

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

ANTONIO MARCOS LESCOANO DE OLIVEIRA

A METALINGUAGEM COMO MATRIZ POÉTICA DE HERBERTO HELDER

**Campo Grande – MS
Fevereiro-2015**

ANTONIO MARCOS LESCANO DE OLIVEIRA

A METALINGUAGEM COMO MATRIZ POÉTICA DE HERBERTO HELDER

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Rosana Cristina Zanelatto Santos.
Área de Concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados.

**Campo Grande – MS
Fevereiro 2015**

ANTONIO MARCOS LESCANO DE OLIVEIRA

A METALINGUAGEM COMO MATRIZ POÉTICA DE HERBERTO HELDER

APROVADA POR:

ROSANA CRISTINA ZANELATTO SANTOS, DOUTORA (UFMS)

GERALDO VICENTE MARTINS, DOUTOR (UFMS)

ARLINDA CANTERO DORSA, DOUTORA (UCDB)

Campo Grande, MS, 20 de fevereiro de 2015.

À minha existência, meus pais.

À minha essência, minha família.

À minha persistência, minha namorada.

À minha parecência, meus amigos.

À minha referência, Prof. ^a Rosana.

AGRADECIMENTOS

À minha fé, pelo equilíbrio espiritual encontrado;

Aos meus pais, Rosana e Antonio, e também à minha irmã, Thaís, pelo alicerce;

Aos meus avós, José Augusto de Oliveira (*in memoriam*), Maria Abadia Lopes de Oliveira, Laudemiro Lescano Bazan (*in memoriam*) e Sebastiana de Souza Lescano, com quem eu aprendi o ofício do professor de Literatura, pelas histórias bem contadas nas reuniões familiares;

À minha namorada Raysa, pela companhia;

À minha orientadora, Professora Rosana Cristina Zanelatto Santos, por respeitar o meu tempo de compreensão, acompanhando com zelo e paciência a minha passagem pelo Mestrado;

À Professora Arlinda Cantero Dorsa, pela presença entre os membros da banca de defesa desta dissertação;

Ao Professor Geraldo Vicente Martins, pela participação nesta pesquisa desde o projeto dela;

Ao Professor Ramiro Giroldo, pela contribuição no exame de qualificação;

Aos professores do Curso de Graduação em Letras do CCHS, hoje colegas de profissão, Ana Carolina, Cleovia, Maria Emília, Fabiana e ao Horácio (*in memoriam*), pela estima duradoura;

À Professora Maria Adélia Menegazzo, pelo incentivo;

Aos professores, colegas e funcionários do PPGMEL, em especial, a Angela Guida, ao Edgar Nolasco, a Ana Carla, a Angela, ao Paulo Benites, a Patrícia Ramos Caetano, ao Lucas Fernando e a Renata Damus, pela amizade permanente;

Aos amigos da Graduação, hoje professores, Ricardo Leandro Flores Ricalde, Edna Silva dos Santos, Raquel Dutra Saldanha e Raul Osvaldo Peralta, pela torcida sincera.

*Se as portas da percepção fossem abertas,
tudo apareceria ao homem tal qual é,
infinito.*

(William Blake).

RESUMO

Esta dissertação estuda o exercício metapoético como um fator de ampliação do sentido de um estilo literário. Trata-se de enfocar a relação entre a metalinguagem e a poética, tomando para *corpus* passagens do poema “O Amor em Visita” (1973), de Herberto Helder, que contextualizam o processo de criação das significâncias das palavras. Considerando ainda a linguagem como uma possibilidade de interpretação para a interrogação que ainda se tem sobre a origem do homem e a origem do universo, esta pesquisa também questiona os princípios de diferença ao humano, criados no interior de imaginários como a mesa de dissecação e a guilhotina. Para isso, no primeiro capítulo, analisamos a relação corpo-metáfora, por meio de algumas categorias de estudos realizados por Martins (2012) – o símile, por Bosi (2000) – a analogia, por Moisés (2004) – o paralelismo, por Borges (2000) – o modelo e por Ricoeur (2005) em sua visada sobre a cópula. No segundo capítulo, em função do referencial teórico apresentado, exemplificamos a relação corpo-poema, por meio de categorias simbólicas trabalhadas por Helder – objetos, utensílios e instrumentos, lugares / espaço. Dessa forma, por meio da análise de aspectos discursivos, formais e estilísticos do poema de Herberto Helder, a pesquisa também ressalta como a linguagem se apropria da história do poeta, à medida que o ressignifica no interior de um contexto específico.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa; Estilística; Metáfora; Herberto Helder.

RESUMEN

Esta tesina estudia el ejercicio metapoético como un factor de ampliación del significado de un estilo literario. Se trata de enfocar la relación entre el metalenguaje y la poética, teniendo como corpus pasajes del poema "Amor em Visita" (1973), de Herberto Helder, que contextualizan el proceso de creación de las significancias de las palabras. Teniendo en cuenta aún el lenguaje como una posibilidad de interpretación para la interrogación que se tiene sobre el origen del hombre y el origen del universo, esta investigación también cuestiona los principios de diferencia a lo humano, creados en el interior de imaginarios como la mesa de disección y la guillotina. Para eso, en el primer capítulo, analizamos la relación cuerpo-metáfora, a través de algunas categorías de estudios realizados por Martins (2012) – el símil, por Bosi (2000) – la analogía, por Moisés (2004) – el paralelismo, por Borges (2000) – el modelo y por Ricoeur (2005) en su mirada hacia la cópula. En el segundo capítulo, basado en el referencial teórico presentado, ejemplificamos la relación cuerpo-poema, a través de categorías simbólicas trabajadas por Helder – objetos, utensilios y instrumentos, sítios / espacio. De este modo, a través del análisis de aspectos discursivos, formales y estilísticos del poema de Herberto Helder, la investigación también pone de relieve cómo el lenguaje se apropia de la historia del poeta, a la medida a la medida que lo resignifica en el interior de un contexto específico.

Palabras-clave: Literatura Portuguesa; Estilística; Metáfora; Herberto Helder.

SUMÁRIO

RESUMO	
RESUMEN	
INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – O CORPO COMO METÁFORA	14
1.1. Símile e analogia	16
1.1.1. Nova	17
1.1.2. Penetrante	18
1.1.3. Crescente	19
1.1.4. Ardente	22
1.1.5. Permanente	22
1.2. A reiteração	25
1.2.1. Dai-me... ..	25
1.2.2. Os começos do tempo	26
1.2.3. Seus ombros beijarei	27
1.2.4. ... aspiram longamente a nossa vida	27
1.2.5. Por isso é que... ..	28
1.2.6. Os espasmos da morte	28
1.3. Modelo e paralelismo	30
1.3.1. A música	31
1.3.2. A bebida	34
1.3.3. Outros paralelos	36
1.4. Cópula	40
1.4.1. Eu sou... ..	40
1.4.2. (tu) és, és tu... ..	42
1.4.3. (Ele) é, será... ..	46

CAPÍTULO 2 - O CORPO DO POEMA	50
2.1. Objetos	51
2.1.1. A mesa	52
2.1.2. A harpa	54
2.2. Utensílios e instrumentos: a flecha, a espada e a boca	56
2.3. Lugares / espaço	59
2.3.1. O mar e a ilha dos mitos originais	59
2.3.2. Os campos fecundos e as montanhas	61
2.3.3. O ventre	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS	65
REFERÊNCIAS	70
ANEXOS	
ANEXO A - Cronologia Bi(bli)ográfica de Herberto Helder (de 1930 a 2000)	73
ANEXO B – Poema “O Amor em Visita”, de Herberto Helder (edição portuguesa de 1973)	75

INTRODUÇÃO

Entre as linhas deste texto dissertativo, há uma proposição estética para a função metapoética da literatura, partindo das materialidades discursivas, formais e humanas produzidas no / pelo poema “O Amor em Visita”, de Herberto Helder; especificamente, um procedimento de leitura, compreensão e interpretação e / ou análise textual, a fim de estudar como a poética e a metalinguagem são rearticuladas na composição de seu estilo de linguagem.

A função poética da linguagem nos tem mostrado que há entre o ser humano e o texto literário um intenso interrelacionamento, de tal modo que a concepção de um pressupõe a existência do outro. Em vista disso, todo enfoque de nosso estudo deverá levar em conta o comportamento linguístico do poeta e a atuação dele sobre a língua.

A metalinguagem vem mostrando igualmente, em recursos de plurissignificação, a necessidade de abertura do texto para o mundo. Tanto é assim que um dos mais importantes exemplos de metalinguagem encontrados no poema de Helder é a significância da palavra matriz, um elo filosófico entre o poeta e o corpo de uma mulher / feminino.

A metapoética sempre existiu entre as produções literárias, porém em Herberto Helder temos a sensação de que ela está em estado de criação até o momento da leitura; ela está no plano do sonho e da alucinação. Assim, a temática do amor se nos apresenta como a relação do poeta com o corpo e também a metalinguagem em sua dimensão metafórico.

Poema mais antigo de Herberto Helder do qual se tem notícia, publicado inicialmente como título de livro em 1958 (ANEXOS), aparecendo posteriormente em coletâneas como *Poesia Toda* (1973) e *O Corpo o Luxo a Obra* (2000), “O Amor em Visita” é considerado “[...] a obra-prima de um dos poetas mais densos e inspirados das últimas décadas em Portugal” e “[...] um dos mais belos poemas de amor da modernidade poética portuguesa” (MOISÉS, 2012, p. 685).

A história do ser humano acompanha a história da linguagem poética. A linguagem possui um caráter contextual. Cada geração idealiza a sua linguagem ressignificando-a, construindo suas particularidades, defendendo determinados significados em detrimento de outros, produzindo os seus próprios modelos. Com o passar do tempo, esses modelos fundamentam visões de mundo e processos constitutivos da própria cultura e da linguagem, mantendo-a viva e dinâmica.

No que respeita aos estudos de linguagens, especialmente a literária, observa-se atualmente uma espécie de reivindicação pelo estudo do local, em que o excesso, o abuso e a superação põem em questão a busca do pesquisador. Podemos conviver com essa perspectiva, mas tendo em mente que o local não se opõe ao universal, havendo entre eles uma conciliação, um modo próprio de continuarmos sendo locais sem que haja a necessidade de estudarmos apenas a literatura que se oferece no estado de Mato Grosso do Sul.

Um certo desafio parece ser uma constância experimentada por estudiosos sul-mato-grossenses que pretendem buscar precursores do além-mar, como os portugueses, os romanos e os gregos, três povos a quem a nossa história literária deve muito. Por vezes, somos incapazes, ou mal motivados, para compreendermos o que constitui o nosso sentimento de originalidade.

Estudar Literatura Portuguesa não é simples. Ao apresentar o nosso objeto de pesquisa em eventos científicos ocorridos em Mato Grosso do Sul e em outros estados, por diversas vezes, fomos questionados por professores e alunos, por não estudar um romance, um conto ou outros gêneros do modo narrativo, ou por não pesquisar textos literários deste estado.

É complicado pensar que, em nossos dias, tornou-se uma espécie de tabu estudar poemas de poetas vivos e de uma literatura que não seja a brasileira. Some-se a essa perplexidade a dificuldade que temos no Brasil de encontrar obras de Herberto Helder; elas são consideradas raras. No período de seus lançamentos, elas já se esgotam nas prateleiras do Brasil e Portugal. Para conseguir as edições de 1973 e 2000 tivemos que recorrer ao sistema de leilões pela internet.

Em contrapartida, o fascínio pelo poema “O Amor em Visita” não entorpece o leitor apenas no momento em que seus sentidos vislumbram o todo panorâmico de seu horizonte lírico, entoado pelos dedos do poeta-criador, nem tampouco pelo fato de, ao final da vida, todo esse horizonte ser, lentamente, devorado pelo encantamento da morte que se aproxima, lúbrica e silenciosa, mas também pelos fenômenos linguísticos e comunhões estilísticas que fazem dele uma imagem incitante da experimentação da verdade poética.

Herberto Helder, em “O Amor em Visita”, rememora a astúcia metafórica da palavra. A primeira publicação do poeta consiste em uma ideia de origem verbal do eu-lírico ambientada em um lugar primordial, numa época pré-linguística. Após várias tentativas de restaurar a significação primeva do discurso, sobrevivem dois objetos: a linguagem e a imagem, que em Helder consiste em esquecer o que é ensinado e renunciar ao que é conhecido.

Do projeto de pesquisa ao relatório de qualificação, tínhamos como objeto o poema “O Amor em Visita”, publicado na coletânea *O Corpo o Luxo a Obra* (2000) pela editora brasileira Iluminuras. Porém, em sua comparação com o poema da coletânea *Poesia Toda* (1973), da

editora portuguesa Plátano, percebemos que o processo de editoração no Brasil havia fragmentado o poema, deixando para traz passagens de versos e estrofes que contribuem para a produção de um outro sentido do poema.

Tínhamos o objetivo de estudar a linguagem do poema em seu nível fônico (escansão, versificação e estrofação) e fonético-lexical (o vocabulário construído por Herberto Helder para o português de Portugal). Com auxílio da banca de qualificação, percebemos que a questão colocada pelo eu-lírico nesse poema de Helder é muito mais de ordem semântica e sintática do que fônica e fonética-lexical.

Com isso e para a realização de um estudo cujo ponto de partida é o que se constrói no interior do (con) texto, anotamos a necessidade de mudar a referência do poema da publicação brasileira para a portuguesa (ANEXOS, p. 70-79), mudando também o foco da pesquisa do nível fônico e fonético-lexical para os níveis semântico e sintático. Assim, para se conhecer os sentidos construídos pela linguagem no poema, foi necessário fazer uma caminhada pela estilística e estudar as diferentes formas de tratar a metáfora, a imagem e o símbolo.

O caminho que percorremos conduziu a uma possibilidade de resposta interpretativa sobre a função do eu-lírico. No primeiro capítulo, *O corpo como metáfora*, ao abordarmos a relação entre a palavra corpo e a metáfora, trazemos como embasamento teórico as visões de Kayser (1985), de Cohen (1974), de Moisés (2004) e de Porto (2012), como formas de conceituar a palavra; de Martins (2012), de Borges (2000) e de Ricoeur (2005) sobre os recursos estilísticos; e de Bosi (2000) sobre a questão da metáfora discursiva e imagética.

De forma reflexiva, utilizamos esse referencial teórico para iniciar as análises do poema de acordo com as categorias apresentadas a partir das palavras mais frequentes no poema. Assim, no segundo capítulo, *O corpo do poema*, ao trabalharmos a relação simbólica, novamente trouxemos como referencial teórico Massaud Moisés; depois, Octavio Paz (2012), Todorov (1996), Baudrillard (2008), Moraes (2012), Seligmann-Silva (2005), Chevalier e Gheerbrandt (2009), Bachelard (2008) e Adorno (2003).

As escolhas das palavras presentes no texto estabelecem a relação necessária com a teoria apresentada, ao evidenciarmo-las em categorias específicas: objetos (a mesa e a harpa), utensílios e instrumentos (a flecha, a espada e a boca) e lugares / espaço (o mar, a ilha dos mitos originais, os campos fecundos, as montanhas e o ventre).

Para proceder aos estudos de linguagem do poema “O Amor em Visita”, tomamos por base um referencial teórico-metodológico de fundamentação aristotélica, em especial alguns conceitos formulados no interior de uma percepção retórica, confirmando a nossa hipótese de

que a teoria literária não é um discurso vago, formado tão somente pela e para a teoria; ela se sustenta via exemplo literário.

Com isso, reivindicar um lugar para a estilística no poema “O Amor em Visita” parece-nos, à primeira vista, torná-la hóspede e hospedeira de um espaço intermediário entre a materialidade e a espiritualidade, entre o concreto e o abstrato, entre a objetividade e a subjetividade, entre a tranquilidade e a angústia, entre o conhecimento e a ignorância, entre o passado e o presente. Não necessariamente daquilo que os separa, mas no espaço que reconcilia uma expressão à outra até que se permita pensar numa dinâmica do corpo poético.

CAPÍTULO 1

O CORPO COMO METÁFORA

O homem é a sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem – esse perpétuo chegar a ser – é.

(Octavio Paz)

Em sua obra poética, Herberto Helder trabalha a metáfora como um corpo, uma imagem plurissignificativa decorrente da materialidade, que é o sentido da palavra corpo como premissa da metáfora, nas palavras de Cohen (1974), “[...] atribuição de propriedades materiais a seres espirituais e vice-versa” (p. 140). Ao tornar a abstração do amor articulada à vida-morte, o poeta tem a preocupação de concretizar o abstrato pela construção sintática.

Conjunção é uma das palavras que significam o estilo das metáforas do poema “O Amor em Visita”. Conforme Kayser (1985), as metáforas transcendem os estudos linguísticos, da raridade das palavras, dos estrangeirismos, dos arcaísmos, dos neologismos, ao introduzir na noção de estilística uma ideia de universal, dos signos que são comuns em qualquer lugar, porém, com uma outra notação semântico-sintática.

Começa-se a questionar, portanto, o conceito de estilo por via linguística.

Logo de princípio de uma diferença na atitude perante os fenômenos linguísticos entre a linguística e a estilística. A linguística interessar-se-á também pelas formas raras e únicas. Um fenômeno registado só uma vez num texto, chamará sobre si toda a atenção dos linguistas. Por outro lado é próprio da estilística interessar-se justamente pelos fenômenos linguísticos que, devido à sua frequência, são característicos para a obra total (KAYSER, 1985, p. 136).

Com isso, pode-se dizer que as ideias de símile, reiteração, paralelismo, modelo e cópula são fenômenos linguísticos de interesse da estilística, já que produzem uma aparência de repetição no poema e um efeito de sentido no texto. Ao operar sobre o corpo via metáfora, as palavras se relacionam entre si ao mesmo tempo que não perdem a sua aparência concreta e singular.

O corpo presente na metáfora opera sobre a capacidade plurissignificativa da palavra, indo do sentido lato de corpo, que é significado de vida e também de morte presente na

materialidade, até chegar a corpos metalinguísticos, pela conjunção de diversos elementos do discurso, da forma e da natureza poética. Todavia, se entendemos a linguagem como capacidade humana, é nela que se principia e que se encerra o sentido para ambos os corpos.

Cohen (1974), a respeito da natureza poética, observa que “[...] se o poema infringe o código da fala é para que a língua o restabeleça transformando-se. Tal é o objetivo de toda poesia: obter uma mutação da língua.” (p. 95). Cria-se, então, uma nova natureza para a linguagem, uma natureza poética, que transforma ações e pensamentos sobre o corpo em metáforas de palavra, de frase e de texto.

O termo metáfora, cuja origem está na palavra grega *metaphorá*, desde sua concepção como “transferência, translação, transporte” (MOISÉS, 2004, p. 281), tem apresentado diversas interpretações, polissêmicas e controversas. No entanto, todas as interpretações que surgem concordam no ponto de que o entendimento da metáfora está na imagem, isso porque a imagem acentua os recursos expressivos empregados pela metáfora.

No conceito de imagem, encontra-se uma palavra de origem latina, derivada do vocábulo *imago*, empregada com frequência como termo para designar determinados fenômenos linguísticos relacionados à produção do discurso. Nas palavras de Moisés (2004), “[...] vocábulo de ampla instabilidade semântica, não só porque empregado com frequência na linguagem cotidiana e na linguagem científica, filosófica, psicológica, etc.” (p. 233).

Essa concepção se mantém na perspectiva literária: “[...] a imagem relaciona-se ou confunde-se com o símbolo, a metáfora, as figuras de pensamento, tropos, etc.” (MOISÉS, 2004, p. 233). Assim, metáfora e imagem possuem muitos pontos em comum: “Os traços distintivos tradicionais entre imagem, metáfora, comparação ou símile são puramente quantitativos, ao basear-se apenas na maior ou menor intensidade da transposição” (BOUSOÑO, 1970 *apud* MOISÉS, 2004, p. 234).

Porém, com o surgimento de novas propostas de esclarecimento, outras reflexões foram feitas, revelando traços distintivos para a metáfora e a imagem e a importância que uma tem para a outra. Descobriu-se que somente por via dos estudos linguísticos não haveria tal possibilidade, porque a ideia de linguagem apenas enfatizaria a ambiguidade criada pela metáfora.

