

# Gramática defectiva (sobre **Tríptico**, de Herberto Helder)

Emílio Maciel\*

## Resumo

Leitura de **Tríptico**, uma dos mais importantes poemas de Herberto Helder, este ensaio analisa as tensões entre a convenção pastoral que o poema parece seguir e as armadilhas e impasses retóricos que continuamente a perturbam.

Palavras-chave: Pastoral; Tropo; Herberto Helder; Camões; Retórica.

## TRÍPTICO

### I

“Transforma-se o amador em coisa amada” com seu  
feroz sorriso, os dentes,  
as mãos que relampejam no escuro. Traz ruído  
e silêncio. Traz o barulho das ondas frias  
e das ardentes pedras que tem dentro de si.  
E cobre esse ruído rudimentar com o assombrado  
silêncio de sua última vida.  
O amador transforma-se de instante para instante,  
e sente-se o espírito imortal do amor  
criando a carne em extremas atmosferas, acima  
de todas as coisas mortas.

Transforma-se o amador. Corre pelas formas dentro.  
E a coisa amada é uma baía estanque.  
É o espaço de um castiçal,  
A coluna vertebral e o espírito  
Das mulheres sentadas.

---

\* Texto recebido em setembro/2007 e aprovado para publicação em dezembro/2007.

\* Universidade Federal de Minas Gerais; doutorando em Letras.

Transforma-se em noite extintora.  
Porque o amador é tudo, e a coisa amada  
É uma cortina  
Onde o vento do amador bate no alto da janela  
aberta. O amador entra  
Por todas as janelas abertas. Ele bate, bate, bate.  
O amador é um martelo que esmaga,  
Que transforma a coisa amada.

Ele entra pelos ouvidos, e depois a mulher  
que escuta  
fica com aquele grito para sempre na cabeça  
a arder como o primeiro dia do verão. Ela ouve  
e vai se transformando, enquanto dorme, naquele grito  
do amador.  
Depois acorda, e vai, e dá-se ao amador,  
Dá-lhe o grito dele.  
E o amador e a coisa amada são um único grito  
anterior de amor.

E gritam e batem. Ele bate-lhe com seu espírito  
de amador. E ela é batida, e bate-lhe  
com seu espírito de amada.  
Então o mundo transforma-se nesse ruído  
do amor. Enquanto em cima  
o silêncio do amor e da amada alimentam  
o imprevisto silêncio do mundo  
e do amor.



**E**nxertadas logo na primeira linha desse que é o segundo poema de *O amor em visita*, primeira reunião de poemas de Herberto Helder, as aspas que emolduram o célebre verso do soneto de Luís de Camões correm o risco de soar como um corpo estranho diante da textura que o envolve. Em um poeta que dá mostras de querer reencenar em cada linha o momento inaugural da linguagem – pouco importa se para isso tenha que também fazer tabula rasa dos sentidos socialmente partilhados –, a evocação de um intertexto tão comentado obriga automaticamente o leitor a retornar até a matriz originária, na qual o verso entre aspas desempenha funções no mínimo contraditórias. Premissa do raciocínio vagamente platonizante que dá o mote ao poema, e que acabará sendo por ele tensionado e refutado nos dois tercetos finais, a frase com que se abre o *Tríptico* de Helder é, em Camões, tanto uma pista falsa para um sentido que não chega como um componente essencial para o efeito de surpresa do desfecho, que soa como uma parte excedentária e desviante em relação à proposição do início. Ao mesmo tempo, na medida em que está fadado a funcionar também como título

do soneto – supondo-se que fosse possível colocar entre parêntese o que irá perturbar cada vez mais a autoridade do pretense axioma –, ele parece querer falar em nome do mesmo todo que dele depois descobriremos ser a palinódia, criando de imediato uma flagrante contradição performativa entre o processo e o nome próprio encarregado de subsumi-lo, além de fazer com que, no limite, uma vez constatada a dificuldade, a paráfrase precise se torcer sobre si mesma para poder dar conta da quebra. Tensionando dramaticamente a assertiva impessoal do início, o vetor que começará a então instabilizar cada vez mais esse percurso – já a partir do efeito contrapontístico criado pela conjunção adversativa do primeiro terceto (“Mas esta linda e pura semidéia/ que como o acidente em seu sujeito/ assim com a alma minha se conforma”) – só faz diminuir ainda mais a abrangência do suposto nome próprio do soneto, que soa cada vez mais disléxico na comparação com o que irá ocorrer a partir dele. A ponto de, no mínimo, fazer ver com certa cautela a possibilidade de uma correspondência imediata, e não apenas em relação ao *Tríptico* de Helder.

