

Herberto Helder, sim, o poema contínuo

Luis Maffei*

A obra de Herberto Helder impõe-se como obra – íntegra, inteira, desejosa de unidade – desde o primeiro advento, no ano de 1973, do livro que recebeu como nome o instigante sintagma *Poesia toda*. Desde então, foram diversas as reedições desse volume, sempre com o mesmo sintagma a nomeá-lo, até que, em 2001, foi lançada uma recolha de fragmentos da *Poesia toda*, ou, nas palavras do próprio autor, alguns de seus “punti luminosi” (Helder, 2001, p. 5), nomeada *Ou o poema contínuo*. O livro é pequeno, sobretudo se em perspectiva a cada uma das edições da *Poesia toda*. Entretanto, se ali estão diversos dos “punti luminosi” da poética herbertiana, elegidos pelo próprio autor, é o caso de considerar *Ou o poema contínuo* não apenas uma recolha, mas sim uma antologia seletiva, uma seleta – no que esse termo possui de mais judicativo.

Creio, assim, que a leitura da razão de ser desse lançamento não se pode dar sem uma atenta apreensão da “nota” que introduz *Ou o poema contínuo*; uma das afirmações mais instigantes das que ali se encontram decerto é a primeira: “para dizer que é uma ressalva ao poema contínuo pelo autor chamado poesia toda” (p. 5): como entender “ressalva” numa afirmação que revela não ser o “poema contínuo” o livro que se inaugura pela abridora “nota”, mas sim toda a poética herbertiana até então escrita? Talvez a seqüência do texto seja necessária para qualquer compreensão: “O poema contínuo parecia não

* Doutorando em Literatura Portuguesa (UFRJ).

exigir a escusa das partes que não eram punti luminosi poundianos, ou núcleos de energia assegurando uma continuidade imediatamente sensível” (p. 5). Posso pensar, pois, que no livro de 2001 se faz uma espécie de rearrumação duma obra a fim de que se ressaltem, a partir de uma ressalva, não apenas os pontos luminosos, mas, especialmente, uma “continuidade imediatamente sensível”. Portanto, não creio que a “escusa” do autor possa ser lida como uma solicitação de desculpas, mas sim como, com o perdão da redundância, uma “nota”, um adendo, um comentário de alguém que pensa sua obra, desde sempre, como algo íntegro, inteiro, desejoso de unidade.

Não posso deixar, após refletir acerca da natureza do volume que ora comento, de trazer para essa reflexão a natureza que o autor mesmo escolhe para seu livro, e que figura na capa de *Ou o poema contínuo*: “súmula”: sim, trata-se dum poema contínuo, uma poesia toda que, de modo sinóptico, se recorta. E essa súmula se abre com uma “nota”, que não deixa de ser um termo da música, convida um musical campo significativo na continuação disso que se semelha a um prefácio: “O livro de agora pretende [...] estabelecer apenas as notas impreteríveis para que da pauta se erga a música [...], música às vezes de louvor à própria insuficiência, sabendo-se no entanto inteira, ininterrupta” (pp. 5-6). Querer-se música é das mais velhas aspirações da poesia, arte, sabe-se, que nasceu tendo atrás de si exatamente a música – ou ao lado, por vezes mesmo à frente. Modernamente, a música se instaura como desejo da poesia, dentre outras razões, porque o ato poético ambiciona uma refundação do próprio idioma que o suporta, ambicionando desmontar o que se cristalizou na fala comum. Como a música é a linguagem artística que mais logra manter-se distante do significado, ou da recepção unívoca, não estranha que a poesia queira mais que os significados estanques do uso cotidiano da língua, querendo, portanto, possuir um estatuto similar ao da experiência musical. Não surpreende, logo, que o idioma se personalize ao final da “nota” introdutória a *Ou o poema contínuo*, pois é “segundo as inspirações pessoais do idioma” (p. 6) que se constrói o discurso poético, discurso que se coloca no nível da língua, claro, mas, em grande medida, contra a língua.

