

João Amadeu Silva

A PAIXÃO PELO EXTREMO EXERCÍCIO DA BELEZA EM A FACA NÃO CORTA O FOGO

Resumo: Sobre o livro *A faca não corta o fogo* (2009) de Herberto Helder, propomos uma leitura organizada em três momentos. Iniciamos este estudo com a interpretação de relações intertextuais com a *Bíblia*, com a poesia trovadoresca e com a poesia lírica de Luís de Camões, entre outros diálogos. No momento seguinte e na sequência das diversas vozes presentes na poesia de Herberto Helder, destacamos traços significativos de uma arte poética pessoal, consubstanciados numa escrita elíptica, intensa e visceral, que se distancia do quotidiano. No terceiro e último momento, centramos a atenção na paixão enquanto exercício da beleza, como força que motiva o processo criativo e representa a confluência de energias e ambiências, situadas entre o puro júbilo e o terror, como possíveis representações do sagrado.

Palavras-chave: Intertextualidade, arte poética, beleza, paixão, sagrado

Title: The Passion for the Extreme Exercise of Beauty in *A faca não corta o fogo*

Abstract: We propose a reading of Herberto Helder's book *A faca não corta o fogo* (2009), divided into three consecutive moments. We begin by analysing the intertextual relations with the *Bible*, the poetry of the troubadours and Camões' lyrical poetry, among other dialogues. In a second moment, following the various voices within Herberto Helder's poetry, we explain some meaningful aspects of a personal poetic art, embodied in an elliptic, intense and visceral writing, which distances itself from day-to-day life. In the third and last moment we focus on passion in its relation with beauty, on passion as the power that motivates the creative process, a confluence of energies and settings, placed between pure joy and terror, as possible representations of the sacred.

Key-words: Intertextuality, poetic art, beauty, passion, sacred

INTRODUÇÃO

A seguir ao título *A faca não corta o fogo*, podemos ler “Não se pode cortar o fogo com uma faca” (Helder 2009: 534)¹, um provérbio grego que terá originado aquele título em 2008². O objecto cortante, que constitui o título e o provérbio, reduzido à sua fisicalidade, torna-se disfuncional diante da intensidade destrutiva e purificadora do fogo. Este elemento primordial impõe-se pela capacidade de unificar os materiais diversos que contribuem para a criação desta poesia.

Para além da temática do fogo, sugerida pelo título do livro, os poemas iniciais realçam a centralidade da beleza, ao perspectivá-la na imagem da mãe, donde tudo brota desde o princípio. A função unificadora da imagem materna espraia-se pela poesia de Herberto Helder e facilita a maturação da palavra. A mãe “interpreta com intuição e intuito no mesmo comprimento de onda, / [...] / lavra a fio exímio, salga, limpa, muda, move, inventa” (536). Para além de simbolizar o fogo criador e a origem da palavra, a mãe transforma-se, por um processo de osmose, nas próprias palavras do poeta.

A actividade criadora desenvolve-se num diálogo com diversas vozes e sistematiza-se numa arte poética à custa de uma língua pessoal que ascende dos espaços mais recônditos. A faca não corta o fogo, porque este elemento primordial eleva-se da mãe ou da terra-mãe enquanto inspiração, fundada radicalmente no espaço mais profundo do corpo e no excesso das suas entranhas. O acto poético assume-se com paixão, num “extremo exercício da beleza” (535), e expande-se entre excessos como representação possível do sagrado.

¹ No decurso do artigo, para citarmos *A faca não corta o fogo*, utilizaremos somente a sua publicação em *Ofício cantante: poesia completa*, Assírio & Alvim, 2009. Para o efeito, referiremos apenas a página do livro, entre parêntesis. *Ofício cantante: poesia completa* retoma “o título escolhido para a primeira publicação, em 1967, de poemas reunidos do autor” (2009: 5). Nesta reedição da obra de Herberto Helder, encontramos o seu último livro *A faca não corta o fogo* (2008), com mais onze novos poemas intercalados, ao longo das oitenta e cinco páginas, e breves alterações, algumas das quais referiremos (2009: 533-618).

² O livro *A faca não corta o fogo: súmula & inédita* (2008) de Herberto Helder é constituído por uma primeira parte em tudo semelhante a *Ou o poema contínuo: súmula* (Helder 2001), exceptuando o primeiro poema de *Cinco canções lacunares* e a totalidade de *Os brancos arquipélagos* (cf. Helder 1996: 295-296 e 311-317). Quando referimos a semelhança, salvaguardamos possíveis alterações pontuais, efectuadas de edição para edição. A segunda parte do livro publicado em 2008 a que correspondem os poemas inéditos (Helder 2008: 133-207) inclui um primeiro poema constituído por um único verso retirado de Lugar (Helder 1996: 123) e ainda um poema publicado em 2001. Referimo-nos ao poema “Redivivo. E basta a luz do mundo movida ao toque no interruptor” (Helder 2001: 124-126). Entre a versão de 2001 e a versão de 2008 encontra-se uma única alteração na 3ª estrofe: “rodilhas” é substituída por “rojo”. A propósito da constituição deste livro realce-se a presença de dois ritmos distintos. O primeiro, identificado por súmula (cf. Silva 2004: 203-204), representa uma amplitude temporal que se situa entre 1953 e 1994; o segundo deve entender-se como a realização de um momento expansivo de criatividade, sem intenção selectiva.

A PLURALIDADE DAS VOZES NA LÍNGUA DO POETA

As vozes de povos de culturas ancestrais e de escritores de diversas línguas sempre foram, ao longo da obra do poeta, uma fonte essencial a que recorreu não só para depurar a palavra ou transformá-la em entidade propiciadora de sonoridades e sentidos originais, mas também para alimentar as imagens da sua poesia. Recordem-se *O bebedor nocturno* (1996: 159-241), *Húmus* (1996: 279-292) e os três livros de 1997: *Ouolof*, *Poemas ameríndios* e *Doze nós numa corda*. Não é por isso de estranhar, em *A faca não corta o fogo*, a presença de vozes diversas, num diálogo promissor, situado entre a comunhão e a ironia. Nos poemas que constituem este livro, o poeta desenvolve aproximações aos hinos litúrgicos, a excertos da *Bíblia*, à poesia trovadoresca portuguesa e provençal, à poesia de Luís de Camões, num diálogo direccionado para a língua quase que apreciada no seu sentido mais prometeico, para além de criar relações intratextuais ou aproveitar a sonoridade e a doce construção da linguagem oral brasileira, num espaço de realização possível, parecendo somente gozar, por momentos, o contacto físico com o significante.