Tornou-se necessário então buscar a interpretação da metáfora na forma primitiva da linguagem, ultrapassando os estratos do pensamento dialético, chegando a estratos anteriores à fala e à lógica. Nessa tentativa, chegou-se ao estilo e à imagem, visto que neles é possível encontrar uma conotação estética para a metáfora. Tanto o estilo como a imagem revela a metáfora como processo discursivo.

A seguir, a fim de comprovar a nossa hipótese do corpo como unidade de sentido no texto literário, apresentamos uma interpretação estilística para o fenômeno da metáfora no poema “O Amor em Visita”, tomando por base estudos realizados por Martins (2012) sobre o símile; por Bosi (2000) sobre a analogia; por Moisés (2004) sobre o paralelismo; por Borges (2000) sobre o modelo; e por Ricoeur (2005) sobre a cópula.

1.1. Símile e analogia

Em seu estudo sobre a estilística da palavra, Martins (2012, p. 127) observa a variabilidade entre o símile e a comparação gramatical. Enquanto na gramática “[...] se comparam duas coisas da mesma ordem de referência”, no símile se estabelece “[...] uma aproximação de diferente natureza”. No símile não há um exercício de comparação entre as palavras; elas são aproximadas, a fim de que possam preservar a sua significação.

Martins (2012, p. 127) ainda afirma a possibilidade de estudo da formulação do símile a partir de “[...] quatro elementos explícitos: o comparado, ou termo real, o comparante, ou termo irreal, imaginário, metafórico, o análogo, que explicita o ponto comum entre os dois termos e o nexos gramatical”. Nessa formulação, a estudiosa aponta o elemento análogo como uma das bases para o estudo estilístico das imagens.

Na maioria dos casos, o análogo, ou fundamento do símile, fica implícito, pois ele pode ser apreendido pelo ouvinte/leitor; ou pode ser um tanto vago, difícil de precisar, ficando ao encargo do leitor completar, pela sua imaginação o que o autor quis dizer. Mas em certos casos, a clareza ou a ênfase leva o falante a apresentá-lo; e, sendo ele um adjetivo, muitas vezes a comparação vale como um meio de intensificá-lo. (MARTINS, 2012, p. 127).

Entre as analogias de Herberto Helder, o sentido implícito aparece com maior frequência. Dessa forma, a analogia tem a função de produzir o sentido da diferença entre as naturezas aproximadas pelo símile. Na acepção de Bosi (2000), “[...] analogia não é fusão, mas enriquecimento da percepção” (p. 39). Se fosse fusão, não haveria a possibilidade para uma analogia, já que as palavras de diferentes naturezas não preservariam a sua significação. O exercício da fusão caracteriza apenas uma comparação gramatical. Todavia, na concepção de Bosi, “[...] o efeito analógico se alcança, ainda e sempre, com as armas do enunciado” (p. 39). O estudo da analogia permite significar metáforas a partir de instrumentos oferecidos no contexto.

Bosi (2000), em seus estudos sobre o efeito e a produção da metáfora, adverte para a variabilidade existente entre a metáfora do discurso e a metáfora da imagem. Segundo ele, “[...] é necessário não perder de vista a distinção entre efeito imagético e procedimento semântico. Enquanto provém da intuição de semelhanças, a metáfora aparece como imagem; mas enquanto enlace linguístico, ela é atribuição, modo do discurso” (BOSI, 2000, p. 40).

No sentido de Martins e de Bosi, a estilística não se limita ao acompanhamento de um fenômeno excepcional da língua; ela reestabelece limites mais extensos por meio do símile, que aparece como uma possibilidade encontrada pelo poeta para pôr em contexto comum palavras que até então, no cotidiano de uma língua, só estariam autorizadas a aparecer em contextos diferentes.

São variados os nexos gramaticais utilizados por Herberto Helder na composição das metáforas, sendo o mais frequente o “como”. Mas há também outras equivalências, como a conjunção aditiva “e”; o advérbio “tão”; as preposições “de”, “da” e “do”; o verbo “ser”, que aparece tanto de modo explícito como implícito, entre outras pontuações, como as entre-vírgulas e os entre-travessões.

A seguir, destacamos as principais metáforas detectadas no poema “O Amor em Visita”.

1.1.1. Nova

Leiamos a 4ª estrofe do poema de Helder:

Dai-me uma mulher tão nova como a resina
e o cheiro da terra.
 Com uma flecha em meu flanco, cantarei.
 E enquanto manar de minha carne uma videira de sangue,
 cantarei seu sorriso ardendo,
 suas mamas de pura substância,
 a curva quente dos cabelos.
 Beberei sua boca, para depois cantar a morte
 e a alegria da morte. (HELDER, 1973, p. 29. O sublinhado é nosso).

O símile “[...] uma mulher tão nova como a resina e o cheiro da terra” possui uma variada possibilidade de interpretação. Ao tomarmos a “mulher” como elemento comparado, temos uma primeira interpretação em que a palavra “mulher” preserva o seu significado, assimilando-o a atributos enfatizados pela língua portuguesa aos seus elementos comparantes, como a “resina”, cujo atributo é a pureza, a imortalidade, a constituição incorruptível, a propensão à combustão e ao incenso; e a “terra”, cujo atributo é a solidez, a estabilidade e a perfeição.

Na tomada da “resina” como elemento comparado, temos uma segunda possibilidade na qual a palavra “resina” preserva o seu significado, assimilando-o a atributos enfatizados pela língua portuguesa aos seus elementos comparantes, como a “mulher” (divindade, maternidade, instrumento, síntese do mundo ou microcosmo e pilar do cosmo, liga entre o céu e a terra).

Se tomarmos a “terra” como elemento comparado, temos uma terceira possibilidade na qual a palavra “terra” preserva o seu significado, assimilando-o a atributos enfatizados pela língua portuguesa aos seus elementos comparantes, a “mulher” e a “resina”.

Ao lado da resina, a mulher apresenta-se como um ser original; ela é a fonte que inspira uma obra de arte e também a causadora da deterioração do ser poético, que se encontra em estado de profunda decadência física, psíquica e espiritual. Nela se inicia e se finaliza o ciclo vital.

A flexão verbal “Dai-me” encaminha a sua novidade de musa que ninguém desejou antes. Ao se tornar resina como os deuses, a mulher serve de motivação para o trabalho artístico, que tem por função preservá-la para sempre, como uma lembrança que não pode ser esquecida.

À medida que a semelhança entre os comparados é revelada, se deduz para eles “a predicação” (COHEN, 1974, p. 87), signo de uma natureza sintática, não apenas semântica, para a “mulher”, “a resina” e “o cheiro da terra”. Os elementos do símile “uma mulher tão nova como a resina e o cheiro da terra” são todos reconduzidos à analogia da novidade da mulher original.

1.1.2. Penetrante

Na 6ª estrofe, lemos:

Nem sempre me incendeia o acordar das ervas e a estrela
despenhada de sua órbita viva.
– Porém, tu sempre me incendeias.
Esqueço o arbusto impregnado de silêncio diurno, a noite
imagem pungente
com seu deus esmagado e ascendido.
- Porém, não te esquecem meus corações de sal e de brandura.
Entontece meu hálito com a sombra,
tua boca penetra a minha voz como a espada
se perde no arco.
E quando gela a mãe em sua distância amarga, a lua
estiola, a paisagem regressa ao ventre, o tempo
se desfibra – invento para ti a música, a loucura
e o mar. (HELDER, 1973, p. 30. O sublinhado é nosso).

Em “[...] tua boca penetra a minha voz como a espada se perde no arco”, ao tomarmos a “boca” como elemento comparado, temos uma primeira interpretação na qual a palavra “boca” preserva o seu significado, assimilando-o a atributos enfatizados pela língua portuguesa ao seu elemento comparante, como “a espada”, cujos atributos são a bravura, o poderio destruidor e construtor da paz e da justiça.

Na tomada da “espada” como elemento comparado, temos uma segunda possibilidade na qual a palavra “espada” preserva o seu significado, assimilando-o com os atributos enfatizados pela língua portuguesa ao seu elemento comparante, como a “boca”, cujo atributo é ser canal vital, força criadora do ato de fala, com poder de destruição e de criação.

Por outro lado, se tomarmos a “voz” como elemento comparado, temos uma terceira possibilidade na qual a palavra “voz” preserva o seu significado, assimilando-o a atributos enfatizados pela língua portuguesa ao seu elemento comparante, como o “arco”, cujo atributo é ser ato criador e busca da perfeição.

Tomando para comparação o “arco”, temos uma quarta possibilidade em que a palavra “arco” preserva o seu significado, assimilando-o a atributos enfatizados pela língua portuguesa ao seu comparante, como “a voz”, cujo atributo é ser apelo destruidor e criador, grito de dor, de alerta e de contentamento.

A partir do momento em que semelhança entre os comparados acima é revelada, institui-se para eles a predicação, signo de uma natureza sintática não apenas semântica para a “boca”, a “voz”, a “espada” e o “arco”; os elementos do símile “[...] tua boca penetra a minha voz como a espada se perde no arco” são reconduzidos à analogia do ser penetrante, invasor que “regressa ao ventre”, em um tempo de “música, loucura e mar”.

1.1.3. Crescente

A 9ª estrofe do poema de Helder assim se inicia:

Minha memória perde em sua espuma
o sinal e a vinha.
Plantas, bichos, águas cresceram como religião
sobre a vida – e eu nisso demorei
meu frágil instante. Porém
teu silêncio de fogo e leite repõe a força
maternal, e tudo circula entre teu sopro
e teu amor. As coisas nascem de ti
como as luas nascem dos campos fecundos,
os instantes começam da tua oferenda
como as guitarras tiram seu início da música nocturna. (HELDER, 1973, p. 31. Os sublinhados são nossos).

Estabeleçamos possibilidades interpretativas para o verso “Plantas, bichos, águas cresceram como religião sobre a vida”. Ao tomarmos as “plantas” como elemento comparado, temos uma primeira interpretação na qual a palavra “plantas” preserva o seu significado, assimilando-o a atributos enfatizados pela língua portuguesa aos seus elementos comparantes, como a “religião”, cujo atributo é a humanidade, a espiritualidade e a moralidade; os “bichos,” cujo atributo é a irracionalidade, a sensibilidade e a mobilidade; e “águas”, cujo atributo é ser fonte de vida, de purificação e de regeneração.

Na tomada dos “bichos” como elemento comparado, temos uma segunda possibilidade na qual a palavra “bichos” preserva o seu significado, assimilando-o com os atributos enfatizados pela língua portuguesa aos seus elementos comparantes, como as “plantas”, cujo atributo é ser a cura, o veneno e a força da natureza.

Tomando as “águas” como elemento comparado, temos uma terceira possibilidade de interpretação em que a palavra “águas” preserva o seu significado, assimilando-o a atributos enfatizados pela língua portuguesa aos seus elementos comparantes “plantas”, “bichos” e “religião”. Se tomarmos a “religião” como elemento comparado, há uma quarta possibilidade em que a palavra “religião” conserva o seu significado, assimilando-o a atributos enfatizados pela língua portuguesa aos seus elementos comparantes “plantas”, bichos” e “águas”.

Quando a semelhança entre os comparados acima é revelada, institui-se para eles a predicação, signo de uma natureza sintática, não apenas semântica, para as “plantas”, os “bichos”, as “águas” e a “religião”, forças circulares, naturais e vitais para a fecundação / fecundidade.

Nos versos “As coisas nascem de ti como as luas nascem dos campos fecundos”, ao tomarmos “as coisas” como elemento comparado, temos uma primeira interpretação em que a palavra “coisas” preserva o seu significado, assimilando-o a atributos enfatizados pela língua portuguesa ao seu elemento comparante, como “as luas”, cujo atributo é a dependência, a periodicidade, a renovação, a transformação e o crescimento.

Na tomada de “as luas” como elemento comparado, temos uma segunda possibilidade em que a palavra “luas” preserva o seu significado, assimilando-o com os atributos enfatizados pela língua portuguesa ao seu elemento comparante, como “as coisas”, cujo atributo é a existência e a propriedade.

Por outro lado, se tomarmos o vocativo¹ “ti” como elemento comparado, temos uma terceira possibilidade em que a expressão “ti” preserva o seu significado, assimilando-o a

¹ Empregamos a expressão “vocativo” como forma do poeta chamar o “ti” para a personalidade do poema.

atributos enfatizados pela língua portuguesa ao seu elemento comparante, como os “campos fecundos”, cujo atributo é ser lugar de oferenda, de mortalidade e de vida.

Tomando para termo comparado os “campos fecundos”, temos uma quarta possibilidade em que a expressão “campos fecundos” preserva o seu significado, assimilando-o a atributos enfatizados pela língua portuguesa ao seu comparante, como o vocativo “ti”, cujo atributo é a pessoa, a máscara, a figura, a personagem e o destinatário da mensagem do eu-lírico.

À medida em que a semelhança entre os comparados acima é revelada, institui-se para eles a predicação, signo de uma natureza sintática, não apenas semântica, para “as coisas”, “ti”, “as luas” e os “campos fecundos”, reiterando a circularidade da vida e a relação do eu com o outro (no poema, do eu-lírico com o “ti”).

Nos versos “os instantes começam da tua oferenda como as guitarras tiram seu início da música nocturna”, ao tomarmos “os instantes” como elemento comparado, temos uma primeira interpretação em que a palavra “instantes” preserva o seu significado, assimilando-o a atributos enfatizados pela língua portuguesa ao seu elemento comparante, como “as guitarras”, cujo atributo é a lírica, a música, enfim, a sonoridade.

Na tomada de “as guitarras” como elemento comparado, temos uma segunda possibilidade em que a palavra “guitarras” preserva o seu significado, assimilando-o com os atributos enfatizados pela língua portuguesa ao seu elemento comparante, como “os instantes”, cujo atributo é a ocasião, a frequência e a efemeridade.

Por outro lado, se tomarmos “a oferenda” como elemento comparado, temos uma terceira possibilidade em que a palavra “oferenda” preserva o seu significado, assimilando-o a atributos enfatizados pela língua portuguesa ao seu elemento comparante, como a “música nocturna”, cujos atributos são os timbres, as tonalidades, o ritmo, a sombra da noite e a comunicação com o divino.

Tomando para termo comparado a “música nocturna”, temos uma quarta possibilidade em que a expressão “música nocturna” preserva o seu significado, assimilando-o a atributos enfatizados pela língua portuguesa ao seu comparante, como a “oferenda”, cujo atributo é o sacrifício e a transformação.

Ao tempo em que semelhança entre os comparados acima é revelada, institui-se para eles a predicação, signo de uma natureza sintática, não apenas semântica, para “os instantes”, a “oferenda”, “as guitarras” e a “música nocturna”. Os elementos dos símiles “Plantas, bichos, águas cresceram como religião sobre a vida”, “As coisas nascem de ti como as luas nascem dos campos fecundos” e “os instantes começam da tua oferenda como as guitarras tiram seu início

da música noturna” são reconduzidos à analogia do ser crescente, forma em eterna mutação, cantando noturna e soturnamente o tempo da vida à espera do ocaso.

1.1.4. Ardente

Na 13ª estrofe, lemos:

Começa o tempo onde a boca se desfaz na lua,
 onde a beleza que transportas como um peso árduo
 se quebra em glória junto ao meu flanco
 martirizado e vivo.
 – Para consagração da noite erguerei um violino,
 beijarei tuas mãos fecundas, e à madrugada
 darei minha voz confundida com a tua.
 Oh teoria de instintos, dom de inocência,
 taça para beber junto à perturbada intimidade
 em que me acolhes. (HELDER, 1973, p. 33. O sublinhado é nosso).

Em “a beleza que transportas como um peso árduo”, ao tomarmos “a beleza” como elemento comparado, temos uma primeira interpretação em que a palavra “beleza” preserva o seu significado, assimilando-o a atributos enfatizados pela língua portuguesa ao seu elemento comparante, como o “peso árduo”, cujo atributo é a justiça, a medida justa, a prudência e o equilíbrio.

Na tomada do “peso árduo” como elemento comparado, temos uma segunda possibilidade na qual a expressão “peso árduo” preserva o seu significado, assimilando-o com os atributos enfatizados pela língua portuguesa ao seu elemento comparante, “a beleza”, ou seja, o paraíso celestial, a perfeição e a renovação.

No instante em que a semelhança entre os comparados acima é revelada, institui-se para eles a predicação, signo de uma natureza sintática, não apenas semântica, para “a beleza” e o “peso árduo”. Os elementos do símile “a beleza que transportas como um peso árduo” são reconduzidos à analogia da concretização da beleza no corpo do ser amado, um peso árduo, difícil de carregar, que se confunde com o amor.

1.1.5. Permanente

Na 16ª estrofe, temos:

Quando o fruto empolga um instante a eternidade
 inteira, eu estou no fruto como sol

e desfeita pedra, e tu és o silêncio, a cerrada
matriz de sumo e vivo gosto.
– E as aves morrem para nós, os luminosos cálices
das nuvens florescem, a resina tinge
a estrela, o aroma distancia o barro vermelho da manhã.
E estás em mim como a flor na ideia
e o livro no espaço triste. (HELDER, 1973, p. 34. Os sublinhados são nossos).

“Eu”, “fruto”, “sol” e “desfeita pedra”, na função de elementos comparados, apresentam variadas interpretações no símile “eu estou no fruto como sol e pedra desfeita”. Quando tomamos o sujeito “eu” como elemento comparado, temos uma primeira interpretação em que a palavra “eu” preserva o seu significado, assimilando-o a atributos enfatizados pela língua portuguesa aos seus elementos comparantes, como: o “fruto”, cujos atributos são a sensualidade, a transformação e a prosperidade; o “sol”, cujos atributos são a luz, o calor e a vida; e a “desfeita pedra”, cujos atributos são a perfeição em estado primordial, a construção, a solidificação e a perenidade.

Na tomada do “fruto” como elemento comparado, temos uma segunda possibilidade em que a palavra “fruto” preserva o seu significado, assimilando-o a atributos enfatizados pela língua portuguesa aos seus elementos comparantes, como o vocativo “eu”, cujos atributos são a pessoa, a máscara, a figura, a personagem e o eu-lírico.

Se tomarmos o “sol” como elemento comparado, temos uma terceira possibilidade em que a palavra “sol” preserva o seu significado, assimilando-o a atributos enfatizados pela língua portuguesa aos seus elementos comparantes, como “eu”, o “fruto” e a “desfeita pedra”.

Quando tomamos a expressão “pedra desfeita”, temos uma quarta possibilidade em que a expressão “desfeita pedra” preserva o seu significado, assimilando-o a atributos enfatizados pela língua portuguesa a seus comparantes, “eu”, o “fruto” e o “sol”.

Quando a semelhança entre os comparados acima é revelada, institui-se para eles a predicação, signo de uma natureza sintática, não apenas semântica, para “eu”, o “fruto”, o “sol” e a “desfeita pedra”.

Em “estás em mim como a flor na ideia e o livro no espaço triste”, os elementos comparados “tu”, “mim”, “flor”, “ideia”, “livro” e “espaço triste” produzem uma variada interpretação. Quando tomamos o vocativo ² “estás” (tu) como elemento comparado, temos uma primeira interpretação em que a forma verbal “estás” (tu) preserva o seu significado, assimilando-o a atributos enfatizados pela língua portuguesa aos seus elementos comparantes.

² Empregamos a expressão “vocativo” como forma do poeta chamar o “tu” para a pessoalidade do poema.

Os elementos comparantes de “estás” (tu) são: o pronome “mim”, cujos atributos ligam-se à pessoa, à máscara, à figura e à personagem; a “flor”, cujos atributos são a beleza, a criação, a juventude, a fertilidade e a virgindade; a “ideia”, cujos atributos são a dissimulação e a utopia; “o livro”, cujos atributos são o universo, a totalidade do ser e do divino e a palavra; e o “espaço triste”, cujos atributos são o caos, a origem e a permanência.

Caos, origem e permanência são atributos do “espaço triste” porque a concepção de mundo é subjetiva e plurissignificativa. No caso do poema de Helder, o espaço triste é também um espaço de realização para o poeta, o que gera o caos, porque se o ser poético consegue se humanizar (ou se originar) por meio do corpo feminino, ele deve habitar o espaço decadente da morte para se equiparar à condição mórbida da amada.

