no título de alguns dos poemas, como “Debaixo do vulcão”, “Fogo”, “Vidro”, “Rasto”, “Líquenes”. A proliferação de substantivos respeita, dessa maneira, essa classe de palavras carregadas de substâncias, de imagens, de corpo.

O primeiro poema do conjunto, “Estalactite”, reforça o movimento vertical que viemos trabalhando na “Árvore”, mas é anterior, não apenas na ordem do livro, como também na construção de uma etapa prévia, de mineralização e fossilização, que culminará na frutificação da “árvore”. O poeta encontra na morosa água e pedra que caem do céu calcário, uma “memória/ ao contrário”. A memória da estalactite se constrói perpendicularmente ao chão, à medida que se arrisca, perde-se e pende, tal qual um poema na sua errância do desabamento do verso. Se a cena de escrita não está nitidamente descrita,

---

imaginamos, ao menos, a queda do verso dando-se de maneira próxima ao cair da matéria em gota e a conseqüente formação da estalactite (do poema). Trata-se de um poema exemplar da poética de Carlos de Oliveira, sobretudo, quando nos apercebemos da terceira parte:

III

Se o poema  
analisasse  
a própria oscilação  
interior,  
cristalizasse  
um outro movimento  
mais subtil,  
o da estrutura  
em que se geram  
milénios depois  
estas imaginárias  
flores calcárias,  
acharia  
o seu micro-rigor. (OLIVEIRA, 2003, p. 211)

O rigor do poema espelha a paisagem, paisagem de uma estrutura, que deve ser mínima, menor, inferior. Assim como o sujeito, que é reduzido a verbos no infinitivo, a exemplo de “ouvir”, “imaginar”, “registrar”, “localizar”, “pulsar”, desdobrados durante o poema. O movimento, por sua vez, é descendente, aqui, “nesta caligrafia/ de pétalas/ e letras” (OLIVEIRA, 2003, p. 213), sem a hesitação do *enjambement*. A ca(l)igrafia é a escrita de cal, da vertica(l)idade devotada. É preciso que o poema (e não o poeta) reja a oscilação entre a extrema contração e o desprendimento, a vibração e o silêncio, o voar e o cair, a prescrição e a realização. O momento/movimento é subtil, é certo. O resultado vai sendo deixado, nessa memória que se constrói ao avesso, do fim para o princípio, de baixo para cima, a estalactite presa ao céu de calcário, a escultura natural como simples ocupação e modelação de um espaço. Assim, o poema finaliza:

---

XXIV

enquanto  
a vagarosa  
escultura do mundo,  
a vaga rosa  
modelando  
as flores  
adiadas na cal  
escurece também  
e o seu caule  
esquivo  
se desfaz  
em som[bra]  
apenas  
por ser escrito. (OLIVEIRA, 2003, p. 232)

O poema é a estalactite formada pela queda dos 14 versos – tal qual um soneto – de cada um dos fragmentos dos poemas de *Micropaisagem*, para a depuração. Mas trata-se de um soneto em desmesura, elíptico, cindido, residual, gotejante. A escultura forma-se com o tempo, escreve-se na passagem dele, pressentindo certo teor de condensação e concentração do cal e da água.

Curiosamente, essa ideia da escrita como escultura, povoamento e ocupação de certo espaço, não é restrita a Carlos de Oliveira. Herberto Helder em fragmento pertencente a *Photomaton & Vox* destina-se a comentar a pesquisa histórica do artista e crítico italiano, Gillo Dorfles, sobre a escultura. Dorfles (2006, p. 70) participa de um movimento que rompe com a ideia de escultura vinculada ao antropomorfismo e à imitação da natureza, liberando o gênero artístico a configurar-se como “pura modulação espacial”, sem a obrigatoriedade da tridimensionalidade, do suporte, de sua postura rígida e equilibrada sobre um plano. Helder (2006, p. 70), na esteira de Dorfles, sublinha, então, esse novo estatuto da escultura:

O próprio encontro de linhas de força no espaço seria já escultura. Isto é: uma criação de espaço essencial subordinada apenas a necessidades de

---

vitalidade íntima. A sua articulação vem a obedecer a ritmos e medidas que postulam a organização de todo o espaço envolvente. Porque a escultura não acumula apenas em si um espaço escultórico. Ao propagar-se, promove o nascimento de uma imagem de totalidade ambiente, inicia um discurso visual que engloba as formas vizinhas. [...] A relação criada deve obedecer a regras sensíveis de ritmo, nexos, sintaxe – de legibilidade enfim.