O diálogo com temas religiosos, já diversas vezes desenvolvido e estudado na obra de Herberto Helder (recorde-se, por exemplo, *Os selos* e a sua relação intertextual com o *Apocalipse* (cf. Silva 2000; 2007), torna-se mais uma vez evidente no conjunto dos poemas que agora lemos. Quando o poeta inicia um texto por “gloria in excelsis” (587) está, ironicamente, a procurar a glória. A altura inscreve-se no céu do corpo já que a glória não estará para lá da “minha língua na tua língua” (587): as alturas ficam pela “ponta com ponta tocando-se dentro da boca” (588). O poeta termina este poema com “a minha língua na tua língua em todos os sentidos sagrados e / profanos, / saliva, muita, e temperatura animal” (589). *Gloria in excelsis Deo*, um hino de louvor à Santíssima Trindade, dá azo a que o poeta desenvolva uma perspectiva bem distinta daquela que podemos encontrar no texto litúrgico ao direccionar a elevação para o espaço interior e ao concentrar o acto criativo na “temperatura animal”, entre o sentido profano do corpo animal e o sentido sagrado, inscrito na expressão latina.

São diversas as sonoridades bíblicas ao longo da poesia de Herberto Helder. Do *Cântico dos cânticos* encontramos ecos sugestivos ao longo de todo um poema (2009: 546-548). Este texto, que não se encontra na edição de 2008, faz lembrar os diálogos entre os esposos da *Bíblia*: “belo é o meu amado correndo pelas colinas como um cervo” (546). A *Bíblia* assume, num outro poema, uma renovada centralidade, sendo para o efeito recordada uma passagem da paixão e morte de Jesus: “Eli, Eli, lamma sabachthani” (Mt 27: 46; 2009: 582) (meu Deus, meu Deus, porque me abandonaste?). No entanto, de imediato o sujeito poético distancia-se do intertexto bíblico com a pergunta que formula: “porque me abandonaste entre os semáforos da gramática [...]” (582). O Verbo, a língua, feito carne, com o nascimento de Jesus, entrega-se depois à morte por crucificação: “a língua que me atravessa, e morre” (582). Impõe-se o sacrifício do Filho de Deus para que a humanidade seja redimida: o filho abandonado aos seus algozes ressuscita ao terceiro dia. Os “semáforos da gramática”, porém, representam um obstáculo para a sobrevivência, em estado bárbaro, do verbo-língua na terra dos homens. A relação com a narrativa bíblica da paixão de Cristo continua nos versos

seguintes: “a terra tremeu e as rochas fenderam-se” (Mt 27: 51) e, em Helder, “o céu retirou-se como um livro que se enrola: / e todos os montes e ilhas se moveram dos seus lugares” (582).

O aproveitamento do acontecimento bíblico da crucificação transmite ao acto criativo uma aura que, por não se afigurar irónica, sugere uma grandeza que se inscreve no âmbito do sacrifício sagrado. Todavia, enquanto depois da crucificação Cristo ressuscita, a morte no poema herbertiano assume-se sem redenção, obscurece-se na palavra poética, até porque “é mais fácil um camelo passar pelo fundo de uma agulha / do que uma linha escrita” (582). Recorde-se, a este propósito, a aproximação a uma passagem do Evangelho de S. Marcos onde se lê que “É mais fácil passar um camelo pelo fundo de uma agulha do que um rico entrar no reino de Deus” (Mar 10: 25). A linha escrita, metáfora de linha/fio, não passa pelo fundo da agulha e por isso é-lhe negada a vida eterna, porque o verbo/filho vive morrendo e nessa disponibilidade total de entrega diz o poeta: “aprendi a morrer, / e porque estou morrendo aprendo / a unidade do mundo” (582). Só a disponibilidade absoluta, a redução da identidade pessoal, a dissolução do evento particular, no universo da língua de tantos utilizadores, permitirá a unidade do mundo.

Ainda no mesmo poema, realce-se o diálogo com os versos finais da Canção IX de Luís de Camões: “Assim vivo; e se alguém te perguntasse, / Canção, como não mouro, / podes-lhe responder que porque mouro.” (Camões 1981: 45); em Helder: “e tu, Canção, se alguém te perguntasse como não morro, / responde-lhe que porque / morro” (582-583). Ao contrário de Camões que se queixa de que não morre, porque morre pela amada que é para ele a vida, Helder direcciona a atenção para a língua ao dedicar-lhe a vida e ao ser com ela um ser único, já que “estou a morrer a língua que não é curda nem inglesa, / a Morrê-la ao rés das unhas e da boca”³ (583).

A obra de Camões é ainda visitada noutros poemas, através de versos por demais conhecidos. A acompanhar os sons de Haendel e de Bach (cf. 570; este segundo músico é referido por diversas vezes – cf. Helder 1994a: 11, 156, 158, 160), o poeta pede que lhe leiam “o curso de sóbolos rios que vão” (570; cf. Camões 1980a: 273) ou, noutro poema, recorda “meu tão certo secretário” (599; Camões 1981: 61) da Canção X de Camões. Nos dois momentos, sai reforçada a necessidade de um convívio de vozes com aqueles que comungam uma ansiedade e um estado de busca, sendo evidente a aproximação de Herberto Helder a Camões pela preocupação comum em recriar a língua.

A poesia trovadoresca é igualmente visitada pelo poeta (cf. 543-544; 554-555). Dentre esses diálogos, refiram-se as vozes concitadas da poesia provençal e portuguesa, respectivamente de Raimbaut d’Aurenga e do rei D. Dinis. Para além do recurso à imagem matricial da língua poética portuguesa, o cenário do caos aproxima as redondilhas de Camões do “trobar clus” provençal, quando recorda o primeiro verso de um poema, “ar resplan la flors enversa”⁴

³ “A Morrê-la cada dia ao rés das unhas e da boca” (2008: 177).

⁴ De um poema de Raimbaut d’Aurenga (1150-1173) transcrevemos a primeira de oito estrofes: “Er [sic] resplan la flors enversa / pels trencans rancx e pels tertres / Quals flors? Neus, gels e conglaipis, / que cotz e destrenh e trenca, / don vey morz quilis, critz, brays, siscles / pels fuels, pels rams e pels giscles; / mas mi te vert e jauzen joys, / er quan vey seix los dolens croys” (Spina 1972: 124); “Resplandece agora a flor inversa pelos penhascos ponteagudos e pela planície. Que flor? Neve, gelo e rocio, que enfraquece, oprime e corta, faz morrer os trinados, os gritos e o sibilar por entre as folhas, os ramos e os rebentos; mas a alegria me traz jovem, e feliz me sinto ao ver mirrados os vis maledicentes” (Spina 1972: 126).