Na tomada do pronome “mim” como elemento comparado, temos uma segunda possibilidade em que a palavra “mim” preserva o seu significado, assimilando-o a atributos enfatizados pela língua portuguesa aos seus elementos comparantes, como: a forma verbal “estás” (tu), cujos atributos são a pessoa, a máscara, a figura e a personagem; o “fruto”; a “ideia”; “o livro”; e o “espaço triste”.

Se tomamos a “flor” como elemento comparado, temos uma terceira possibilidade em que a palavra “flor” preserva o seu significado, assimilando-o a atributos enfatizados pela língua portuguesa aos seus elementos comparantes “estás” (tu), “mim”, “ideia”, “livro” e “espaço triste”.

Quando tomamos a expressão “ideia”, temos uma quarta possibilidade em que a expressão “ideia” preserva o seu significado, assimilando-o a atributos enfatizados pela língua portuguesa a seus comparantes “estás” (tu), “mim”, “flor”, “livro” e “espaço triste”.

Na tomada do “livro” como elemento comparado, temos uma quinta possibilidade em que a palavra “livro” preserva o seu significado, assimilando-o a atributos enfatizados pela língua portuguesa aos seus elementos comparantes “tu”, “mim”, “flor”, “ideia” e “espaço triste”.

Se tomamos “espaço triste” como elemento comparado, temos uma terceira possibilidade em que a expressão “espaço triste” preserva o seu significado, assimilando-o a atributos enfatizados pela língua portuguesa aos seus elementos comparantes “tu”, “mim”, “a flor”, “ideia” e “o livro”.

Quando revelada, a semelhança entre os comparados acima institui para eles a predicação, signo de uma natureza sintática, não apenas semântica, para “estás” (tu), “mim”, a “flor”, a “ideia”, o “livro” e o “espaço triste”. Tanto os elementos do símile “eu estou no fruto como sol e desfeita pedra” quanto os do símile “E estás em mim como a flor na ideia e o livro

no espaço triste” estão todos reconduzidos à analogia de permanência, designado especialmente pelas formas do verbo “ser”.

1.2. A reiteração

No estudo conduzido por Bosi (2000), os campos semântico e sintático aparecem como nexos que unem a recorrência à intensificação.

Do ponto de vista do sistema cerrado, o proceder da fala repetitiva tende ao acorde, assim como o movimento se resolve na quietude final. É um modo estritamente teleológico de encarar o poema. A beleza da forma adviria do fechamento do sistema; e valores estéticos seriam a regularidade, o paralelismo, a simetria das partes, a circularidade do todo. Para alcançá-la, baliza-se miudamente a estrada de sorte que os trechos se pareçam quanto à extensão, quanto ao começo e ao termo. (BOSI, 2000, p. 41).

A recorrência corresponde à repetição da forma, quando uma palavra ou uma frase aparece em várias partes do poema, e a intensificação corresponde ao campo semântico, que se mantém em palavras distintas. Vejamos essas presenças no poema de Helder.

1.2.1. Dai-me...

Leiamos as estrofes 1, 4 e 5:

Dai-me uma jovem mulher com sua harpa de sombra
e seu arbusto de sangue. Com ela
encantarei a noite.

Dai-me uma folha viva de erva, uma mulher.
Seus ombros beijarei, a pedra pequena
do sorriso de um momento.
Mulher quase incriada, mas com a gravidade
de dois seios, com o peso lúbrico e triste
da boca. Seus ombros beijarei.

Dai-me uma mulher tão nova como a resina
e o cheiro da terra.
Com uma flecha em meu flanco, cantarei.
E enquanto manar de minha carne uma videira de sangue,
cantarei seu sorriso ardendo,
suas mamas de pura substância,
a curva quente dos cabelos.
Beberei sua boca, para depois cantar a morte
e a alegria da morte.

Dai-me um torso dobrado pela música, um ligeiro
 pescoço de planta,
 onde uma chama comece a florir o espírito.
 À tona da sua face se moverão as águas,
 dentro da sua face estará a pedra da noite.
 – Então cantarei a exaltante alegria da morte. (HEDER, 1973, p. 28-30. Os
 sublinhados são nossos).

Nesses exemplos, a reiteração do verbo “dar” no modo imperativo, “Dai-me... Dai-me... Dai-me... Dai-me.”, por quatro vezes, refaz o sentido de simultaneidade do poema. Há um efeito regressivo no procedimento retórico da repetição que torna a expressão “Dai-me” um ponto comum de retorno e um movimento progressivo que adianta diferentes objeções para essa expressão; os objetos de desejo são “uma jovem”, “uma folha”, “uma mulher” e “um torso”, sendo a “mulher” o todo e a “folha” e o “torso” partes metafóricas de composição do todo “mulher”.

1.2.2. Os começos do tempo

O sintagma verbal “começa o tempo” inicia as estrofes 12, 13 e 14:

Começa o tempo onde a mulher começa,
 é sua carne que do minuto obscuro e morto
 se desenvolve à luz.
 Na morte referve o vinho, e a promessa tinge as pálpebras
 com uma imagem.
 Espero o tempo com a face espantada junto ao teu peito
 de sal e de silêncio, concebo para minha serenidade
 uma ideia de pedra e de brancura.
 És tu que me aceitas em teu sorriso, que ouves,
 que te alimentas de desejos puros.
 E une-se ao vento o espírito, rarefaz-se a auréola,
 a sombra canta baixo.

Começa o tempo onde a boca se desfaz na lua,
 onde a beleza que transportas como um peso árduo
 se quebra em glória junto ao meu flanco
 martirizado e vivo.
 – Para consagração da noite erguerei um violino,
 beijarei tuas mãos fecundas, e à madrugada
 darei minha voz confundida com a tua.
 Oh teoria de instintos, dom de inocência,
 taça para beber junto à perturbada intimidade
 em que me acolhes.

Começa o tempo na insuportável ternura
 com que te adivinho, o tempo onde
 a vária dor envolve o barro e a estrela, onde
 o encanto liga a ave ao trevo. E em sua medida

ingénua e cara, o que pressente o coração
engasta seu contorno de lume ao longe.
Bom será o tempo, bom será o espírito,
boa será nossa carne presa e morosa.
– Começa o tempo onde se une a vida
à nossa gratidão. (HELDER, 1973, p. 32-33. Os sublinhados são nossos).

Em “Começa o tempo...”, a reiteração da forma verbal no presente “começa”, por quatro vezes, reitera e reata o sentido de simultaneidade do poema. Há um efeito regressivo no procedimento retórico da repetição, tornando a expressão “Começa o tempo” um ponto de retorno e um movimento progressivo presentifica o tempo, tornando-o em ciclo contínuo e dinâmico, sempre em situação de processo.

1.2.3. Seus ombros beijarei

Leiamos a estrofe 1:

Dai-me uma jovem mulher com sua harpa de sombra
e seu arbusto de sangue. Com ela
encantarei a noite.
Dai-me uma folha viva de erva, uma mulher.
Seus ombros beijarei, a pedra pequena
do sorriso de um momento.
Mulher quase incriada, mas com a gravidade
de dois seios, com o peso lúbrico e triste
da boca. Seus ombros beijarei. (HELDER, 1973, p. 28. Os sublinhados são nossos).

No exemplo acima, a reiteração da expressão “Seus ombros beijarei”, por duas vezes, revê o sentido de simultaneidade do poema. Há um efeito regressivo no procedimento retórico da repetição, o que torna a expressão “Seus ombros beijarei” um ponto comum de retorno e um movimento progressivo que adianta as objeções dessa expressão: tanto os “ombros” de “uma folha viva de erva” quanto os “ombros” de uma “Mulher quase incriada” serão beijados, tornando a mulher, por contiguidade, parte da natureza.

1.2.4. ... aspiram longamente a nossa vida

Atentemos para a estrofe 19:

As águas que um dia nasceram onde marcaste o peso
jovem da carne aspiram longamente
a nossa vida. As sombras que rodeiam
o êxtase, os bichos que levam ao fim do instinto

seu bárbaro fulgor, o rosto divino
 impresso no lodo, a casa morta, a montanha
 inspirada, o mar, os centauros
 do crepúsculo,
 – aspiram longamente a nossa vida. (HELDER, 1973, p. 35. Os sublinhados são
 nossos).

A reiteração da expressão “aspiram longamente a nossa vida”, por duas vezes, revê o sentido de simultaneidade do poema. Há um efeito regressivo no procedimento retórico da repetição, o que torna a expressão “aspiram longamente a nossa vida” um ponto comum de retorno e um movimento progressivo que adianta as objeções dessa expressão: tanto as “águas” como as “sombras” “aspiram longamente a nossa vida” como elementos naturais que são.

1.2.5. Por isso é que...

Leiamos a estrofe 20:

Por isso é que estamos morrendo na boca
 um do outro. Por isso é que
 nos desfazemos no arco do verão, no pensamento
 da brisa, no sorriso deserto, no peixe,
 no cubo, no linho,
 no mosto
 – no amor mais impossível do que a vida. (HELDER, 1973, p. 35. Os sublinhados são
 nossos).

A reiteração da expressão explicativa “Por isso é que”, por duas vezes, reclama o sentido de simultaneidade do poema. Há um efeito regressivo no procedimento retórico da repetição, o que torna a expressão “Por isso é que” um ponto comum de retorno e um movimento progressivo, estabelecendo uma relação de causalidade tanto para a morte quanto para o sentido de desfazer-se.

1.2.6. Os espasmos da morte

Atentemos para as estrofes 21, 22, 23 e 24:

Beijo o degrau e o espaço. O meu desejo traz
 o perfume da tua noite.
 Murmuro os teus cabelos e o teu ventre, ó mais nua
 e branca das mulheres. Corre em mim o lacre
 e a cânfora, descubro tuas mãos, ergue-se tua boca
 ao círculo de meu ardente pensamento.

Onde estará o mar? Aves bêbedas e puras que voam
sobre o teu sorriso imenso.
Em cada espasmo eu morrerei contigo.

E eu peço ao vento: traz do espaço a luz inocente
das urzes, um silêncio, uma palavra;
traz da montanha um pássaro de resina, uma lua
vermelha.
Ó amados cavalos com flor de giesta nos olhos novos,
casa de madeira do planalto,
rios imaginados,
espadas, danças, superstições, cânticos, coisas
maravilhosas da noite. Ó meu amor,
em cada espasmo eu morrerei contigo.

De meu recente coração a vida inteira sobe,
o povo renasce,
o tempo ganha a alma. Meu desejo devora
a flor do vinho, envolve as tuas ancas com uma espuma
de crepúsculos e crateras.
Ó pensada corola de linho, mulher que a fome
encanta pela noite equilibrada, imponderável –
em cada espasmo eu morrerei contigo.

E à alegria diurna descerro as mãos. Perde-se
entre a nuvem e o arbusto o cheiro acre e puro
da tua entrega. Bichos inclinam-se
para dentro do sono, levantam-se rosas respirando
contra o ar. Tua voz canta
o horto e a água – e eu caminho pelas ruas frias com
o lento desejo do teu corpo.
Beijarei em ti a vida enorme, e em cada espasmo
eu morrerei contigo. (HELDER, 1973, p. 36-37. Os sublinhados são nossos).

A reiteração da expressão “em cada espasmo eu morrerei contigo”, por quatro vezes, retoma o sentido de simultaneidade do poema. Há um efeito regressivo no procedimento retórico da repetição, o que torna a expressão “em cada espasmo eu morrerei contigo” um ponto comum de retorno e um movimento progressivo que adianta as objeções dessa expressão. Na primeira estrofe, a expressão é precedida por um ponto final que significa um tom descendente para a expressão.

Na segunda, a expressão, precedida do travessão, esclarece o significado da expressão, afastando-a da ambiguidade, com foco na companhia. Na terceira, a expressão, precedida do travessão, reitera o afastamento da ambiguidade, com foco na ação. Na quarta, a expressão, precedida do conectivo “e”, reitera um ponto de equilíbrio entre as expressões consecutivas “amor” e da “morte”, relacionando-as pela extensão dos espasmos.

Ao final do poema de Helder, os espasmos criam uma dinâmica de movimento e envolvimento que corporifica o amor. Essa dinâmica corpo-movimento é materializada e / ou

sentida via leitura. As sensações de amar e de ler produzem as mesmas contrações musculares dos espasmos. Isso corrobora com o que diz o poeta mexicano Octavio Paz: “A aprendizagem não consiste na acumulação de conhecimentos, mas na afinação do corpo e do espírito. A meditação não nos ensina nada senão esquecer os ensinamentos e renunciar a todos os conhecimentos”. (2012, p. 109).

Não bastasse o uso da palavra “espasmo”, Herberto Helder deslocou a experiência poética para o leitor do poema, que ao modo da meditação deverá experimentar os sofrimentos de amar e de morrer.

1.3. Modelo e paralelismo

Conforme Moisés (2004), o paralelismo é simultaneamente junção, doutrina, tendência e corrente. Num processo de comparação, as palavras não se distinguem uma das outras, elas se emparelham. Assim, não é possível interpretar as palavras por um sentido isolado. No interior de um discurso, elas possuem o mesmo significado ou um significado próximo da palavra que as emparelha e que é emparelhada por elas.

[...] lat. *parallelus*, gr. *parallelos*, juntos, uns e outros + *ismo*, doutrina, tendência, corrente. Processo estrutural [...] mediante o qual a idéia-núcleo da primeira estrofe se reproduz ao longo do poema, apenas variando algumas palavras ou substituindo-as por sinônimos. (MOISÉS, 2004, p. 337)

Nas estrofes 12, 9, 4, 1 e 2, os olhos do leitor primariamente despertam paralelos de que palavras são apenas variantes formais ou derivações de outras palavras, como “vinho” (HELDER, 1973, p. 32), “vinha” (p. 31) e videira” (p. 29); “cantar” e “encantarei” (p. 28). Depois, há paralelos em que palavras substituem umas às outras sem que haja prejuízo ou alteração no significados para qualquer delas, como nas estrofes 12 e 3, “vinho” (p. 32) e “embriaguez” (p. 29), que se emparelham por correspondência de sentido.

O encadeamento das palavras por emparelhamento está associado a uma extensão de sentido da concepção que toma a metáfora pela noção de modelo, “[...] embora possam ser encontradas centenas e mesmo milhares de metáforas, todas elas podem ser reconduzidas a uns poucos modelos” (BORGES, 2000, p. 49). A lírica de Helder provoca um prolongamento ao entendimento de modelo conferido por Borges: enquanto o discurso do argentino toma a metáfora pelo sentido da diferença, Herberto Helder acrescenta-lhe o paralelismo como demonstrado nos exemplos supracitados.

1.3.1. A música

Com referência à música, tomemos as estrofes a seguir como exemplos.

Dai-me uma jovem mulher com sua harpa de sombra
e seu arbusto de sangue. Com ela
encantarei a noite.
Dai-me uma folha viva de erva, uma mulher.
Seus ombros beijarei, a pedra pequena
do sorriso de um momento.
Mulher quase incriada, mas com a gravidade
de dois seios, com o peso lúbrico e triste
da boca. Seus ombros beijarei. (HELDER, 1973, p. 28. O sublinhado é nosso).

Cantar? Longamente cantar.
Uma mulher com quem beber e morrer.
Quando fora se abrir o instinto da noite e uma ave
o atravessar trespassada por um grito marítimo
e o pão for invadido pelas ondas –
seu corpo arderá mansamente sob os meus olhos palpitantes.
Ele – imagem inacessível e casta de um certo pensamento
de alegria e de impudor.
Seu corpo arderá para mim
sobre um lençol mordido por flores com água. (p. 28-29. Os sublinhados são nossos).

Em cada mulher existe uma morte silenciosa.
E enquanto o dorso imagina, sob nossos dedos,
os bordões da melodia,
a morte sobe pelos dedos, navega o sangue,
desfaz-se em embriaguez dentro do coração faminto.
– Ó cabra no vento e na urze, mulher nua sob
as mãos, mulher de ventre escarlate onde o sal põe o espírito,
mulher de pés no branco, transportadora
da morte e da alegria. (p. 29. Os sublinhados são nossos).

Dai-me um torso dobrado pela música, um ligeiro
pescoço de planta,
onde uma chama comece a florir o espírito.
À tona da sua face se moverão as águas,
dentro da sua face estará a pedra da noite.
– Então cantarei a exaltante alegria da morte. (p. 29-30. Os sublinhados são nossos).

Nem sempre me incendeia o acordar das ervas e a estrela
despenhada de sua órbita viva.
– Porém, tu sempre me incendeias.
Esqueço o arbusto impregnado de silêncio diurno, a noite
imagem pungente
com seu deus esmagado e ascendido.
– Porém, não te esquecem meus corações de sal e de brandura.
Entontece meu hálito com a sombra,
tua boca penetra a minha voz como a espada
se perde no arco.
E quando gela a mãe em sua distância amarga, a lua

estiola, a paisagem regressa ao ventre, o tempo se desfibra – invento para ti a música, a loucura e o mar. (p. 30. Os sublinhados são nossos).

Minha memória perde em sua espuma
o sinal e a vinha.
Plantas, bichos, águas cresceram como religião
sobre a vida – e eu nisso demorei
meu frágil instante. Porém
teu silêncio de fogo e leite repõe a força
maternal, e tudo circula entre teu sopro
e teu amor. As coisas nascem de ti
como as luas nascem dos campos fecundos,
os instantes começam da tua oferenda
como as guitarras tiram seu início da música nocturna. (p. 31-32. O sublinhado é nosso).

Felizmente estás na pedra e a pedra em mim, ó urna
salina, imagem fechada em sua pungência e castidade.
E o que se perde de ti, como espírito de música estiolado
em torno das violas, a morte que não beijo,
a erva incendiada que se derrama na íntima noite
– o que se perde de ti, minha voz o renova
num estilo de angústia e prata viva. (p. 34. O sublinhado é nosso).

Começa o tempo onde a boca se desfaz na lua,
onde a beleza que transportas como um peso árduo
se quebra em glória junto ao meu flanco
martirizado e vivo.
– Para consagração da noite erguerei um violino,
beijarei tuas mãos fecundas, e à madrugada
darei minha voz confundida com a tua.
Oh teoria de instintos, dom de inocência,
taça para beber junto à perturbada intimidade
em que me acolhes. (p. 33. Os sublinhados são nossos).

E eu peço ao vento: traz do espaço a luz inocente
das urzes, um silêncio, uma palavra;
traz da montanha um pássaro de resina, uma lua
vermelha.
Ó amados cavalos com flor de giesta nos olhos novos,
casa de madeira do planalto,
rios imaginados,
espadas, danças, superstições, cânticos, coisas
maravilhosas da noite. Ó meu amor,
em cada espasmo eu morrerei contigo. (p. 36. Os sublinhados são nossos).

É possível verificar a existência de um mesmo campo semântico entre os vocábulos: “música”, “harpa”, “encantamento”, “cantar”, “grito”, “bordões”, “melodia”, “exaltante”, “voz”, “arco”, “guitarras”, “violas”, “violino”, “silêncio” e “cântico”.

Música é a “[...] arte de combinar harmoniosamente vários sons, frequentemente de acordo com regras definidas; tentar enganar, convencer ou seduzir alguém com discurso hábil

e encantador” (PORTO, 2012, p. 527); harpa, um “[...] instrumento musical triangular com cordas que se dedilham com as duas mãos” (PORTO, 2012, p. 403).

Encantamento é a “[...] sensação de deslumbramento; palavra, frase ou outro meio a que se atribui o poder mágico de enfeitiçar” (PORTO, 2012, p. 297); cantar significa “[...] emitir, com a voz, sons musicais; tentar seduzir (alguém) através de conversa agradável” (PORTO, 2012, p. 155).

Grito é um “[...] som agudo emitido pela voz humana; berro; palavras ditas em tom de protesto” (PORTO, 2012, p. 398); bordões, em sua forma singular, é a “[...] palavra, expressão ou frase que uma pessoa repete recorrentemente ao falar ou escrever” (PORTO, 2012, p. 131).