Para além da “nota”, há dois aspectos que considero de grande relevância no livro herbertiano vindo à luz em 2001. O primeiro deles é o fato de a palavra que começa o título ser “ou”, portanto uma conjunção. Canonicamente, conjunções atuam na ligação de termos de construções, não na inauguração. Desse modo, há a sugestão de algo

a anteceder o título do livro, e a posição das palavras na capa torna tudo mais provocativo: “ou o poema contínuo” figura abaixo do nome do autor, e *imediatamente* abaixo, como se os dois sintagmas, “Herberto Helder” e “Ou o poema contínuo”, perfizessem um único todo, adjuntos, ressaltado, ao termo que revela a natureza do livro, “súmula”. Logo, é revelada uma espécie de opção que o leitor tem a fazer: *ou* é elegido o autor *ou* o poema contínuo, a obra. Por outro lado, talvez a opção seja nenhuma: ao escolher o poema, o leitor estará a escolher também seu autor, pois os dois nomes, “Herberto Helder” e “o poema contínuo”, separados – ou ligados – que estão pela conjunção “ou”, podem significar a mesma coisa, podem acusar o mesmo sentido, podem caminhar rumo a direção única. A capa, além disso, traz reproduzida uma tela de Goya, intitulada *Saturno devorando a un hijo*: será o autor a trazer para dentro de si a obra ou o contrário, é a obra que devora o autor?

O outro aspecto incontornavelmente relevante que se presentifica em *Ou o poema contínuo* (seria o caso de eu passar a grafar *Herberto Helder Ou o poema contínuo?*) é o fato de o livro ser mais que uma seleta, ou uma súmula: além dos “punti luminosi” que advêm da já existente *Poesia toda*, no livro de 2001 existe um poema inédito e não nomeado, último texto do volume. O poema novo inicia-se com um vocábulo que abre uma admirável porta de leitura para sua própria existência: “Redivivo” (p. 124). É como se de um renascimento se tratasse, e penso na hipótese de todo o ato de escrita ser, de algum modo, o surgimento duma vida a partir do ponto final anterior. Sendo assim, cada linha nova é a ressurreição dum autor que silenciara na escrita antiga, mas que se torna capaz de elaborar, ou erigir, a continuidade, ou ainda, nas palavras do próprio Herberto Helder, “*uma* (grifo, claro, meu) continuidade imediatamente sensível”, uma nova composição, portanto, a partir do ajuste das partes.

“Redivivo”, pois, é aquele que recomeça, e a conjunção comparecente ao título do livro que contém o poema inédito se mostra, agora, como um inequívoco sinal de igualdade: *Herberto Helder = o poema contínuo*. Essa igualdade, ressaltado, não é uma revalorização da figura romântica do autor, pois, para isso, seria necessário que a poesia em questão fizesse questão de, por exemplo, dar-se um bocado autobiograficamente à leitura, ou, por mais um exemplo, buscasse, essa poesia, um modo de afirmação que não se lograsse livrar de traços dogmáticos. Disso tratou magnificamente Silvina Rodrigues Lopes, escrevendo acerca da poética de Herberto Helder: “Não há outro pro-

tagonista, porque o poeta que escreve é já, ou é apenas, o poema escrito, o qual, por conseguinte, é necessariamente biografia, *escrita de uma vida* (grifo, agora, da autora) a sua inacessibilidade” (2003, p. 19). A igualdade por mim referida há pouco, assinalo, é sugerida já na capa do volume: a obra é Saturno, a obra pode ser equivalida não apenas a uma divindade, mas também ao próprio tempo, pois se mantém *no tempo enquanto o mesmo tempo*, saturnianamente legível, devora o autor, devora o indivíduo.