(555) do trovador provençal, defensor de um “trobar ric”⁵ (Spina 1972: 61-68). Serve de *leitmotiv* aquela visão do caos: antes de aduzir a imagem dos rios que passam por Babilónia e referir que “o mundo é um caos sumptuoso” (570), como que se posiciona o poeta no interior da língua, “noite funcionada a furos de ouro”, “força da imagem ou fogo ou / desabilitação do mundo” (554), no interior das realizações literárias por onde, para encontrar o sentido mais profundo, terá de recuar ao “caos” (554).

É muito interessante a coincidência entre algumas opções do trovador provençal aqui recordado e as características da poesia de Herberto Helder. Segismundo Spina refere que, no poema de Raimbaut d’Aurenga, se exploram conceitos e associações de estados contraditórios, antecipando recursos bem ao gosto da poesia petrarquista e barroca, concedendo atenção privilegiada à carga semântica das palavras reutilizadas. E exemplifica com o vocábulo “enversa”, elemento presente também no poema de Herberto Helder⁶. A acção violenta exercida sobre as coisas e sobre os nomes faz com que se chegue ao inverso da flor, “desde o hábil desgoverno da matéria à pronúncia tumultuosa” (555). O contexto temporal torna-se irrelevante na poesia de Herberto Helder, independentemente de o vocábulo chegar de um texto do século XII ou ser recolhido da actualidade. Interessa somente a capacidade de realização através da combinação entre potência e elegância para que do poeta ou da língua possa jorrar “a flor inversa” (555).

O “choque tecnológico” (555) e a sonoridade da língua falada no Brasil (544-546) marcam também presença nos poemas de Herberto Helder. A carga política destes elementos é absorvida, deglutida, porque lhe é atribuído um diminuto significado diante da centralidade da língua que, por captar o momento, é humana, mas por abordá-lo com indiferença reflecte quanto é insignificante o acontecimento que marca os instantes e os fragmentos das horas. Porém, no mesmo poema onde se verifica o reconhecimento das potencialidades da oralidade brasileira, Herberto Helder como que vincula, ao rei trovador, a língua que partiu mais tarde com as caravelas de quinhentos. E se Fernando Pessoa celebrava D. Dinis, na *Mensagem*, como “O plantador de naus a haver / [...] // Arroio, esse cantar, jovem e puro, / Busca o oceano por achar” (Pessoa 1976: 73), Herberto Helder de forma bem menos profética recorda, deformando, no entanto, a acção do poeta trovador que trabalhou a língua: “se sabedes novas da minha amiga [...] / ai Deus e u é?” (545), relendo, deste modo, a cantiga de amigo “Ai flores, ai flores do verde pino / se sabedes novas do meu amigo / Ai Deus, e u é?” (C.B.N. 568; C.V. 171). No sabor e leveza da oralidade brasileira, incorpora o texto da cantiga de amigo, direccionando para um receptor feminino a preocupação do sujeito lírico.

O poeta noutras circunstâncias confessava que mudava poemas para português sem conhecer línguas (cf. Helder 1997a: 77-78), agora a relação que mantém com vozes de outra ou da mesma língua funda-se igualmente numa despreocupação com qualquer espécie

⁵ O “trobar leu” distingue-se do “trobar clus”: o primeiro é um trobar “leugier, pla”, enquanto que o segundo é um “trobar ric, escur, cobert, car, sotil”. Este segundo grupo faz parte das escolas herméticas, segundo Segismundo Spina (cf. 1972: 440).

⁶ No poema de Raimbaut d’Aurenga, “na 1º estrofe apresenta-se com o significado original de ‘invertido’, isto é, a parte contrária da flor, e por extensão a ‘neve’ – como se conclui dos versos seguintes; na 2ª e 3ª estrofes, com a acepção afim de ‘transfigurado, metamorfoseado’; na 4ª – com o sentido de ‘derrubar’; e finalmente na última, com a significação de ‘dirigir-se, encaminhar-se’” (Spina 1972: 127).

de fidelidade, sem que com isso queira significar uma atitude simplesmente irónica, mas antes “um acto extremo”, de inocência e libertinagem (cf. Helder, 1997a: 78), saindo assim reforçada a ideia de que o tempo que circunscreve o acto criativo específico tem reduzido interesse, quando o poeta se decide pela sua reescrita. Todos estes momentos poderiam reforçar a função das diversas realizações e a relação entre elas, porém, não passam de instantes que não mexem com a “história literária” (578). As relações intertextuais que fomos comentando não significam mais do que vozes em descontexto, depuradas, a dizer pela primeira vez, e, todavia, para o leitor, carregadas de vida e de história.

CONTRIBUTOS PARA UMA ARTE POÉTICA

O sujeito lírico, ao longo dos poemas de *A faca não corta o fogo*, concede uma atenção especial à língua. Esta, para além de se construir e recriar em diversos diálogos, como vimos no capítulo anterior, constituirá um *ser* a quem o sujeito lírico se entrega intensamente, de quem depende, mas também contra quem se revolta, quando reconhece que as regras, que controlam o seu surgimento, perturbam a expressão dessa relação visceral. Entende a língua como entidade que lhe é intrínseca e por isso associa a intensidade corporal ao acto criativo.

Um excerto do texto “(movimentação errática)” (Helder 1995: 130-134), que surge também em *Ofício cantante*, pelo tom definitivo que assume, pode contribuir para que iniciemos aqui a reflexão sobre a arte poética: “(...) escrever poemas cheios de honestidades várias e pequenas digitações gramaticais, / com piscadelas de olho ao «real quotidiano», / aqui o autor diz: desculpe, sr. dr., mas: / merda!, 1971” (Helder 2009: 578). Desde o início da sua obra, Herberto Helder afastou-se das preocupações imediatas e procurou que a palavra sugerisse esse afastamento do quotidiano.

