

A língua dentro da própria língua: Herberto Helder, Maria Filomena Molder e a lógica do poema¹

Eduardo Jorge de Oliveira
Romanisches Seminar
Universität Zürich
• eduardo.jorge@rom.uzh.ch

DOI <https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2020.e200>

¹ Ao longo do ensaio será reproduzido em fotografia o texto de Maria Filomena Molder sobre Herberto Helder. Fotografias de Sofia L. Borges.

NOTA 1 As citações que se encontram ao longo das diversas notas laterais surgem na sua língua original no final deste artigo.

NOTA 2 A pedido do autor, nenhuma das imagens deste artigo, à excepção da primeira, foi numerada ou legendada.

Este ensaio faz parte de um estudo mais amplo sobre as contribuições de Walter Benjamin e Roman Jakobson para a compreensão da língua como um fenômeno material para a poesia. No caso mais preciso, estudamos esses aspectos na poesia de Herberto Helder, com atenção particular ao livro *A faca não corta o fogo* (2008/2014), que é lido à luz de *Dia alegre, dia pensante, dias fatais* (2017) de Maria Filomena Molder.

Palavras-chave: Poesia; Língua; Filosofia; Herberto Helder; Maria Filomena Molder.



Cet essai fait partie d'une étude plus large sur les contributions de Walter Benjamin et Roman Jakobson à la compréhension de la langue comme un phénomène matériel pour la poésie. Dans un cas plus précis, cette étude considère cet aspect dans la poésie d'Herberto Helder, notamment avec le livre A faca não corta o fogo (2008/2014), qui a été lu à la lumière de Dia alegre, dia pensante, dias fatais (2017), de Maria Filomena Molder.

Mots-clefs: Poésie; Langue; Philosophie; Herberto Helder; Maria Filomena Molder.

e quem não queria uma língua dentro da própria língua?
Herberto Helder, "A faca não corta o fogo", *Poemas completos*

*Tudo aceita sem discurso, a palavra nunca é discurso, a linguística
não lhe mete o dente, é acto vivo de um animal, mamífero,
enlouquecido (como diz Pascoaes). Na palavra há restos de comida,
sangue e tudo o mais, ela não pode ser um signo convencional:
"a beleza do corpo no centro da beleza do mundo"*
Maria Filomena Molder, "Relação da palavra beleza
em A faca não corta o fogo, de Herberto Helder"

Função poética e *ready-made*

Ferdinand de Saussure define a língua como um produto social da faculdade da linguagem e um conjunto de convenções necessárias adotadas pelo corpo social para que o exercício desta faculdade seja exercido pelos indivíduos.² A língua é um objeto exato para a literatura e particularmente para a poesia, onde as palavras assumem uma dimensão material que praticamente as aproxima dos objetos, deslocando-as do uso prosaico e comunicacional. A dimensão concreta da língua, as figuras do inconsciente que dela surgem ou sobrevivem, os atos falhos, ditos populares, expressões religiosas, são aspectos indissociáveis da vida material das mais variadas sociedades. Ademais, por mais que essa constatação possa ser uma generalidade inútil, ela busca enfatizar aquilo que André Jolles nomeou de "formas simples" para ampliar o escopo da leitura da obra literária, sendo que esta não é vista como algo acabado e total. A mobilidade relativa dos elementos da língua – forma e sentido amalgamados – e seu desvio para o ato poético merecem ser discutidos a partir de Roman Jakobson e de Marcel Duchamp. Roman Jakobson demonstrou a partir da função poética³ que a poesia desloca as palavras do uso comunicativo e transitório da língua para dar-lhes

² Ferdinand Saussure, *Cours de Linguistique Générale*, ed. Charles Bally, Albert Sechehaye, Albert Riedlinger. Paris, Payot & Rivages, 2016, p. 73.

³ Roman Jakobson conferiu um lugar de destaque para a poética a partir da pergunta retórica: o que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte? O linguista não situa o fenómeno poético fora do seu campo e enquadra o princípio entre a expansão dos fenómenos linguísticos no tempo e no espaço em relação com a difusão espacial e temporal dos modelos literários. Para a citação deste ponto ver: "Às vezes se diz que a poética, ao contrário da linguística, tem a tarefa de julgar o valor das obras literárias. Esta forma de separar os dois campos baseia-se numa interpretação comum, mas errada, do contraste entre a estrutura da poesia e outros tipos de estruturas verbais: estas últimas, diz-se, são opostas pelo seu carácter fortuito e não intencional ao carácter intencional e premeditado da linguagem poética. Na verdade, toda conduta verbal é dirigida por metas, mas os objetivos variam - este problema, da conformidade entre os meios empregados e o efeito desejado, é de crescente preocupação dos pesquisadores que trabalham nas diversas áreas da comunicação verbal. Há uma estreita correspondência, muito mais próxima do que os críticos pensam, entre a questão da expansão dos fenómenos linguísticos no tempo e no espaço, e a da difusão espacial e temporal dos modelos literários". Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*. 1. *Les fondations du langage*. Trad. Nicolas Ruwet. Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 211.

uma nova situação, estética, ainda que o poema seja considerado banal e prosaico. A operação de deslocamento da função semântica da palavra é somada a sintaxes inesperadas, operações textuais que consideram sílabas e fonemas na organização de imagens verbais. Existe uma vocação lírica do canto – dada a atenção ao ritmo – que abre novas relações com o tempo e com o espaço. Um contemporâneo de Jakobson, Marcel Duchamp, poderia ser uma outra referência para o fenômeno poético. Os escritos de Duchamp apresentam situações nas quais palíndromos se mesclam com o transvestimento, como figura no caso de Rose Sélavy.⁴ Seria a poesia um *ready-made*⁵ da língua ao mudar as palavras de lugar? Ademais, o século XX foi um período em que diversos procedimentos críticos, artísticos e literários – do formalismo russo ao *ready-made*, passando pelo estruturalismo e pelo pós-estruturalismo – contribuíram para a ampliação de um repertório de leitura das formas e para a formação de um vocabulário que faz parte de uma gramática sensível que não para de se expandir. De Victor Chklovski, *A arte como procedimento*, 1917, à obra de Roland Barthes, passando pelas *Mitológicas*, de Claude Lévi-Strauss, 1964-1971, a língua não cessa de produzir seus ruídos que escapam da pura eficácia comunicacional. Esse barulho não deixa de assinalar uma utopia, como observou Roland Barthes, cuja definição desenvolve o que ele chamou de “música do sentido”: “no seu estado utópico a língua seria expandida (...) até formar um grande tecido sonoro no qual o aparelho semântico se encontraria irrealizado; o significante fônico, métrico, vocal, desdobrar-se-ia em toda a sua sumptuosidade, sem que o signo se separe dele (...) mas também sem que o sentido seja brutalmente dispensado (...)” (2002, p. 801). Essa definição pode ser associada diretamente à prática poética na sua dimensão de ordenação outra do mundo. Ao cortar e colar, ao montar e remontar as circunstâncias, reordena-se o cosmos a partir de um material da língua desde os mais remotos cantos organizados em prosa ou em verso, sejam eles épicos ou dramáticos, aos sons *fora de tom* – para basear-se na música atonal e nas experiências verbais de Kurt Schwitters, como em *Ursonate* (1932), mais precisamente.⁶

⁴ Rose Sélavy pode ser considerado um caso desconhecido para Jakobson. Um transvestimento linguístico que ultrapassa os limites do artístico, do literário e do verbal e que, ao mesmo tempo, inscreve o texto na banalidade. Essa matéria se aproxima da obra da poeta Adília Lopes. Para focar em Rose Sélavy, Michel Sanouillet anota: “Os exercícios verbais de Duchamp não têm nem essa panachê nem essa dimensão lírica. Se existe um poema, ele está além do 3º grau, neste campo de Rose Sélavy, um neutro, atonizado, não abafou a terra de ninguém, onde a felicidade só é concebível de forma contraditória: quão árido, quão fértil, quão alegre, quão triste”. Marcel Duchamp. *Duchamp du Signe*. Dir. Michel Sanouillet. Paris, Flammarion, 1975, p. 145.