Com efeito, a começar pela maneira como cada um desses tão distintos poemas progride no tempo, a discrepância que há entre suas dicções deixa pouca ou nenhuma margem para conciliações fáceis – isso para não mencionar os quase 400 anos que separam um do outro. Se a princípio a incorporação explícita do verso clássico indicia apenas uma estratégia para marcar melhor a distância entre a tradição literária e a assinatura intransferível de quem a reivindica, o estatuto quase incontornável de um nome como o de Camões tem tudo para sugerir uma espécie de curto-circuito hermenêutico entre os horizontes do passado e do presente, que daria assim lugar a um jogo no qual, no hiato que se abre agonicamente entre Camões e Helder, o peso e densidade de uma memória literária comum torna-se uma via para a interpelação do presente em sua diferença específica, embora de certo numa clave muito diversa daquela que é da poesia da cultura de um Jorge de Sena. E no entanto, sendo Helder o poeta idiossincrático e intempestivo que sabemos que é, a impressão de que se trata apenas de mais um jogo borgiano será cada vez mais enfraquecida à proporção que, no abismo que separa e ao mesmo tempo aproxima um ponto do outro – no arco que vai do raciocínio aporético, mas cerrado e lúcido, do poema renascentista, até o ritualismo órfico e aparentemente muito mais centrífugo do texto de Helder –, o que era, de início, quase como um contra-vetor de resistência sem o qual não é possível medir a intensidade da força transforma-se, graças a permutações do poema de 1961, em um algoritmo estranhamente fugidio e dúctil, cuja operacionalização passa muito menos pela coesividade dos seus termos do que pela via da reiteração encantatória. Numa reversão que soa também como o inesperado atualizar-se de uma dominante arcaica, a cisão que corre de par a esse deslizamento parece de um só

golpe anular ironicamente a distância temporal, situando o texto mais recente numa zona de anterioridade imaginária em relação ao texto, que como todos sabemos, é a sua matriz, e que, não fosse pelas aspas que assinalam o contágio, poderia soar quase como o precursor a posteriori do soneto do autor de *Os Lusíadas*. É bem verdade, porém, que, em meio à temporalidade ficcional e vertiginosa que a leitura comparativa engendra, esse efeito tem, sem dúvida, algo de uma ratura tirânica, e que, se vista mais de perto, revela-se também estranhamente fiel ao mecanismo palinódico do texto aí referenciado, realizando sobre Camões um corte em muitos aspectos comparável ao que ele realizara com a tradição literária anterior, sugerindo, assim, tanto uma fagocitose quanto uma elisão. Desse modo, ainda que não seja o caso de fazer do soneto uma leitura exaustiva, pode-se também entender porque, no contexto mais imediato da história literária portuguesa, a sua singularidade destaque-se claramente do pano de fundo criado pelos ritornelos característicos da poesia do medievo; dominante que não pode ser dissociada da sensação de inexorabilidade criada pela leitura cursiva dessa nova forma. E até agora só contamos apenas metade da história: como se não bastasse a distância que marca em relação a toda poesia anterior a Sá de Miranda, essa forma apresenta-se também como uma linha de fuga em relação ao movimento ascético e harmonizador de veio petrarquiano, responsável por fornecer o mote para essa glosa rebelde que o soneto se revela ser. Embora não se trate evidentemente de um padrão inalterável, o movimento pelo qual se deixa ver essa linha de força dá lugar, em Camões, a um percurso em que, de um extremo a outro, uma série de enunciados abstratos e universalmente aplicáveis é tensionada e problematizada pelo travo de uma realidade que os exorbita (“E o vivo e puro amor de que sou feito/ como a matéria simples busca a forma”) e repõe o movimento de transitividade que a ascese mística tentara cancelar. No caso que agora nos interessa mais especificamente, porém, o emperramento dessa síntese cria um contraponto bastante drástico entre o enunciado de abertura e o do final, que sela também o gradual avanço do discurso para níveis cada vez maiores de concreção, e marca um dissídio cada vez maior entre pensamento e prática. Se fosse o caso de figurar esse mesmo avanço tenso na forma de um diálogo, o papel de voz hegemônica a ser combatida caberia sem dúvida aqui ao platonismo renascentista exposto e preconizado nos dois primeiros quartetos, apontando para uma ascese que no limite deve indistinguir por completo sujeito e objeto. Ou essa pelo menos é a intenção. Emblematizada na frase-chave retomada depois por Helder na abertura de seu *Tríptico*, a modalidade temporal em que se modula esse platonismo converte em presente impessoal e eterno o que é um processo tão lento e hesitante quanto doloroso, tanto que, não por acaso, acabará por se ver, 13 linhas depois, solapado pela força da evidência. Dobra que encontrará talvez o seu ponto de in-