Não é só a escrita que parece assemelhar-se à escultura, no sentido de ocupação e criação de espaços, como a própria escultura responde a critérios textuais, no que diz respeito ao ritmo, à sintaxe, aos processos de intensificação e alargamento. A escultura expande-se, propaga-se, englobando o espaço vizinho. Naturalmente, recordamo-nos da criança de *Finisterra*, a desenhar a paisagem na qual se encontra. Ela desenhar de cor (*par coeur*), pois sua memória é movente, interventiva, inaugural. A paisagem, portanto, é redimensionada no que ela depende do *gesto* (da recolha, das associações, dos enquadramentos, das alterações) efetuadas pela criança. A paisagem não é estática, não existe previamente antes de ser desenhada, e, portanto, selecionada.

Estamos visitando uma obra que cria correspondências, portanto, entre diferentes técnicas artísticas, no que elas podem contribuir, é claro, para a escrita. A associação com Herberto Helder, nesse sentido, não é vã. Adepto de uma visualidade e de um visionarismo, possivelmente legado pelo surrealismo, Helder (2006, p. 79) aborda, em *Photomaton & Vox*, os procedimentos do “desenho” para realçar a preocupação da linguagem com os espaços, as paisagens, os lugares.

O ponto não é estabelecer um sistema de referências, instituir leis, consumir um mecanismo. Digo que o ponto é propiciar o aparecimento de um espaço, e exercer então sobre ele a maior violência. Como se o metal acabasse por chegar às mãos – e batê-los depois com toda a força e todos os martelos. Até o espaço ceder, até o metal ganhar uma forma que surpreenda as próprias mãos. [...] Que a palavra sangrenta e a pedra onde se passa a respirar estejam à distância de espantar quem se é. *Eu sou isto? Não entendo nada. Preciso ver noutra espaço*. Pois bem: é certo que se vai ser outra coisa. Cá está um gastador de espaços, um contrabandista. O último ponto seria devorar e ser devorado espacialmente. Por mais que se gaste

---

nunca se gasta, e nunca se gasta a gente. Aquilo que mantém uma pessoa é a surpresa de existirem tantos espaços a chegar de tantos lados.

A experiência da literatura, como tentamos demonstrar, é uma experiência específica quando propõe a experiência de um lugar ou o lugar de determinada experiência. Mas o lugar, em Helder, distingue-se do lugar de Carlos de Oliveira, assim como a experiência da escrita. Ele não é micro, aqui, pois é precisamente o seu contrário: propagação, espelhamento, dilatação. Do homem em outros animais, dos sentidos e das habilidades em outros sujeitos, da infância e do sonho em constantes deslocações que fazem desaparecer a identidade do sujeito. A construção do lugar não é sutil, mas forçada, violentada, como se esculpida em metal. Em um texto de *Exemplos*, sobre a destruição de textos e sobre a decapitações de autores autoritários de textos, a paisagem surge com a força de sua imagem:

É como se faz aos textos: toda a destruição.  
Pensamos que interessa varrer tudo muito bem:  
não é nada com a atmosfera, não é nada que não seja  
com destruir por conta  
da paisagem escrita que começa sempre à volta de um orifício. (HELDER, 2009, p. 308)