O sujeito lírico prossegue a construção de um rumo pessoal ao recorrer ao diálogo com o canteiro, voz experiente na lida da matéria bruta e informe, para que lhe seja possível verbalizar o sentido e o objecto de busca da poesia. Ao interrogar o moço canteiro,

[...] ele diz que não lavra só uma pedra
 ¿e que fazes então na ordem das coisas entre nó e laço?
 faço a beleza ¿que beleza?
 faço-a comum, manual, analfabeta,
 mas não fecho só um nó nem abro só um laço,
 com o grosso movimento das riscas do analfabeto da gente,
 eu faço numa pedra a catedral inteira (572)

No tratamento da pedra, o canteiro não necessita de teorias, impõe na pedra que trabalha a sua radical ligação à matéria, sem intermediários, sem ruídos. A voz que brota da massa informe desponta natural; do estado tosco impõe-se essa voz, construção desfilhada, analfabeta; por entre o lavrar da pedra desenvolvem-se diversas intensidades que dialogam entre si: a intensidade do nó e a disponibilidade do laço contribuem para

que surja “numa pedra a catedral inteira” (572) e passe a ser a pedra trabalhada um elemento criado à custa da combinação do tosco, do «analfabeto da gente» e da energia do nó e do laço, a *poesia toda* do canteiro ou do sujeito lírico.

Para lá dos limites intransigentes da gramática, há a energia criadora da língua e por isso “vou meter a mão inteira pelo fogo dentro, / e não vou tirá-la nunca, / e nunca mais regressarei dessa palavra, / e pergunto porque estou vivo: / por amor de vinte e três palavras mais ou menos loucas, / glória às uniões inalcançáveis” (585). O amor às vinte e três palavras sugere a fidelidade a uma união impossível (assim como se pretendesse tomar as palavras por letras) e remete para uma relação violenta no corpo dessa união: “eu fodo, se me dão licença, / numa língua que vem com avidez mamífera⁷ / dos fundos da / língua portuguesa” (585). A relação com a língua é então sexual, de destruição, de perda e encontro, mas mais do que uma relação física assume-se como um sentido último para a vida, um espaço de luta e sobrevivência, um espaço de terror e atracção, uma “dança dionisíaca já dentro do abismo” (586), embora, nesta relação com a língua, o sujeito lírico não se sinta sozinho já que “sei contudo de alguns dançando à beira do abismo” (591).

A arte poética, para a qual contribui necessariamente este particular entendimento da língua, encontra-se associada ao título do livro, elemento que ressurgue com renovado interesse num poema central, ao aproximar e distinguir a língua dos elementos primordiais, fogo e água: “a faca não corta o fogo, / não me corta o sangue escrito, / não corta a água, / e quem não queria uma língua dentro da própria língua?” (572). A criação de um núcleo brilhante e duro, denso e obscuro, seguindo regras pessoais, dentro e para além das regras da gramática, representaria uma língua própria dentro da língua. A combustão verbal ou a densidade turbulenta e vulcânica, conseguida à custa da aproximação de vocábulos que se repelem, são o fogo ou o seu “sangue escrito” (572). A faca não manipula estas imagens de densidade sanguínea e obscura que se cruzam de forma a criar a unidade e a harmonia.

Ainda ao longo do mesmo poema encontram-se variações temáticas sobre os primeiros versos comentados. O texto parte de uma ideia geral relacionada com a obra pessoal e continua centrado nas imagens do fogo, da água e da língua que suportam as referidas variações: “no mundo há poucos fenómenos do fogo, / água há pouca, / mas a língua, fia-se a gente dela por não ser como se queria [...] no mundo há pouco fogo a cortar / e a água cortada é pouca, / que língua, / que húmida, muda” (573)⁸. Entende-se uma preocupação ao longo destes versos, uma certa frustração ou angústia, já que “há poucos fenómenos do fogo”, “água há pouca”. Esta frouxa presença dos elementos primordiais acaba por reduzir a capacidade criadora de quem usa, impessoalmente, a língua. A sequência seguinte apresenta variações interessantes e, embora não se volte a destacar a presença reduzida dos fenómenos do fogo e da água, os elementos primordiais assumem agora outro protagonismo: espera-se que o fogo corte e que a água seja cortada. Pode sintetizar-se a evolução de sentido: “a faca não corta o fogo”, “há poucos fenómenos do fogo” e “há pouco fogo a cortar”: reconhece-se a invulnerabilidade do fogo

⁷ “A sua fúria combustível” (2008: 179), em vez de “avidéz mamífera”.

⁸ “Que húmida língua, que muda” (2008: 167), em vez de “que húmida, muda”.

e simultaneamente entende-se o fogo como elemento activo. Em relação à água, a evolução é também interessante: a faca “não corta a água”, “água há pouca” e “a água cortada é pouca”: passamos da impossibilidade de a faca cortar a água à redução da água cortada. A água matricial, húmida língua que se alimenta inevitavelmente da mãe, não irriga, como devia, o acto poético; por outro lado, o fogo criador raras vezes se expande pelas entranhas do poema.

Mas nesta sequência e ainda dentro do mesmo poema encontramos a língua como terceiro elemento essencial. Entre a “língua dentro da própria língua” (572), expressões como “fia-se a gente dela por não ser como se queria, / mais brotada, inerente, incalculável” (573) e “que língua, que húmida, muda, miúda, relativa, absoluta, / e que pouca, incrível, muita” (573) verificam-se distintas realizações da língua: esta mantém diversas expectativas e potencia variadas reacções que vão desde a língua comum, “porque fia-se a gente dela”, até “uma língua dentro da própria língua”, “brotada, inerente, incalculável”, “muda, miúda, relativa, absoluta”. Distante da língua comum, encontra-se esta *língua* herbertiana indisponível para se sujeitar a regras de expressão directa da realidade, substituindo a comunicação pela transmissão de outros sentidos que só poderão ser recolhidos de forma fragmentária.

Para além da combinação entre os fenómenos do fogo e a pouca água, vemos no poema seguinte também a aproximação do fogo ao ar, numa espécie de reescrita do poema anterior: “no mundo há poucos fenómenos do fogo, / ar há pouco, / mas quem não queria criar uma língua dentro da própria língua? / eu sim queria” (574). Da aproximação dos “elementos leves ar e fogo” (580) derivará uma combustão intensa e permanente, profunda, oculta e aérea “e soube então que ar e fogo se mantinham um ao outro mas, / em vez de se abrirem, / se fechavam, e estremeci das músicas” (575), construindo-se, assim, uma poesia direccionada para o silêncio, que é conseguido à custa da combustão e depuração dos elementos.