⁵ Expressão do artista Marcel Duchamp na qual sublinhamos a dimensão do caráter verbal: “Uma característica importante: a frase curta que ocasionalmente escrevi sobre o *ready-made*. Esta frase, ao invés de descrever o objeto como um título teria feito, pretendia levar a mente do espectador a outras regiões mais verbais. Às vezes eu adicionava um detalhe gráfico de apresentação: eu o chamava para satisfazer minha propensão para aliterações, ‘*ready-made* ajudado’”. Duchamp escreveu a breve nota em 1961. Marcel Duchamp. *Duchamp du Signe*. Dir. Michel Sanouillet. Paris, Flammarion, 1975, p. 191.

⁶ “A sonata é melhor de ouvir do que de ler. Por isso, eu mesmo gosto de apresentar minha sonata em público, fico feliz e aberto a convites para recitá-la em qualquer lugar.” Kurt Schwitters, “Meine Sonate in Urlauten” (1927). *Die literarischen Werke*. Band 5. Manifeste und kritische Prosa. Köln, DuMont, 1998, p. 289.

A citação de Maria Filomena Molder na epígrafe deste estudo deixa claro que os procedimentos poéticos de Herberto Helder buscam outras maneiras de organizar o caos da linguagem pela ordem da língua.

Esse ponto de partida apresenta alguns aspectos que serão considerados na leitura de Herberto Helder, sobretudo a partir das observações de Maria Filomena Molder. Tais observações feitas sobre o uso da palavra “beleza” por Herberto Helder e que fazem parte do que ela evoca: a presença de signos impuros dos quais a beleza do corpo emerge. Em um pequeno volume intitulado *A filosofia e o resto*, Molder comenta Platão. O título é “escutaríamos nós um carvalho ou uma pedra, se eles dissessem a verdade?” (1996, p. 77). A partir da filosofia, a autora descreve uma diferença que está presente nos poemas de Herberto Helder. Segundo Molder, “há uma multidão de mediações, de planos, de andares, de graus, de medidas de descontinuidade entre estar vivo e perceber que está vivo” (1996, p. 82). Herberto Helder lida com esse “desajustamento” (Molder) ao articular o mundo gramatical com o real quotidiano.

Fogo, corpo e cosmos: “pequenas digitações gramaticais, com piscadelas de olho ao “real quotidiano” (2014, 578).

Herberto Helder (1930 – 2015) levou a língua portuguesa aos limites do exprimível e do dizível⁷ de modo que sua obra mede sensivelmente as condições meteorológicas do homem. Suas “digitações gramaticais” também podem ser consideradas “prestidigitações gramaticais”, sobretudo nas versões “mudadas”, isto é, traduzidas ao português de um pequeno livro intitulado *As magias*.⁸ Na introdução o poeta parece resumir a própria poética:

Claro, considerávamos importantes essas palavras da linguagem, essas palavras comuns. Excitadas como matilhas, boas para caçar, farejar, matar. Mas há outra língua, que falávamos antes de nascer. Uma língua muito antiga, não servia para nada, não era a língua do comércio entre os homens. Não era decerto uma língua de sedução, para subornar, ou para dominar.

⁷ A diferença é elementar, mas merece ser ressaltada: o dizível é uma expressão que contém virtualmente as possibilidades daquilo que pode ser dito e formulado, enquanto que o exprimível guarda aquilo que pode ser expresso ou mostrado e o que põe ambos em comum é a dimensão enunciativa que o dizível e o exprimível portam, isto é, que pode se realizar. Ainda que a poesia seja majoritariamente uma linguagem verbal, os limites do dizível e do exprimível são aqueles com que cada poema lida. A particularidade da obra de Herberto Helder é que o dizível provém de uma violência das metáforas; estas, por sua vez, não cristalizam o sentido, porque há muitas figuras do dizer, do falar, do ritmo no qual o poeta se exprime. O poema está muito ligado aos signos do corpo e parece que muda com ele. Esse comentário, no entanto, assim como o presente estudo, assume a responsabilidade de ser apenas uma leitura parcial de alguns de seus poemas, boa parte feita à luz da obra de Maria Filomena Molder.

⁸ Herberto Helder. *As magias. Alguns exemplos. Poemas mudados para o português*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2010. Publicado originalmente em 1987. O livro tem poemas de Henri Michaux, cantos dos pigmeus da África equatorial, dos lugures, da Ásia central, danças e encantamentos do Gabão, cantos de cerimônias canibais da Colômbia britânica, Lezama Lima, cerimônias da puberdade feminina dos índios cunas do Panamá, feitiços de Blaise Cendrars, etc. Convém mencionar o artigo de Álvaro Faleiros e Pedro Cesarino: “Herberto Helder Tradutor de Poéticas não-Europeias” em que os autores discutem o termo “mudados” utilizado por Helder, ao invés de traduzidos. Além de *As magias*, os autores analisam obras que não foram aqui abordadas tais como *O bebedor nocturno*, 1961-1966, *Oulof*, *Poemas ameríndios* e *Doze nós numa corda*, sendo esses três livros de 1997. Álvaro Faleiros e Pedro Cesarino. “Herberto Helder Tradutor de Poéticas não-Europeias”. *Cadernos de Tradução*. Florianópolis, v. 39, n. esp., set-dez, 2019, pp. 348-371.

Dela provinham as palavras, estas palavras: fluidos, vento, bilha, órfã, carris, dormir, coração, constelada, cisne, lasciate, vapor, contorno, opala, vem... Existiam ao mesmo tempo que a vida, não desligadas dela. Eram uma dança, uma natação, um voo, eram movimento (Helder, 2010, pp. 12-13).

Sua busca não deixa de ser uma homologia entre a vida e a língua. Homologia que constrói uma utopia imediata para todos os poetas e que incide na realização de cada poema. Ela é o signo vital. Em Herberto Helder ela é particular no sentido em que os versos e os livros participam de um movimento metamórfico da vida. Do cosmos à transformação do corpo, dos detalhes da vida comum dos homens às microscopias da vida das plantas ou da composição dos minérios, Helder aproxima as palavras das observação-participação da vida. Se os versos apresentam e entram em metamorfose é porque os movimentos vitais também estão em constante movimento. Orgânico ou inorgânico, o mundo é criado pela língua: o som das palavras recupera a dimensão de uma língua que não é apenas arcaica ou inconsciente, mas imemorial. O leitor há de se surpreender com uma espécie de fábula da língua antes do homem, a saber, deste ser construído para seduzir, comunicar e participar do comércio do mundo. Tal fábula é musical e corporal. Enfim, como escreveu o poeta no mesmo prefácio: “A música entra pelos ouvidos e deve sair pela boca, ou então pelas ancas” (2010, p. 13).

