

DOUTORAMENTO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTÍSTICOS

Herberto Helder, poeta trágico inventário de uma herança nietzschiana

Fernando Garcia Velasco

D

2025



Fernando Garcia Velasco

Herberto Helder, poeta trágico inventário de uma herança nietzschiana

Tese realizada no âmbito do Doutoramento em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos, orientada pela Professora Doutora Rosa Maria Martelo Fernandes Pereira

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2025

Para todos e para ninguém

Índice

Declaração de honra	6
Agradecimentos.....	7
Resumo	8
Abstract.....	9
Introdução.....	10
Parte 1. Súmula	19
1.1. Tragicidade <i>versus</i> racionalidade	20
1.2. Uma experiência trágica da linguagem	23
1.3. O poeta trágico como metafísico	32
1.4. O trágico como superação da metafísica	48
1.5. Modo de usar	73
Parte 2. Extensa.....	75
2.1. Tragicidade e Linguagem	76
2.1.1. Erro.....	76
2.1.2. Corpo.....	92
2.1.3. Ritmo	102
2.2. Tragicidade e Arte	110
2.2.1. Música	110
2.2.2. Imagem.....	119
2.2.3. Cinema.....	128
2.3. Tragicidade e Cultura.....	146
2.3.1. Loucura	146
2.3.2. Verdade	156
2.3.3. Estilo	166
2.4. Tragicidade e Natureza	183
2.4.1. Crueldade.....	183
2.4.2. Erotismo	196
2.4.3. Inocência.....	212
Epílogo: a tragédia do trágico.....	227

Bibliografia	231
De Herberto Helder	231
De Friedrich Nietzsche	236
Sobre Herberto Helder.....	242
Sobre Friedrich Nietzsche	251
Bibliografia Geral	258

Declaração de honra

Declaro que a presente tese é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (textos, trabalhos, ideias) respeitam escrupulosamente as regras de atribuição de autoria e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Declaro, ainda, que não utilizei ferramentas de inteligência artificial generativa (chatbots baseados em grandes modelos de linguagem) para realização de parte(s) da presente tese.

Porto, 05/01/2025

Fernando Garcia Velasco

Agradecimentos

À Fundação para a Ciência e Tecnologia, pelo apoio,
ao Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, pelo acolhimento,
à Rosa, pela confiança, a paciência, o rigor, o exemplo, a troca, a amizade,
à Luciana, por cada meio-dia e cada meia-noite,
ao Licínio, pelo respaldo,
à Lúcia, por andar na frente e acender as luzes,
ao Vítor, à Inês e à Elisabete, vivamente,
ao Pedro, com um aperto de mãos,
ao Roberto, se me for dada a licença, *in memorian*,
ao Sérgio, pelo elo,
ao Paulo, pela iniciação,
ao Mauricio, *in memorian*, pelo norte.

Resumo

Esta tese explicita a tragicidade fundamental, o caráter fundamentalmente trágico, da poesia de Herberto Helder. Para isso, demonstra-se que a escrita do poeta projeta uma imagem do mundo, ou propõe uma experiência da vida, de que a arte grega da tragédia é o modelo histórico por excelência e a filosofia de Friedrich Nietzsche o desdobramento moderno mais importante. Dessa forma, argumenta-se que é como nietzschiano, como herdeiro privilegiado de Nietzsche, por intermédio da filosofia nietzschiana, que o poeta trágico Herberto Helder revela seu parentesco com os tragediógrafos gregos. Levando a inventário a tragicidade que o filósofo lega ao poeta, este trabalho reconhece a filosofia de Nietzsche como a principal matriz criativa da poesia de Herberto Helder e defende que uma leitura crítica da escrita do poeta deve assegurar ao pensamento nietzschiano sua centralidade teórica. Se reenvia a poética de Herberto Helder a seu nietzschianismo nuclear, este estudo reconhece reciprocamente a escrita do poeta como uma referência especialmente favorável à interpretação intempestiva do filósofo, na medida em que a poesia helderiana realiza artisticamente, na sua concretude poemática, um conjunto de tarefas que no contexto do pensamento nietzschiano existiram sobretudo como projeto filosófico. Nesse sentido, ler Herberto Helder com Nietzsche e Nietzsche com Herberto Helder se torna o mesmo que surpreender no poeta e no filósofo o vigor estratégico e a eficácia construtiva que os irmana crítica e afirmativamente como criadores trágicos: o mesmo que testemunhar a participação da poesia helderiana e da filosofia nietzschiana no programa comum de uma recusa radical do Ocidente, por um lado, e, por outro lado, de criação, no mundo ocidental, contra o mundo ocidental, quem sabe em nome de um mundo por vir, de novas formas de pensamento e de vida.