Melodia é um “[...] conjunto de sons harmoniosos ao ouvido; aquilo que é agradável ao ouvido; suavidade” (PORTO, 2012, p. 501); a exaltante (na forma masculina) é “[...] elogiado, louvado; irritado, indignado” (PORTO, 2012, p. 338).

Voz é a “[...] produção de sons humanos emitidos pela laringe com o ar que sai dos pulmões; expressão de uma opinião; parte musical, num contexto polifônico vocal e / ou instrumental, associada a uma tessitura específica” (PORTO, 2012, p. 792); e arco, “[...] vara delgada, arqueada nas pontas, com que se toca violino e instrumentos semelhantes” (PORTO, 2012, p. 77).

Guitarras (na forma singular) é um “[...] instrumento musical com seis pares de cordas, braço comprido e caixa ressonância de madeira” (PORTO, 2012, p. 401); e violas, uma “[...] designação extensiva a vários instrumentos musicais de cordas, dedilhadas ou vibradas com palheta ou arco, com caixa ressonância de madeira em forma de oito” (PORTO, 2012, p. 786).

Violino é um “[...] instrumento musical de madeira com quatro cordas friccionadas por um arco ou dedilhadas, que se apoia sobre o ombro durante a execução” (PORTO, 2012, p. 786); silêncio, “[...] ausência total de som ou de ruído, estado de alguém que parou ou se abstém de falar; calma, sossego; exclamação usada para mandar calar alguém” (PORTO, 2012, p. 704); os cânticos formam um “[...] canto ou poema de cariz religioso, normalmente, em honra à divindade” (PORTO, 2012, p. 156).

Esses paralelos substituem no poema o modelo “música” sem que haja prejuízos em seus significados. Eles formam uma instrumentação linguística para se chegar ao sentido da música, inscrevendo-a entre as coisas essenciais da vida, ao lado do amor e da morte.

1.3.2. A bebida

Depois da música, vejamos como a bebida surge em meio aos versos de Helder, nas estrofes 3, 4, 8, 9, 12, 13, 16 e 24.

Em cada mulher existe uma morte silenciosa.
E enquanto o dorso imagina, sob nossos dedos,
os bordões da melodia,
a morte sobe pelos dedos, navega o sangue,
desfaz-se em embriaguez dentro do coração faminto.
– Ó cabra no vento e na urze, mulher nua sob
as mãos, mulher de ventre escarlate onde o sal põe o espírito,
mulher de pés no branco, transportadora
da morte e da alegria. (HELDER, 1973, p. 29. O sublinhado é nosso).

Dai-me uma mulher tão nova como a resina
e o cheiro da terra.
Com uma flecha em meu flanco, cantarei.
E enquanto manar de minha carne uma videira de sangue,
cantarei seu sorriso ardendo,
suas mamas de pura substância,
a curva quente dos cabelos.
beberei sua boca, para depois cantar a morte
e a alegria da morte. (p. 29. Os sublinhados são nossos).

Então sento-me à tua mesa. Porque é de ti
que me vem o fogo.
Não há gesto ou verdade onde não dormissem
tua sombra e loucura,
não há vindima ou água
em que não estivesses pousando o silêncio criador.
Digo: olha, é o mar e a ilha dos mitos
originais.
Tu dás-me a tua mesa, descerras na vastidão da terra
a carne transcendente. E em ti
principiam o mar e o mundo. (p. 31. O sublinhado é nosso).

Minha memória perde em sua espuma
o sinal e a vinha.
Plantas, bichos, águas cresceram como religião
sobre a vida – e eu nisso demorei
meu frágil instante. Porém
teu silêncio de fogo e leite repõe a força
maternal, e tudo circula entre teu sopro
e teu amor. As coisas nascem de ti
como as luas nascem dos campos fecundos,
os instantes começam da tua oferenda
como as guitarras tiram seu início da música noturna. (p. 31-32. O sublinhado é
nosso).

Começa o tempo onde a mulher começa,
é sua carne que do minuto obscuro e morto

se desenvolve à luz.
 Na morte referve o vinho, e a promessa tinge as pálpebras
 com uma imagem.
 Espero o tempo com a face espantada junto ao teu peito
 de sal e de silêncio, concebo para minha serenidade
 uma ideia de pedra e de brancura.
 És tu que me aceitas em teu sorriso, que ouves,
 que te alimentas de desejos puros.
 E une-se ao vento o espírito, rarefaz-se a auréola,
 a sombra canta baixo. (p. 32-33. O sublinhado é nosso).

Começa o tempo onde a boca se desfaz na lua,
 onde a beleza que transportas como um peso árduo
 se quebra em glória junto ao meu flanco
 martirizado e vivo.
 – Para consagração da noite erguerei um violino,
 beijarei tuas mãos fecundas, e à madrugada
 darei minha voz confundida com a tua.
 Oh teoria de instintos, dom de inocência,
taça para beber junto à perturbada intimidade
 em que me acolhes. (p. 33-34. O sublinhado é nosso).

Quando o fruto empolga um instante a eternidade
 inteira, eu estou no fruto como sol
 e desfeita pedra, e tu és o silêncio, a cerrada
 matriz de sumo e vivo gosto.
 – E as aves morrem para nós, os luminosos cálices
 das nuvens florescem, a resina tinge
 a estrela, o aroma distancia o barro vermelho da manhã.
 E estás em mim como a flor na ideia
 e o livro no espaço triste. (p. 34. O sublinhado é nosso).

E à alegria diurna descero as mãos. Perde-se
 entre a nuvem e o arbusto o cheiro acre e puro
 da tua entrega. Bichos inclinam-se
 para dentro do sono, levantam-se rosas respirando
 contra o ar. Tua voz canta
 o horto e a água – e eu caminho pelas ruas frias com
 o lento desejo do teu corpo.
 Beijarei em ti a vida enorme, e em cada espasmo
 eu morrerei contigo. (p. 37. O sublinhado é nosso).

Nos exemplos, é possível verificar a existência de um mesmo campo semântico entre os vocábulos: “embriaguez”, “videira”, “beberei”, “vindima”, “vinha”, “vinho”, “taça”, “cálices” e “acre”.

Embriaguez é um “[...] estado de excitação e de descoordenação dos movimentos provocado pelo consumo excessivo de álcool; entusiasmo, êxtase” (PORTO, 2012, p. 293); videira, “[...] casta de um arbusto com gavinhas, cujos frutos (uvas) são utilizados na alimentação e na preparação do vinho” (PORTO, 2012, p. 784); e beber significa “[...] consumir (bebidas alcoólicas) em excesso” (PORTO, 2012, p. 117).

Vindima é a “[...] época em que se faz colheita das uvas” (p. 785); vinha, “terreno plantado de videiras; arbusto de troncos retorcidos que produz uvas” (p. 786); e vinho, “bebida alcoólica que se obtém do sumo das uvas fermentado” (p. 786); taça, “copo de boca larga e com pé” (p. 728); cálices (na forma singular), “copo pequeno, tipicamente com pé; usado na celebração da missa” (p. 148); e acre, “que tem o sabor ácido” (p. 23).

Esses paralelos substituem no poema a expressão “bebida” sem que haja prejuízos em seus significados. Eles formam uma instrumentação linguística para se chegar ao sentido da bebida, aproximando-a da música na sua capacidade de entorpecimento provocado tanto pela mulher quanto pelo contato com as forças vitais das quais a mulher também faz parte.

1.3.3. Outros paralelos

A tabela apresentada a seguir reúne, no sentido horizontal, modelos de palavras que, no decorrer do poema, sofreram algum processo de paralelismo, exposto no sentido vertical. Com base em Moisés (2004, p. 337), assumimos a existência de dois tipos: as variações e as substituições.

TABELA 1 – Campo semântico do poema “O Amor em Visita”, de Herberto Helder.

MODELOS	CÉU	PLANTA	BICHO	ÁGUA	COR	ALIMENTO
PARALELOS	gravidade	Arbusto	Ave	marítimo	branco	Pão
	estrela	Folha	Cabra	ondas	vermelho	Faminto
	órbita	Erva	Bichos	lençol	Tinge	Sal
	lua	Flores	Peixe	água	branca	Leite
	astros	Resina	pássaro	manar		Fruto
	sol	Videira	cavalos	mar		
	nuvens	Planta		aquática		
		florir		rios		
		árvores				
		madeira				
		fruto				
		sumo				
		trevo				
		aroma				
		perfume				
		cânfora				
		rosas				

		horto				
--	--	-------	--	--	--	--

Org. por Oliveira (2015).

Os resultados mostrados na tabela comprovam o predomínio da substituição, evidenciado, sobretudo, pelo uso recorrente da sinonímia. Na primeira coluna, é possível verificar a existência de um mesmo campo semântico entre os vocábulos “gravidade”, “estrela”, “órbita”, “lua”, “astros”, “sol” e “nuvens”.

Gravidade é a “força atrativa que a Terra exerce sobre os corpos (PORTO, 2012, p. 297); estrela, “corpo celeste aparentemente fixo e com luz própria” (p.333); órbita, “trajetória circular descrita pelo movimento de um corpo celeste (astro, planeta, cometa, etc.) sob a ação de um outro que é seu centro atrativo” (p. 554); e lua, “satélite natural que gira em torno da Terra” (p. 475).

Astros (na forma singular) é “qualquer corpo que existe no espaço (estrela, planeta, cometa e nebulosa), corpo celeste considerado relativamente à influência sobre a vida das pessoas” (p. 90); sol, “estrela que constitui o centro do nosso sistema planetário, em torno do qual giram a terra e outros planetas” (p. 712); e nuvens, “conjunto de pequenas gotas de água que se mantêm em suspensão na atmosfera” (p. 554).

Esses paralelos substituem no poema o modelo “céu” sem que haja prejuízos em seus significados. Eles formam uma instrumentação linguística para se chegar ao sentido do céu em seu aspecto ascensional e como força que move o mundo.

Na segunda coluna, é possível verificar a existência de um mesmo campo semântico entre os vocábulos: “arbusto”, “folha”, “erva”, “flores”, “videira”, “planta”, “florir”, “árvores”, “madeira”, “fruto”, “sumo”, “trevo”, “aroma”, “perfume”, “cânfora”, “rosas” e “horto”.

Arbusto é uma “planta lenhosa de altura inferior a cinco metros desde a sua parte inferior” (PORTO, 2012, p.76); folha, “órgão vegetal, geralmente verde e laminar, que se insere no caule, nos ramos ou nas raízes das plantas” (p. 364); e erva, “planta de caule verde e tenro, geralmente pequena que pode ser anual ou perene” (p. 313).

Flores (na forma singular) é um “órgão reprodutivo de certas plantas” (p. 362); resina, “produto natural e viscoso que se extrai de algumas plantas, com alto valor industrial” (p. 669); e videira, “casta de um arbusto com gavinhas, cujos frutos (uvas) são utilizados na alimentação e na preparação do vinho” (p. 784).

Planta é um “organismo do reino vegetal” (p. 600); a ação de florir, “florescer, desabrochar; brotar, nascer” (p. 363); árvores (na forma singular), “planta lenhosa de altura

variável, cujo tronco se ramifica na parte superior” (p. 86); e madeira, “parte lenhosa, compacta e dura, que compõe o tronco e os ramos de alguns vegetais” (p. 479).

Fruto é um “órgão vegetal que contém a(s) semente(s) (p. 374); sumo, “líquido nutritivo extraído de frutos ou vegetais; suco; o essencial, a substância” (p. 723); trevo, “planta leguminosa que apresenta três folhas muito pequenas” (p. 757); aroma, “cheiro agradável, perfume” (p. 81); e perfume, “cheiro agradável, fragrância; produto líquido preparado com essências aromáticas e álcool” (p. 587).

Cânfora é uma “substância branca, sólida, cristalina, de cheiro forte” (p. 154); rosas, “flor de roseira, com várias cores, com perfume agradável e caule geralmente coberto de espinhos” (p. 679); e horto, “local onde se cultivam e/ou vendem plantas com sementes” (p. 414).

Esses paralelos substituem no poema o modelo “planta” sem que haja prejuízos em seus significados. Eles formam uma instrumentação linguística para se chegar ao sentido da planta, mesclando sinestesticamente as aptidões sensitivas do eu-lírico às potências da natureza, (re) inscrevendo-o como sujeito e objeto partícipe das forças que movem o mundo.

Na terceira coluna, é possível verificar a existência de um mesmo campo semântico entre os vocábulos: “ave”, “cabra”, “bichos”, “peixe”, “pássaro” e “cavalos. A ave é um “animal vertebrado, ovíparo, de sangue quente e respiração pulmonar, com bico córneo, desprovido de dentes, cujo corpo revestido de penas está adaptado ao voo” (PORTO, 2012, p. 100); e cabra, “mamífero ruminante com chifres pequenos e pelagem variada; fêmea do bode (p. 142);

Bichos são “qualquer animal, especialmente pequeno” (p. 121); peixe, “animal vertebrado, aquático, com o corpo coberto de escamas, respiração branquial, e os membros em forma de barbatanas” (p. 583); pássaro, uma “ave do tamanho pequeno ou médio” (p. 575); e cavalos, “mamífero grande e veloz, com crina e cauda longas, muito usado como animal de carga, de transporte ou desportos” (p. 170).

Esses paralelos substituem no poema o modelo “bicho” sem que haja prejuízos em seus significados. Eles formam uma instrumentação linguística para se chegar ao sentido dos bichos, seres da natureza assim como o homem.

Na quarta coluna, é possível verificar a existência de um mesmo campo semântico entre os vocábulos: “marítimo”, “ondas”, “lençol”, “água”, “manar”, “mar”, “aquática” e “rios”.

O vocábulo marítimo é “relativo ao mar” (PORTO, 2012, p. 492); ondas (na forma singular), “massa de água que se eleva e desloca por ação do vento, das marés” (p. 552); lençol, “grande extensão de água” (p. 463); e água, o “líquido incolor e transparente, insípido e inodoro, composto de hidrogênio e oxigênio, de fórmula química H₂O” (p. 35).

A forma verbal manar significa “verter incessantemente; derramar; fluir; produzir, criar; provir, proceder” (p. 485); mar, “extensão de água salgada que ocupa a maior parte da superfície terrestre” (p. 489); aquática (na forma masculina) é “relativo a água; que vive na água; que se realiza na água” (p. 74); e rios, “curso natural da água, que geralmente nasce nas montanhas e desagua no mar, num lago ou noutro rio” (p. 676).

Esses paralelos substituem no poema o modelo “água” sem que haja prejuízos em seus significados. Eles formam uma instrumentação linguística para se chegar ao sentido das águas e sua profundidade, lembrança das heranças ancestrais escondidas no íntimo do ser humano.

Na quinta coluna, é possível verificar a existência de um mesmo campo semântico entre os vocábulos: “branco”, “vermelho” e “tinge”. Branco é a “(cor) que resulta da combinação de todas as cores do espectro solar, semelhante à cor de cal, da neve ou do leite” (PORTO, 2012, p. 133).

Vermelho é a (cor) que, no espectro solar, se situa numa das extremidades, resultante da mistura do amarelo com magenta, semelhante à cor do sangue” (p. 781); tinge significa “meter a tinta; mudar a cor” (p. 743).

Esses paralelos substituem no poema o modelo “cor” sem que haja prejuízos em seus significados. Eles formam uma instrumentação linguística para se chegar ao sentido das cores e seu sentido simbólico de luz universal que a todos os seres ilumina desde que eles estejam dispostos a participar da luz.

Na sexta coluna, é possível verificar a existência de um mesmo campo semântico entre os vocábulos: “pão”, “faminto”, “sal”, “leite” e “fruto”. Pão é um “alimento feito de farinha, de trigo ou de outros cereais, amassada com água e fermento, que se coze no forno” (PORTO, 2012, p. 567); o vocábulo faminto significa estar “esfomeado, ávido” (p. 348).

Sal é uma “substância branca, cristalina, solúvel em água, que se utiliza para conservar ou temperar alimentos; cloreto de sódio” (p. 685); leite, um “líquido branco segregado pelas glândulas mamárias das fêmeas dos mamíferos” (p. 463); fruto, o “órgão vegetal que contém a(s) semente(s); e sumo, um “líquido nutritivo extraído de frutos ou vegetais; suco; o essencial, a substância” (p. 723).

Esses paralelos substituem no poema o modelo “alimento” sem que haja prejuízos em seus significados. Eles formam uma instrumentação linguística para se chegar ao sentido dos alimentos com sua aptidão para a satisfação da forma, literal ou não, do ser humano.

1.4. Cópula

A concepção de cópula para Ricoeur (2005) se insere num reestabelecimento de limites para a referência. Consequentemente, a visão estereoscópica de referência possibilita interpretar as metáforas em cópulas (por campos de referências, relações de probabilidade ou equidade). Cabe salientar que a significação estereoscópica opera sobre uma visão dupla de sentido.

Se de fato a significação, sob sua própria forma elementar, está em busca de si mesma na dupla direção do sentido e da referência, a enunciação metafórica apenas leva à plenitude esse dinamismo semântico. [...] a enunciação metafórica opera simultaneamente sobre dois campos de referência. Essa dualidade explica a articulação, no símbolo de dois níveis de significação. A significação primeira é relativa a um campo de referência conhecido: o domínio das entidades às quais podem ser atribuídos os próprios predicados considerados em sua significação estabelecida. A segunda, à qual se trata de fazer surgir, é relativa a um campo de referência para o qual não há significação direta, e para o qual, por consequência, não se pode proceder a uma descrição identificante por meio de predicados apropriados. (p. 458).

A dupla significação de uma referência, “ser-como” (p. 470), implica numa tensão criada no interior da própria referência, “ser e não ser” (p. 470). Nesse sentido, o nexos metafórico do “ser-como” remete ao que não é da ordem dos predicados apropriados, à significação indireta, corroborando com a afirmação de Ricoeur (2005): “[...] é certamente sobre o ‘é’ de equivalência que importa refletir prioritariamente. E é para distinguir seu emprego do ‘é’ de determinação que procuro levar à própria força do verbo ser a tensão”. (p. 378).

1.4.1. Eu sou...

Toco o peso da tua vida: a carne que fulge, o sorriso,
a inspiração.
E eu sei que cercaste os pensamentos com mesa e harpa.
Vou para ti com a beleza partida,
os ombros violados,
o sangue penetrado de paredes nuas.
Digo: eu sou a beleza, seu rosto e seu durar. Teus olhos
se transfiguram, tuas mãos descobrem
a sombra da minha face. Agarro tua cabeça
áspera e luminosa, e digo: ouves, meu amor?, eu sou
aquilo que se espera para as coisas, para o tempo –
eu sou a beleza.
Inteira, tua vida o deseja. Para mim se erguem
teus olhos de longe. Tu própria me duras em minha velada
beleza. (HELDER, 1973, p. 30-31. Os sublinhados são nossos).

O campo de referência “eu sou a beleza, seu rosto e seu durar” possui uma referência duplicada. Se tomarmos o “eu” como referência, a significação primeira de “eu” corresponderá à cópula “eu” como “eu”, logo, “eu” é “eu”, “Eu” é, como pessoa, a predicação estabelecida para “eu”;

A segunda significação corresponde à cópula “eu” como “a beleza, seu rosto e seu durar”, logo, “eu” é “a beleza, seu rosto e seu durar”, a predicação enunciativa de “eu”. Com isso, a referência “eu” significa ser “eu” e não sê-lo, pois há probabilidade de “eu” ser “a beleza, seu rosto e seu durar”.

Se tomarmos “a beleza, seu rosto e seu durar” como referência, a significação primeira de “a beleza, seu rosto e seu durar” corresponderá à cópula “a beleza, seu rosto e seu durar” como “a beleza, seu rosto e seu durar”, logo, “a beleza, seu rosto e seu durar” é “a beleza, seu rosto e seu durar”, “a beleza, seu rosto e seu durar” é como admiração, aparência e existência, a predicação estabelecida para “a beleza, seu rosto e seu durar”.

A segunda significação corresponde à cópula “a beleza, seu rosto e seu durar” como “eu”, logo, “a beleza, seu rosto e seu durar” é “eu”, a predicação enunciativa de “a beleza, seu rosto e seu durar”. Com isso, a referência “a beleza, seu rosto e seu durar” significa ser “a beleza, seu rosto e seu durar” e não sê-los, pois há probabilidade de “a beleza, seu rosto e seu durar” ser “eu”.