A teoria do poema era essa, era esse seu interesse: “arrasar com tudo”, “destruir os textos”. Crime cometido pelas mãos feridas para que a palavra irrompa. E esse processo não é sempre lento, moroso, pois assume a velocidade como intensificação de um procedimento e de uma experiência poética privilegiada. Em muitos versos helderianos, o *enjambement* é o recuso formal utilizado para acentuar essa verticalidade tão cara a Helder. Como, por exemplo, no fragmento “a paisagem é um ponto de vista”, no qual o autor opõe a visão ciclista de observação da realidade ao modo do passageiro de um helicóptero. O que está em jogo é a visão horizontal e a visão vertical, *abissal*, da

---

qual o autor toma partido – muito possivelmente, a não-coincidência entre a escrita horizontal da prosa e a verticalidade da poesia. Rimbaud (2006, p. 60), nesse sentido, teria sido um “contemporâneo do futuro”, por perceber que “a poesia é um uso – e usualmente um abuso – da verticalidade”. Mas não necessariamente um uso da leitura ocidental. Em *Vocação animal*, orienta-se o leitor: “Leia-se esta paisagem da direita para a esquerda e vice-versa, ou vice-versa e de baixo para cima, pode-se saltar as linhas que tremem debaixo dos olhos”. (HELDER, 1981, p. 442) Mas o escritor acrescenta, aqui, que se pode ler, ainda, “a cavalo, de pé, ou sentado numa cadeira”.(HELDER, 1973, p. 139) Quando altera-se o *ponto* de vista, altera-se necessariamente o objeto visto, e, nesse sentido, sujeito e objeto têm seus lugares desestabilizados. No caso de *Vocação animal*, a expansão da paisagem do poema expande também o homem de sua humanidade: *desterritorializa-o*. Há uma inclinação da poesia para a animalidade, como operação crítica. Relembremos que vocação deriva do latim *vocare*, isto é, de uma noção de chamado, convocação. O poema é, portanto, a criação de uma paisagem de onde tudo emana, onde todos os seres e existências se anunciam, se convocam, respondem ao chamado.

Por isso, não importa de quê procedimento artístico a escrita está se valendo em uma cena de escrita. Carlos de Oliveira e Herberto Helder fazem uso da visualidade, da imagem poemática, do “poemacto” – potente em movimento, em sedimentação, em povoamento e habitação da linguagem.

## 2 O TER-LUGAR DA LINGUAGEM, UM LUGAR DE LINGUAGEM

A literatura nos conduz, leitores, a encontros que se dão nos espaços literários, criados não apenas entre os autos da instituição literária, mas, principalmente, nos territórios da própria linguagem, no fato da linguagem mesma *ter lugar*. Por isso recorreremos a um dos célebres conjuntos de poema helderianos, intitulado “Lugar”. Nele, desde o primeiro poema, reafirma-se que

---

não se está sozinho no comum, na partilha: “– Temos um talento doloroso e obscuro./ Construímos um lugar de silêncio./ De paixão.” (HELDER, 1981, p. 442)

O segundo poema, “Para o leitor ler de/vagar” retrata uma cena de escrita que é, ao mesmo tempo, cena de leitura. Isto é, cena de cumplicidade entre o ato da escrita e o ato de leitura, entre as mãos espalmadas que suportam o livro a ser lido e o livro a ser escrito. Um lugar para o autor e para o leitor serem lentos. Lugar este, morosamente esculpido e adentrado com dificuldade, pois é de pedra. O autor/leitor diz: “Sou fechado/ como uma pedra pedríssima.” (HELDER, 1981, p. 128) Mas o leitor também é pedra (preciosa): “Todo o leitor é de safira, é/ de. Turquesa.” Se arriscássemos uma apropriação dos termos de Carlos de Oliveira, poderíamos dizer que o poema é a criação da paisagem e o autor/leitor é quem povoa. Ainda assim, o lugar do poema é um lugar de transformação, um lugar a ser transformado pelo tempo, um lugar em que se espelham o leitor e o autor em suas pedras azuis, de maré:

Eterno o tempo. De uma onda maior que o nosso  
tempo. O tempo leitor de um. Autor.  
Ou um livro e um Deus com ondas de um mar  
mais pacientes. –