Aquela língua “incalculável” e “absoluta” fará não só com que jamais a faca corte o fogo, mas permitirá também que o fogo corte e a água seja cortada. Daquela língua brotará a poesia, porque “la poésie, c’est quand le quotidien devient extraordinaire” (573). O exercício violento praticado sobre a língua proporcionará um primeiro passo no sentido de transformar o quotidiano em extraordinário, será uma vocação criminosa a do poeta já que deixa de ter como objectivo manter uma relação mimética com a realidade, mas deformar, transformar o espaço banalizado e a beleza standardizada em perturbação, em crime, em algo que vá para lá da ordem comum, uma visão extra-ordinária (“extraordinaire”). Como afirma o poeta, “Os poemas são apenas equivalências do crime, ou são então, eles mesmos, um acto explosivo no próprio centro do mundo” (Helder 1995: 40). A vocação do poeta é a do alquimista que trabalha o quotidiano para transmutar o comum dos corpos em ouro:

[...] eu mexo com a colher de pau
imemorialmente
o milagre quotidiano da transmutação dos corpos:
porque é glorioso trazer, de minas da terra, e de
não sei que direitos e avêssos,

os elementos, e trabalhá-los, e a poder de
plantas e óleos,
atingir a unidade [...] (568)

A pedra trabalhada pelo canteiro (cf. 571-572) e “o milagre quotidiano da transmutação dos corpos” são metáforas da acção do poeta sobre a língua. A partir da pedra e dos elementos primordiais, qual matéria-prima do poeta, procura-se o extraordinário do quotidiano, a unidade, a catedral toda. A construção do extraordinário da língua é conseguida à custa do empenho corporal, da respiração do ar das palavras, da rarefacção dos elementos no verso, da eliminação dos elos que ligam as coisas, da continuidade do sentido procurada em cada outra palavra: “se alguém respirasse e cantasse numa palavra, / e súbito fosse respirado por ela, fosse / cantado assim / de puro júbilo ou, quem sabe? de medo puro, / poria no termo o selo de si mesmo?” (600). Esta poesia não fica pela rama das coisas, cria com tudo o que a cerca uma relação violenta de entrega e de perda. A palavra cantada pelo sujeito lírico dá lugar à palavra que canta o sujeito lírico; o canto passa a conter a origem de si, fechando-se o círculo sobre a palavra que é criação e criador, fogo, água e ar.

A composição linear da imagem é conseguida pela combinação de elementos divergentes ou contrários; entende-se à custa da selecção e redução dos seus atributos e não será possível erigir a imagem se quisermos avançar com todos eles; o segredo estará sempre na combinação possível dos atributos possíveis, para que se eleve a frágil torre de Babel construída com base em desentendimentos e desencontros semânticos, “oh maravilha da frase corrigida pelos erros, / [...] / a frase rítmica e restrita que não pode ser posta em língua, / elíptica, / a frase de que sou filho” (602). A frase-mãe não pode ser formulada pela língua comum, a frase que diz o criador, di-lo à custa dos breves sentidos e de muitos silêncios, numa contínua construção, num poema contínuo.

Assim, a “vida inteira” (611) do poeta realiza-se num único poema que começou a ser construído em 1958 e continua, ora pelo título absorvente de *Poesia toda*, ora com a imagem de uma disjuntiva que, de algum modo associada ao título anterior, remete para a ideia de uma continuidade que, afinal, sempre procurou ser a representação da unidade, permanentemente procurada, *Ou o poema contínuo*, ou finalmente através de *Ofício cantante*, numa espécie de vocação de alguém que se entrega sem reservas. A entrega total de uma vida ao poema, colocando-se todo nele, libertando-se da efemeridade dos dias, incandescendo no “só quase pressentimento fonético, / filológico”:

a vida inteira para fundar um poema,
a pulso,
um só, arterial, com abrasadura,
que ao dizê-lo os dentes firmam a língua,
que o idioma se fira na boca inábil que o diga,
só quase pressentimento fonético,
filológico,
mas que atenção, paixão, alumiação
¿e se me tocam na boca? (611)

Se lhe tocam na boca, queimam-se, com a carne viva de que o poema é feito. A intensidade do acto criativo, a que se entrega o sujeito lírico, marca estes versos. As palavras como que se dissipam de modo a formarem uma língua dentro da própria língua.

A necessidade de fazer o seu caminho rodeado de coisas, a indomável vontade de percorrer pela negação dos sentidos feitos das palavras a construção de si num único poema, essa entrega incondicional à “frase rítmica e restrita” (602), a sua forma de perdurar, aflora, sem dúvida, uma marca profundamente romântico-simbolista na poesia de Herberto Helder. Não será estranha a esta filiação, aliás já enunciada por diversos críticos da sua obra, a necessidade de liberdade e expansão sem limites, a imposição daquela obscuridade em que se fecha, evitando sempre o enquadramento, a generalização, a rotulagem: “e eu que tenho a meu cargo delicadeza e inebriamento / ;tenho acaso no nome o inominável? / mão batida, curta, sem estudo, maravilhada apenas, / nada a ver com luminotecnia prática ou teórica” (612).

As regras, o consentimento, a unanimidade, a homogeneidade, o alinhamento, as modas, os grupos são elementos mornos, não permitem uma combinação estranha e inovadora de palavras, uma respiração excessiva e criminosa. Prefere o excesso da música ao ambiente ameno, escolhe as “faíscas estilísticas”, o “ríspido”, o “rútilo”, o “revulsivo”, a “frase corrigida pelos erros” (602), prefere “uma canção curtida pelas cicatrizes” (613). A vocação do sujeito lírico é a de captar em estado puro a pura essência, os elementos ígneos em combustão, os traços significativos mínimos que identificam as coisas. Porque enunciar as coisas é captá-las pelo elemento fulcral, o nome e o acto de nomeá-las passa a significar estar perante o objecto, relação semelhante àquela que se criava magicamente entre o desenho de caça do homem rupestre nas paredes da caverna, onde habitava, e o sucesso da caça. No entanto, aqui a coisa liberta-se das excrescências do quotidiano, das marcas do tempo, e brilha plena de energia. Nesta perspectiva, ocorrem Aristóteles, quando afirmava que “a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular” (Aristóteles: 1471b).

Esta elevação da palavra das circunstâncias do quotidiano, assim como a ideia de permanência e perenidade na palavra, na frase, no poema, surge reforçada, quando o poeta, aproveitando a actualidade da discussão sobre a “energia alternativa”, remete para o desejo de continuidade, atitude de sobrevivência do ser humano, “plenitude, / [...] / poema trabalhado a energia alternativa, / a fervor e ofício, / enquanto a morte come onde me pode a vida toda” (612). A parte que a morte não pode comer permanecerá, fazendo-nos recordar Almeida Garrett, quando, ao dirigir-se aos leitores, na “Advertência” às *Folhas caídas*, confessa que “a morte não passa do corpo, que é tudo em vós, e nada ou quase nada no poeta” (Garrett 1978: 49).