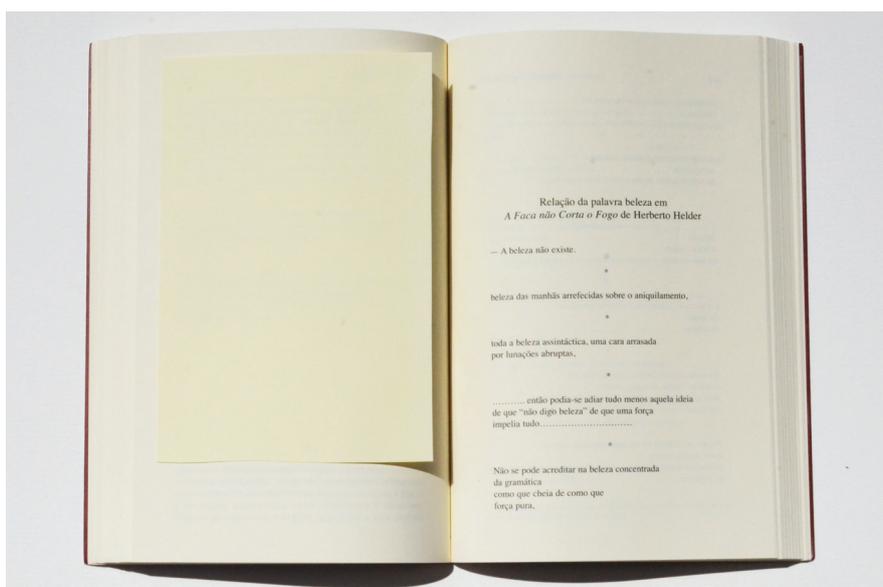


imagem 1

Ao longo do ensaio será reproduzido em fotografia o texto de Maria Filomena Molder sobre Herberto Helder.

As imagens ao longo do texto são citações visuais que expõem o pensamento da autora.

Fotografias: Sofia L. Borges.

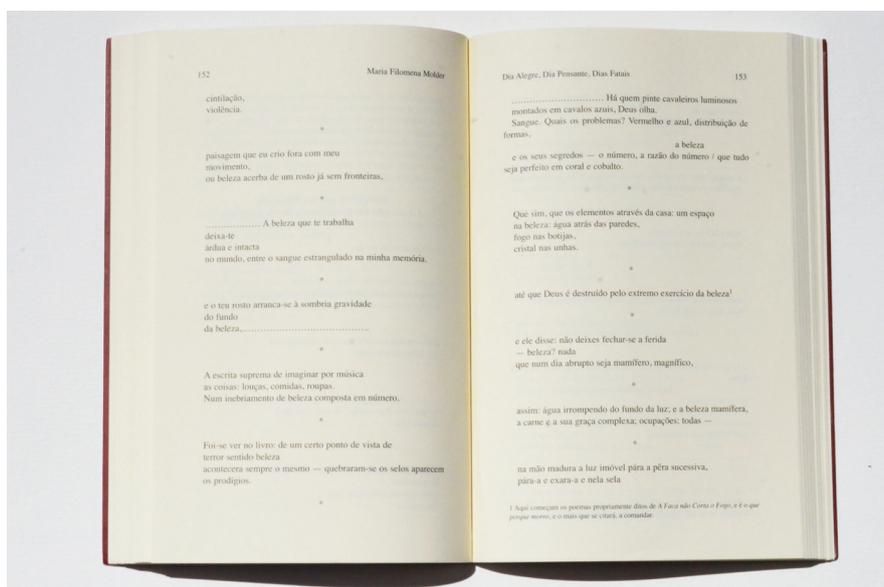
O autor agradece a gentileza da Relógio d'Água e da autora pela autorização em reproduzir as referidas páginas do livro *Dia Alegre, Dia Pensante, Dias Fatais*.

“Um poema cresce inseguramente / na confusão da carne” (2014, p. 28) são os primeiros versos de “O poema” do livro *A colher na boca*, de 1961. Esse modo de escrever um poema nomeando-o poema com artigo definido reflete uma sensibilidade que vem do universo dos objetos e das coisas, da percepção vinda de um contato do corpo com o mundo mediado por um objeto. A propósito do dizível, os versos seguintes o exprimem de modo que o poema praticamente nasce não da ideia, mas do metabolismo, da circulação sanguínea, até materializar-se em palavras. O poema “sobe ainda sem palavras, só ferocidade e gosto, / talvez como sangue / ou sombra de sangue pelos canais do ser.” (2014, p. 28). O poema se expande simultaneamente em uma dimensão física e metafísica que praticamente coincide com o caráter físico da dimensão material do poema. Um exemplo está no verso: “o reino por essa linha lírica em que aprendi a morrer, / e porque estou morrendo aprendo / a unidade do mundo” (2014, p. 582). O poeta criou uma “política rítmica” na qual ele e a língua entram em uma relação de morte, ou melhor, nas palavras de Maria Filomena Molder: “entre estar vivo e perceber que está vivo” (1996, p. 82). A relação entre corpo, palavra e língua é de ordem sintática: “estou a morrer a língua que não é curda nem inglesa, / a Morrê-la ao rés das unhas e da boca” (2014, p. 583). As palavras impressas se adequam a um sistema de respiração particular apoiando-se em medidas que não são determinadas apenas pela versificação e pela cesura. O poeta explora os detalhes da plasticidade da língua, expandindo os próprios limites do humano, isto é, de suas formas de contato com o mundo. Trata-se de uma língua que tateia o mundo, tocando com as palavras as superfícies rugosas, lisas, pegajosas e cósmicas como nesta sequência de versos de *A faca não corta o fogo*, que dessa vez segue no sentido inverso de *A colher na boca*, é o mundo que vem às mãos e existe numa versificação irregular como pode ser a respiração (do poema) proposta: “com a mão aprendiz cólho o áspero alimento do mundo, / e rosto, membros, torso, radiações dos dedos, / trabalho no meu nome, / obra pequena da hemoglobina, enxôfre, células, osso, lume, / para estar mais perto de quem acaso me chame ou toque / – eu, / sem beleza nem maravilha, / só dor, / desamor ou descuidada memória – / mas me conheça por isso que não é bem música, / talvez sim um som / difícilimo, sêco, acerbo, rouco, côncavo, precaríssimo / de apenas consoantes, / pregos” (2014, pp. 583-584).

No comentário feito por Maria Filomena Molder na epígrafe deste estudo pode-se sentir o uso preciso da língua, pouco abstrata, cujos signos possuem restos de comida, sangue e matéria que não possibilita que a palavra seja abstraída por uma máquina de metáforas a produzir clichês na linguagem. As máquinas de Helder são líricas e emaranham paisagens.⁹

Tendo as edições de *A faca não corta o fogo* como exemplo, os livros não coincidem: a edição de 2008 é diferente daquela publicada em 2014 em *Poemas completos*.

Herberto Helder manteve uma dimensão morfológica no poema, fato que nos permite uma aproximação com a tese de Maria Filomena Molder, *O pensamento morfológico de Goethe*. A unidade do mundo que o poeta aprende morrendo pela linha lírica tem muito em comum com o uso do símile em uma dimensão produtiva, porque existe uma linha morfológica que Maria Filomena Molder determina em termos de motivos: “experiência de multiplicidade, convicção da existência de um princípio de unidade que permita reunir num comum a origem e o devir, através do reconhecimento da origem no devir mesmo” (1995, p. 85). Em *Poemas completos*, o leitor tem acesso a um provérbio grego: “Não se pode cortar o fogo com uma faca” (2014, p. 534). Origem e devir estão a crepitar na imagem do fogo. O poeta mantém o verso no tempo presente, isto é, na ação do fogo que não é a ação do homem. A ação humana sugerida a partir do corte não pode dividir, retirar, subtrair aquilo que combina o passado e o porvir. O poeta tem a consciência de que o tempo queima, não se pode cortá-lo, mesmo com o objeto mais afiado que sua imaginação pode conceber.