Ondas do que um leitor devagar. (HELDER, 1981, p. 131)

Também intitula-se “Lugar” o poema seguinte, poema esse que cria uma outra perspectiva para o lugar da poesia. Dessa vez, depois de unidos autor e leitor, o poema é o lugar, por excelência, do encontro. Na primeira estrofe, escreve-se: “Uma noite encontrei uma pedra” e “Encontrei a noite como uma pedra inclinada/sobre o meu corpo”. (HELDER, 1981, p. 132) A partir da terceira, os verbos *encontrar*, na primeira pessoa, multiplicam-se, podendo serem *encontrados* por todo o poema. Mas, a despeito do que se espera, o encontro parece mais um movimento de exteriorização, de dar a conhecer o

---

mundo, a pedra, o animal, a flor, a viola – e não de si. Afirma o sujeito do poema: “Encontrei depois o lugar/ onde deitar a cabeça e não ser mais ninguém/ que se saiba.” (HELDER, 1981, p. 135) Lugar do anonimato, da reclusão, do solipsismo. Lugar no qual o sujeito, o escritor ou o actor não são importantes.

O lugar, na poesia de Herberto Helder, fala por si, por suas imagens, associações, deslocamentos, por metamorfoses. O sujeito é apenas aquele no qual o silêncio pensa. Às vezes, chega-se às seguintes derivações: “o lugar é tremendo”, quando o poema se inicia e “o lugar é terrível” quando ele finaliza, possivelmente, pelo extremo exercício da beleza, que nasce como vibração (das letras, dos balbucios, do ritmo) e encerra-se em destruição (da sintaxe, da paisagem, do espaço).

Mas, não poderia Herberto Helder estar se referindo ao próprio ter-lugar da linguagem, que é tremendo, que é terrível? O passo dado em *A linguagem e a morte*, por Giorgio Agamben (2006), em busca da negatividade como fundamento do ser falante e mortal é com base no aparato linguístico. Agamben (2006) recorre aos modelos de Jakobson e Benveniste para se perguntar o que é, afinal, o Ser. Essa escolha advém do fato de, anteriormente, a *quête* passar por Aristóteles e pela problemática da transição linguística entre o *significar* e o *mostrar*. O pensador italiano desconfia que são os pronomes de Benveniste ou os *shifters* de Jakobson os ativos na passagem de um estado insignificável e indefinível ao determinável e significável, ou seja, da língua à palavra. Ambos os linguistas modernos atestam o acontecimento da linguagem, o ter-lugar da linguagem, sendo definidos por referências interiores à mensagem. A autorreferencialidade da linguagem, já explicitada na caracterização agambeniana de *in-fância*, o seu ter-lugar, é a própria essência do homem enquanto *Dasein*. Toda a reflexão filosófica ocidental a respeito do ser e

---

da vida, para Agamben (2012), deve se direcionar para a instância da linguagem, do ter-lugar da linguagem.

O ter-lugar da linguagem, por sua vez, só é possível por meio de uma voz. Um dos principais predicados de *A linguagem e a morte* é a busca pelo que viria a ser a Voz de forma correlata à busca do significado da infância em *Infância e história*. Para isso, Agamben (2006) diferencia uma possível Voz, maiúscula, articulada, nas palavras de Aristóteles que “não é mais mero som e não é ainda significado” da voz, minúscula, nesse sentido, a voz animal, mero som, incapaz de estabelecer a esfera da enunciação.