E é justamente por se situar no tempo que a obra pode dizer da dimensão humana que se apresenta: “Redivivo”; e é justamente por se situar no tempo que a já citada “nota” pode falar de música tratando sutilmente duma relação de tempo e/em espaço: “para que da pauta se erga a música”, para que do espaço (a poesia escrita se localiza, antes de mais, no espaço do papel) se erga o tempo, se erga Saturno. Redivive a música a cada vez que se a toca, redivive o poema (contínuo, pois não) a cada vez que se o lê, continua o poema (não fala a “nota” em “continuidade imediatamente sensível”?) a cada vez que se lhe dá seguimento: “Redivivo”, portanto, o contínuo texto que não pára, que se constrói em ato de feitura perene. Ainda na primeira estrofe do inédito do livro de 2001, a vida é um esforço: “[...] o esforço de estar vivo [...] / e a música mirabilíssima que ninguém escuta” (Helder, 2001, p. 125): viver, enfim, é um esforço, por que não?, de “continuidade sensível”, imparável, e lembro-me, agora, de um dos títulos mais instigantes da *Poesia toda, A máquina lírica*: sim, o poema não pára desde sempre, e a revelação de sua continuidade, portanto, dá-se de modo bastante coerente ao projeto que é a poética de Herberto Helder. Essa máquina, assim, produz uma “música mirabilíssima”, admirável, que ninguém escuta: ninguém a escuta, essa música, por que a lê? Ou lê-la equivale a escutá-la?

A equação se apresenta no próprio poema, mais adiante: “se isto é música, ou condição de música, se isto é para estar redivivo” (p. 125): “isto”, decerto, é o poema, e ele, “isto”, é música. *Ou* condição de música? Reaparece, no verso em que reaparece o vocábulo fundador do poema inédito, a conjunção que tanto sentido tem no título do livro. Cabe a questão: se leio que Herberto Helder iguala-se ao poema contínuo lendo o *ou* da capa do volume, talvez a música seja a própria condição da música. É sedutor, evidentemente, pensar numa condição *para* a música, e aqui eu poderia pensar, claro, no silêncio, solo permissor do advento de qualquer som. Entretanto, a condição é *de* música, e mais do que recuperar a lira, origem mesma da poesia lírica,

o poema quer trazer para si a natureza da linguagem musical. Quer-se criar, logo, um sentido não apenas de semelhança genética entre as duas linguagens, poesia e música, mas também uma relação do papel, lugar onde o poema se deita, com a continuidade, marca, por excelência, do tempo. Fundamental é pensar que a música jamais se apresenta senão como uma “continuidade sensível” *no* tempo. Além disso, por sua índole progressiva, a música como que devora a si mesma, não permitindo sua própria fixação: Saturno devora seu filho, a música devora-se a si mesma ao devorar, por exemplo, a nota que acaba de ser ouvida, o poema devora seu autor por obra duma conjunção.

A conjunção, insisto, revela também uma ligação, e creio que aqui cabe até mesmo um discurso gramatical (uso o termo em seu sentido mais próximo do efetivo tratado) para corroborar ainda mais o que digo; são Celso Cunha e Lindley Cintra que afirmam: “Conjunções são os vocábulos gramaticais que servem para *relacionar* (novo grifo meu) duas orações ou dois termos semelhantes da mesma oração” (Cunha & Cintra, 2001, p. 579). Logo, se existe necessariamente uma *relação* no termo conjuntivo, mais uma vez trago a palavra de Silvina Rodrigues Lopes: “*aquilo que separa pode ser aquilo que liga* (grifo da autora)” (2003, p. 12). Volto, pois, ao vocábulo que abre o poema inédito: “Redivivo”: teve de haver, para o renascimento, uma morte, e a poesia de Herberto Helder mostra, como em tantas outras de suas linhas e versos, uma das faces que possui, face essa das mais atentas a separações, ligações e relações: a alquímica. *Grosso modo*, o objetivo mais nobre da alquimia não é a produção do ouro, metal que possui mais força simbólica que qualquer outro. O alquimista é aquele que procura, a partir de sucessivas mortes e renascimentos, a produção dum homem sempre novo, em perene condição metamórfica; nas palavras de Serge Hutin, o “objetivo do alquimista não era procurar o ouro material: era a depuração da alma, as metamorfoses progressivas do espírito” (1992, p. 6). “se isto é música, ou condição de música, se isto é para estar redivivo”, portanto, “isto” é metamorfose: muda-se duma para outra nota o tema sem que ele se encerre, sem que exista, entretanto, qualquer estagnação.