Palavras-chave:

Herberto Helder, Friedrich Nietzsche, poesia, filosofia, trágico

Abstract

This thesis shows the fundamental tragic nature, the fundamentally tragic character, of Herberto Helder's poetry. To this end, it demonstrates that the poet's writing projects an image of the world, or proposes an experience of life, of which Greek tragic art is the historical model *par excellence* and Friedrich Nietzsche's philosophy is the most relevant modern development. In this way, it is argued that it is as a Nietzschean, as a privileged heir of Nietzsche, through Nietzschean philosophy, that the tragic poet Herberto Helder reveals his kinship with the Greek tragedians. By inventorying the tragic nature that the philosopher bequeaths to the poet, this work recognizes in Nietzsche's philosophy the main creative matrix of Herberto Helder's poetry and maintains that a critical reading of the poet's writing should ensure to Nietzschean thought its theoretical centrality. If it refers Herberto Helder's poetics to its nuclear Nietzscheanism, this study also recognizes the poet's writing as a particularly favorable reference for an untimely interpretation of the philosopher, insofar as Helder's poetry artistically realizes, in its poetic concreteness, a set of tasks that in the context of Nietzschean thought existed mainly as a philosophical project. In this sense, reading Herberto Helder with Nietzsche and Nietzsche with Herberto Helder becomes the same as discovering in both the poet and the philosopher the strategic vigor and the constructive efficacy that critically and affirmatively bind them as tragic creators: the same as witnessing the participation of Helderian poetry and Nietzschean philosophy in the common program of a radical refusal of the West, on one hand, and, on the other, of creation, in the Western world, against the Western world, perhaps in the name of a future world, of new forms of thought and life.

Key-words:

Herberto Helder, Friedrich Nietzsche, poetry, philosophy, tragic

Introdução

Em 23 novembro de 2022, foi aberta ao público, no Palácio Galveias, como parte da rede municipal de bibliotecas de Lisboa, a biblioteca pessoal de Herberto Helder. O espaço – na realidade, uma única sala, não muito grande – projeta sobre o poeta menos a imagem de um bibliófilo, um amante dos livros em geral, do que a de alguém que viveu na intimidade de seus amigos e inimigos mais diletos: seus autores de eleição.

A impressão de que a qualidade dos livros que formam o acervo de Herberto Helder não se esgota em sua quantidade – cerca de oito mil – é corroborada, se não tiver sido antes induzida, pela pequena placa em papel e plástico com que se depara imediatamente o visitante da coleção. Sob o título “Biblioteca, de Herberto Helder”, um QR Code remete para um arquivo de áudio, no qual está gravada a leitura, em voz feminina, de um texto inédito, em que é o próprio poeta a dizer que uma biblioteca pessoal não dá testemunho dos livros que se leu e sim dos que se acumulou. “O mais acertado seria chamar-me um perdedor de bibliotecas”: “um livro, dois, dez, centenas, milhares perdidos num café, num táxi, num quarto de hotel, numa pensão, numa casa de putas, num apartamento abandonado, guardados na casa de um vago amigo, arrecadados num armazém de que há muito deixei de pagar o aluguer, irrecuperáveis – e eram sempre os grandes livros da minha vida”.