Uma voz como mero som (uma voz animal) pode certamente ser índice do indivíduo que a emite, mas não pode de modo algum remeter à instância de discurso enquanto tal, nem abrir a esfera da enunciação. A voz, a *phoné* animal, é, sim, pressuposta pelos *shifters*, mas como aquilo que deve ser necessariamente suprimido para que o discurso significante tenha lugar. (AGAMBEN, 2006, p. 56)

A “Oitava jornada” realiza uma recapitulação de toda a trajetória do pensamento de Agamben (2006) na obra em questão. É preciso frisar que a linguagem humana se articula a partir de uma dupla negatividade: por um lado, ela é voz suprimida, a voz natural, ou seja, do animal, e, ao mesmo tempo, essa mesma voz nunca alcança o que quer dizer, ela é puro querer-dizer, realizando-se apenas como o seu ter-lugar. Assim, conclui-se que a linguagem não é a voz própria do homem como o zurro é a voz do asno ou o rechino é a voz da cigarra – isto por fundar-se negativamente –, mas é a possibilidade única de manifestação do ter-lugar da linguagem, ainda que seja através de uma voz negativa. Essa dupla caracterização da voz humana é importante, pois a partir dela diferencia-se o homem do animal: o homem é distinto porque a sua voz – silenciosa<sup>3</sup> para Heidegger e indizível<sup>4</sup> para Hegel – é experiência apenas do

---

<sup>3</sup> Heidegger reconhece uma Voz da consciência e recorre ao silêncio para explicar essa convocação da consciência.

<sup>4</sup> A partir da leitura do capítulo “A certeza sensível ou o isto e o querer-dizer”, Agamben (2006, p. 25) mostra como, segundo Hegel, tentar dizer a certeza sensível significa “ter a experiência da impossibilidade de dizer aquilo que queremos-dizer”, pois mesmo que a consciência

---

ter-lugar da linguagem. Nas palavras de Agamben (2006, p. 116) “o homem é aquele vivente que se suprime e, simultaneamente, se conserva – como indizível – na linguagem: a negatividade é o modo humano de ter a linguagem”. Haveria uma pendência da voz na linguagem e a maneira como cada ser humano resolve essa *pendência* é a ética, ou seja, como cada ser humano se porta em sua voz.

Uma fundamental implicação surge precisamente nesse ponto: considerando a indeterminação da voz animal, o homem é aquele que deve saber *usar* a sua voz, pois que ela só se torna possibilidade a partir da cessação da voz do animal. Toda a argumentação de Agamben (2006) decorre no sentido de demonstrar como o homem não é o ser dotado de linguagem, como pensava Aristóteles, e de que forma se dá essa entrada na linguagem, em um lugar que não é próprio. Nesse ponto, retomamos Herberto Helder (2006, p. 128), quando o mesmo parece anunciar, na sua obra mais pessoal e, portanto, mais crítica, *Photomaton & Vox*, o incômodo que é estar num lugar que não lhe pertence: “o homem é uma linguagem, e o tema é a agonia da linguagem”. A dificuldade em sentir o peso – a gravidade – da linguagem atormenta.

Se a nós nos resta apenas a experiência de constante entrada na linguagem, sendo esse gesto, um gesto *contínuo*, cabe ao escritor, destituído de propriedades que não sejam aquelas correspondentes à sua humi(l)dade, por mais distintos que sejam os seus recursos formais, experimentar o povoar e o habitar a linguagem – esse lugar transitório, agônico, pendente, não-coincidente entre métrica e sentido, e que, ainda por cima, não é seu. Mas que, por ter o seu lugar, por ser exterioridade pura, é acessível e passa a ser dizível no ofício cantante e no trabalho poético.

## REFERÊNCIAS

---

suponha possuir uma certeza imediata, quando se serve dos pronomes, há a experiência da negatividade do não conseguir dizer o que se quer.

---

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução por Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução por Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem e palimpsesto – da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

HELDER, Herberto. *Apresentação do rosto*. Lisboa: Ulisseia, 1968.

HELDER, Herberto. (Org.) *Edoi Lelia Doura: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

HELDER, Herberto. *Ofício cantante: poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

HELDER, Herberto. *Poesia toda: 1953-1980*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1981.

MARTELO, Rosa Maria. *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta, 2013.

OLIVEIRA, Carlos de. *O aprendiz de feiticeiro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

OLIVEIRA, Carlos de. *Trabalho poético*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.