Em “eu sou aquilo que se espera para as coisas, para o tempo”, há uma referência duplicada. Se tomarmos o “eu” como referência, a significação primeira de “eu” corresponderá à cópula “eu” como “eu”, logo, “eu” é “eu”, “Eu” é, como pessoa, a predicação estabelecida para “eu”.

A segunda significação corresponde à cópula “eu” como “aquilo que se espera para as coisas, para o tempo”, logo, “eu” sou “aquilo que se espera para as coisas, para o tempo”, a predicação enunciativa de “eu”. Com isso, a referência “eu” significa ser “eu” e não sê-lo, pois há probabilidade de “eu” ser “aquilo que se espera para as coisas, para o tempo”.

Se tomarmos “aquilo que se espera para as coisas, para o tempo” como referência, a significação primeira de “aquilo que se espera para as coisas, para o tempo” corresponderá à cópula “aquilo que se espera para as coisas, para o tempo” como “aquilo que se espera para as coisas para o tempo”, logo, “aquilo que se espera para as coisas, para o tempo” é “aquilo que se espera para as coisas, para o tempo”, “aquilo que se espera para as coisas, para o tempo” é, como expectativa, a predicação estabelecida para “aquilo que se espera para as coisas, para o tempo”.

A segunda significação corresponde à cópula “aquilo que se espera para as coisas, para o tempo” como “eu”, logo, “aquilo que se espera para as coisas para o tempo” é “eu”, a predicação enunciativa de “aquilo que se espera para as coisas, para o tempo”. Com isso, a referência “aquilo que se espera para as coisas, para o tempo” significa ser “aquilo que se espera para as coisas, para o tempo” e não sê-lo, pois há probabilidade de “aquilo que se espera para as coisas, para o tempo” ser “eu”.

Há uma referência duplicada em “eu sou a beleza”. Se tomarmos o “eu” como referência, a significação primeira de “eu” corresponderá à cópula “eu” como “eu”, logo, “eu” é “eu”, “eu” é como pessoa, a predicação estabelecida para “eu”, a segunda significação corresponde à cópula “eu” como “a beleza”, logo, “eu” sou “a beleza”, a predicação enunciativa de “eu”. Com isso, a referência “eu” significa ser “eu” e não sê-lo, pois há probabilidade de “eu” ser “a beleza”.

Se tomarmos “a beleza” como referência, a significação primeira de “a beleza” corresponde à cópula “a beleza” como “a beleza”, logo, “a beleza” é “a beleza”, “a beleza” é como admiração, a predicação estabelecida para “a beleza”. A segunda significação corresponde à cópula “a beleza” como “eu”, logo, “a beleza” é “eu”, a predicação enunciativa de “a beleza”. Com isso, a referência “a beleza” significa ser “a beleza” e não sê-la, pois há probabilidade de “a beleza” ser “eu”.

1.4.2. (tu) és, és tu...

Quando o fruto empolga um instante a eternidade
inteira, eu estou no fruto como sol
e desfeita pedra, e tu és o silêncio, a cerrada
matriz de sumo e vivo gosto.

– E as aves morrem para nós, os luminosos cálices
das nuvens florescem, a resina tinge
a estrela, o aroma distancia o barro vermelho da manhã.
E estás em mim como a flor na ideia
e o livro no espaço triste. (HELDER, 1973, p. 34. O sublinhado é nosso).

Com minha face cheia de teu espanto e beleza,
eu sei quanto és o íntimo pudor
e a água inicial de outros sentidos. (HELDER, 1973, p. 32. O sublinhado é nosso).

Começa o tempo onde a mulher começa,
é sua carne que do minuto obscuro e morto
se desenvolve à luz.
Na morte referve o vinho, e a promessa tinge as pálpebras
com uma imagem.
Espero o tempo com a face espantada junto ao teu peito
de sal e de silêncio, concebo para minha serenidade

uma ideia de pedra e de brancura.

És tu que me aceitas em teu sorriso, que ouves,
que te alimentas de desejos puros.

E une-se ao vento o espírito, rarefaz-se a auréola,
a sombra canta baixo. (HELDER, 1973, p. 32-33. O sublinhado é nosso).

Se te apreendessem minhas mãos, forma do vento
na cevada pura, de ti viriam cheias
minhas mãos sem nada. Se uma vida dormisses
em minha espuma,
que frescura indecisa ficaria no meu sorriso?

– No entanto, és tu que te moverás na matéria
da minha boca, e serás uma árvore

dormindo e acordando onde existe o meu sangue. (HELDER, 1973, p. 34. O sublinhado é nosso).

O campo de referência é duplicado em “tu és o silêncio, a cerrada matriz de sumo e vivo gosto. Se tomarmos o “tu” como referência, a significação primeira de “tu” corresponderá à cópula “tu” como “tu”, logo, “tu” é “tu”. “Tu” é, como pessoa, a predicação estabelecida para “tu”;

A segunda significação corresponde à cópula “tu” como “a cerrada matriz de sumo e vivo gosto”, logo, “tu” é “a cerrada matriz de sumo e vivo gosto”, a predicação enunciativa de “tu”. Com isso, a referência “tu” significa ser “tu” e não sê-lo, quando há probabilidade de “tu” ser “a cerrada matriz de sumo e vivo gosto”.

Se tomarmos “a cerrada matriz de sumo e vivo gosto” como referência, a significação primeira de “a cerrada matriz de sumo e vivo gosto” corresponderá à cópula “a cerrada matriz de sumo e vivo gosto” como “a cerrada matriz de sumo e vivo gosto”, logo, “a cerrada matriz de sumo e vivo gosto” é “a cerrada matriz de sumo e vivo gosto”, “a cerrada matriz de sumo e vivo gosto” é, como a boca, a predicação estabelecida para “a cerrada matriz de sumo e vivo gosto”.

A segunda significação corresponde à cópula “a cerrada matriz de sumo e vivo gosto” como “tu”, logo, “a cerrada matriz de sumo e vivo gosto” é “tu”, a predicação enunciativa de “a cerrada matriz de sumo e vivo gosto”. Com isso, a referência “a cerrada matriz de sumo e vivo gosto” significa ser “a cerrada matriz de sumo e vivo gosto” e não sê-la, pois há probabilidade de “a cerrada matriz de sumo e vivo gosto” ser “tu”.

Em “és o íntimo pudor e a água inicial de outros sentidos” é duplicado o campo de referência. Se tomarmos o (tu) “és” como referência, a significação primeira de (tu) “és” corresponderá à cópula (tu) “és” como (tu) “és”, logo, (tu) “és” é (tu) “és”, (Tu) “és” é, como pessoa, a predicação estabelecida para (tu) “és”.

A segunda significação corresponde à cópula (tu) “és” como “o íntimo pudor e a água inicial de outros sentidos”, logo, (tu) “és” é “o íntimo pudor e a água inicial de outros sentidos”, a predicação enunciativa de (tu) “és”. Com isso, a referência (tu) “és” significa ser (tu) “és” e não sê-lo, quando há probabilidade de (tu) “és” ser “o íntimo pudor e a água inicial de outros sentidos”.

Se tomarmos “o íntimo pudor e a água inicial de outros sentidos” como referência, a significação primeira de “o íntimo pudor e água inicial de outros sentidos” corresponderá à cópula “o íntimo pudor e água inicial de outros sentidos” como “o íntimo pudor e água inicial de outros sentidos”, logo, “o íntimo pudor e água inicial de outros sentidos” é “o íntimo pudor e água inicial de outros sentidos”, “o íntimo pudor e água inicial de outros sentidos” é, como a pureza e a maternidade, a predicação estabelecida para “o íntimo pudor e água inicial de outros sentidos”.

A segunda significação corresponde à cópula “o íntimo pudor e água inicial de outros sentidos” como (tu) “és”, logo, “o íntimo pudor e água inicial de outros sentidos” é (tu) “és”, a predicação enunciativa de “o íntimo pudor e água inicial de outros sentidos”. Com isso, a referência “o íntimo pudor e água inicial de outros sentidos” significa ser “o íntimo pudor e água inicial de outros sentidos” e não sê-los, pois há probabilidade de “o íntimo pudor e água inicial de outros sentidos” ser (tu) “és”.

No campo de referência “És tu que me aceitas em teu sorriso, que ouves, que te alimentas de desejos puros” há uma duplicação. Se tomarmos “tu” como referência, a significação primeira de “tu” corresponderá à cópula “tu” como “tu”, logo, “tu” é “tu”, “tu” é, como pessoa, a predicação estabelecida para “tu”.

A segunda significação corresponde à cópula “tu” como o “que me aceitas em teu sorriso, que ouves, que te alimentas de desejos puros”, logo, “tu” é o “que me aceitas em teu sorriso, que ouves, que te alimentas de desejos puros”, a predicação enunciativa de “tu”. Com isso, a referência “tu” significa ser “tu” e não sê-lo, quando há probabilidade de “tu” ser o “que me aceitas em teu sorriso, que ouves, que te alimentas de desejos puros”.

Se tomarmos o “que me aceitas em teu sorriso, que ouves, que te alimentas de desejos puros” como referência, a significação primeira de o “que me aceitas em teu sorriso, que ouves, que te alimentas de desejos puros” corresponderá à cópula o “que me aceitas em teu sorriso, que ouves, que te alimentas de desejos puros” como o “que me aceitas em teu sorriso, que ouves, que te alimentas de desejos puros”.

Logo, o “que me aceitas em teu sorriso, que ouves, que te alimentas de desejos puros” é o “que me aceitas em teu sorriso, que ouves, que te alimentas de desejos puros”, o “que me

aceitas em teu sorriso, que ouves, que te alimentas de desejos puros” é, como a recepção, a predicação estabelecida para o “que me aceitas em teu sorriso, que ouves, que te alimentas de desejos puros”.

A segunda significação corresponde à cópula o “que me aceitas em teu sorriso, que ouves, que te alimentas de desejos puros” como “tu”, logo, o “que me aceitas em teu sorriso, que ouves, que te alimentas de desejos puros” é “tu”, a predicação enunciativa de o “que me aceitas em teu sorriso, que ouves, que te alimentas de desejos puros”. Com isso, a referência o “que me aceitas em teu sorriso, que ouves, que te alimentas de desejos puros” significa ser o “que me aceitas em teu sorriso, que ouves, que te alimentas de desejos puros” e não sê-lo, pois há probabilidade de o “que me aceitas em teu sorriso, que ouves, que te alimentas de desejos puros” ser “tu”.

O campo de referência “és tu que te moverás na matéria da minha boca” possui uma referência duplicada. Se tomarmos o (tu) “és” como referência, a significação primeira de (tu) “és” corresponderá à cópula (tu) “és” como (tu) “és”, logo, (tu) “és” é (tu) “és”, (tu) “és” é, como pessoa, a predicação estabelecida para (tu) “és”.

A segunda significação corresponde à cópula (tu) “és” como o que “moverás na matéria da minha boca”, logo, (tu) “és” é o que “moverás na matéria da minha boca”, a predicação enunciativa de (tu) “és”. Com isso, a referência (tu) “és” significa ser (tu) “és” e não sê-lo, quando há probabilidade de (tu) “és” ser o que “moverás na matéria da minha boca”.

Se tomarmos o que “moverás na matéria da minha boca” como referência, a significação primeira de o que “moverás na matéria da minha boca” corresponderá à cópula o que moverás na matéria da minha boca” como o que “moverás na matéria da minha boca”, logo, o que “moverás na matéria da minha boca” é o que moverás na matéria da minha boca”, o que “moverás na matéria da minha boca” é, como a voz, a predicação estabelecida para o que “moverás na matéria da minha boca”.

A segunda significação corresponde à cópula o que “moverás na matéria da minha boca” como (tu) “és”, logo, o que moverás na matéria da minha boca” é (tu) “és”, a predicação enunciativa de o que “moverás na matéria da minha boca”. Com isso, a referência o que “moverás na matéria da minha boca” significa ser o que “moverás na matéria da minha boca” e não sê-los, pois há probabilidade de o que “moverás na matéria da minha boca” ser (tu) “és”.

Há uma duplicidade de referência em “serás uma árvore dormindo e acordando onde existe o meu sangue”. Se tomarmos o (tu) “és” como referência, a significação primeira de (tu) “és” corresponderá à cópula (tu) “és” como (tu) “és”, logo, (tu) “és” é (tu) “és”, (tu) “és” é, como pessoa, a predicação estabelecida para (tu) “és”.

A segunda significação corresponde à cópula (tu) “és” como “uma árvore dormindo e acordando onde existe o meu sangue”, logo, (tu) “és” é “uma árvore dormindo e acordando onde existe o meu sangue”, a predicação enunciativa de (tu) “és”.

Com isso, a referência (tu) “és” significa ser (tu) “és” e não sê-lo, quando há probabilidade de (tu) “és” ser “uma árvore dormindo e acordando onde existe o meu sangue”. Se tomarmos “uma árvore dormindo e acordando onde existe o meu sangue” como referência, a significação primeira de “uma árvore dormindo e acordando onde existe o meu sangue” corresponderá à cópula “uma árvore dormindo e acordando onde existe o meu sangue” como o que “uma árvore dormindo e acordando onde existe o meu sangue”.

Logo, o que “uma árvore dormindo e acordando onde existe o meu sangue” é “uma árvore dormindo e acordando onde existe o meu sangue”, “uma árvore dormindo e acordando onde existe o meu sangue” é, como a ramificação, a predicação estabelecida para o que “uma árvore dormindo e acordando onde existe o meu sangue”.

A segunda significação corresponde à cópula “uma árvore dormindo e acordando onde existe o meu sangue” como (tu) “és”, logo, “uma árvore dormindo e acordando onde existe o meu sangue” é (tu) “és”, a predicação enunciativa de o que “uma árvore dormindo e acordando onde existe o meu sangue”. Com isso, a referência o que “uma árvore dormindo e acordando onde existe o meu sangue” significa ser “uma árvore dormindo e acordando onde existe o meu sangue” e não sê-la, pois há probabilidade de “uma árvore dormindo e acordando onde existe o meu sangue” ser (tu) “és”.

1.4.3. (Ele) é, será...

Então sento-me à tua mesa. Porque é de ti
que me vem o fogo.
Não há gesto ou verdade onde não dormissem
tua sombra e loucura,
não há vindima ou água
em que não estivesses pousando o silêncio criador.
Digo: olha, é o mar e a ilha dos mitos
originais.
Tu dás-me a tua mesa, descerras na vastidão da terra
a carne transcendente. E em ti
principiam o mar e o mundo. HELDER, 1973, p. 31. O sublinhado é nosso).

Beijar teus olhos será morrer pela esperança,
Ver no aro de fogo de uma entrega
tua carne de vinho roçada pelo espírito de deus
será criar-te para luz dos meus pulsos e instante
do meu perpétuo instante.
– Eu devo rasgar minha face para que a tua

se encha de um minuto sobrenatural,
devo murmurar cada coisa do mundo
até que sejas o incêndio da minha voz. (HELDER, 1973, p. 35. O sublinhado é nosso).

A referência é duplicada em “é o mar e a ilha dos mitos originais”. Se tomarmos o (ele) “é” como referência, a significação primeira de (ele) “é” corresponderá à cópula (ele) “é” como (ele) “é”, logo, (ele) “é” é (ele) “é”, (Ele) “é” é, como objeto, a predicação estabelecida para (ele) “é”; a segunda significação corresponde à cópula (ele) “é” como “o mar e a ilha dos mitos originais”, logo, (ele) “é” é “o mar e a ilha dos mitos originais”, a predicação enunciativa de (ele) “é”. Com isso, a referência (ele) “é” significa ser (ele) “é” e não sê-lo, pois há probabilidade de (ele) “é” ser “o mar e a ilha dos mitos originais”.

Se tomarmos “o mar e a ilha dos mitos originais” como referência, a significação primeira de “o mar e a ilha dos mitos originais” corresponderá à cópula “o mar e a ilha dos mitos originais” como “o mar e a ilha dos mitos originais”, logo, “o mar e a ilha dos mitos originais” é “o mar e a ilha dos mitos originais”, “o mar e a ilha dos mitos originais” é, como o espaço, a predicação estabelecida para “o mar e a ilha dos mitos originais”.

A segunda significação corresponde à cópula “o mar e a ilha dos mitos originais” como “eu”, logo, “o mar e a ilha dos mitos originais” é (ele) “é”, a predicação enunciativa de “o mar e a ilha dos mitos originais”. Com isso, a referência “o mar e a ilha dos mitos originais” significa ser “o mar e a ilha dos mitos originais” e não sê-los, pois há probabilidade de “o mar e a ilha dos mitos originais” ser (ele) “é”.

Em “Beijar teus olhos será morrer pela esperança. Ver no aro de fogo de uma entrega tua carne de vinho roçada pelo espírito de Deus. [...] criar-te para luz dos meus pulsos e instante do meu perpétuo instante” há uma referência duplicada. Se tomarmos “Beijar teus olhos” como referência, a significação primeira de “Beijar teus olhos” corresponderá à cópula “Beijar teus olhos” como “Beijar teus olhos”.

Logo, “Beijar teus olhos” é “Beijar teus olhos”, “Beijar teus olhos” é uma ação verbal, a predicação estabelecida para “Beijar teus olhos”; a segunda significação corresponde à cópula “Beijar teus olhos” como “morrer pela esperança. Ver no aro de fogo de uma entrega tua carne de vinho roçada pelo espírito de Deus. [...] criar-te para luz dos meus pulsos e instante do meu perpétuo instante”, logo, “Beijar teus olhos” é “morrer pela esperança. Ver no aro de fogo de uma entrega tua carne de vinho roçada pelo espírito de Deus. [...] criar-te para luz dos meus pulsos e instante do meu perpétuo instante”, a predicação enunciativa de “Beijar teus olhos”.

Com isso, a referência “Beijar teus olhos” significa ser “Beijar teus olhos” e não sê-lo, pois há probabilidade de “Beijar teus olhos” ser “morrer pela esperança. Ver no aro de fogo de

uma entrega tua carne de vinho roçada pelo espírito de Deus. [...] criar-te para luz dos meus pulsos e instante do meu perpétuo instante”.

Se tomarmos “morrer pela esperança. Ver no aro de fogo de uma entrega tua carne de vinho roçada pelo espírito de Deus. [...] criar-te para luz dos meus pulsos e instante do meu perpétuo instante” como referência, a significação primeira de “morrer pela esperança. Ver no aro de fogo de uma entrega tua carne de vinho roçada pelo espírito de Deus. [...] criar-te para luz dos meus pulsos e instante do meu perpétuo instante” corresponderá à cópula “morrer pela esperança. Ver no aro de fogo de uma entrega tua carne de vinho roçada pelo espírito de Deus. [...] criar-te para luz dos meus pulsos e instante do meu perpétuo instante” como “morrer pela esperança. Ver no aro de fogo de uma entrega tua carne de vinho roçada pelo espírito de Deus. [...] criar-te para luz dos meus pulsos e instante do meu perpétuo instante”.

Logo, “morrer pela esperança. Ver no aro de fogo de uma entrega tua carne de vinho roçada pelo espírito de Deus. [...] criar-te para luz dos meus pulsos e instante do meu perpétuo instante” é “morrer pela esperança. Ver no aro de fogo de uma entrega tua carne de vinho roçada pelo espírito de Deus. [...] criar-te para luz dos meus pulsos e instante do meu perpétuo instante”, “morrer pela esperança. Ver no aro de fogo de uma entrega tua carne de vinho roçada pelo espírito de Deus. [...] criar-te para luz dos meus pulsos e instante do meu perpétuo instante” é, como a morte, a visão e a criação, a predicação estabelecida para “morrer pela esperança. Ver no aro de fogo de uma entrega tua carne de vinho roçada pelo espírito de Deus. [...] criar-te para luz dos meus pulsos e instante do meu perpétuo instante”.