A PAIXÃO PELO EXERCÍCIO DA BELEZA

“[F]alo para outras pessoas, / falo em nome de outra ferida, outra / dor, outra interpretação do mundo, outro amor do mundo, / outro tremor” (578-579). Reunidas as vo-

zes, concitados os fragmentos, impõe-se sempre um novo caminho, “mexendo os dedos nas costuras de sangue entre as placas do cabelo rude, / rútilo cabelo e o sangue que suporta tanta rutilização, tanta / beltà, beauty, que beleza!” (579), e no caminho, “através da floresta devorada, / [...] já desapareci como quem se abisma / num espaço de hélio e labaredas, / eu próprio atravesso o incêndio imitando uma floresta” (579). A paixão incandescente, que destrói e purifica, é uma das forças mais pujantes desta poesia, por ela se transfigura a palavra e por ela o sujeito lírico se anula no corpo do poema. A energia devastadora das imagens instiga à criação de um cenário perturbador, transferindo, para lá dos limites, a imaginação de quem lê esta poesia.

Num dos últimos poemas de *Ofício cantante*, encontramos uma referência à centralidade da paixão no comportamento humano, tendo-a aí o sujeito lírico explicado a partir da cultura grega.

li algures que os gregos antigos não escreviam necrológios,
quando alguém morria perguntavam apenas:
tinha paixão?
[...]
e então indago de mim se eu próprio tenho paixão,
se posso morrer gregamente,
que paixão?
[...]
je o que há assim no mundo que responda à pergunta grega,
pode manter-se a paixão com fruta comida ainda viva,
e fazer depois com sal grosso uma canção curtida pelas cicatrizes,
palavra soprada a que forno com que fôlego,
que alguém perguntasse: tinha paixão?
afastem de mim a pimenta-do-reino, o gengibre, o cravo-da-índia,
ponham muito alto a música e que eu dance,
fluido, infundável,
apanhado por toda a luz antiga e moderna,
os cegos, os temperados, ah não⁹, que ao menos me encontrasse a paixão e eu me perdesse nela,
a paixão grega. (612-614)

O estilo narrativo do excerto assume-se como uma auto-análise, uma justificação para o rumo assumido e um esclarecimento sobre os passos a dar. Nenhuma destas indicações quebra com o caminho seguido desde as primeiras publicações, consolidam-se os critérios que dão sentido ao poema contínuo. A desmesura, o excesso, a ruptura, o erro, o caos, a barbárie, a morte, o crime, a obscuridade são imagens da poesia de Herberto Helder e da sua confessada paixão, confirmando o que afirma Hegel, “nada de grande se realiza no mundo sem paixões” (*apud.* Meyer 1994: 231). Pela paixão, o sujeito lírico prepara o caminho para aceder à unidade, ao momento mais elevado do processo alquímico.

⁹ “Que não” (2008: 205-206), em vez de “ah não”.

Tal como a entende o poeta, a paixão é um estado que se afasta das circunstâncias comuns, provocando vivências e representações únicas, experiências que se distanciam da rotina diária: “uma palavra, uma só, regula / ininterruptamente tudo” (600), dispõe “a vida inteira para fundar um poema” (611), concebe a “frase corrigida pelos erros” (602), entende as “pronúncias bárbaras / dos nós da língua” (587).

A embriaguez da paixão, a exaltação interior, o descontrolo e simultaneamente a sensação de que se é capaz de decidir, a bipolaridade na descrição de situações “de puro júbilo ou, quem sabe? de medo puro” (600) proporcionam simultaneamente a sensação de felicidade e de terror e ambas resultam da aproximação ao sagrado. A paixão, mais do que relacionada com a imagem do sagrado, pode assumir-se ainda como uma vivência do sagrado.

isto que às vezes me confere o sagrado, quero eu
dizer: paixão: tirar,
pôr, mudar uma palavra, ou melhor: ficar certo
com a vírgula no meio da luz,
dividindo,
erguendo-me do embrulho da carne obsessiva:
que eu habite durante uma espécie de eternidade
o clarão – (593)

O acto de trabalhar a palavra com esta disponibilidade, a capacidade sobre-humana de desferir um golpe fatal na palavra, eliminá-la ou escolhê-la; a consciência do mínimo pormenor da vírgula e a sua capacidade simbólica, a relação profunda, a iluminação do corpo pessoal enquanto corpo do verso, pormenor luminoso de uma vírgula “no meio da luz” (593) são representações da paixão que indelevelmente marcam uma vida pelo meio das palavras. Todo este envolvimento, esta relação e indistinção passa a ser somente intensidade e energia, elevação inapreensível, libertação da massa corporal para “que eu habite durante uma espécie de eternidade / o clarão –” (593).

Aquela atenção ao mínimo que concentra toda a energia dos sentidos proporciona um momento de estranheza, “uma espécie de eternidade”, um excesso de paixão. E, no entanto, não passa de um olhar “de viés” para “o outro lado das linhas”. Há como que uma necessidade radical de caminhar no sentido do sagrado, porém verifica-se também uma certa descrença irónica nos utensílios que são utilizados para aceder a esse espaço que se nega.

que não há nenhuma tecnologia paradisíaca,
mas com que estranheza se habita o mundo,
olhando de viés o outro lado das linhas,
onde se emaranha o nome profano que se inventa
como se fosse o inominável, movido,
oh inebriamento!
miraculosamente até
ao desastre da beleza (605)

Mesmo que, em momentos de menor paixão, não seja possível incutir no “nome profano” algo para além da sua materialidade, não deixa de se reconhecer a “estranheza” com que “se habita o mundo”. Mesmo que a palavra não se encontre habilitada para nomear o “inominável”, continua a ser possível olhar para o “outro lado das linhas”. Quando a língua não é suficientemente capaz de transmitir esses estados de alma, até porque não há “nenhuma tecnologia paradisíaca”, ficamos pelo excesso de palavras como forma de encobrir o seu vazio: a emotividade balofa, “oh inebriamento! / miraculosamente”, redundante no “desastre da beleza”, porque se torna impossível olhar para o “nome profano” e entendê-lo como palavra viva.