flexão inequívoco já nos dois primeiros versos do segundo quarteto, quando pela primeira vez nos defrontamos com o dístico a partir do qual tem início o desvio; um dístico que pode até ser confundido com uma pergunta retórica, se lido isoladamente (“Se nela está minha alma transformada/ que mais deseja o corpo de alcançar?”), vê-se convertido em indagação literal pela dúvida que começa a ser inoculada a partir dele. Assinalando assim uma distância radical com o esquema de mote e glosa que domina as redondilhas, a impossibilidade de conciliar o travo do mundo empírico com o ponto de partida faz do soneto uma espécie de equivalente sintagmático de uma linha que se recusa a se fechar em círculo sobre si mesma, e, nesse entremeio, assinala algo como a substituição inexorável do círculo pela reta. Mesmo se, no fim das contas, o equilíbrio algo precário dos antagonismos sugira muito mais uma suspensão momentânea do que um deslocamento, muito menos um avanço que uma paralisia.

Da forma como essas tensões se vêem expostas em Camões de linha a linha, essa estranha simbiose de contrastes responde pela construção de um todo que não poderia ser mais cerrado e consistente na forma como se contradiz a si próprio; um todo no qual o ato de levar às últimas conseqüências uma dada proposição deve se haver, o tempo inteiro, com o risco de uma reviravolta imprevisível. Na medida que é possível ver isso tudo também como a cuidadosa preparação de um salto, difícil pensar em contraste mais eloqüente com o texto de Helder, que com ele mede forças, e cujo *modus operandi*, à primeira vista, parece caminhar justo na direção oposta à da irreversibilidade. E não se trata certamente de um caminho fácil: ao transformar o enxerto do texto quinhentista num refrão ligando e modulando a progressão das estrofes, e que irá ser implacavelmente revirado por todos os lados ao longo das mesmas, é como se isso nos devolvesse agora um pouco da recursividade que o texto originário recusara, efeito que pode até soar levemente tranqüilizador num primeiro momento. Contudo, as expansões e contrações a que o *sampler* é submetido, num registro que é em Helder muito me-nos próximo do discurso que do sortilégio, conduzem a implicações bem distintas daquelas que acreditávamos enxergar no texto-matriz. Pontuando e organizando de cima a baixo o poema de Helder, a volta das palavras inicialmente isoladas do entorno por meio das aspas soa agora como um *riff* sustentando a progressão de uma canção cheia de elipses e ressonâncias secretas, mas sem pruridos de saltar tiranicamente por cima de todas as mediações encarregadas de ligar uma frase a outra. Em meio a uma atmosfera estranhamente rarefeita e estrangeira que tais frases instauram, o estribilho em que é aqui transformado o verso de Camões torna-se aos poucos também a ancoragem que minimiza a perplexidade por vezes produzida entre um *enjambement* e outro, a começar pela concretude dos “dentes” e do “feroz sorriso” que, logo no segundo verso, perfuram a tran-

qüilidade do sintagma platonizante. Partindo de elementos que nada tem em si isoladamente de ininteligíveis ou herméticos, trata-se de uma indistinção mais ou menos contrabalançada por uma rede de binarismos facilmente reconhecíveis, como ruído e silêncio, ou frieza e calor, e que, a princípio, se subsumidas no eixo paradigmático imaginário construído para servir de bússola em meio à desagregação, podem até sugerir a duplicata da oposição estabelecida entre amador e coisa amada pelo verso-sampler. Apenas que, tal como se vêem costurados pela sintaxe de Helder, esses mesmos elementos parecem ir abandonando também o seu papel inicial de pólos antitéticos, mesmo se num certo sentido – e eis outro aspecto em que o poema mais recente soa mil vezes mais arcaico do que sua matriz – a dificuldade de demarcar o ponto preciso em que isso ocorreria termina justamente por levar a cabo a própria indiferenciação que o soneto de Camões quisera nos fazer crer inviável. Para que tal impressão se imponha, no entanto, o poema de Helder deve percorrer primeiro um périplo cada vez mais escorregadio e sinuoso, que, começando com crispações que tornam momentaneamente indiscerníveis abraço e luta, carícia e agressão, encontra sua estação final no momento em que o próprio mundo se transforma no “ruído áspero do amor”. O que tampouco é em si essencialmente contraditório, diga-se de passagem, com a impressão de que, no contraposto de alto e baixo que perpassa a última estrofe – deflagrado por uma partícula aparentemente tão prosaica e casual quanto o “em cima” que destaca espacialmente a última frase – sinalize-se para uma fusão muito menos efetiva do que constelar, e que pode bem ser apenas uma virtualidade passageira.