A segunda significação corresponde à cópula “morrer pela esperança. Ver no aro de fogo de uma entrega tua carne de vinho roçada pelo espírito de Deus. (...) criar-te para luz dos meus pulsos e instante do meu perpétuo instante” como “Beijar teus olhos”, logo, “morrer pela esperança. Ver no aro de fogo de uma entrega tua carne de vinho roçada pelo espírito de Deus. [...] criar-te para luz dos meus pulsos e instante do meu perpétuo instante” é “Beijar teus olhos”, a predicação enunciativa de “morrer pela esperança. Ver no aro de fogo de uma entrega tua carne de vinho roçada pelo espírito de Deus. [...] criar-te para luz dos meus pulsos e instante do meu perpétuo instante”.

Com isso, a referência “morrer pela esperança. Ver no aro de fogo de uma entrega tua carne de vinho roçada pelo espírito de Deus. [...] criar-te para luz dos meus pulsos e instante do meu perpétuo instante” significa ser “morrer pela esperança. Ver no aro de fogo de uma entrega tua carne de vinho roçada pelo espírito de Deus. [...] criar-te para luz dos meus pulsos e instante do meu perpétuo instante” e não sê-los, pois há probabilidade de “morrer pela esperança. Ver

no aro de fogo de uma entrega tua carne de vinho roçada pelo espírito de Deus. [...] criar-te para luz dos meus pulsos e instante do meu perpétuo instante” ser “Beijar teus olhos”.

Podemos concluir que tanto o paralelismo quanto a cópula assumem, no poema de Helder, a realização do diálogo no interior da estrutura linguística. Inicialmente, trata-se de uma semelhança material / linguística que enreda o enriquecimento enfático do substrato significativo / literário do texto, confirmando que a obra literária não é um edifício desarticulado, construído tão somente por justaposição, porém se constitui como organismo baseado em uma estrutura de estratos linguísticos.

CAPÍTULO 2

O CORPO DO POEMA

Sou eu próprio uma questão colocada ao mundo; caso contrário, estarei reduzido à resposta que o mundo me der.

(Carl G. Jung).

Segundo Massaud Moisés (2004, p. 442-428), o símbolo é simultaneamente conjunção, comparação, junção e coincidência. A palavra não possui uma relação direta com a materialidade, apenas a expressa. Assim, fica vedada a possibilidade de conhecer os vocábulos por um sentido único, havendo uma capacidade inata do ser humano que lhe permite conciliar variados significados a outros.

De múltiplo emprego, nos vários campos do saber, desde as ciências exatas até as ciências humanas, passando pelas artes (a Pintura, a Escultura, a Arquitetura, a Música, o Balé, a Literatura) pelas religiões, pela retórica, pela filosofia, pela linguística, etc., e cruzando não raro com as noções de alegoria, alusão, imagem, metáfora, mito, parábola, - o símbolo é um vocábulo tão polissêmico quanto controvertido: está longe de apresentar consenso, mesmo entre os especialistas de uma determinada área do conhecimento, apesar dos inúmeros estudos que lhe tem sido dedicados. (MOISÉS, 2004, p. 422).

À medida que o tempo avança a complexidade teórica, conceitual e prática do símbolo se alastra entre as várias significações que se agrupam nas diversas áreas. Porém, “Quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas elas têm em comum a característica de preservar a pluralidade de significados” (PAZ, 2012, p. 104).

Por seu lado, Todorov parece ter encontrado uma compreensão para essa aparente inefabilidade do símbolo.

Uma idéia se manifesta no símbolo num momento e integralmente, e atinge todas as forças de nossa alma. É um raio que cai diretamente das profundezas obscuras do ser e do pensamento em nossos olhos e que atravessa toda a nossa natureza. (1996, p. 272).

Conforme as palavras de Todorov, na formação de um símbolo, a palavra tem como função a expressão de ideias das quais são instrumentos. As ideias se misturam na imaginação

e produzem o efeito de sentido. O sentido do símbolo está relacionado ao instante e, portanto, à ação do texto. Para Todorov (1996, p. 72), “[...] a instantaneidade do símbolo está ligada à ênfase que nele se dá ao processo de produção, à fusão entre simbolizante e simbolizado, à incapacidade da razão de analisar e de dizer de outra forma esse simbolizado”.

Ainda em Todorov (1980), é possível encontrar um estado simbólico do texto e do discurso. Por meio da interpretação, o leitor encontra o sentido indireto de ambos, sendo esse sentido indireto que permite o reconhecimento das estruturas linguísticas como símbolos. A natureza polissêmica do símbolo se utiliza dos variados sentidos do leitor para lhe apresentar a existência de várias possibilidades de interpretações para as coisas do mundo, incluindo-se aí o texto poético e o discurso lírico.

Qualquer palavra de um texto ou discurso pode apresentar variados sentidos indiretos e tornar-se simbólica. Esse sentido indireto possibilita a variedade simbólica. Na interpretação do símbolo, o leitor combina a compreensão comum a todos com a sua própria compreensão.

A compreensão simbólica exige uma certa competência interpretativa, mobilizando no leitor o interesse pelos sentidos indiretos do texto. Na interpretação desses sentidos, o leitor deve tomar como premissa a existência de um significante com variados significados, conhecendo assim os diversos sentidos adquiridos por uma palavra e as diversas palavras conduzidas a um mesmo efeito.

Nas próximas páginas, elucidaremos a teoria apresentada para o corpo do poema, partindo de categorias específicas empregadas pelo poeta Helder: objetos (a mesa e harpa), utensílios e instrumentos (a flecha, a espada e a boca) e lugares / espaço (o mar, a ilha dos mitos originais, os campos fecundos, a montanha e o ventre).

2.1. Objetos

No estudo conduzido por Baudrillard (2008), o filósofo deduz que o processo de significação do objeto se define pelo modo como é utilizado nas relações humanas. O objeto não é definido apenas por sua função, mas por um contexto de uso que envolve várias pessoas. Retomando o poema de Helder, um dos objetos que marcam presença no início dele é a mesa. Para o eu-lírico, a mesa é o objeto que intermedia as negociações. Não há civilização que não tenha dependido de uma mesa para desenvolver suas atividades diárias e seus processos sócio-constitutivos.

2.1.1. A mesa

A mesa do eu-lírico possui a função de cerca e de cama. Essa transformação funcional dos objetos pode representar a imagem do período sombrio que sucedeu a Primeira Grande Guerra Mundial. A matança, a destruição e a beligerância são efeitos da decadência de uma civilização que se devora em prol de benefícios comerciais.

A mesa é um objeto consagrado e vivo; nela se encontram aspectos para se pensar na ambição que permeia a construção de qualquer relação social. O eu-lírico pensa na mesa como um objeto que seduz os homens, levando-os às últimas consequências para a realização dos desejos, a loucura ou a morte. Leiamos os versos:

Toco o peso da tua vida: a carne que fulge, o sorriso,
a inspiração.
E eu sei que cercaste os pensamentos com mesa e harpa.
Vou para ti com a beleza partida,
os ombros violados,
o sangue penetrado de paredes nuas.
Digo: eu sou a beleza, seu rosto e seu durar. Teus olhos
se transfiguram, tuas mãos descobrem
a sombra da minha face. Agarro tua cabeça
áspera e luminosa, e digo: ouves, meu amor?, eu sou
aquilo que se espera para as coisas, para o tempo –
eu sou a beleza. Inteira, tua vida o deseja. Para mim se erguem
teus olhos de longe. Tu própria me duras em minha velada
beleza.

Então sento-me à tua mesa. Porque é de ti
que me vem o fogo.
Não há gesto ou verdade onde não dormissem
tua sombra e loucura,
não há vindima ou água
em que não estivesses pousando o silêncio criador.
Digo: olha, é o mar e a ilha dos mitos
originais.
Tu dás-me a tua mesa, descerras na vastidão da terra
a carne transcendente. E em ti
principiam o mar e o mundo. (HELDER, 1973, p. 30-31. Os sublinhados são nossos).

De acordo com Moraes (2012), a mesa é a base sólida do abandono de um falso absoluto em que o destino previsível (a morte) e a identidade das coisas sofrem um deslocamento do curso habitual; a mesa exemplificada por Moraes é a mesa de dissecação dos cadáveres. A ideia de sacrifício que impera sobre a mesa (con) sagrada é transferida para o que está posto na mesa de dissecação.

Quando cria a ideia de um objeto que permeia as relações sociais entre vida e morte, a mesa de dissecação ultrapassa a ideia de morte como fim. A noção de tempo se torna angustiante

quando não se percebe a imagem cíclica dele e na sociedade ocidental ele é visto como um cercado do qual não se consegue fugir, porque ele é o que proporciona a esperança de estar em algum lugar, não se sabe onde nem quando, mas somente a sensação de estar, de viver já é o bastante.

Assim, o eu-lírico diz que sabe que alguém cercou os seus pensamentos com mesa e não há possibilidade de ele se afastar dessa mesa, porque quanto mais ele souber sobre essa mesa, mais ele a desejará, restando para ele tomá-la para si.

Moraes ainda estabelece uma conotação erótica na mesa de dissecação:

Ora, admitindo-se a hipótese de um encontro destinado à atividade erótica, como conciliar a utopia feliz do amor sublime com a imagem sombria da mesa de dissecação? Na proposta de Breton ela representaria a cama, equivalente geral da vida e da morte, onde repousam dois corpos, homem e mulher, no momento do ato amoroso. O fato desses corpos se encontrarem sobre um objeto que expressa o sentido da vida e da morte parece indicar que a experiência ali levada a termo está profundamente ligada à consciência de finitude. Seria, então, essa mesa de dissecação uma medida do tempo? Talvez sim, mas é preciso sublinhar: de um tempo concebido a partir do corpo, tendo no nascimento e na morte seus limites absolutos de começo e fim. Estamos distantes, pois, de qualquer tipo de enunciado abstrato sobre o tempo, em função de uma afirmação categórica da experiência singular que cada sujeito concreto testemunha na duração de sua vida. Nenhuma ilusão de universalidade tampouco: na matéria sensível de cada homem, o tempo inscreve inequívocas metamorfoses. (MORAES, 2012, p. 50).

A mesa então é apresentada como indício da degenerescência dos limites, novamente, entre vida e morte, entre as motivações do desejo e as interdições desse mesmo desejo, revelando uma carga semântica semelhante à da cama, lugar de repouso, mas também do ato sexual.

O eu-lírico do poema de Helder anseia poder controlar o próprio tempo da vida e da morte. Ao vermos o eu-lírico tentando negociar a mesa com alguém, podemos perceber a dificuldade humana de nos tornarmos seres contemporâneos a ponto de distanciarmo-nos de uma ideia de bem-estar. O bem-estar é preciso, mas o mal-estar é necessário.

É necessário mal estarmos num cercado ou num tempo para quebrarmos a ideia cronológica que tanto nos angustia e faz com que tenhamos uma noção equivocada do que seja a morte. Se passada para outras mãos, a mesa não será mais o princípio do tempo: “Tu dás-me a tua mesa, descerras na vastidão da terra / a carne transcendente. E em ti / principiam o mar e o mundo.” (HELDER, 1973, p. 31).

2.1.2. A harpa

Outro objeto que contribui para a noção de temporalidade no poema é a harpa. Partindo de Chevalier e Gheerbrant, a harpa é um objeto encantado, é um meio de ascendência aos céus.

É na harpa que os deuses ou seus mensageiros nos países nórdicos, tocam o modo de sono, que faz dormir irresistivelmente aqueles que o ouvem, com risco de fazê-los passar ocasionalmente desta para melhor. A harpa liga o céu e a terra. Os heróis dos Edas querem ser queimados com uma harpa ao seu lado na pira fúnebre: ela os conduzirá ao outro mundo. Esse papel de psicagoga, a harpa não desempenha apenas depois da morte. Durante a vida terrestre, ela simboliza as tensões entre os instintos materiais, representados por sua moldura de madeira e suas cordas de linco, e as ações espirituais, figuradas pelas vibrações das ditas cordas. Estas são harmoniosas apenas quando procedem de uma tensão bem regulada entre todas as energias do ser. Esse dinamismo medido simboliza o equilíbrio da personalidade e o domínio de si. O célebre canto do harpista exalta a busca da felicidade cotidiana, numa vida em que nada é mais certo que a morte próxima e nada mais incerto que o destino além-túmulo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 484)

As cordas da harpa em forma de escada nos transmitem a noção de criação de identidade. No início do poema, a harpista é descrita como uma mulher, jovem e incriada.

Dai-me uma jovem mulher com sua harpa de sombra
e seu arbusto de sangue. Com ela
encantarei a noite.
Dai-me uma folha viva de erva, uma mulher.
Seus ombros beijarei, a pedra pequena
do sorriso de um momento.
Mulher quase incriada, mas com a gravidade
de dois seios, com o peso lúbrico e triste
da boca. Seus ombros beijarei. (HELDER, 1973, p. 28. O sublinhado é nosso).

A imagem que nos é sugerida da harpista é aquela de um ser fora do padrão material. Uma imagem que podemos associar às musas da mitologia e das lendas gregas, especialmente, Euterpe, a precursora dos prazeres líricos e musicais. Com a posse da harpa, surge pela primeira vez a ideia de ascensão no poema.

O eu-lírico clama pela ascensão, mesmo que isso comprometa a supremacia da sua voz sobre o poema, “Com ela / encantarei a noite”. Para o eu-lírico, a jovem possui o mesmo sentido da harpa, chegando a ser confundida com o instrumento, talvez pela semelhança entre as suas formas.

A harpa é um instrumento de revelação. É por meio do som de uma harpa que nos deparamos com novos papéis líricos. A jovem deixa a imagem da inocência para assumir outros

papeis, como mãe, “com a gravidade / de dois seios”; amante, “folha viva de erva”; poeta, “peso lúbrico e triste / da boca”; e punidora, porque ela defenderá a sua propriedade pela harpa.

Podemos pensar, no sentido proposto por Moraes (2012), que a harpa toma o princípio da identidade e a busca da identidade revelados antes no imaginário da guilhotina.

A arte de retratar guilhotinados teria se desenvolvido para reiterar os objetivos da exibição pública das cabeças decapitadas: ‘desmascarar o traidor, fazendo-o enfim aparecer na transparência de sua significação’. Nesse sentido, ainda segundo Arasse, a iconografia do gênero responderia a aspirações antigas e modernas de um lado, aos ideais estéticos do retrato clássico, cujo objetivo era fixar a expressão completa e definitiva de um rosto para alcançar a ‘essência do sujeito’; de outro, aos ideais ‘científicos’ do retrato antropométrico, que, a partir do século XIX, visava definir o ser humano por sua conformidade a uma determinada fisionomia. (MORAES, 2012, p. 18).

A jovem, que carrega “o peso lúbrico e triste da boca”, revela-se uma mulher desprendida da imagem padrão de um ser inocente, mostrando em seu canto elementos da harpa que ainda não haviam sido revelados. Ao se parecer por uma harpa, a jovem passa a ser vista especialmente sob seu aspecto material, tomada como ser animal.

Essa jovem se revela como produto da civilização: “eu sei que cercaste os meus pensamentos com mesa e harpa”. A harpa no poema também pode simbolizar a busca do amor, da relação com um outro ser. Essa busca só é possível porque há como procedente uma tensão, uma ânsia erotizada.

Com a materialização da mulher e a sedução do homem, surge uma nova função para a harpa: ela se torna um instrumento de batalha. A inocência da mulher é perdida no momento em que ela utiliza a harpa para seduzir.

A mesa e a harpa, no poema, são objetos revolucionários porque guardam a experiência do tempo perdida pela visão cronológica da civilização. Elas criam um imaginário semelhante ao da mesa de dissecação e da guilhotina, e esse imaginário é criado a partir da função que esses objetos desempenham entre as relações humanas.

Entre o carrasco e o traidor, a jovem ambicionada pelo eu-lírico de Herberto Helder adquire uma significação que oscila entre o presente vivido e um passado contínuo e continuado, assumindo o sentido do contemporâneo.

O poeta – o contemporâneo – deve manter fixo olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século? Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros.

Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2009, p. 62-63).

A mesa e da harpa simbolizam a revolução chamada por Agamben de contemporaneidade. Em que pese o tempo cronológico do imaginário da mesa de sacrifícios, ou da mesa de dissecação, e o imaginário da guilhotina, as poéticas contemporâneas parecem ter transformado esses imaginários em imagens de terror encobertas pela ideia de novidade. Isso corrobora com o resultado dos estudos de Seligmann-Silva (2005),

O terrorismo mata pessoas, a guerra mata pessoas: mas assistimos ao que nos é permitido ver na tela da TV. É ali, para nós, que a guerra se passa. Essa mediação dá-se não só em meio a uma política das imagens: ao reproduzir a catástrofe ela também multiplica o trauma (...). Essas imagens são tanto sintetizadas quanto têm um caráter indicial de escritura luminosa dos eventos. Aqui, síntese e reprodução são inseparáveis. O universo da informação só funciona através do culto da novidade e da estratégia de choque em doses cada vez maiores, cujas imagens são atiradas contra um telespectador cada vez menos sensível. É esse universo da informação que impera: é na notícia que ficamos sabendo tanto da última catástrofe como também da cotação do dólar. Essa encenação catastrófica que nos envolve a todos como atores-telespectadores também reencena a cena catastrófica que todos nós já vivemos em nosso processo de individuação. Se a reação da grande política tem um tom infantil, se ela sabe jogar no âmbito do bem e do mal, é porque estamos em uma sociedade infantilizada: regredida diante da situação catastrófica. Nossa reação é de um modo geral uma ab-reação abortada, um bloqueio que só leva a um agir que encobre o evento traumático e impede a recordação (p. 63-64).

Essa visada contemporânea de Seligmann-Silva questiona a perda da sensibilidade trazida pelo mau uso da memória. Quando o eu-lírico do poema deseja a mesa ou a harpa, ele está movido pelo sabor de novidade que esses objetos poderão trazer para a sua vida, esquecendo-se de que a posse desses objetos implica na posse da memória trazida por eles, do imaginário de matança, da dissecação e da decapitação.

Ao dissecar ou decapitar, ao invés de se aproximar de um conhecimento sobre a essência humana, conhecer o traidor, o ser humano se afasta do conhecimento de sua própria espécie humana, de sua própria origem.

2.2. Utensílios e instrumentos: a flecha, a espada e a boca

Em um primeiro momento, podemos destacar em “O Amor em Visita” dois símbolos de batalha de grande representatividade: a flecha e a espada. O primeiro símbolo, a flecha, alveja o eu-lírico:

Dai-me uma mulher tão nova como a resina
 e o cheiro da terra.
 Com uma flecha em meu flanco, cantarei.
 E enquanto manar de minha carne uma videira de sangue,
 cantarei seu sorriso ardendo,
 suas mamas de pura substância,
 a curva quente dos cabelos.
 Beberei sua boca, para depois cantar a morte
 e a alegria da morte. (HELDER, 1973, p. 29. O sublinhado é nosso).

Quem alveja, com a flecha, o eu-lírico parece ser uma mulher. O eu-lírico está ferido, porém de uma morte ardente e apaixonada, a ser cantada pelo poema. Essa passagem nos remete ao mito de Cupido, deus romano que por meio de suas flechadas indiscriminadas transmitia sentimentos de paixão e de amor a homens e mulheres, unindo os corações dos casais. A imagem do Cupido também está associada à ideia de mensagem, que por meio de símbolos, como a epístola e o pombo-correio, perpetuam esse imaginário.

Na qualidade de utensílio ou instrumento, e já não mais somente na qualidade de signo, a flecha [...] é, igualmente, assim como a escada, o símbolo dos intercâmbios entre o céu e a terra. No seu sentido descendente, é um atributo do poder divino, tal como o raio punitivo, o raio de luz ou a chuva fertilizante [...]. Em seu sentido ascendente, a flecha está ligada aos símbolos da verticalidade. Ela indica a direção em cujo sentido é buscada a identificação, ou seja: é ao diferenciar-se que um ser consegue alcançar sua identidade, sua individualidade, sua personalidade. [...] A flecha deve a segurança de sua trajetória e a força de seu impacto à coragem daquele que a lança. Identifica-se ao arqueiro por assim dizer: através dela, é ele próprio quem se projeta e se lança sobre a presa. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 435-436)

Mesmo estando ferido por uma flecha, o eu-lírico consegue escapar à civilização. A flecha deixa de existir no episódio do alvejamento. Nesse momento, ao não atribuir o significado de arma para a flecha, o eu-lírico vê à sua frente a transformação do utensílio de batalha em instrumento poético. A flecha que o alvejar é transformada em instrumento para cantar a morte, para experimentar poeticamente a morte.