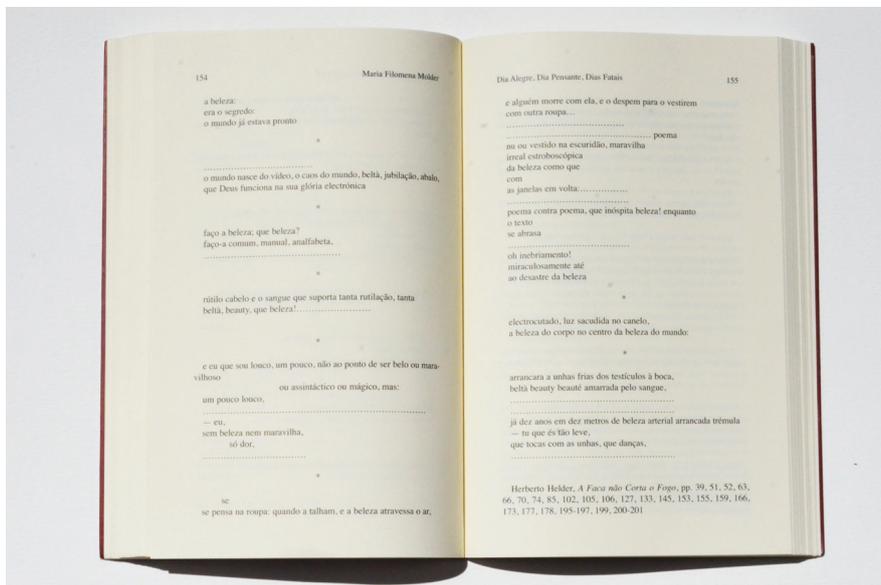


⁹ Ver: Herberto Helder, “A máquina lírica e A máquina de emaranhar paisagens”, *Poemas completos*, Porto, Porto Editora, 2014.

Aliás, ao deslocar um provérbio grego ao modo de um *ready-made*, Herberto Helder enfatiza não o homem, mas o objeto: a faca. É a faca contra o fogo. Toda a negatividade da faca, seu acabamento pela força do trabalho humano não pode dividir a unidade do fogo ou, melhor dito, sua ação no tempo presente. Esse é um enigma para a concepção de beleza observada por Maria Filomena Molder. Além disso, o primeiro verso é: “até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza” (2014, p. 535). Na edição do livro de 2008 existe outra imagem-símile: a imagem da maternidade que explode pelo “sorriso louco das mães”: “No sorriso louco das mães batem as leves / gotas de chuva”.¹⁰ Mesmo que o objetivo não seja identificar um método de Herberto Helder de reescrever os livros e os poemas, convém analisar como a língua possui um lugar preciso no uso destes símiles. Há gramática e construções sintáticas, mas elas exprimem uma dor e estremezem, tiritam, de modo que o autor não afastou do poema a fisiologia do corpo a crepitar verso a verso:

no mundo há poucos fenómenos do fogo,
 ar há pouco,
 mas quem não queria criar uma língua dentro da própria língua?
 eu sim queria,
 o tempo doendo, a mente doendo, a mão doendo,
 o modo esplendor do verbo,
 dentro, fundo, lento, essa língua,
 errada, soprada, atenta,
 mas agora já nada me embebeda,
 já não sinto nos dedos a pulsação da caneta,
 a idade tornou-me louco,
 sou múltiplo,
 os grandes lençóis de ar sacudidos pelo fogo,
 noutro tempo eu cobria-me com todo o ar desdobrado,
 havia tanto fogo movido pelo ar dentro,
 agora não tenho nada defronte,
 não sinto o ritmo,
 estou separado, inexpugnável, incógnito, pouco,
 ninguém me toca,
 não toco (Helder, 2008, pp. 168-169).

10 “No sorriso louco das mães batem as leves / gotas de chuva. Nas amadas / caras loucas batem e batem / os dedos amarelos das candeias. / Que balouçam. Que são puras. / Gotas e candeias puras. E as mães / aproximam-se soprando os dedos frios. / Seu corpo move-se / pelo meio dos ossos filiais, pelos tendões / e órgãos mergulhados, / e as calmas mães intrínsecas sentam-se / nas cabeças filiais. / Sentam-se, e estão ali num silêncio demorado e apressado, / vendo tudo, (...). Herberto Helder. *A faca não corta o fogo*, Porto, Porto Editora, 2008, p. 5.



Maria Filomena Molder assinalou que *A faca não corta o fogo* é um livro sobre a beleza.¹¹ A beleza que abala uma ideia de Deus. A partir do fragmento do poema, o fogo *incorpora* (e não *queima*) a fragilidade da beleza de tal modo que, menos que uma questão teológica, Herberto Helder parece dar continuidade à questão respondida por Cocteau¹² quando lhe foi perguntando o que ele salvaria de sua casa em caso de incêndio. A resposta foi: o fogo.¹³ Os poetas, em geral, para manterem a chama da palavra acesa seguem a tradição prometeica de serem ladrões de fogo. Eles roubam o fogo dos deuses pela língua, lugar em que também sentem as dores, os castigos e os prazeres do corpo. A chama do fogo está ligada tanto ao conhecimento, quanto ao estado de transformação da matéria. Em *O químico e o alquimista. Benjamin, leitor de Baudelaire*, de Maria Filomena Molder, podemos encontrar pelo menos dois momentos em que podemos aproximá-lo de Herberto Helder. O primeiro deles é a “radiação expressiva”: “a essência linguística do ser humano é a nomeação, a qual acaba por coincidir com sua essência espiritual. Isto é, o homem manifesta sua compreensão por meio do poder que tem em dar nomes, pelos quais reconhece a irradiação expressiva dos seres, sua magia, como

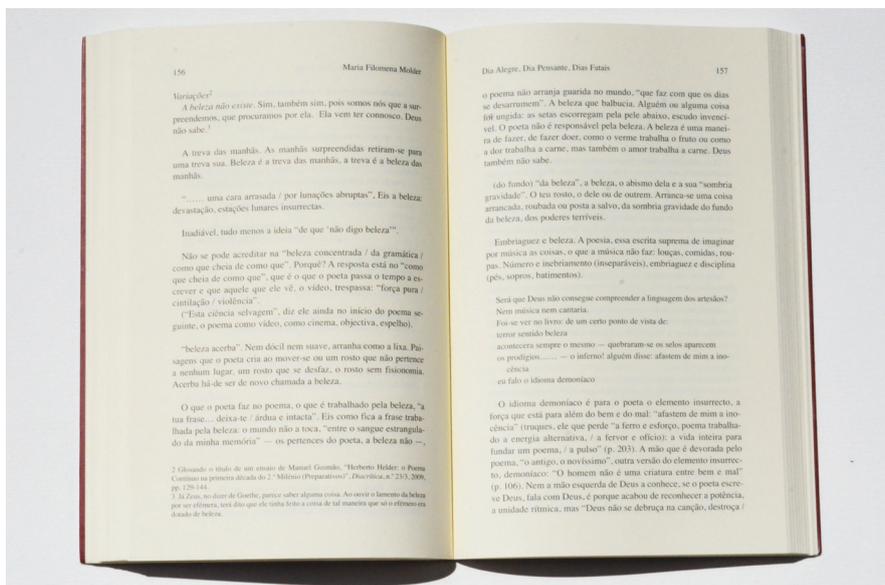
11 A partir da leitura de Maria Filomena Molder percebe-se que Herberto Helder desenvolveu com singularidade a dimensão da beleza presente na lírica de Camões, cujo exemplo do fragmento da “Canção 15” aproxima-os: “Por que vossa beleza a si se vença, / Tais extremos mostrastes, / Que mais bela ficaste(s) / Co passado rigor desta doença”. Luís de Camões. *Lírica* (org. José Lino Grünewald). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992, p. 208. Uma observação que merece um desenvolvimento posterior repousa na diferença que os aproxima: Herberto Helder produz um novo caos meteorológico na estrutura celeste de Camões, até porque a máquina do mundo era outra e a poesia sabe disso.