Porém, como víamos atrás, a paixão acompanha o acto criativo e potencia o nome para o sentido enigmático do mundo, para o outro lado da realidade. Desse modo, através do nome, o poeta acederá a um outro plano de conhecimento. Pela sua capacidade de afastamento da materialidade que se esgota em cada objecto, a linguagem livra-se dos acidentes e, depurada do circunstancialismo castrador, sustém um contacto com a essência das coisas.

que poder de ensino o destas coisas quando
em idioma: um copo de água agreste plenamente na mesa,
só em linguagem o copo me inebria
– placa de gelo em que lóbulos
do cérebro? – e exalta-me a transparência, porque
fora, sob
administração
geral: ciência, literatura, economia, gramática,
nada, nenhum copo, nenhuma água na mesa,
me fazem sangrar a ferida essencial, ou mover-me
às cegas e às avessas
até ao último reduto; só antes,
por trás, depois,
à frente, eu sinto que a membrana de vidro, reservando uma pouca
de água miraculosamente do caos
dos dicionários, me despedaça
como primeira palavra,
não apenas os dedos, mas dedos e memória, devoção de vida;
a lição do nome
que não tem Deus, e de que o nosso nome
diminuto se aproxima; basta aquela água delgada enquanto algures ceifam na terra,
edificam; água colhida no verbo
copo ou em Deus advérbio
de modo,
e há um nó interno requeimado, um nó semântico, e um calafrio
trespassa a bic preta, e em nativo escrevo
a música de ouvido,
e o ar que está por cima enche
todo o caderno,
e equilibram-se

o copo sobre a toalha, transparência, plano de água,
e dedos e papel e script e trémula superfície da memória,
tudo passado a múltíplice e ardente (605-606)

Optámos por citar todo este poema que, de algum modo, suporta em si muito do que entendemos como central na poesia de Herberto Helder a partir dos poemas de *Faca não corta o fogo*. A identificação do “idioma” e da “linguagem” com a transparência da água no copo exalta o poeta. Porém, “nada, nenhum copo, nenhuma água na mesa, / me faz sangrar a ferida essencial”, “só em linguagem o copo me inebria”: é o contacto com a origem, com o elemento primordial, natural, não manufacturado que exalta o poeta e lhe transmite a mais profunda dimensão da realidade.

Mas, ao longo do poema, vislumbra-se igualmente um caminho para o conhecimento. Se o poeta inicia o poema com a referência ao “ensino [...] destas coisas quando / em idioma”, depois de reconhecer a exaltação que lhe provoca a coluna de água sem o copo, sensibiliza-se perante a “membrana de vidro, reservando uma pouca de água miraculosamente do caos / dos dicionários”. Temos, então, um outro momento já não associado à água sem copo, mas à água com copo e se nesta imagem entra já um objecto construído pelo homem, não lhe interessa o copo, mas ainda a água que surge do “caos dos dicionários”¹⁰.

Esta é a relação do sujeito lírico com as palavras. Os objectos que o rodeiam servem para aceder à origem que se encontra no verbo e a sua potência acaba por determinar todo o processo criativo, conduzido pela paixão ou pelo sagrado, com a intensidade que coloca na relação sempre violenta das palavras que selecciona para transmitir essa aproximação ao caos.

A este interesse pelas origens e a esta referência assídua ao caos não será estranha a alusão a Deus, nome significativamente presente nesta poesia. No entanto, a referência a Deus sempre foi matizada por nós, não sendo associada a uma religião (Silva 2004), mas ao tema do sagrado na poesia de Herberto Helder. É também perante esta necessidade de distinguir que encontramos duas vezes referido Deus ao longo do texto.

A água reassume o protagonismo: dela se aproximou o nome do poeta e por ela se volta a referir o copo, agora como verbo, elemento transportador da água, desde o caos. E se o copo é o verbo, elemento da frase capaz de transmitir o sentido do sujeito aos complementos dependentes do verbo, Deus é o “advérbio / de modo”, já que se assume como uma das formas possíveis de aceder à origem da vida. Encontra-se dependente não só do nome-sujeito, como do verbo-copo. Deus-advérbio de modo e o verbo-copo serão modos de captar o sentido original da água, o elemento matricial que faz vibrar o poeta.

Depois de apresentados os elementos exteriores, o sujeito lírico analisa o efeito desses elementos no seu interior: “há um nó interno requeimado, um nó semântico”. A imagem excessiva contribui para que o corpo fique alterado e empaticamente concentre num nó a energia que recolheu, espaço que se fecha sobre si e representa uma renomeação da origem, uma intensidade rebarbativa. Desse “nó semântico” surgirá o diminuto nome pessoal agora requeimado, transcrito para o papel para fazer parte do poema corporal.

¹⁰ Cf. o poema “Esta coluna de água, bastam-lhe o peso próprio” (Helder 1996: 595-596) apresenta uma relação muito interessante com o poema que agora estamos a comentar (Silva 2004: 473-476).

O percurso foi desenvolvido da imagem exterior para o espaço interior do corpo por intermédio do verbo e do advérbio de modo que no caso da água foi, respectivamente, o copo e Deus; de seguida partiu-se do interior do corpo para o exterior, através da “bic preta”, acompanhada da “música de ouvido” e o estilo nativo com que escreve. Consegue, assim, o equilíbrio entre o copo, os dedos, o papel, o script e a memória pessoal e desse equilíbrio conseguido surge o poema ardente.

A imagem do sagrado no espaço da palavra realiza-se no encontro com o extraordinário, com a beleza que é incompreensível e se distancia do quotidiano, porque essa procura-se para lá das pequenas realizações. Pelas vozes, pela língua pessoal, acede o poeta àquele espaço que é o único que lhe interessa e dá sentido à procura pela palavra: “o único sentido, digo-te agora, é a beleza mesmo, / a tua, a proibida, entrar por mim adentro / e fazer uma grande luz agreste, de corpo e encontro, de ver a Deus se houvesse, luz terrestre, em mim, bicho vil e vicioso” (549). A beleza será o espaço de eternidade sentido e vivido no extraordinário do quotidiano, será, como referimos noutra ocasião, a realização da eternidade na imanência (2004). “a beleza é sim incompreensível, / é terrível, já se sabia pelo menos desde o Velho Testamento, / a beleza quando avança terrível como um exército, / e eu trabalho quanto posso pela sua violência” (549)¹¹.

A intensidade da procura e a persistência das imagens saem reforçadas nos poemas com que o poeta abre e fecha *A faca não corta o fogo*, constituídos por um único verso cada, como que representando fulcros de energia, concentração de luz, imagens condensadas que se impõem na busca de um sentido mais profundo. Por um lado, a justificação da construção humana vinculada à beleza indefectível, realizada na língua corporal e, por outro, a consecução de um poema-palavra, a essencialidade e a brevidade da unidade, enquanto representação e transcrição do “poema do mundo”, num mundo de excessos e desperdícios:

até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza (535)

abrupto termo dito último pesado poema do mundo (618)

A violência exercida sobre as coisas e sobre os nomes permite uma aproximação ao cenário de caos que funcionará como uma iniciação ao “extremo exercício da beleza” (535) e com esse exercício o poeta repudia o cenário da pós-modernidade tão marcada pela banalização do conceito de beleza, pelo desenraizamento e vulgarização do fenómeno artístico.