Logo, o poema ser “condição de música” fá-lo também condição de metamorfose, condição de sucessivas mortes e renascenças, e há que voltar a esta reflexão, agora, o ato devorador que se encontra no Goya da capa: um dos símbolos mais notáveis da alquimia é a oroboro, serpente que devora a própria cauda. A partir da interminável continuidade do círculo, resultado da autodevoração da serpente, o ato de

constante construção se simboliza, e faz sentido falar, efetivamente, de criação; leio no inédito de 2001: “(...) e menos ainda percebo o movimento que já sinto /no papel se aproxima, por exemplo, / pelo tremor da textura / do caderno e da força da / esferográfica dolorosa, a palavra Deus saída pronta” (p. 125). Deus, metáfora, aqui, de criação e não de qualquer interdito, faz sentido apenas se existe a criação por ele feita, o que o faz a ela equivaler. Nesse sentido, a palavra que sai “pronta” no papel é, ela mesma, seu criador, pois em todas as coisas existe, na perspectiva cristã, por exemplo, de um Tomás de Aquino, o próprio Deus. Unem-se, pois, criador e criação para acusar a constante metamorfose do mundo e do poema – mundo concreto criado pelo poeta, ainda mais porque, em Herberto Helder, “não é possível inferir (...) que a ‘reunião’ ou mesmo ‘dispersão’ sejam anteriores ao ‘canto’”, nas palavras de Pedro Eiras (2005, p. 380), que traz em citação palavras-chave de outra herbertiana obra, *Photomaton & vox*. O canto, pois, o poema é, sim, um espaço de plena inauguração, espaço mesmo fundacional.

Por outro lado, a leitura terá de ser mais atenta, pois não é Deus quem sai pronto no papel, mas “a palavra Deus”, e aqui mora uma espécie de inversão. Como não posso perder de vista os sentidos emanados da “palavra Deus”, posso e devo pensar na criação, e também no sentido religioso da aparição divina. No entanto, Deus, no poema, não é criador, mas criação, e seu lugar deixa de ser apenas o de inventor para ser, outrossim, o de invenção. O poema inédito, portanto, mostra-se uma celebração não apenas da continuidade e das metamorfoses (Deus como metáfora de criação e, ao mesmo tempo, como efetiva criatura é um caminho de mão dupla interminável e instantâneo), mas também da criação humana: é o homem, num dos sentidos do verso que acabo de ler, quem cria, quem tem a capacidade simbolizada pela oroboro de dar a vida.

A continuidade do poema, assim, depende da continuidade do homem, portanto do autor, e o ser que fora devorado por sua obra, na verdade, nela existe, como Deus (não perco de vista jamais que o vocábulo vem grafado com inicial maiúscula) existe em tudo o que fez. Todavia, o que existe no mundo, tanto no caso de Deus quanto no do poeta, é a obra, e assim como não se faz mister que o crente veja Deus para que nele creia e dele veja a obra, não é exigido do leitor contato algum com o fazedor da obra poética, tão-somente com a obra mesma. Assinalo, ademais, outro traço de humanidade nos versos citados no anterior parágrafo: são instrumentos mui humanos, mui mundanos,

mui terrestres os que permitem a “palavra Deus”. O poeta é este que utiliza um “caderno” e uma “esferográfica” para que sua palavra ganhe lugar no mundo, para que a palavra Deus se escreva. Mais mundanismo: a palavra que se escreve, claro, não é a palavra *de* Deus, como sói ocorrer na pretensão dos Evangelhos, mas sim “a palavra Deus”. Talvez não exista um Deus tão concreto como o desse poema de Herberto Helder.