Nos momentos mais impenetráveis, porém, a impressão de familiaridade criada por deslocamentos tão lábeis dá, de certa forma, ensejo a hipóteses algo desconstruídas, capazes de sugerir tanto co-pertencimento quanto contraposição. Se isso, por um lado, funciona para o leitor atento como o lembrete de que ele e o poeta ainda falam a mesma linguagem, por outro, a flutuação entre um vocabulário de força e um que parece ser puro apaziguamento vai apagando, pouco a pouco, a sobre-determinação criada pela inscrição da matriz camoniana, que aqui opera como baixo contínuo que apóia e modula a matéria sonora. Do que resultam conseqüências ainda mais infernais: num artefato que parece, como se vê, pactuar claramente com a miragem de um inebriamento fonocêntrico – que, já a partir do virtuosismo rítmico e do senso de suspense que o encadeamento dos versos atesta, caminha no sentido de dissolver o perigo aqui e ali insinuado nas catacreses que dão apoio às frases –, os deslocamentos que tornam possível tal destruição parecem, de certa forma, denunciar a inconciliabilidade dos cacos que compõem, no plano sonoro, a ilusão de um vaso inteiriço, ao mesmo tempo em que revelam por vezes pequenos abismos infinitesimais entre uma palavra e ou-

tra. Que é o que basta para forçar agora todo o texto a ser relido com o auxílio de uma lupa. Longe, porém, de tornar as coisas mais fáceis para o eventual leitor – que precisa se haver então ora com a forma como cada verbo é mortificado pela flutuação da regência (“O amador se transforma de instante a instante”), ora por um novo objeto que inverte completamente o sentido que a frase de início parecia querer ratificar (“Transforma-se o amador. Corre pelas coisas dentro./ E a coisa amada é uma baía estanque.”) – esse mesmo jogo, que demanda, sem dúvida, uma leitura em microscopia para se dar a ver, é o ponto em que melhor percebemos a singularidade simultaneamente primitiva e moderna de Herberto Helder. Mas não sem ironia: pois ao ativar um vaivém aparentemente insolúvel entre perto e longe – uma oscilação que, ao longo de toda a primeira parte aqui transcrita, gera uma perpétua crise de soberania entre as partes e o todo, entre a continuidade da sintaxe e os elementos disruptivos que esta incorpora –, tudo isso cria ainda uma tensão cada vez mais surda e extrema com a sua harmonia sonora aparente; tensão que, se levada até as últimas conseqüências, faz com que esta harmonia se revele apenas como uma enganosa superfície de serenidade, concebida talvez para disfarçar um pouco a convulsão do que está embaixo dela. Como bem atestam as ressemantizações não raro contraditórias a que é aqui dobrado o verbo “transforma”, no modo como este oscila temerariamente da transitividade e da intransitividade, essa espécie de contínuo negaceio regencial e referencial praticado por Helder converte a própria sensação de recursividade em um logro fadado a empalidecer diante do peso daquilo que tem seguidamente lugar entre uma preposição e outra. Em última análise, embora tampouco constitua salvaguarda de inteligibilidade plena, a desconcertante simplicidade desse movimento sugere ainda um poeta capaz de tratar cada palavra como um instrumento tátil, e que, por isso mesmo, dependendo das disposições de ânimo de quem a manipula, pode transformar-se subitamente numa arma cortante, tão logo é articulada ou não a certas preposições. Como pode também dar lugar a um truncamento sistemático e rigoroso demais para não ser premeditado.