12 Em *Secrets de Beauté*, duas anotações de Cocteau iluminam a questão da beleza: “A palavra poesia é muito abusada, é usada para tudo o que parece poético”. Mas a poesia não pode ser poética. O que é poético se beneficia da luz que a poesia emite” e “Todo poeta é póstumo”. É por isso que é muito difícil para ele viver. Seu trabalho o odeia, o come, quer se livrar dele e viver sozinho como lhe agrada. Se ele vem à frente, é deixado pelas suas vozes”. Jean Cocteau. *Secrets de Beauté*. Paris, Gallimard, 2013, pp. 26-27.

13 “Se o fogo incendiasse minha casa, o que eu tiraria? Eu gostaria de tirar o fogo”. Jean Cocteau. *Clair-obscur* (1954). Paris, Seuil, 2007.

Benjamin lhe chama” (2011, p. 23). Maria Filomena Molder comenta um ensaio fundamental de Walter Benjamin, “Sobre a linguagem em geral e a linguagem humana”. O segundo momento é uma ênfase à audição. Passar de uma língua a outra, na concepção benjaminiana da tradução significa produzir uma espécie de “eco”. A circulação das imagens dos poemas de Herberto Helder, por exemplo, tem muito que ver com um movimento da boca ao ouvido. Molder anota que “o poeta está imerso na língua, não está fora dela, está dentro, está dentro da floresta mais secreta” (2011, p. 24). As línguas se separam pelo modo de querer dizer, esta é a particularidade evocada pela filósofa. O poema participa da imagem de um animal vivo “que não se deixa tocar por quem não consegue reconhecer o seu modo de estar vivo” (2011, p. 28). Essa breve passagem por *O químico* e o *alquimista* nos ajuda a compreender que a linguagem é um lugar exterior à língua, na qual seguramente esta última participa e que tem nos poetas seus atores fundamentais.

Talvez seja o caso de indagar as direções entre o poeta e o filósofo pelos caminhos da língua e da linguagem. Vilém Flusser, por exemplo, em *Língua e realidade*, não hesitou em afirmar que conhecimento, realidade e verdade são aspectos da língua (2004, p. 34). Segundo Flusser, “ciência e filosofia são pesquisas de língua”, “religião e arte são disciplinas criadoras de língua” (2004, p. 34). Esse modo esquemático de situar campos do conhecimento e realidades em planos distintos da língua não deve, todavia, nos fixar a funções isoladas, mas no conjunto que desde os tempos remotos os poetas – ladrões de fogo – souberam: o fogo permite



tanto uma relação cosmológica com o mundo quanto uma afirmação topográfica no mundo. Segundo Flusser, “a afirmação da identidade entre estrutura do cosmos e língua continua a chocar o ouvido moderno” (2004, p. 34). Isto é, na literatura, a língua não está alienada do mundo, mas nos reorienta a uma política do cosmos:

Ei-la, a língua, em toda sua imensa riqueza. O instrumento mais perfeito que herdamos de nossos pais e em cujo aperfeiçoamento colaboraram incontáveis gerações desde a origem da humanidade, ou, talvez, até além dessa origem. Ela encerra em si toda a sabedoria da raça humana. Ela nos liga aos nossos próximos e, através das idades, aos nossos antecipados. Ela é, a um tempo, a mais antiga e a mais recente obra de arte, obra de arte majestosamente bela, porém sempre imperfeita. E cada um de nós pode trabalhar essa obra, contribuindo, embora modestamente, para aperfeiçoar-lhe a beleza. No íntimo sentimos que somos possuídos por ela, que não somos nós que a formulamos, mas que é ela que nos formula. Somos como que pequenos portões, pelos quais ela passa para depois continuar em seu avanço rumo ao desconhecido. Mas no momento de sua passagem pelo nosso pequeno portão, sentimos poder utilizá-la. Podemos reagrupar os elementos da língua, podemos formular e articular pensamentos. Graças a este nosso trabalho ela continuará enriquecida em seu avanço. Já agora, nesta introdução, aventuro-me a sugerir que se resume a isto nosso papel na estrutura do cosmos (Flusser, 2004, p. 34).

A língua é o conjunto de todas as palavras percebidas e perceptíveis, quando ligadas entre si de acordo com regras pré-estabelecidas. Palavras soltas, ou palavras amontoadas sem regra, o balbuciar e a “salada de palavras” formam a borda, a margem da língua. Herberto Helder não ocupa a margem da língua, embora conheça esse território, a saber, o limite do nome: o sorriso louco das mães, a combustão dos filhos ou a recombinação destas e de outras imagens até que “tudo morre o seu nome noutro nome” (2008, p. 16). Embora siga por outro caminho, a saber, o da declinação da língua na linguagem – o que constitui uma diferença essencial entre língua e linguagem –, Vilém Flusser situou as palavras como os elementos do cosmos da língua. O modo de dizer de cada língua, seu traço de diferença, marca cosmológicamente nossa posição em um determinado lugar. Essa talvez seja uma condição diacrítica da língua e sua afinidade o traço nomeador da linguagem, como havia percebido Walter Benjamin.

O ensaio de Maria Filomena Molder sobre a palavra “beleza” em *A faca não corta o fogo* foi publicado em *Dia alegre, dia pensante, dias fatais*.¹⁴ Vivemos a experiência fragmentária do tempo de onde a alegria seria uma centelha que eclode no dia a dia. Do mesmo modo que a alegria, mas em outro ponto de partida – sobretudo depois dos românticos alemães –, o pensamento desabrocha de modo fragmentário enquanto a fatalidade do tempo – a saber, o seu limite diante da morte, a verdade última e justamente aquilo que é descontínuo por excelência –, é apresentado em um conjunto do substantivo “dias” no plural. No texto que dá título ao livro, *Dia alegre, dia pensante, dias fatais*, Maria Filomena Molder refere-se à análise que Walter Benjamin faz de dois poemas de Hölderlin. O ensaio foi publicado originalmente em *Lógica poética*, organizado por Bruno Duarte em 2011. Helder, Hölderlin: duas sensibilidades poéticas incontornáveis para aqueles apaixonados pela lógica da língua, pelo desnudamento da poética de toda a sua função adjetiva e que qualifica uma prosódia turva, incomunicável, hermética.