O segundo símbolo de batalha é representado pela espada, que também é transformada pelos sentidos do eu-lírico:

Nem sempre me incendeia o acordar das ervas e a estrela
 despenhada de sua órbita viva.
 – Porém, tu sempre me incendeias.
 Esqueço o arbusto impregnado de silêncio diurno, a noite
 imagem pungente
 com seu deus esmagado e ascendido.
 – Porém, não te esquecem meus corações de sal e de brandura.
 Entontece meu hálito com a sombra,
 tua boca penetra a minha voz como a espada

se perde no arco.
 E quando gela a mãe em sua distância amarga, a lua
 estiola, a paisagem regressa ao ventre, o tempo
 se desfibra – invento para ti a música, a loucura
 e o mar. (HELDER, 1973, p. 30. Os sublinhados são nossos).

Para o eu-lírico, a espada, assim como a flecha, representa uma manobra tática militar cuja função é contornar os ataques inimigos. Mas no mundo poético, tanto a flecha quanto a espada já não são armas. A espada simboliza um guia para que a emoção do eu-lírico continue sendo regida pela razão.

A espada é o símbolo do estado militar e de sua virtude, a bravura, bem como de sua função, o poderio. O poderio tem um duplo aspecto: o destruidor (embora essa destruição possa aplicar-se contra a injustiça, a maleficência e a ignorância e, por causa disso, tornar-se positiva); e o construtor, pois estabelece e mantém a paz e a justiça. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 392).

Mesmo convivendo com a dor do ferimento da espada, o eu-lírico continuará sendo regido pelo conhecimento dessa dor. Novamente, há uma transformação da arma em um instrumento que permite a experimentação poética do cantar da morte. Esse símbolo mistura-se com o símbolo da boca.

Abertura por onde passam o sopro, a palavra e o alimento, a boca é o símbolo da força criadora e muito particularmente, da insuflação da alma. Órgão da palavra (verbum, logos) e do sopro (spiritus), ela simboliza também um grau elevado de consciência, uma capacidade organizadora através da razão. Esse aspecto positivo, porém, como todo símbolo tem um reverso. A força capaz de construir, de animar, é igualmente capaz de destruir, de matar, de confundir, de rebaixar: a boca derruba tão depressa quanto edifica seus castelos de palavras. É a mediação entre a situação em que se encontra um ser e o mundo inferior ou o mundo superior aos quais ela o pode arrastar. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 133).

Podemos perceber outro símbolo de batalha no poema quando o eu-lírico compara a boca com a espada: “[...] tua boca penetra a minha voz como a espada / se perde no arco” (HELDER, 1973, p. 30). Nesse momento, o eu-lírico está perto de seu caçador. Ao ver sua voz penetrada pela boca, ele rememora seu passado controlado pela civilização. Ao tomar consciência da perda da espada, ele vê à sua frente o descontrole da boca e da flecha, símbolos de batalha. O descontrole pode significar a perda da batalha.

Os utensílios de batalha representam uma categoria intermediária entre os objetos e os seres. Segundo Friedrich (1978, p. 17),

Pode-se falar de uma dramaticidade agressiva do poetar moderno. Ela domina na relação entre os temas ou motivos que são mais contrapostos que justapostos, além disso, domina na relação entre esses e um comportamento inquieto de estilo que separa, tanto quanto possível, os sinais do significado.

A presença da flecha, da espada e da boca são indícios de uma dificuldade da relação humana. A arma, para o combatente do eu-lírico, pode indicar a dizimação simbólica da sociedade e desempenha o papel, com o seu dono, de regulador pela angústia da dizimação.

2.3. Os lugares / Espaço

Herberto Helder toma como categoria fundamental na construção de seus símbolos os espaços, que vão revelar não só o local onde as ações ocorrem, mas também uma crítica à sociedade matriarcal.

2.3.1. O mar e a ilha dos mitos originais

Para Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 592-593), o mar é um espaço cíclico, onde a vida começa e termina:

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte. Os antigos, gregos e romanos, ofereciam ao mar sacrifícios de cavalos e de touros, eles próprios símbolos de fecundidade. Mas surgiam monstros das profundezas: a imagem do subconsciente, fonte também de correntes que podiam ser mortais ou vivificadoras.

O mar é um dos lugares primordiais para o ser, sendo visto desde as civilizações antigas como o primeiro universo do ser. Helder constrói “O Amor em Visita” a partir de uma relação incessante entre o eu-lírico e o espaço:

As águas que um dia nasceram onde marcaste o peso
jovem da carne aspiram longamente
a nossa vida. As sombras que rodeiam
o êxtase, os bichos que levam ao do instinto
seu bárbaro fulgor, o rosto divino
impresso no lodo, a casa morta, a montanha
inspirada, o mar, os centauros
do crepúsculo,
- aspiram longamente a nossa vida. (HELDER, 1973, p. 35. O sublinhado é nosso).

O mar é um espaço de fidelidade paradoxal; ele liberta da mesma forma que aprisiona. Segundo Bachelard (2008, p. 111): “Esse signo da volta marca infinitos devaneios, pois os regressos humanos acontecem de acordo com o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta pelo sonho contra todas as ausências”.

O eu-lírico vivia no ambiente sufocante do mar, tendo sua natureza poética reprimida. Esse lugar também anuncia um universo do qual o eu-lírico não consegue se afastar definitivamente.

Nem sempre me incendeia o acordar das ervas e a estrela
despenhada de sua órbita viva.
– Porém, tu sempre me incendeias.
Esqueço o arbusto impregnado de silêncio diurno, a noite
imagem pungente
com seu deus esmagado e ascendido.
– Porém, não te esquecem meus corações de sal e de brandura.
Entontece meu hálito com a sombra,
tua boca penetra a minha voz como a espada
se perde no arco.
E quando gela a mãe em sua distância amarga, a lua
estiola, a paisagem regressa ao ventre, o tempo
se desfibra – invento para ti a música, a loucura
e o mar. (HELDER, 1973, p. 30. O sublinhado é nosso).

Dessa forma, notamos que, ao contrário do espaço físico, o espaço social do eu-lírico está caracterizado pela imprecisão. Ele deixa de ser oferta do mar e passa a agir em favor do seu espaço físico. Sua tentativa de fuga é comprovada quando ele inverte os papéis, passando de presa a caçador, de inventado a inventor. Apesar da tentativa de fuga, ele ainda se sente atraído pelo mar. O olhar do eu-lírico é assim descrito:

Então sento-me à tua mesa. Porque é de ti
que me vem o fogo.
Não há gesto ou verdade onde não dormissem
tua sombra e loucura,
não há vindima ou água
em que não estivesses pousando o silêncio criador.
Digo: olha, é o mar e a ilha dos mitos
originais.
Tu dás-me a tua mesa, descerras na vastidão da terra
a carne transcendente. E em ti
principiam o mar e o mundo. (HELDER, 1973, p. 31. Os sublinhados são nossos).

O micro espaço ocupado pelos mitos originais, como a ilha, representa o eu-lírico. Para Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 501),

A ilha a que se chega apenas depois de uma navegação ou de um vôo, é o símbolo por excelência de um centro espiritual e, mais precisamente do centro espiritual primordial. [...] A ilha é, assim, um mundo em miniatura, uma imagem do cosmo completa e perfeita, pois que apresenta um valor sacral concentrado. A noção sob esse aspecto das noções de templo e de santuário. [...] A ilha é simbolicamente um lugar de eleição, de silêncio e de paz, em meio à ignorância e à agitação do mundo profano. Representa um centro primordial, sagrado por definição.

A ilha é o ambiente dos seres mitológicos. Conforme os estudos de Baudrillard (2008), as sociedades conhecem a história que lhe é transmitida. O eu-lírico, em um lugar regido pela fantasia e pelo mito, atinge as esferas inconscientes de tal forma que acaba se tornando habitante delas. Ao chegar à ilha, por exemplo, ele espera por uma recompensa.

2.3.2. Os campos fecundos e a montanha

O terceiro lugar simbolizado no poema, “os campos”, remete-nos ao mito edênico da criação do mundo.

Minha memória perde em sua espuma
o sinal e a vinha.
Plantas, bichos, águas cresceram como religião
sobre a vida – e eu nisso demorei
meu frágil instante. Porém,
teu silêncio de fogo e de leite repõe a força
maternal, e tudo circula entre teu sopro
e teu amor. As coisas nascem de ti
como as luas nascem dos campos fecundos,
os instantes começam da tua oferenda
como as guitarras tiram seu início da música noturna. (HELDER, 1973, p. 31-32. O sublinhado é nosso).

Essa passagem do poema elucida a representação dos campos para o eu-lírico. Símbolo do paraíso, “[...] também chamados de campos de alimentos ou campos de oferendas. Era para lá que iam os defuntos, quando o resultado da psicostasia tivesse sido favorável, a fim de que pudessem gozar das divinas alegrias da eternidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 172).

No universo do poema, os campos representam o reencontro do eu-lírico com a sua felicidade no pós-morte. Contrariando o que dizem algumas sociedades, os campos do poema não são a representação do inferno, possuindo, porém, uma moralidade. O eu-lírico só poderá alcançar o paraíso quando conquistar as qualidades dos seres nobres, como a fraternidade, o sacrifício, a coragem, a justiça e a paz.

A função das montanhas é simbolicamente semelhante ao que é buscado nos campos. Para Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 616), a forma da montanha apresenta, ainda, características arquitetônicas particulares, formando um núcleo:

O simbolismo da montanha é múltiplo: prende-se à altura e ao centro. Na medida em que ela é alta das hierofanias atmosféricas e de numerosas teofanias, participa do simbolismo da manifestação. Ela é assim o encontro do céu e da terra, morada dos deuses e objetivo da ascensão humana. Vista do alto, ela surge como a ponta de um vertical, é o centro do mundo; vista de baixo, do horizonte, surge como a linha de um vertical, o eixo do mundo, mas também a escada, a inclinação a se escalar.

Helder (1973), ao criar o espaço da montanha, utiliza a forma do espasmo do corpo do eu-lírico para intensificar as referências de centro e de eixo, quando o eu-lírico afirma que esse lugar é seu interior, o lugar onde ele se reencontrará com a própria semelhança.

E eu peço ao vento: traz do espaço a luz inocente
das urzes, um silêncio, uma palavra;
traz da montanha um pássaro de resina, uma lua
vermelha. Ó amados cavalos com flor de giesta nos olhos novos,
casa de madeira do planalto,
rios imaginados,
espadas, danças, superstições, coisas
maravilhosas da noite. Ó meu amor,
em cada espasmo eu morrerei contigo. (HELDER, 1973, p. 36. O sublinhado é
nosso).

O contraste entre as habitações do ser é destacado no poema. O eu-lírico percorre os extremos. Habitou o espaço do mar, da ilha, dos campos e da montanha. Ao descobrir o ambiente opressor onde vive, sobe aos céus, vivendo com os deuses.

2.3.3. O ventre

Nesse tempo, há um novo lugar. O eu-lírico utiliza a palavra “ventre” para sintetizar as características de todos os lugares onde viveu, regressando ao ventre. A vida do ser está caracterizada durante todo o poema por sua habitação. E nessa habitação simbólica, o ventre representa um novo espaço para uma nova vida, numa perspectiva cíclica do tipo: “do ventre se vem, ao ventre se retorna”.

Nem sempre me incendeia o acordar das ervas e a estrela
despenhada de sua órbita viva.
– Porém, tu sempre me incendeias.
Esqueço o arbusto impregnado de silêncio diurno, a noite

imagem pungente
 com seu deus esmagado e ascendido.
 – Porém, não te esquecem meus corações de sal e de brandura.
 Entontece meu hálito com a sombra,
 tua boca penetra a minha voz como a espada
 se perde no arco.
 E quando gela a mãe em sua distância amarga, a lua
 estiola, a paisagem regressa ao ventre, o tempo
 se desfibra – invento para ti a música, a loucura
 e o mar. (HELDER, 1973, p. 30. O sublinhado é nosso).

A dinâmica de progresso-regresso da paisagem lembra o movimento de captação de imagens da câmera cinematográfica. Além disso, o ventre (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 937) mantém a aparência de prisão de proteção dos outros lugares.

Símbolo da mãe, análogo à caverna, mas refletindo particularmente uma necessidade de ternura e de proteção. Nos sonhos de adulto, poderia significar uma atitude regressiva, um retorno ao útero, uma maturação espiritual travada, diante de grandes obstáculos afetivos. Local de comparações, o ventre foi comparado ao laboratório do alquimista [...]. O calor do ventre facilita todas as transformações. Mas é preciso que tenha para cada um e a cada momento de sua evolução o grau e a intensidade adequados. O ventre é refúgio, mas é também devorador. A Genitrix pode revelar-se dominadora e cruel; alimenta os filhos decerto, mas é possível que os conserve no nível infantil e que lhes impeça o desenvolvimento espiritual que os tornaria autônomos em relação a ela. As Deusas-Mães em todas as mitologias apresentam esse duplo aspecto de nutriz tirânica, de mãe dominadora e ciumenta. Essa valorização negativa do símbolo faz dele uma imagem castradora do mito, atestado em muitas culturas, da vagina denteada, cuja universalidade foi observada pela psicanálise. Esse aspecto castrador do ventre deve-se, sem dúvida, ao fato de ele ser especificamente a sede dos apetites, dos desejos, cuja voracidade pode parecer assustadora para aquele que não ousa aceitar a sua animalidade profunda.

A vida do eu-lírico está caracterizada durante todo o poema por sua habitação. E nessa habitação simbólica os lugares criam uma ideia de originalidade, quase origem, para o ser. Ao atravessar a lírica do mar, da ilha, dos campos fecundos, das montanhas e regressar ao ventre, o eu-lírico (e aqui estendemos a análise de Hugo Friedrich para o poema de Helder)

[...] passa por uma experiência que o conduz – também ainda que antes que se perceba disto – muito próximo a característica essencial de tal lírica. Sua obscuridade o fascina, na mesma medida em que o desconcerta. A magia de sua palavra e seus sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada. (FRIEDRICH, 1978, p. 15).

O eu-lírico tem como lugares físicos e poéticos o mar, a ilha, os campos fecundos, a montanha e o ventre e também possui um lugar social e lírico que nos remete à ideia de filiação. Para Adorno (2003), “o artista, portador da obra de arte, não é apenas aquele indivíduo que a produz, mas sim torna-se o representante, por meio de seu trabalho e de passiva atividade, do

sujeito social coletivo” (p. 164). O eu-lírico de Helder torna-se, então, o representante do ser humano em seu constante retorno às formas e às forças da natureza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cumpridos os objetivos propostos nesta pesquisa, a análise realizada no poema “O Amor em Visita” nos permitiu verificar que fatores como lírica, poema e literatura denotam sentidos peculiares para o discurso, para a forma e para a teoria e, na circunstância poética, denotam sentidos próprios da experiência humana.

A Estilística nos apontou que há entre língua e literatura uma interação muito intensa, de tal modo que a concepção de literatura pressupõe uma transformação da língua. Em vista disso, todo enfoque linguístico deverá levar em conta o contexto de transformação no poema.

A teoria (a partir) da literatura vem apontando, igualmente, em estudos da linguagem literária, uma acentuada revolução nessa área de investigação. Tanto é assim que as indagações dos que cobram a aplicação de uma determinação social se multiplicam.

É importante dizer que não se pode perder de vista o caráter intrínseco da linguagem e, principalmente, as marcas do discurso, que são detalhes não previstos na teoria crítico-literária, que é um compêndio da vida do escritor, que como tal tem suas especificidades biográficas, psicológicas e / ou históricas.

O procedimento metodológico adotado teve por base exercícios de leitura, compreensão e interpretação do poema de Helder. Inicialmente, seriam analisados quatro poemas: “O Amor em Visita”, “O Corpo o Luxo a Obra”, “É uma dedicatória” e “a carta da paixão”, todos encontrados na coletânea *O Corpo o Luxo a Obra*, publicada no Brasil em 2000, cada qual com seus saberes e seus sabores.

No relatório de qualificação, até mesmo em adequação à produção escrita do gênero textual dissertação, que sintetiza o aproveitamento acadêmico durante o curso do Mestrado, optou-se por um recorte qualitativo no objeto de pesquisa, direcionando o foco de leitura para o poema “O Amor em Visita”.

Na dissertação detectamos um equívoco na editoração brasileira do poema: faltavam estrofes e alguns vocábulos sofreram alterações semânticas, apresentando significados distintos do português de Portugal, a língua vernácula do poema.

Em nenhum momento pretendemos desprestigiar as editorações nacionais de obras estrangeiras, pois sabemos que elas facilitam o acesso a literaturas que, por questões linguísticas, culturais e ideológicas, são publicadas em quantidades mínimas para um público menor ainda.

Porém, deve-se levar em consideração que nós, leitores de literatura, também desempenhamos uma atuação ética sobre a linguagem. Se a literatura, como dissemos há pouco, transforma pensamentos e atitudes na língua e no tempo, não há razões maiores para demonstrarmos essa transformação fora de seu vernáculo.

Por conta disso, optamos por estudar a linguagem de Helder, o poema “O Amor em Visita”, por meio da língua de Helder, o português de Portugal, e num tempo próximo à primeira publicação desse poema em 1958. A obra escolhida para instrumento de coleta de dados é uma coletânea que se intitula *Poesia Toda*, com ano de publicação em 1973.

O poema “O Amor em Visita”, de Herberto Helder, está alocado num período bastante importante da Literatura Portuguesa, que é o modernismo, mas é um modernismo que pretende deixar Portugal e se encaminhar para o ventre da natureza. Helder retorna ao ventre da natureza, mas ao contrário de outros poetas que foram acompanhados do humor, ele vai acompanhado da tragicidade.

O homem busca no corpo o mesmo que o poeta de Helder busca na palavra, ou seja, captar uma possibilidade de verdade, assimilando-a primeiro para, depois, impor-lhe a própria origem. Essa conotação estética o leitor também encontrará na dissertação “A metalinguagem como matriz poética de Herberto Helder”.

Nossa ideia foi sustentar uma interpretação para a interrogação que pesa sobre a origem do homem e a origem do universo. Para investigar o signo do corpo fragmentado presente no poema de Helder, foram selecionados dois imaginários nos quais se reconheceu uma equívoca intenção de reconstituir os princípios da diferença e do horror ao outro: dos corpos expostos na mesa de dissecação às cabeças guilhotinadas, produzindo-se um desencontro.

O primeiro capítulo da dissertação, “O corpo como metáfora”, visou demonstrar o equívoco da separação, examinando os principais fenômenos que o revelam. Esboçado na assimilação, na analogia, na reiteração, na modelação, no paralelismo e na copulação, com as rearticulações do campo semântico que enfatizam o sentido do texto e as sucessivas transformações do eu-lírico do poema, o projeto de construção da imagem do homem ganha maior evidência no estilo.

É sabido que a estilística não se limita ao acompanhamento de um fenômeno excepcional da língua; ela reestabelece limites mais extensos, que aparecem como uma possibilidade encontrada pelo poeta para pôr em contexto comum palavras que até então, no cotidiano de uma língua, só estariam autorizadas a aparecer em contextos diferentes.

Já o segundo capítulo, “O corpo do poema”, se propôs a projetar uma breve imagem dessa separação, recorrendo a algumas referências simbólicas e mitológicas, na tentativa de

reconhecer o efeito de seu sentido no contexto do poema de Helder. O ponto de partida são a “mesa” e a “harpa”, cujas derivações e formas compõem uma série de usos que, ao longo dos anos, precipitam a imagem do homem na degenerescência dos limites, entre as motivações do desejo e as interdições desse desejo, revelando uma carga semântica semelhante à da cama, lugar de repouso, mas também do ato sexual.

O contato intersemiótico estimula o aparecimento de uma linguagem que passa à interpretação do poema, em virtude das relações linguísticas entre sentidos semelhantes entre o leitor e o eu-lírico. Mesmo em formações literárias com poucas palavras, como o poema, o sentido é relativo por sua própria natureza e o texto sofre intervenções dos leitores que ali se estabelecem.