Sendo esse talvez o principal fio-condutor da primeira parte do tríptico, é claro que a condição de possibilidade de sua eficácia – que não consiste senão em tensionar dionisiacamente o fio que parece ligar a seqüência das frases – passa também pela necessidade de uma vigilância hiperbólica da parte do leitor, que é de certa forma o que nos permite colocar em perspectiva a aura de encantamento sonoro que impregna o poema, mas tampouco implica na anulação de tal encantamento. Numa peça de fôlego tão amplo e ao mesmo tempo tão descontínuo – que depois de se transformar, na parte II, em apóstrofe lírica (“Não sei como te dizer que minha voz te procura”), encerra-se com uma cena pastoral que tem como centro uma terceira pessoa feminina que “explica tudo” –, a perturbação a ser

extraída das variações de regência da parte I tende a ser compreensivelmente deixada de lado por uma questão que parece muito mais urgente, a de que as surpresas retóricas irrompem a cada mudança de linha, cujo ponto de partida, supõe-se, pode ser a narrativa capaz de explicar a natureza da progressão que une as 3 seções do poema – se é que se trata mesmo de uma progressão. Tudo contado, porém, considerando-se ainda que a variação das dicções da segunda e da terceira parte depende fundamentalmente dessas metáforas um tanto quanto desgastadas e sem efígie que são pronomes como “tu” e “ela”, nada a espantar se, na passagem do registro da apóstrofe para o da constatação, tenhamos apenas a versão ampliada e sistemática da veloz troca de posições que perturba de fora a fora a parte I; de certa maneira, troca que é também a chave para se compreender a impressão de solidez que se depreende das duas seções não aqui transcritas, (a) fundadas na estabilização semântica e sintática criada pela repetição da segunda e terceira pessoas, cuja distância maior ou menor da voz lírica responde ainda pela textura específica de cada espaço de enunciação. Ao abandonarem as modulações que deslocam e borram os papéis de agente e do paciente no exórdio do poema, ambas soam tremendamente reconfortadoras no cotejo com o caráter indômito e imprevisível do que vem antes, o que gera também, de imediato, um poderoso efeito retroativo, a partir do qual, todavia, na comparação com essas duas longas e muito menos estranhas inflexões, a passagem que lhes serve numericamente de premissa passa a fazer as vezes de uma zona de anterioridade caótica em relação ao discurso muito menos descontínuo que predomina nas partes II e III. Conseqüentemente, na torção que verte transformações velozes em modos bem mais serenos, a sensação de uma conciliação cada vez maior resulta aí simplesmente da decisão de controlar mais de perto as mesmas dobras de sentido abruptas que garantiram à primeira parte a sua opacidade, e a fazem muito mais resistente à paráfrase do que os momentos II e III. O que não significa que se trate de um processo aleatório – pelo contrário. Nesse direção, aliás, se é o caso de se tentar entender ainda mais minuciosamente como isso acontece, um ponto de partida interessante pode ser aquele fornecido pela estrofe que começa pela substituição da famigerada “coisa amada” por um seco e perturbador ponto final que fratura o verso no meio, tornando também impossível saber se o “amador” é agora objeto ou sujeito. Indistinção, todavia, que chega a soar quase suave diante da reversão a ser inscrita até o encerramento dessa estrofe, que tomo agora a liberdade de transcrever de novo:

Transforma-se o amador. Corre pelas formas dentro.  
E a coisa amada é uma baía estanque.  
É o espaço de um castiçal,  
A coluna vertebral e o espírito



Das mulheres sentadas.  
 Transforma-se em noite extintora.  
 (HELDER, 1996, p. 12)

No salto que deixa ver de imediato em relação à estrofe anterior, o deslocamento que empresta à já citada primeira frase a sua contundência demonstra exemplarmente a qualidade disruptiva que pode ser produzida a partir de uma pequena elipse; ao mesmo tempo, num ziguezague que vai de uma baía estanque até a noite extintora, a auto-desdobrar-se da frase, pode ser lido também como uma paráfrase em clave romântica do verso camoniano, não fosse o “tudo” indiferenciador do sétimo verso da estrofe, logo quebrado por uma seqüência de substituições que reinstaura mais uma vez a proteiformidade incessante. Até finalmente fazer com que, virando pelo avesso seu *leitmotiv*, o texto, que se assemelhava, de início, quase à proposição de uma fusão mística, passe, quando menos se espera, a agredir linguisticamente a suposta “coisa amada”; ao que tudo indica, a mesma que transformará num “tu” fantasmagórico em sua segunda seção, e que protagonizará também o idílio das páginas finais. À primeira vista, aliás, se entendidas como etapas de uma narrativa mais geral, apta a selar uma distinção mais resoluta entre sujeito e objeto, as dicções que correspondem a esses dois momentos nada mais fazem que restituir, pouco a pouco, as demarcações obliteradas sorrateiramente no plano das quatro dificílimas estrofes que enformam a parte I, e diante das quais o que se segue perfaz a tomada de distância necessária para nos garantir uma reserva mínima de segurança. Uma segurança, por sinal, a ser também implacavelmente destruída quando – naquela que é talvez a passagem mais estarrecedora não apenas do trecho acima como de todo o poema – transformar a coisa amada parece significar quase a mesma coisa que aniquilá-la. O que, curiosa e um tanto sinistramente, nada mais é que o efeito produzido pela singela ecolalia do verbo “bater”:

Porque o amador é tudo, e a coisa amada  
 É uma cortina  
 Onde o vento do amador bate no alto da janela  
 aberta. O amador entra  
 Por todas as janelas abertas. Ele bate, bate, bate.  
 O amador é um martelo que esmaga,  
 Que transforma a coisa amada.  
 (HELDER, 1996, p. 12)

Ora, longe de ser um abre-te sésamo hermenêutico para o que ainda nos aguarda, o deslizamento que tem lugar nesses 7 últimos versos não poderia se encontrar mais nos antípodas do tom que irá dominar a parte III, que curiosamente parece também prefigurada na frase com que se fecha o enxerto imediatamente

anterior a esse, passível, por isso mesmo, de ser visto como o *locus* da reabertura da violência aparentemente apaziguada pelo tropo da “noite extintora”. Ou seja, como o ponto em que a intimação dessa fusão mística se torna completamente indiscernível da desordem convulsiva. Por onde se pode também perceber – nitidamente – o preciso movimento no qual, para atingir a força e a sutileza dos últimos três versos, essa mesma exacerbação súbita de intensidade opera em simbiose com o gesto de transformar em verbo intransitivo o que parecia ser apenas um quiasmo lírico, apenas uma ágil troca entre as qualidades do vento e a do amador (que, como pode também perceber o leitor atento, tampouco precisaria usar de violência diante de janelas abertas...). Além de reforçar de novo a qualidade estranhamente tátil da alquimia verbal helderiana, encenada no trecho acima como indissociável de uma lucidez lingüística extrema, o uso arruinador dessas pequenas partículas acha-se aqui posto a serviço da exploração das zonas de latência que atravessam o silêncio necessário para distinguir uma palavra da outra; silêncio que é também o momento privilegiado para que surjam torções imprevisíveis, e muitas vezes letais. Mas ainda que isso esteja bem longe de sobre-determinar por completo o que virá depois, curioso perceber como a irrupção do esmagamento no trecho acima – movimento que vai na direção diametralmente contrária à da frase que transforma o amador num “martelo que esmaga” – seja logo em seguida relativamente minimizada pelo último verso do trecho, que, pelo menos no curto intervalo que o separa e o suspende em relação à frase seguinte, acaba por transformar numa espécie de trabalho hegeliano de suprasunção o que há pouco exibira todos os indícios de ser um gesto tão dessacralizador quanto agressivo. De um momento a outro, porém, se é certo que a força de persuasão desses distintos efeitos de sentido tende a congelar esses dois movimentos centrífugos em uma indecisão perpétua, interessante notar, por fim, como, uma vez transformada em sinédoque para o trajeto do poema como um todo – que de certa forma parece defender-se desse tipo de ameaça modalizando-se claramente em I, II e III – os saltos que atravessam de cima a baixo as duas partes da estrofe colocam claramente em xeque a progressão linear em que o poema substitui a segunda pela terceira pessoa, além de tornar ainda mais suspeita à reivindicação metafísica e totalizante dos versos finais. Mais do que apenas um efeito local e específico, no entanto, a maneira como o idílio é de uma linha a outra estabelecido e depois quebrado – cancelando ao mesmo tempo qualquer esperança de estancar o jogo das substituições que converte a própria linguagem em violência – confere *in extremis* uma certa estabilidade a essa mesma perturbação que, no plano da meta-narrativa que liga e dispõe essas 3 partes, parece apenas a lenta e cuidadosa construção de uma cena pastoral, onde antropomorfizam-se não apenas a linguagem como o próprio mundo. Acresce ainda que, uma vez

acionado o curto-circuito da convenção idílica do todo com tais impasses retóricos, a dificuldade em demarcar aquilo que liga e separa as seções II e III – ou até que ponto o salto da síntese objetivadora não seria também um recuo defensivo – deixa também irrespondida a pergunta sobre o que teria tornado possível essa síntese conciliadora do final, que tampouco terá pudor em adotar abertamente o registro de uma profissão de fé metafísica, que nada como um peixe na água num cenário atravessada por metonímias como “ervas e barcos altos”, ou “terra velha e pão diurno”.