Em um sentido muito diverso, os poetas buscam uma estrutura vertebral da língua, fazendo da poesia o lugar em que a língua é capaz de criar intervalos de toda a sua carga utilitária do dizer. Helder e Hölderlin: dois poetas que podem ser agrupados e lidos à luz do referido ensaio de Maria Filomena Molder, mais precisamente no seguinte fragmento: “A poesia não tem mão no imediato, pois a sua lei é a da medida rítmica que incita o caos à disciplina. Mas na desmedida das mãos que se apresentam fortes e hábeis, há uma nudez que tende para a dissolução da figura poética. E talvez aí o poeta conheça uma intimidade com o imediato” (2017, p. 96). A medida das mãos é como Hölderlin conclui o poema “Timidez” com os versos: “O que de nosso / Temos, porém, é a justa medida da mão” (Doch selber / Bringen schikliche Hände wir)” (2011, pp. 44-45).

Os poetas entendem a justa medida da desmesura que é o próprio poema. Desmesura, caos, excesso: termos incomensuráveis que, pela poesia, adquirem direitos de cidadania no mundo da linguagem para fazer referência a uma expressão de Vladimir Maiakovski (2014, p. 15). Tanto “Timidez” quanto *A faca não corta o fogo* lidam com a matéria das palavras. A partir da consideração de Maria Filomena Molder assinalamos que os poetas (Herberto Helder e Hölderlin) assinam a possibilidade da intimidade com o imediato, o que ocorre na língua, o que seria muito

¹⁴ Maria Filomena Molder dedicou dois textos a Herberto Helder em *Dia alegre, dia pensante, dias fatais*, op. cit., 2017. O primeiro deles, de onde sai a primeira citação, tem por título “Relação da palavra beleza em *A faca não corta o fogo* de Herberto Helder” e, o segundo, “Línguas perfeitas e línguas imperfeitas (pp. 73-75) dedicado ao livro *A Morte sem mestre*.”

distinto se a identificáramos pela linguagem.¹⁵ Mesmo a tradução dos poemas de Hölderlin para o português assinala uma questão dos limites da língua portuguesa.¹⁶ A medida da mão de Herberto Helder transporta uma seiva que, embora seja gramatical, não deixa o mundo totalmente compacto e limpo. Entre *A faca não corta o fogo* e *A morte sem mestre* – último livro publicado pelo autor, de 2014 – está *Servidões*, de onde se destaca dois fragmentos da primeira prosa publicada em *Poemas completos*:

Só morremos de nós mesmos, e se existe uma figura topográfica, geográfica, talvez seja escolhida ou imposta pela inspiração que dirige profundamente a nossa vida. Esta ilha não se integrava na minha ordem espiritual e fora nela contudo que eu arrecadara os ganhos fundamentais, os primeiros, naquelas imagens, nos acontecimentos por assim dizer nascidos nesses lugares, nascidos deles, ali concebera como reitoria irreversível e inocente aquilo que, com alguma veracidade, alguma retórica, alguma fé, se chamaria destino (Helder, 2014, p. 626).

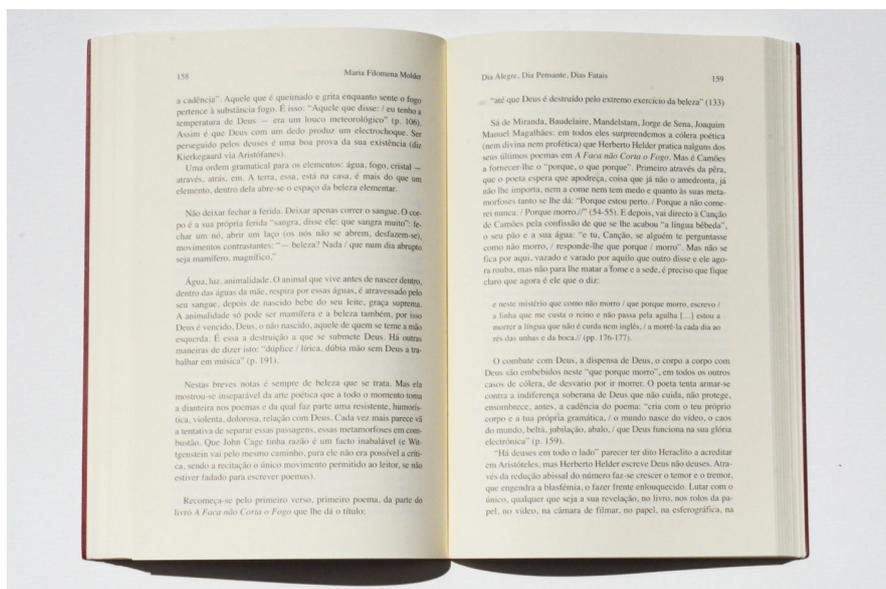
a história é minha biografia e os pontos onde vida e criação tocam pontos da história comum, pensando-se que há história comum, são contactos de que me sirvo não para a ficção da minha existência mas para a ficção da história que serve a verdade biográfica. Compreendi então: cumprira-se aquilo que eu sempre desejara – uma vida subtil, unida e invisível que o fogo celular das imagens devorava. Era uma vida que absorvera o mundo e o abandonara depois, abandonara a sua realidade fragmentária. Era compacta e limpa. Gramatical (Helder, 2014, p. 626).

A servidão é um enigma que sustenta a sequência dos títulos de suas últimas três obras: *A faca não corta o fogo*, *Servidões* e *A morte sem mestre*. Em *A morte sem mestre* existe uma centelha da imagem do fogo, onde “o mundo é só fogo e pão cozido, / e o fogo é que dá ao mundo os fundamentos da forma” (2014, p. 29). Não é à toa que o poeta, pela materialidade das palavras, faz da língua uma ética do dom – fogo, pão – e critica a mercantilização do gás (2014, p. 752). Sem restringir-se apenas à venda de uma matéria-prima (o gás), o modo de fixá-la na língua “plana”, isto é, homo-

15 Para uma distinção precisa entre língua e linguagem, ver Walter Benjamin, “Sobre a linguagem geral e sobre a linguagem do homem”, *Escritos sobre mito e linguagem* (1915-1921). Org. Jeane Marie Gagnebin. Trad. Susana Kampff Lages. São Paulo, Ed. 34, Duas Cidades, 2011, pp. 49-73. Convém reproduzir um fragmento da nota feita por Gagnebin para esse texto: “Uma das dificuldades de tradução deste texto está no fato de o alemão (assim como o latim, o inglês e o russo, por exemplo) pertencer às línguas que fazem uma distinção binária entre *Sprache* e *Rede*, enquanto o português opera com uma distinção ternária: “língua”, “linguagem” e “palavra”. Essa diferenciação, tomada de empréstimo ao linguista E. Coseriu, ajuda a entender que o termo *Sprache* possa ser traduzido aqui tanto por “língua” como por “linguagem”, dependendo do contexto. O alcance especulativo e ontológico de *Sprache*, em sua amplitude, merece ser ressaltado e pode servir de horizonte para toda a filosofia alemã, em particular aquela do romantismo alemão, tradição na qual o ensaio de Benjamin se insere, ocupando lugar de destaque”. Existe uma tradição alemã, de Wilhelm von Humboldt até Benjamin, passando por Hölderlin, Adorno que marcam essa relação entre língua e linguagem. Considerando que este ensaio é uma breve leitura de Herberto Helder e de Maria Filomena Molder, marcamos apenas que existe o objetivo de focar as análises na relação com a língua e o seu lugar de práxis do poeta.