A oroboro simboliza, ao simbolizar a criação, geração de vida; na seqüência do poema, mais vida se faz: “arreatada aos limbos, como se diz que se arrebatada / aos ferros, a poder de tenazes e martelos, / um objecto, vá lá, supremo:” (Helder, 2001, p. 125). Deus é concreto, Deus, assim, permite-se ler no que há de “supremo” no “objecto”. Mas esse Deus, concreto, é resultado dum trabalho que se semelha ao trabalho de parto, pois o que se passa a ter, o “objecto” “supremo”, é arrebatado “aos limbos”. Como os versos recém-citados continuam, na estrofe seguinte, “a palavra Deus saída pronta”, é ela quem se vê “arreatada” aos limbos, ou seja, é a “palavra Deus” que tem de abandonar um espaço de indefinição para ganhar concretude, corpo.

Mas há aqui outro sentido que considero incontornável: limbo é onde residem as almas, ainda que justas, que não vivem na companhia de Deus. Nesse caso, “a palavra Deus” sair dos “limbos” sugere que a palavra que importa ao poeta, e conseqüentemente ao poema, não é, definitivamente, a palavra *de* Deus, clichê judaico-cristão, mas outra, uma palavra dotada de ambivalência poderosa em espaço de verso. Logo, se “Redivivo” é o vocábulo que inaugura o poema, igualmente rediviva é a “palavra Deus”, e ela agora passa a ser legível também de outro modo, a saber: como revelação de que o Cristo, aquele que, na cultura ocidental, é o mais exemplar caso de ressurreição, pode ser, se arrebatado “aos limbos” – ou seja, se livre de um aprisionamento que lhe retiraria o poder de ser metafórico –, uma analogia profícua para o poeta devorado por seu trabalho poético, já que o Cristo foi, antes de se mostrar “redivivo”, devorado em vida por sua própria missão.

O poeta devorado é redivivo, assim como o Cristo, e as criações não param: morre-se, ressuscita-se, e o poema revela-se cada vez mais contínuo. O trabalho poético é equivalido, no arrebatamento provocado por “martelos”, ao trabalho da forja, trabalho de aperfeiçoamento que se dota de imensa, porque braçal, humanidade. Além dos “martelos”, o trabalho que arrebatada é realizado por “tenazes”, e o poema

devorador do poeta (poema que devora o poeta, mas também poema *do* poeta, poema feito pelo poeta) cumpre outra tarefa, a de gerar: o trabalho difícil é também doloroso – aqui a “esferográfica”, “dolorosa”, realiza um admirável trabalho metonímico – porque é semelhante ao trabalho de parto, trabalho de geração de vida. E mais uma vez, portanto, os sentidos se multiplicam: é “arrebatada aos limbos”, num trabalho afim ao do parto, “a palavra Deus”, e agora esse sintagma não mostra apenas a admirável concretude da palavra e do substantivo, “Deus”, que apresenta e acaba por definir, mas também faz com que Deus, em estado de palavra, passe a ser filho, passe a ser produto duma gravidez. Assim sendo, se a presença do Cristo, filho de Deus, foi sugerida para traçar com o poeta devorado uma relação analógica, “a palavra Deus”, sendo filha do trabalho daquele que tem em mão o “caderno” e a “esferográfica”, alguém, portanto, humano e trabalhador, é como que filha de um homem cuja tarefa, digo melhor, profissão é equivalível à do humanizado filho de Deus.

Mas não ignoro que o verso cujo último vocábulo é “supremo” encerra-se com dois-pontos, sinal de pontuação que ali está justamente para anteceder a nomeação desse “objecto supremo”: “uma chave, quer / se queira quer se não queira, mas / que não abre quase coisa alguma: que abre (...) / um espaço em cada nome, e nesse espaço se possa/ dançar (...)” (p. 126). Se a “chave” do poema quase nada abre é porque se trata dum “objecto” inútil (como se diz que o é a poesia, quase como um lugar já comum)? Seja boa ou nem tanto a comunidade desse lugar, o “objecto” existe, e é, pois, tão real quanto o Deus feito palavra pelo poeta feito poema. Conseqüentemente, o “objecto” será algo que possui imediata relação com o cotidiano, e mais uma vez é um utensílio que se presentifica no poema. Utensílio à primeira vista inútil, a “chave” que não abre “quase coisa alguma” é trazida ao texto anexada a um generalizante artigo indefinido, e percebo que uma peculiaridade dessa “chave” não é ser inútil como pode parecer à primeira vista, pois a grande maioria das chaves (falo, sim, dos objetos tangíveis do cotidiano que recebem esse nome), de fato, “não abre quase coisa alguma”, a não ser aquilo que foi feita para abrir.