Antes que essa impressão se estabilize em definitivo, contudo, da maneira como irrompe no primeiro verso da segunda parte (“Não sei como te dizer que a minha voz te procura”), a mesma “ela”, que desempenhará em meio ao messianismo do desfecho a função essencial, “último sentido do que acontece pelos dias adentro”, se parece, na seção II, muito mais com uma força inibidora do que com uma fonte de energia; o que dá ainda a essa conciliação do fim um quê de alucinatório, embora esteja longe de explicar que circunstâncias teriam levado a converter o sinal negativo em positivo. Ou mesmo o que, no intervalo que separa as páginas 15 e 16 de *Poesia Toda*, seria responsável por fazer dessa mesma força que a voz do poema interpela – aparentemente a princípio sem sucesso – a referência que deve depois garantir a sutura de tudo o que está em torno dela, e dela emana. Num derradeiro volta-face, no entanto, entre a aparente reversibilidade ilimitada desses micro-movimentos dos tropos e o desenho narrativo muito mais preciso e definido das duas seções que optei por aqui não transcrever – mas que nem por isso estão aqui menos presentes –, a impossibilidade de encontrar uma mediação segura de uma instância a outra em nada depõe contra a autoridade e necessidade do momento em que o texto se pastoraliza, ao constatar que tudo é “trigo que se coma” e ela é “o trigo das coisas” – só não se sabe ao certo se por exaustão ou vontade própria. Afinal, se lida como um poema isolado e não como o desfecho que é, o fragmento que termina evocando “um leite e uma vontade de cantar” está a milhas de distância da inquietação que impregna o estribilho camoniano a que esta deve necessariamente se enlaçar, e – se for o caso de retomar o raciocínio das primeiras páginas – parece sugerir uma voz capaz de ter êxito naquilo em que seu próprio precursor fracassara. O que pode ser também apenas mais outro engano momentâneo, hipótese que só tende a se tornar mais forte e convidativa se atentarmos para o modo como, no contraste brutal que incide sobre a seção II, a plenitude emerge quase como um salto irracional diante do que é somente uma seqüência de interpelações frustradas, e que até há pouco pareciam cronicamente incapazes de atingir o alvo pretendido:

e penso que vou dizer algo cheio de razão,  
 mas quando a sombra cai da curva sôfrega  
 dos meus lábios, sinto que faltam  
 um girassol, uma pedra, uma ave – qualquer  
 coisa extraordinária.

Porque não sei dizer-te sem milagres  
 Que dentro de mim é o sol, o fruto,  
 A criança, o deus, o leite, a mãe,  
 O amor

Que te procuram.  
 (HELDER, 1996, p.15)

Ao reafirmar a não coincidência entre o tu, a ser dito e “procurado”, com os substantivos enumerados para representá-lo, o trecho acima intensifica ainda mais o impacto da mudança de tom que sobrevém logo nos primeiros versos da páginas seguintes, e cujo percurso dá a ver um desenho que, começando com uma proclamação de força que retoma em outro nível a enumeração de metonímias antes encarregada de equivaler ao sintagma “dentro de mim (“Todas as coisas são mesa para o pensamento/ onde faço minha vida de paz”), sinaliza para a abolição do dilaceramento que acontecia entre o “eu” e o “tu” da seção anterior. O mais paradoxal, no entanto, é que, para que possa ter lugar essa pacificação, esse mesmo eu já aqui ostensivamente presentificado em pronome possessivo nada mais fará na seção III que dispor no eixo sintagmático os termos chamados hiperbolicamente de “milagres” no trecho acima; termos que, ao assinalarem com sua exteriorização o advento de um mundo que parece ter finalmente chegada a um acordo consigo próprio, precisam agora também converter em imagem externa o que antes era um arsenal de tropos tão solipsistas quanto insuficientes. Abandonando a interpelação ansiosa que marca o registro da ode, as estrofes que se seguirão a esse segundo falso final de *Tríptico* – e dão ao desfecho quase o efeito de um passe de mágica – não deixam de insinuar uma corrente de *pathos* se deslocando no subterrâneo de uma cena toda ela atravessada por signos de plenitude, epifania e conciliação, de um cronótopo que parece ter finalmente exorcizado, de uma vez por todas, a ameaça que outrora palpitava em verbos como “transformar”, “bater” ou esmagar”. E contudo, talvez seja preciso ainda manter uma certa distância em relação a tais intimações totalizantes: afinal, para quem já aprendeu, com o próprio Helder, na parte I, a desconfiar de todas as miragens de segurança que verbos e nomes criam, a relação entre o “tu” da apóstrofe-ode e o “tudo” a que a terceira pessoa do desfecho passa a se fundir não pode ser mais impunemente reduzida a uma mera semelhança sonora, a menos, claro, que queiramos agora fechar olhos e ouvidos. Nesse sentido, não deve ser mera coincidência que, se visto como uma nova repetição ampla e diferida da dança das catacre-