16 Convém expor que a tradução de Hölderlin ao português não está isolada da observação de Bruno Duarte sobre a contribuição de Hölderlin a vários domínios: “o poema dramático ‘A morte de Empédocles’, deixado inacabado, de que existem três versões, e que evidencia já, no tratamento do conflito entre o todo e o particular, uma reflexão permanente sobre o lirismo; uma série de estudos poetológicos, que incluem os fundamentos de um esquematismo dos géneros poéticos, assim como ensaios de tipo especulativo e histórico-filosófico; o estudo de Horácio, por um lado, e uma tradução experimental, literal, dos epínios de Píndaro, por outro, que viria posteriormente a definir muitos dos aspectos formais e de conteúdo da linguagem poética dos hinos; a tradução (continua na página seguinte)

geneizada de produtos e serviços vindos de relações contratuais, mas a própria língua plena à qual se propõe o poema de modo que *A morte sem mestre* é um livro-túmulo para o poeta: “e encerrar-me todo num poema, / não em língua plana mas em língua plena” (2014, p. 53). Em “Vivo, moribundo, morto”, o segundo texto de *Dia alegre, dia pensante, dias fatais*, temos uma observação feita a partir de um dos poemas de *A morte sem mestre*. Maria Filomena Molder percebeu a dimensão infinitesimal dos dias: a expectativa do autor na qual o seu poema duraria um ou dois, talvez três dias. Contra essa brevidade os milênios duraram em seu corpo, seja por um poema sumério ou pelos cabelos da rapariga estreita. O poema de duração incerta está contra “o ar do pó (que) está vivo” (2017, p. 177).



O logos da língua, o poetizado e o procedimento

A afirmação que Herberto Helder mantém a vida como um lugar incontornável da escrita merece ser considerada que a vida não é uma metáfora. O compromisso da literatura é com a vida como escreveu Gilles Deleuze,¹⁷ e mesmo o um verso de “O poema”, de *A colher na boca*, “cantar era uma razão / de morte e de alegria” (2014, p. 29) está pleno de vida. Não é a morte que apaga a vitalidade da razão do canto conduzida alegremente pelo poeta. Mesmo a morte figurada nos limites da representação, a obra

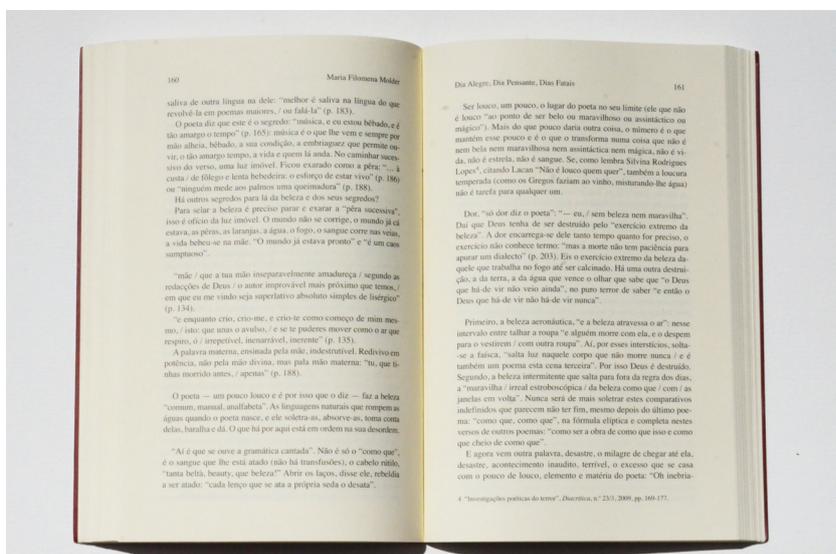
16 (cont.) das tragédias de Sófocles, que aprofunda a compreensão das leis de um poema, no interior do género ao qual pertence; a composição de várias odes e elegias, na qual se inclui a revisão e reescrita de poemas anteriores, aparentemente dados por concluídos” (Duarte, 2011, p. 19). Esse é um contexto que dialoga muito bem com a extensão da obra de Herberto Helder.

17 “A literatura é uma saúde”. Gilles Deleuze. “A literatura e a vida”. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 9.

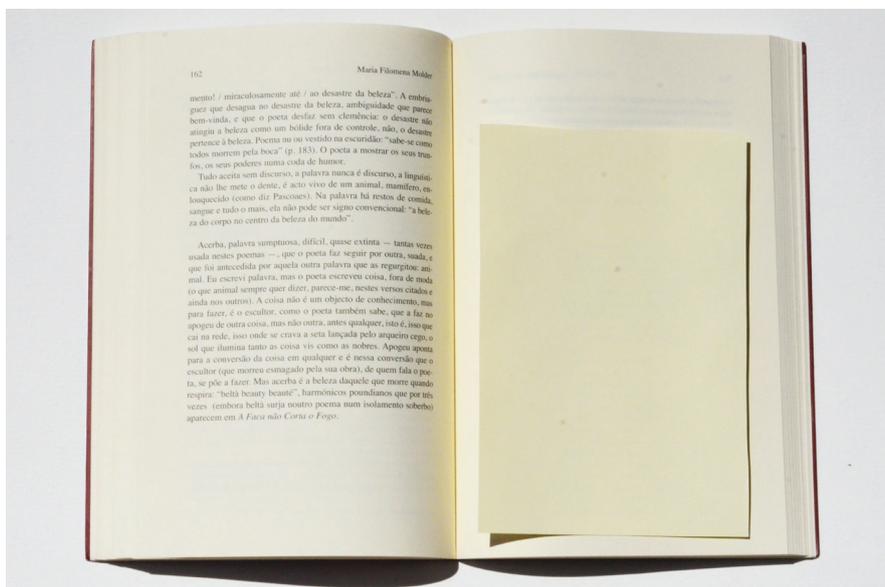
de Herberto Helder afirma a todo instante uma dimensão vital da literatura, pois menos que um tema, ela se libera do contexto semântico do seu significado, isto é, o do fim dos movimentos vitais, estendendo-se como forma aos procedimentos da escrita. As palavras de Proust utilizadas por Gilles Deleuze possuem uma afinidade com a poesia de Herberto Helder: “o escritor inventa na língua uma nova língua, uma língua de algum modo estrangeira” (1997, p. 9). Com isso, a poesia de Herberto Helder elabora um *logos* da língua no qual vida e morte estão na letra para cantar a vida. De modo que se pode ler em um dos poemas do autor em *A máquina lírica*: “Só agora / escrevendo eu sei” (2014, p. 191). Mas, qual ou quais saberes o poeta imprime quando escreve? A resposta talvez só possa ser dada na própria leitura da sua obra, isto é, na particularidade do fogo da leitura (o poetizado) e na leitura do fogo (o procedimento).

Assim, sem formular uma resposta para tais saberes, buscamos concluir esta reflexão com uma breve análise de dois termos em torno dos poemas de Herberto Helder, a saber, o poetizado (*das Gedichtete*) e o procedimento. O primeiro ponto nos leva a Maria Filomena Molder e, o segundo, a Roman Jakobson. Em *Dia alegre, dia pensante, dias fatais*, Maria Filomena Molder observa que:

O poetizado (*das Gedichtete*) é o que acontece por acção do poeta. E onde se realiza esta acção? Na vida. Que vida? A vida que a arte chamou a si ou prendeu. Esta vida é maior do que aquela que não ficou presa, a saber, o imediato, que espera e não espera pela acção do poeta? Sublinhe-se que o poeta chama vida precisamente à ideia de tarefa poética, a tarefa poética de cada poema (2017, p. 95).