No poema “O Amor em Visita”, o corpo como metáfora, a materialidade desvelada pela abstração, nos remete às escolhas discursivas do eu-lírico, que realiza uma imersão por estratos mentais anteriores à fala e à lógica, que antes não se revelavam ao leitor comum senão por recursos indiretos como o sonho, a alucinação ou a psicanálise, em busca de explicações para as vivências vagas e fluidas, pré-lógicas e inefáveis da subjetividade.

Pelo aspecto semântico estudado, o corpo do poema, que serviu de instrumento para a pesquisa estilística n “O Amor em Visita”, chegamos à conclusão de que há um certo equilíbrio entre natureza e forma entre suas forças, não descartando o realce semântico do corpo feminino, em decorrência das proximidades com a originalidade.

A figura da mãe é o início e o encerramento do ciclo vital; nos dá a vida no mesmo instante em que nos aproxima da morte; cada dia que passa, ficamos mais velhos, é um dia a mais de vida e um dia a menos também.

O sentido da origem do ser remete à questão da linguagem, perpassada pela imagem do corpo, criando assim um espaço plurissignificativo com diferenciados posicionamentos conceituais para o corpo linguístico. No poema “O Amor em Visita”, o corpo não se apresenta apenas como componente orgânico, mas também como efeito linguístico, estilístico e semântico.

Como qualquer outra referência do mundo, o corpo também é linguisticamente significado. Como vimos, no poema de Helder, não há significação que não o enfatize de alguma forma, cada uma produzindo um determinado paralelo. Falar em corpo linguístico implica pensarmos nele como um instrumento que intensifica um campo semântico de modo a produzir-lhe um efeito de sentido comum.

O ser encontra a sua originalidade por meio da interação com os corpos de outros seres, com corpos de sua mesma espécie humana e com o próprio corpo, que é a sua imagem e semelhança.

Foi principalmente a partir da difusão do simbolismo na Europa do século XIX que se estabeleceram nos meios literários algumas controvérsias entre românticos, realistas e simbolistas no que respeita à concepção do eu-lírico. Desde então, viveu-se a revolução da imagem, com valores relativos à mulher, à natureza e à música, que tem reorientado um conjunto de significações reconduzidas a uma mesma imagem, no caso do poema de Helder, a imagem do corpo.

Revisitando os simbolistas, o eu-lírico de Herberto Helder propõe que o corpo não seja somente sensibilidade, mas uma tomada de consciência dessa sensibilidade; que a linguagem não seja somente sensitiva, mas ao mesmo tempo sensitiva e cognitiva. Por outras palavras, o eu-lírico do poema de Helder carrega em seu corpo um modo de conhecer a si e ao mundo.

Esse modo de conhecer mantém distância de atitudes materialistas. A originalidade buscada pelo eu-lírico está comunicada na palavra e habita um mundo complexo e simbólico, suscetível de ser corrompido a cada nova interpretação pela gama de possibilidades oferecida, pela própria palavra que é depositária dos símbolos.

Para analisar o discurso do eu-lírico no poema de Herberto Helder, recorreremos ao estudo dos símbolos, empregando um estudo que partisse dos conteúdos linguísticos, sem que isso repercutisse numa mera redução racional à materialidade das palavras.

Esperamos ter mostrado a relevância do pensamento semântico-estilístico de Helder, motivado, quem sabe, pelo projeto simbolista. É sabido que essa temática tem sido debatida no interior das ciências linguísticas. Por outro lado, sabemos também o quanto ela tem sido abordada de modo nocivo por aqueles que ignoram a serventia da literatura na sociedade. A partir disso, nos interessa questionar: como o material linguístico-humano da literatura se mantém em tempos de crítica literária?

Nosso intuito não significa, em momento algum, responder a essa questão, mas estudá-la naquilo que ela possui de maior valia para nós enquanto analistas de literatura, a linguagem. Temos como pressuposto a ideia de que a origem dessa problemática está no interior da linguagem.

Portanto, para atingirmos o nosso almejado interesse, necessitamos decompô-la, no sentido do que toda palavra representa para a contemporaneidade, dividindo materialmente o corpo literário em partes linguísticas para poder identificar os pontos, os elementos particulares que são os geradores dessa crise.

Definindo a origem do ser como uma síntese do temporal e do eterno, de finito e de infinito, de liberdade e de necessidade, entendemos que qualquer opção do leitor conduzirá à angústia de estar impossibilitado de aproximar completamente a materialidade linguística da dimensão poética da palavra.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O artista como representante. In: *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003, p. 151-164.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BLAKE, William. Uma visão memorável. In: _____. *O matrimônio do céu e do inferno*. Tradução de Julia Vidili. São Paulo: Madras, 2004.

BORGES, Jorge Luis. A metáfora. In: _____. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 29-49.

BOSI, Alfredo. Imagem, discurso. In: _____. *O ser e o tempo da poesia*. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 19-47.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 23. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1974.

FRIEDRICH, Hugo. Perspectiva e retrospecto. In: _____. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 15-34.

HELDER, Herberto. Cronologia. In: _____. *O Corpo o Luxo a Obra*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 158-159.

_____. O Amor em Visita. In: _____. *Poesia Toda*. Lisboa: Plátano, 1973, p. 28-37. (vol. 1).

JUNG, Carl Gustav. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

KAYSER, Wolfgang. As formas linguísticas. In: _____. *Análise e interpretação da obra literária*. 7. ed. portuguesa Traduzida e revista por Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1985, p. 135-213. (vol. 1).

MARTINS, Nilce Sant'Ana. A Estilística da Palavra. In: _____. *Introdução à Estilística: A expressividade na Língua Portuguesa*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2012, p. 97-161.

MOISÉS, Massaud. Tendências contemporâneas. In: *A literatura portuguesa através dos textos*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 2012, p. 633-731.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, Eliane Robert. A mesa de dissecação. In: _____. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana*. São Paulo: Iluminuras, 2012, p. 39-54.

PAZ, Octavio. A imagem. In: _____. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 104-119.

PORTO. *Dicionário acadêmico da língua portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2012.

RICOEUR, Paul. *A Metáfora viva*. Tradução de Dion Davi Macedo. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Tradução de Elisa A. Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Simbolismo e interpretação*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1980.

ANEXOS

ANEXO A - Cronologia Bi(bli)ográfica de Herberto Helder (de 1930 a 2000)

CRONOLOGIA

- 23.11.1930 - Nasce no Funchal, Ilha da Madeira.
- 1938/39 - Inicia os primeiros estudos.
- 1946 - Muda-se para Lisboa onde chega em julho deste ano.
- 1949/52 - Passagem meteórica pela Universidade de Coimbra, onde estuda primeiro Direito, e depois Filologia Românica, abandonando ambos os cursos sem completá-los. Passa a viver definitivamente em Lisboa, onde assume diversos empregos sempre de forma meteórica.
- 1953 - Publica o primeiro poema num jornal de Coimbra, *A Briososa*, cujos colaboradores eram estudantes universitários.
- 1954/55 - Aparece uma coletânea, *Arquipélago*. Por razões particulares, regressa ao Funchal, onde fica durante um ano, e trabalha nos Serviço Meteorológico Nacional. Regressa definitivamente a Lisboa, não mais voltando à terra de origem.
- 1956/57 - Colabora em várias revistas e suplementos literários. Passa a frequentar o Café Gelo onde se reuniam vários artistas de diversos setores, além de ter empregos os mais variados, sempre efêmeros.
- 1958 - Publica *O Amor em Visita*, primeiro livro do autor, em seguida enceta viagem por diversos países europeus — Holanda, França, Bélgica e Dinamarca.
- 1958/61 - Vive em errância por estes países, assumindo sempre empregos precários, sendo posteriormente repatriado. Aparecem dois livros: *A Colher na Boca* e *Poemacto*.
- 1962 - Publica *Lugar*. Trabalha nas Bibliotecas Itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian.
- 1963 - Publica *Os Passos em Volta*.
- 1964 - Sai a segunda edição de *Os Passos em Volta* e *Electronicolétrica* posteriormente rebatizado como *A Máquina Lírica*.
- 1967 - Foi julgado no Supremo Tribunal de Lisboa por ter colaborado na edição de *Filosofia na Alcova*, de Sade, tendo sofrido 3 anos de pena suspensa, sendo expulso do emprego na Emissora Nacional. Publica *Húmus*, *Ofício Cantante* (a primeira reunião da sua poesia até então publicada).
- 1968/70 - Aparece *O Bebedor Nocturno*, primeiro volume de “poemas mudados” em que o autor apresenta o seu trabalho tradutório. Assume o cargo de

editor na Editora Estampa de Lisboa. Regressa aos países por onde havia passado no final da década de 50. Sai a terceira edição de *Os Passos em Volta*.

- 1971 - Depois de regressar do périplo europeu, viaja em seguida para África, e estabelece-se em Angola onde trabalha como repórter. Sofre um acidente de automóvel, ficando hospitalizado três meses.
- 1972 - No fim deste ano regressa de Angola, tendo percorrido grande parte do território deste país.
- 1973 - Efetua uma viagem a Nova York. São publicados os dois volumes de *Poesia Toda* pela Editora Plátano.
- 1974/75 - Com a Revolução dos Cravos, pede e consegue a readmissão na Emissora Nacional de onde havia sido expulso.
- 1977 - Publica *Cobra*.
- 1978 - Publica *O Corpo o Luxo a Obra*.
- 1979 - Publica *Photomaton & Vox*.
- 1980 - Sai a 4ª edição de *Os Passos em Volta*.
- 1981 - Sai a reedição da *Poesia Toda*.
- 1982 - Publica *A Cabeça entre as mãos*. É galardoado com o Prémio do Pen-Cube de Portugal, e recusa-o.
- 1985 - Publica *Edoi Lelia Doura - antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*.
- 1987 - Publica *As Magias*.
- 1988 - Publica *A Última Ciência*.
- 1994 - Publica *Do Mundo*, e é premiado com o “Prémio Pessoa” (cerca de US\$30.000), mas recusa mais uma vez um prémio literário revelando um posicionamento radical contra qualquer espécie de homenagem.
- 1997 - Publica quase em simultâneo *Ouolof*, *Doze Nós numa Corda*, e *Poemas Ameríndios*, volumes de traduções do poeta que prefere utilizar a designação de “poemas mudados”.
Le Courrier du Centre International d'Études Poétiques dedica um número inteiro à obra do autor.
- 2000 - É um dos poetas homenageados no Salon du Livre da França, junto com Mário Cesariny, Sophia de Melo Breyner e Eugénio de Andrade. O poeta mais uma vez não participa na homenagem, mantendo-se oculto algures em Lisboa.

ANEXO B - Poema “O Amor em Visita”, de Herberto Helder (edição portuguesa de 1975)*O AMOR EM VISITA*

Dai-me uma jovem mulher com sua harpa de sombra
e seu arbusto de sangue. Com ela
encantarei a noite.

Dai-me uma folha viva de erva, uma mulher.
Seus ombros beijarei, a pedra pequena
do sorriso de um momento.

Mulher quase incriada, mas com a gravidade
de dois seios, com o peso lúbrico e triste
da boca. Seus ombros beijarei.

Cantar? Longamente cantar.

Uma mulher com quem beber e morrer.

Quando fora se abrir o instinto da noite e uma ave
o atravessar trespassada por um grito marítimo
e o pão for invadido pelas ondas —

seu corpo arderá mansamente sob os meus olhos palpitantes.

Ele — imagem inacessível e casta de um certo pensamento
de alegria e de impudor.
Seu corpo arderá para mim
sobre um lençol mordido por flores com água.

Em cada mulher existe uma morte silenciosa.
E enquanto o dorso imagina, sob nossos dedos,
os bordões da melodia,
a morte sobe pelos dedos, navega o sangue,
desfaz-se em embriaguez dentro do coração faminto.
— Ó cabra no vento e na urze, mulher nua sob
as mãos, mulher de ventre escarlate onde o sal põe o espírito,
mulher de pés no branco, transportadora
da morte e da alegria.

Dai-me uma mulher tão nova como a resina
e o cheiro da terra.
Com uma flecha em meu flanco, cantarei.
E enquanto manar de minha carne uma videira de sangue,
cantarei seu sorriso ardendo,
suas mamas de pura substância,
a curva quente dos cabelos.
Beberei sua boca, para depois cantar a morte
e a alegria da morte.

Dai-me um torso dobrado pela música, um ligeiro
pescoço de planta,
onde uma chama comece a florir o espírito.

À tona da sua face se moverão as águas,
dentro da sua face estará a pedra da noite.
— Então cantarei a exaltante alegria da morte.

Nem sempre me incendeia o acordar das ervas e a estrela
despenhada de sua órbita viva.
— Porém, tu sempre me incendeias.
Esqueço o arbusto impregnado de silêncio diurno, a noite
imagem pungente
com seu deus esmagado e ascendido.
— Porém, não te esquecem meus corações de sal e de brandura.
Entontece meu hálito com a sombra,
tua boca penetra a minha voz como a espada
se perde no arco.
E quando gela a mãe em sua distância amarga, a lua
estiola, a paisagem regressa ao ventre, o tempo
se desfibra — invento para ti a música, a loucura
e o mar.

Toco o peso da tua vida: a carne que fulge, o sorriso,
a inspiração.
E eu sei que cercaste os pensamentos com mesa e harpa.
Vou para ti com a beleza partida,
os ombros violados,
o sangue penetrado de paredes nuas.
Digo: eu sou a beleza, seu rosto e seu durar. Teus olhos
se transfiguram, tuas mãos descobrem

a sombra da minha face. Agarro tua cabeça
áspera e luminosa, e digo: ouves, meu amor?, eu sou
aquilo que se espera para as coisas, para o tempo —
eu sou a beleza.
Inteira, tua vida o deseja. Para mim se erguem
teus olhos de longe. Tu própria me duras em minha velada
beleza.

Então sento-me à tua mesa. Porque é de ti
que me vem o fogo.
Não há gesto ou verdade onde não dormissem
tua sombra e loucura,
não há vindima ou água
em que não estivesses pousando o silêncio criador.
Digo: olha, é o mar e a ilha dos mitos
originais.
Tu dás-me a tua mesa, descerras na vastidão da terra
a carne transcendente. E em ti
principiam o mar e o mundo.

Minha memória perde em sua espuma
o sinal e a vinha.
Plantas, bichos, águas cresceram como religião
sobre a vida — e eu nisso demorei
meu frágil instante. Porém,
teu silêncio de fogo e leite repõe a força
maternal, e tudo circula entre teu sopro
e teu amor. As coisas nascem de ti

como as luas nascem dos campos fecundos,
os instantes começam da tua oferenda
como as guitarras tiram seu início da música nocturna.

Mais inocente que as árvores, mais vasta
que a pedra e a morte,
a carne cresce em seu espírito cego e abstracto,
tinge a aurora pobre,
insiste de violência a imobilidade aquática.
E os astros quebram-se em luz sobre
as casas, a cidade arrebata-se,
os bichos erguem seus olhos dementes,
arde a madeira — para que tudo cante
por teu poder angélico e fechado.

Com minha face cheia de teu espanto e beleza,
eu sei quanto és o íntimo pudor
e a água inicial de outros sentidos.

Começa o tempo onde a mulher começa,
é sua carne que do minuto obscuro e morto
se devolve à luz.
Na morte referve o vinho, e a promessa tinge as pálpebras
com uma imagem.

Espero o tempo com a face espantada junto ao teu peito
de sal e de silêncio, concebo para minha serenidade
uma ideia de pedra e de brancura.
És tu que me aceitas em teu sorriso, que ouves,
que te alimentas de desejos puros.
E une-se ao vento o espírito, rarefaz-se a auréola,
a sombra canta baixo.

Começa o tempo onde a boca se desfaz na lua,
onde a beleza que transportas como um peso árduo
se quebra em glória junto ao meu flanco
martirizado e vivo.
— Para consagração da noite erguerei um violino,
beijarei tuas mãos fecundas, e à madrugada
darei minha voz confundida com a tua.
Oh teoria de instintos, dom de inocência,
taça para beber junto à perturbada intimidade
em que me acolhes.

Começa o tempo na insuportável ternura
com que te adivinho, o tempo onde
a vária dor envolve o barro e a estrela, onde
o encanto liga a ave ao trevo. E em sua medida
ingénua e cara, o que pressente o coração
engasta seu contorno de lume ao longe.
Bom será o tempo, bom será o espírito,
boa será nossa carne presa e morosa.
— Começa o tempo onde se une a vida
à nossa gratidão.

Felizmente estás na pedra e a pedra em mim, ó urna
 salina, imagem fechada em sua punpência e castidade.
 E o que se perde de ti, como espírito de música estiolado
 em torno das violas, a morte que não beijo,
 a erva incendiada que se derrama na íntima noite,
 — o que se perde de ti, minha voz o renova
 num estilo de angústia e prata viva.

Quando o fruto empolga um instante a eternidade
 inteira, eu estou no fruto como sol
 e desfeita pedra, e tu és o silêncio, a cerrada
 matriz de sumo e vivo gosto.
 — E as aves morrem para nós, os luminosos cálices
 das nuvens florescem, a resina tinge
 a estrela, o aroma distancia o barro vermelho da manhã.
 E estás em mim como a flor na ideia
 e o livro no espaço triste.

Se te aprendessem minhas mãos, forma do vento
 na cevada pura, de ti viriam cheias
 minhas mãos sem nada. Se uma vida dormisses
 em minha espuma,
 que frescura indecisa ficaria no meu sorriso?
 — No entanto és tu que te moverás na matéria
 da minha boca, e serás uma árvore
 dormindo e acordando onde existe o meu sangue.

Beijar teus olhos será morrer pela esperança.
 Ver no aro de fogo de uma entrega
 tua carne de vinho roçada pelo espírito de Deus
 será criar-te para luz dos meus pulsos e instante
 do meu perpétuo instante.
 — Eu devo rasgar minha face para que a tua
 se encha de um minuto sobrenatural,
 devo murmurar cada coisa do mundo
 até que sejas o incêndio da minha voz.

As águas que um dia nasceram onde marcaste o peso
 jovem da carne aspiram longamente
 a nossa vida. As sombras que rodeiam
 o êxtase, os bichos que levam ao fim do instinto
 seu bárbaro fulgor, o rosto divino
 impresso no lodo, a casa morta, a montanha
 inspirada, o mar, os centauros
 do crepúsculo,
 — aspiram longamente a nossa vida.

Por isso é que estamos morrendo na boca
 um do outro. Por isso é que
 nos desfazemos no arco do verão, no pensamento
 da brisa, no sorriso deserto, no peixe,
 no cubo, no linho,
 no mosto,
 — no amor mais impossível do que a vida.

Beijo o degrau e o espaço. O meu desejo traz
o perfume da tua noite.
Murmuro os teus cabelos e o teu ventre, ó mais nua
e branca das mulheres. Corre em mim o lacre
e a cânfora, descubro tuas mãos, ergue-se tua boca
ao círculo de meu ardente pensamento.
Onde estará o mar? Aves bêbedas e puras que voam
sobre o teu sorriso imenso.
Em cada espasmo eu morrerei contigo.

E eu peço ao vento: traz do espaço a luz inocente
das urzes, um silêncio, uma palavra;
traz da montanha um pássaro de resina, uma lua
vermelha.
Ó amados cavalos com flor de giesta nos olhos novos,
casa de madeira do planalto,
rios imaginados,
espadas, danças, superstições, cânticos, coisas
maravilhosas da noite. Ó meu amor,
em cada espasmo eu morrerei contigo.

De meu recente coração a vida inteira sobe,
o povo renasce,
o tempo ganha a alma. Meu desejo devora
a flor do vinho, envolve tuas ancas com uma espuma
de crepúsculos e crateras.
Ó pensada corola de linho, mulher que a fome
encanta pela noite equilibrada, imponderável —
em cada espasmo eu morrerei contigo.

E à alegria diurna descerro as mãos. Perde-se
entre a nuvem e o arbusto o cheiro acre e puro
da tua entrega. Bichos inclinam-se
para dentro do sono, levantam-se rosas respirando
contra o ar. Tua voz canta
o horto e a água — e eu caminho pelas ruas frias com
o lento desejo do teu corpo.
Beijarei em ti a vida enorme, e em cada espasmo
eu morrerei contigo.