ses, o salto que revela um anagrama e uma distância entre um termo e outro, em nada fique a dever em energia às dobras que convertem a indiferenciação do *leitmotiv* camoniano em gesto agressivo – e vice versa.

Se analisado, no entanto, menos a partir do que expressa a soma das frases do que do *raccord* que inscreve a descontinuidade da dicção pastoral em relação o resto, o mínimo que se pode dizer é que – se é que se trata mesmo de um idílio – o advento dessa terceira pessoa feminina como o centro de tudo (“Tudo é trigo que se coma e ela/ é o trigo das coisas/ o último sentido do que acontece pelos dias dentro”) assinala uma outra e ainda mais radical reviravolta do poema sobre si mesmo, como se pode constatar nitidamente a partir da clivagem que esse advento estabelece em relação ao início, em que, quase como um exercício cego de piromania retórica, não se tratava senão de explorar e radicalizar as virtualidades contraditórias da palavra-chave “transforma”. Daí, sem dúvida, o contraste criado pelo tom ameno que envolve e distingue a figura feminina do desfecho, também ponto de chegada de um percurso onde, depois de terem em vão tentado se endereçar ao mundo como se este fosse também uma pessoa, as ameaças criadas e expostas pelas bruscas acelerações insanas se vêem aplacadas numa rede de correspondências perfeita e abrangente demais para poder ser crível. Ressalve-se apenas que, se a relativizar a impressão de logro hiperbólico que isso produz, está a possibilidade de pensar essa síntese pastoral como uma espécie de armistício temporário entre o eu e o não-eu, não é menos verdade que as armadilhas retóricas latentes no glissando das regências – armadilhas que o poema teve que no seu começo expor e desarmar para merecer tamanha tranqüilidade – projetam uma nova sombra de suspeita nesse idílio e, sob o efeito dessa inusitada luz irônica que a tudo engolfa, lançam a pergunta sobre se ele não seria apenas a miragem criada pela convenção escatológica. Mas o fato é que também jamais saberemos ao certo, o que não deixa de ser também elucidativo: se no rigor com que torna impossível escolher entre uma alternativa e outra, *Tríptico* parece, de certa forma, realizar, com todas as letras, o programa contido no verso camoniano que de início subvertera, a ofuscação perturbadora que emana da obra- prima de Helder prova que não há nenhuma violência mais extrema do que a necessária para produzir a imagem e/ou miragem da paz eterna.

## Abstract

A reading of *Tríptico*, one of the most famous poems by Herberto Helder, this essay analyses the tensions between the pastoral convention which the poem seems to follow and the rethorical traps and dead-ends which continuously disrupts it.

Key words: Pastoral; Trope; Herberto Helder; Camões; Rhetoric.

### Referências

CAMÕES, Luís de. *Lírica*. São Paulo: Cultrix, 1972.

DE MAN, Paul. *The rhetoric of romanticism*. New York: Columbia University Press, 1994.

EMPSON, William. *Some versions of pastoral*. New York: New directions, 1974.

HELDER, Herberto. *Poesia toda*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996.

LOURENÇO, Eduardo. *Poesia e metafísica*. Lisboa: Gradiva, 2002.

SARAIVA, Antônio José. *Luís de Camões*. Lisboa: Gradiva, 1997.

SERRA, Pedro e SILVESTRE, Oswaldo Manuel. *O século de ouro*. Coimbra: Cotovia, 2002.