CONCLUSÃO

Passaram 50 anos após a publicação do seu primeiro livro, *O amor em visita* (1958, ed. Contraponto). Entre o primeiro livro e *A faca não corta o fogo* há um fio coerente que

¹¹ O poema a que pertence este excerto não se encontra em *A faca não corta o fogo* de 2008.

permite e justifica títulos como *Poesia toda*, *Ou o poema contínuo* ou ainda *Ofício cantante: poesia completa*. Os temas permanecem, as imagens dos primeiros livros ganham raízes mais profundas, tornam-se obscuras e a relação entre as palavras no verso, pela falta de conectores, potencia novas interpretações, exigindo de quem lê uma reforçada persistência e disponibilidade perante uma maior densidade semântica.

O diálogo com outras vozes de diversas épocas assume-se como imagem desta poesia e sai reforçada no livro que acabamos de ler. Com a selecção do intertexto entende-se uma preocupação pelo afastamento dos sentidos superficiais do quotidiano, uma depuração da palavra, um encontro com perspectivas estéticas variadas, de forma a sair revalorizado o universo da palavra e o papel da língua portuguesa, como tivemos oportunidade de ver, de forma particular, no livro *A faca não corta o fogo*. Aqui, o autor procurou centralizar a definição da sua poética numa particular língua pessoal, transformando o quotidiano em extraordinário. Recorrendo, neste livro, inclusive, às variantes do português do Brasil, trabalhou a expressão comum para se distanciar dela, reforçando, assim, uma vocação pela origem e um gosto pela palavra depurada. O estatuto, a função e a definição de uma língua pessoal exigiram, neste livro, um cuidado redobrado, pela relevância que têm neste livro.

Entre as vozes diversas e a voz singular do sujeito lírico procurámos um fio condutor que deu título a este estudo e justificou uma particular atenção aos temas da paixão e da beleza, na medida em que assumiram uma evidente centralidade, em particular, em *A faca não corta o fogo*. A paixão por uma peculiar realidade e, em especial, pela palavra, permitiu que se falasse em “extremo exercício da beleza”, no sentido de uma elevação e um distanciamento do quotidiano, sendo este um espaço que definitivamente não interessa a esta poesia, dada a superficialidade e a ligeireza com que são tratadas, na nossa sociedade, as mais diversas relações. Bem pelo contrário, a essência desta obra literária está em saber olhar mais profundamente a realidade, impondo ao leitor uma continuada iniciação ao sentido das palavras, através de uma revalorização profunda da língua.

BIBLIOGRAFIA:

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1988) *Teoria da literatura*. Coimbra, Livraria Almedina.
- ARISTÓTELES (s.d.) *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2ª ed.
- Bíblia sagrada* (1984). Lisboa, Difusora Bíblica, 11ª ed.
- CAMÕES, Luís de (1980a) *Lírica completa*. Prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva, vol. 1. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (1980b) *Lírica completa*. Prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva, vol. 2. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (1981) *Lírica completa*. Prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva, vol. 3. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

- DAL FARRA, Maria Lúcia (s.d.) *A alquimia da linguagem: leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- FREITAS, Manuel de (2001) *Uma espécie de crime: apresentação do rosto de Herberto Helder*. Lisboa, & Etc.
- FURTADO, Maria Teresa Dias (1977) “A dialéctica do silêncio em Herberto Helder”. *Colóquio/ Letras*. 35: 73-76.
- GARRETT, Almeida (1978) *Folhas caídas e outros poemas*. Introdução, selecção e nota de António José Saraiva. Lisboa, Livraria Clássica Editora.
- GUEDES, Maria Estela (1979) *Herberto Helder poeta obscuro*. Col. Margens do Texto. 8. Lisboa, Moraes Editores.
- HELDER, Herberto (1994a) *Os passos em volta*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1994b) *Do mundo*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1995) *Photomaton & vox*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1996) *Poesia toda*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1997a) *Ouolof (poemas mudados para português por Herberto Helder)*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1997b) *Poemas ameríndios (poemas mudados para português por Herberto Helder)*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1997c) *Doze nós numa corda (poemas mudados para português por Herberto Helder)*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2001) *Ou o poema contínuo: súmula*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2004) *Ou o poema contínuo*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2008) *A faca não corta o fogo: súmula & inédita*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2009) *Ofício cantante: poesia completa*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- LOPES, Silvina Rodrigues (2003) *A Inocência do devir*. S. l., Edições Vendaval.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1989) “Herberto Helder”. Em: *Um pouco de morte*. Lisboa, Editorial Presença: 125-136.
- MARINHO, Maria de Fátima (1982) *Herberto Helder: a obra e o homem*. Lisboa, Editora Arcádia.
- MARTINS, Manuel Frias (1983) *Um silêncio de bronze*. Lisboa, Livros Horizonte.
- MEYER, Michel (1994) *O filósofo e as paixões: esboço de uma história da natureza humana*. Porto, Edições Asa.
- PERKINS, Juliet (1991) *The feminine in the poetry of Herberto Helder*. Col. Tamésis, série A: Monografias. 144. London, Tamesis Books Limited.
- PESSOA, Fernando (1976) *Obra poética*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.
- SARMENTO, Jacinta (1984) “La poesie de Herberto Helder: demesure et rigueur”. *Arquivos do centro cultural português* (Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian). 20: 149-216.
- SILVA, João Amadeu Oliveira Carvalho da (1998a) “Os ‘poemas mudados para português’ de Herberto Helder”. *Brotéria*. 147: 163-200.
- (1998b) “Entre o *Húmus* de Raul Brandão e o *Húmus* de Herberto Helder”. *Revista portuguesa de humanidades* (Braga, Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa – Braga). 2: 287-315.
- (2000) *Os Selos de Herberto Helder*. Braga, Faculdade de Filosofia da UCP – Braga.

- (2004) *A poesia de Herberto Helder – do contexto ao texto: uma palavra sagrada na noite do mundo*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- (2007) “Os selos, outros, últimos, de Herberto Helder: pelo sopro da criação à harmonia”. *Revista do centro de estudos portugueses* (Universidade Geral de Minas Gerais, Belo Horizonte). 27 (38): 11-31.
- (2009) “A faca não corta o fogo: contextos poéticos de uma biografia”. *Diacrítica* (Universidade do Minho). 23: 65-82.
- SPINA, Segismundo (1972) *A lírica trovadoresca (Estudo. Antologia crítica. Glossário)*. Rio de Janeiro, Editora da Universidade de São Paulo.