As razões pelas quais Herberto Helder teria perdido sempre os grandes livros de sua vida talvez não sejam totalmente prosaicas. Talvez tenham a ver também, ou sobretudo, com o fato de que, para o poeta, “ler é uma atividade perigosíssima”. Tão perigosa que “ter uma biblioteca dentro de casa é como ter uma pequena – mas dados os possíveis efeitos pode se falar numa pequena ou grande – central nuclear”. A leitura seria a experiência de uma explosão sempre iminente: apanha-se um livro à estante e, subitamente, tudo

pode ir pelos ares. É Herberto Helder quem o diz: “uma passagem de Kleist, um poema de Corbière, uma página de Nietzsche: o ar fremia”.

O ar fremia, mas é de se supor que nem Corbière nem Kleist tenham realmente causado acidente – com todo o valor positivo dos acidentes, desastres e catástrofes para a poesia – ou que a matéria de que são feitas suas literaturas esteja livre do que a sensibilidade do poeta experimenta como radioatividade: ambos os autores estão perfeitamente bem representados nas prateleiras helderianas de Galveias. O mesmo não se pode dizer de Nietzsche: nenhum dos livros publicados pelo filósofo consta do catálogo da biblioteca de Herberto Helder. Nenhuma edição mais ou menos abrangente de seus fragmentos póstumos. Nenhum volume mais extenso de sua correspondência. Nenhum comentário mais robusto à sua filosofia. Nenhuma biografia confiável. Nada a que nietzschiano algum pudesse atribuir a menor relevância.

É possível que o poeta tenha perdido um, dois, dezenas, milhares de livros de e sobre Nietzsche – dos grandes de sua vida – em cafés, táxis, quartos de hotel, pensões, casas de putas, apartamentos abandonados, casas de vagos amigos e armazéns com aluguel em longo atraso. Esta tese investiga a hipótese – o filósofo já a previa, em *Ecce Homo* (1888): “não sou um homem, sou dinamite” – de que tenham explodido. Na poesia de Herberto Helder, fulguram as centelhas da mais intensa radiação nietzschiana.

*

Que Herberto Helder foi leitor não só de Nietzsche como do comentário mais canônico à filosofia nietzschiana – é possível discernir sob a voz do poeta, por exemplo, o sotaque dos Nietzsches de Heidegger, Löwith, Bataille, Blanchot e Kofman – constitui o que um gosto mais positivista poderia em seu orgulho pragmático declarar “um fato” – ainda que se saiba nietzschianamente que “fatos não há, só interpretações” – empiricamente comprovado pela obra helderiana mesma. São afinal factualmente várias as ocorrências de vocábulos como “Nietzsche”, “nietzscheana” ou “nietzscheano” – Herberto Helder geralmente prefere o “e” ao “i” – em diversos escritos do poeta, espalhados do início ao fim de sua trajetória criativa. Em um livro tão central quanto *Photomaton & Vox* (1979), por exemplo, não são menos de meia dúzia. O mesmo número de menções nominais ao

filósofo que se poderia contar entre as relativamente poucas páginas de um texto um pouco menos frequentemente revisitado pela crítica como “O Nome coroado” (2006), publicado na revista *Telhados de Vidro*, no qual o poeta chega a comentar o comentário filosófico a Nietzsche e a registrar sua predileção por uma certa tendência interpretativa da filosofia nietzschiana em detrimento de outras. Tudo isso somente um ano depois de Herberto Helder ter publicado, na mesma revista, um texto sem título, no qual por duas vezes cita expressamente o filósofo. Ou décadas depois de ter feito referências explícitas a Nietzsche em ambos os prefácios que dedica à obra de outros poetas: primeiro em seu “Relance sobre a poesia de Edmundo de Bettencourt” (1963) e bem mais tarde na “Nota inútil” (1982) que acrescenta a *Uma Faca Nos Dentes*, de António José Forte.