Desse modo, mais um objeto de uso corriqueiro surge no poema, e esse objeto pode ser posto ao lado não apenas dos “martelos” e das “tenazes”, mas também da “esferográfica” e do “caderno”. Mas os “martelos”, as “tenazes”, a “esferográfica” e o “caderno” agem conjuntamente para arrebatam “aos limbos” não apenas a suprema “chave”, mas também “a palavra Deus”. Surge, pois, no poema contínuo mais

uma convivência continuada: Deus, feito “palavra” mas também feito “objecto”, convive com objetos do cotidiano, estando ele em todas as coisas criadas. E todas as coisas criadas, por sua vez, concorrerão para a permanência de seu criador em estado de realidade, mas também de constantes metamorfoses, sendo capazes, as coisas criadas, não apenas de celebrar seu criador, mas sobretudo de fazê-lo existir. Não posso deixar de citar, ainda que de passagem, um poema herbertiano que se localiza em *Última ciência*, e que dimensiona de modo semelhante a natureza das coisas, no sentido, claro, de objetos: “Não toques nos objectos imediatos. / A harmonia queima” (2004, p. 452): são coisas de cotidiana presença que guardam a possibilidade dum ajuste totalizante?

Talvez, e por isso, o criador das coisas que o criam ocupa um espaço criado, justamente, pelas coisas, e não surpreende, sendo contínuo o poema e contínuas as metamorfoses, que “um espaço em cada nome” seja aquilo que o “objecto” “supremo”, a “chave”, abre. Fica claro agora que a “chave” do poema abre algo específico, tarefa semelhante à da maioria das chaves. No entanto, o espaço aberto em cada nome será ocupado por um ente vital, mais, vivo, mais, humano, pois dança. Portanto, de novo o devorado autor se mostra nas coisas criadas, mas se mostra apenas porque elas o permitem.

É cada vez mais evidente que se estabelece uma infatigável relação, o que fica explícito no encerramento do poema: “(...) E foi por essa mínima palavra que apareceu não / se sabe o quê que arranhou / à folha e à esferográfica canhota a poderosa superfície / de Deus, e assim é / que te encontraste redivivo, tu que tinhas morrido um momento antes, / apenas” (p. 126). Aparece um flagrante tu, pela primeira vez em todo o texto, e os sentidos não cansam de se multiplicar: “tu” será o próprio poeta, “redivivo”, a falar consigo mesmo, estabelecendo uma relação mediada pela segunda pessoa, pois é como se estivesse a falar com o poema em que se transformou? Ou “tu” será a obra mesma, portadora das coisas em que o poeta pode viver, dirigindo-se ao poeta devorado para ressuscitá-lo, ele que tinha “morrido um momento antes, / apenas”? Sim, os sentidos se multiplicam, e um poema multivalente como este sobre o qual me debruço abre ainda outra porta de leitura: por que não pensar que a presença do “tu” é, além de tudo, um convite ao leitor? Essa suspeita torna-se ainda mais sedutora se penso outra vez nas diversas relações que o poema estabelece: relação de cambiantes lugares entre Deus e Cristo, criador e criação, nota e nota seguinte...