Cada poema tem uma tarefa poética e isso não é diferente tanto em Hölderlin quanto em Herberto Helder. A vida emerge daí. Cada poema comporta um conjunto de saberes por meio do poetizado, afinal, “o poetizado é um conceito limite entre o incalculável da unidade da vida e o incalculável da unidade do poema” (2017, p. 95). Um suplemento para a questão do poetizado é a função estética da linguagem (Jakobson) que os poetas sempre darão ênfase na língua, *medium* por excelência para o transporte da palavra e sua composição mais ampla no sentido cosmológico e mais estrito na dimensão quotidiana. De acordo com Roman Jakobson, “os monumentos literários não são documentos defeituosos” e “se os estudos literários querem tornar-se ciência, eles devem reconhecer o *procedimento* como seu *personagem* único” (1977, p. 17). A precisão da poesia de Herberto Helder junto com as reflexões de Maria Filomena Molder nos leva a um desdobramento da consideração feita por Jakobson. Em termos topográficos e linguísticos, se os estudos literários querem tornar-se ciência – inclusive com seus acidentes, suas indeterminações, seus embates políticos –, eles devem reconhecer o campo de ação dessa personagem única, o *procedimento*. Através do procedimento, cada poema expõe particularidades da língua. O poeta descobre lugares



com palavras sem dissociação de uma vida sem conceito, imprópria, ao passo que “se pedem: canta, ele deve transformar-se no som” (2014, p. 140). Herberto Helder apresenta seus poemas em toda a sua intensidade da vida que, inclusive, pode emitir uma verdade efêmera na duração de uma única sílaba. Essa dimensão do som não pretende enviar a obra do poeta para uma situação pré-linguística, na perspectiva que Ferdinand de Saussure inaugurou na medida em que “nem a realidade física do som, nem a realidade fisiológica dos gestos articulatórios fornecem critérios que permitem delimitar os sons que percebemos” (2018, p. 13), como afirmou Patrice Maniglier em *La Vie énigmatique des signes*. O poeta está em plena relação com esta realidade física e fisiológica para transportar as impurezas da vida para a realidade e para o lugar da língua.

Traduções das citações presentes nas notas laterais

3 “On entend parfois dire que la poétique, par opposition à la linguistique, a pour tâche de juger de la valeur des œuvres littéraires. Cette manière de séparer les deux domaines repose sur une interprétation courante mais erronée du contraste entre la structure de la poésie et les autres types de structures verbales : celles-ci, dit-on, s’opposent par leur nature fortuite, non intentionnelle, au caractère intentionnel, prémédité, du langage poétique. En fait, toute conduite verbale est orientée vers un but, mais les objectifs varient – ce problème, de la conformité entre les moyens employés et l’effet visé, préoccupe de plus en plus les chercheurs qui travaillent dans les différents domaines de la communication verbale. Il y a une correspondance étroite, beaucoup plus étroite que ne le pensent les critiques, entre la question de l’expansion des phénomènes linguistiques dans le temps et dans l’espace, et celle de la diffusion spatiale et temporelle des modèles littéraires”.

4 “Les exercices verbaux de Duchamp n’ont ni ce panache ni cette dimension lyrique. S’il y a poème, c’est au-delà d’une manière de 3^e degré, dans ce domaine de Rose Sélavy, *no man’s land* neutre, atonalisé, feutré, où le bonheur ne se conçoit que contradictoirement : *Comme il est aride, comme il est fertile, comme il est joyeux, comme il est triste*”.

5 “Une caractéristique importante : la courte phrase qu’à l’occasion j’inscrivais sur le *ready-made*. Cette phrase, au lieu de décrire l’objet comme l’aurait fait un titre, était destinée à emporter l’esprit du spectateur vers d’autres régions plus verbales. Quelquefois j’ajouterais un détail graphique de présentation : j’appelais cela pour satisfaire mon penchant pour les allitérations, ‘*ready-made aidé*’ (*‘ready-made aided’*)”.

6 “Besser als zu lesen ist die Sonate zu hören. Ich selbst trage deshalb meine Sonate gern und öffentlich vor und bin auf Einladung überall gern bereit, einen Sonatenabend zu veranstalten.” Kurt Schwitters, “*Meine Sonata in Urlauten*” (1927).

12 “On abuse beaucoup du mot poésie, on l’emploie pour tout ce qui semble poétique. Or la poésie ne saurait être poétique. Ce qui est poétique profite de la lumière que dégage la poésie.” e “toute poète est posthume. C’est pourquoi il lui est très difficile de vivre. Son œuvre le déteste, le mange, veut se débarrasser de lui et vivre seule à sa guise. S’il se porte au premier plan, il est quitté par ses voix”.

13 “Si le feu brûlait ma maison, qu’emporterais-je ? j’aimerais emporter le feu”.

Bibliografia

- Barthes, R. (2002). "Le bruissement de la langue". In *Œuvres Complètes IV (1972-1976)* (E. Marty, ed.). (pp. 800-803). Paris: Seuil.
- Benjamin, W. (2011). "Sobre a linguagem geral e sobre a linguagem do homem". In *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)* (J. M. Gagnebin, org.; S. K. Lages, trad.). (pp. 49-73). São Paulo: Ed. 34, Duas Cidades.
- Camões, L. de. (1992). *Lírica* (J. L. Grünewald, org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Cesarino, P., e Faleiros, A. (2019) "Herberto Helder Tradutor de Poéticas não-Europeias". *Cadernos de Tradução*, 39 (n.º esp.), 348-371.
- Cocteau, J. (2013). *Secrets de Beauté*. Paris: Gallimard.
- Deleuze, G. (1997). *Crítica e Clínica* (P. P. Pelbart, trad.). São Paulo: Ed. 34
- Duarte, B. (Org.) (2011). *Lógica poética, Friedrich Hölderlin*. Lisboa: Vendaval.
- Duchamp, M. (1975). *Duchamp du Signe* (M. Sanouillet, dir.). Paris: Flammarion.
- Flusser, V. (2004). *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume.
- Helder, H. (2008). *A faca não corta o fogo*. Porto, Porto Editora.
- (2010). *As magias. Alguns exemplos. Poemas mudados para o português*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- (2014). *Poemas completos*. Porto: Porto Editora.
- (2014). *A morte sem mestre*. Porto: Porto Editora.
- Jakobson, R. (2003 [1963]). *Essais de linguistique générale. 1. Les fondations du langage* (N. Ruwet, trad.). Paris: Les Éditions de Minuit.
- (1977). *Huit leçons de poétique*. Paris: Seuil.
- Maiakovski, V. (2014). *Comment écrire des vers* (P. Blanchon, trad.). Paris: Nerthe.
- Maniglier, P. (2018). *La Vie énigmatique des signes. Saussure et la naissance du structuralisme*. Paris: Non & non, Éditions Léo Scheer.
- Molder, M. F. (1995). *O pensamento morfológico de Goethe*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda.
- (2011). *O químico e o alquimista. Benjamin, leitor de Baudelaire*. Lisboa: Relógio d'Água.
- (2017). *Dia alegre, dia pensante, dias fatais*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Molder, M. F., e Soares, M. L. C. (org.). (1996). *A filosofia e o resto*. Lisboa: Edições Colibri.
- Saussure, F. de (2016). *Cours de Linguistique Générale* (C. Bally, A. Sechehaye, A. Riedlinger, ed.). Paris: Payot & Rivages.
- Schwitters, K. (1998). "Meine Sonate in Urlauten" (1927). In *Die literarischen Werke. Band 5. Manifeste und kritische Prosa*. (pp. 288-292) Köln: DuMont.