“tu que tinhas morrido um momento antes, / apenas” volta a morrer quando do fim da leitura? Será necessária nova metamorfose para que rediviva o poema contínuo? O fato é que um livro no qual um único poema é inédito em meio a “punti luminosi” duma *toda poesia* permite supor que o inédito também ganha o estatuto de *punto luminoso*. E aqui surge uma interessante instigação: a herbertiana publicação seguinte a *Herberto Helder ou o poema contínuo*, vinda à luz no ano de 2004, é uma nova versão da *Poesia toda*, e tem na capa a mesma pedra marítima que a apresenta desde a edição de 1990. A novidade é a mudança do nome: não mais *Poesia toda*, mas sim *Herberto Helder ou o poema contínuo*. Mas a maior surpresa, na edição de 2004, não é apenas terem sido suprimidos todos os livros de tradução, ou mudanças para o português, feitos por Herberto Helder, mas o fato de *não* ter sido incluso o inédito aparecido no livro de 2001.

Volto, portanto, à idéia que é a razão de ser do livro de 2001, o substantivo que vem abaixo do nome do volume: “súmula”. Como a obra herbertiana se mostra rigorosamente em continuidade, a edição de 2004 lança luz nova sobre a de 2001. Por que não supor que a “súmula”, agora, não é mais tanto a série de “punti luminosi”, mas sim o último desses “punti”, o poema inédito? Permito-me tal suposição porque, no poema principiado por “Redivivo”, a idéia de pertença a uma obra mais ampla – anterior e, decerto, futura (anterior porque houve morte, e se houve morte houve pregressa vida; futura porque se redivive, e uma vida terá lugar) – é inegável. Além disso, diversas das leituras a que se abre o poema inédito são recorrências na obra herbertiana, e lê-lo é ler temas e procuras da poesia toda (já agora sem itálico) do autor. Súmula, portanto, o poema inédito, súmula que guarda em si a “continuidade” prometida pela “nota”, mas súmula tão certa de sua natureza que, deixada fora da continuidade que passa a ser, a partir de 2004, *Herberto Helder ou o poema contínuo*, é, ela mesma, uma obra, uma “nota”, uma inteireza, uma unidade.

Referências bibliográficas

- AQUINO, Tomás de. *Seleção de textos*. Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- CUNHA, Celso & CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- EIRAS, Pedro. *Esquecer Fausto – a fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*. Porto: Campo das Letras, 2005.
- HELLER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- _____. *Ou o poema contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- HUTIN, Serge. *A alquimia*. São Paulo: Moraes, 1992.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *A inocência do devir – ensaio a partir da obra de Herberto Helder*. Lisboa: Vendaval, 2003.

Resumo

É notável a peculiaridade do poema inédito que Herberto Helder publicou em 2001, dentro dum livro de nome *Ou o poema contínuo*. O livro se confessa, desde a capa, uma *símula*, e é aberto por uma “nota” do autor; a mesma capa que apresenta a reprodução duma pintura de Goya estabelece uma intensa relação com o poema inédito que encerra o volume, pois se na capa Saturno devora um filho, um dos temas fulcrais do poema novo é precisamente a idéia de que a relação entre o autor e sua obra passa por, talvez, uma escolha, e desse jogo optativo fará parte o leitor; se o volume se intitula *Ou o poema contínuo*, uma mirada mais atenta poderá perceber que, acima do nome do livro, está o nome do autor, o que configura um novo sintagma: *Herberto Helder ou o poema contínuo*.

Palavras-chave: Herberto Helder · poesia portuguesa · autor · música

Abstract

It's remarkable the peculiarity of Herberto Helder's unknown poem published in 2001, in a book called *Ou o poema contínuo*. The book confesses to be an *abridgement* from its cover on, and it begins with an author's “note”; the same cover that shows a reproduction of Goya's painting establishes an intense relation with the unknown poem in the end of the book, because if in the cover Saturn devours a son, one of the fulcrum themes of the new poem is precisely the idea that the relation between the author and its work maybe goes through a choice, and the reader will take part of this optional game; if the volume is called *Ou o poema contínuo*, a further look will make us realize that there is the name of the author above the title, what configures a new title: *Herberto Helder ou o poema contínuo*.

Keywords: Herberto Helder · Portuguese poetry · author · music