Essa breve lista tem valor estritamente ilustrativo – pelo que não é, e nem pretende ser, exaustiva. É provável que sequer seja absolutamente precisa. Mas é ainda mais provável que, em dias como os que correm, a missão de exaurir precisamente sejam quais forem as ocorrências vocabulares na escrita de um poeta, mapeando-as com absoluta exatidão e completude, já nem caiba às inteligências naturais. Muito mais do que a recorrência dos endereçamentos explícitos de Herberto Helder a Nietzsche, interessa a este estudo a presença – copiosa ao ponto de desencorajar quaisquer esforços de contagem e, quem sabe, de inibir quaisquer manias computacionais – de conceitos, títulos, bordões, temas, personagens, imagens ou nomes inequivocamente nietzschianos na escrita helderiana, tanto em verso como em prosa.

Mas este não é um estudo de influência, no sentido de que a teoria literária tradicional gostaria de investir a noção. O reconhecimento de Nietzsche em Herberto Helder e, mais exatamente, a delimitação do lugar privilegiado que o filósofo ocupa entre os múltiplos autores com que o poeta mantém diálogos ou, com a língua mais solta, as teses de que a filosofia nietzschiana é a grande matriz estética da poesia helderiana e de que quando se trata de ler criticamente a escrita do poeta é ao pensamento do filósofo que deve ser reservada a prioridade teórica – nada disso assinala o gesto que orienta essencialmente a redação das páginas que se seguem. Não é como um leitor escrupuloso, mas como um parente consanguíneo de Nietzsche que este estudo pensa em Herberto Helder. Entre poeta e filósofo, o que há são afinidades artísticas assentes em profundas semelhanças

físicas, fisiológicas, rítmicas. São o governo de um certo gênio, a fluência em um preciso idioma, um conjunto de intuições convergentes sobre a natureza, um programa cultural em comum, uma imagem partilhada do mundo, uma mesma experiência trágica da vida.

A herança nietzschiana que em Herberto Helder vai a inventário é o dom de um familiar, não o ensinamento de um mestre. Sendo assim, se ressalta o nietzschianismo do poeta, este trabalho também desvela o helderianismo do filósofo. Se dedica um maior número de linhas à discussão do pensamento de Nietzsche, assegura sempre a primazia temática e, mais decisivamente, a prevalência axiológica à escrita de Herberto Helder. Se situa o filósofo como precursor do poeta, mais ainda valoriza o poeta como realizador artístico de tarefas que com o filósofo conheceram apenas esboço teórico. O poema helderiano filosofa, a filosofia nietzschiana poetiza. E se o poeta trágico é para Nietzsche um grande herói filosófico, a poesia de Herberto Helder confere forma artística à exata tragicidade que empresta suas forças à arte nietzschiana da filosofia.

*

Esta tese tem um claro centro de gravidade: sua *Súmula*, na qual está contido o todo do trabalho, tanto no sentido de que expõe na íntegra, passo a passo, já com algum detalhe, seu argumento geral, quanto no de que explicita, um a um, sem exceção, todos os temas helderiano-nietzschianos que lhe são pertinentes. Primeiro, apresenta-se, no contexto da filosofia do jovem Nietzsche, o conflito entre tragicidade e racionalidade, criação e teoria, intuição e crítica, arte e ciência, símbolo e conceito, que, na etapa inicial de sua trajetória, o filósofo situa no centro da mudança estrutural que assinalaria, por um lado, a morte da Grécia trágica e, por outro, o nascimento da cultura ocidental. Em seguida, demonstra-se que, segundo o Herberto Helder de *Photomaton & Vox*, o conflito trágico-racional tem lugar no plano de uma linguagem concebida pelo poeta em termos de todo consistentes com os do pensamento linguístico nietzschiano. Do plano prático-teórico, artístico-filosófico, helderiano-nietzschiano da linguagem, passa-se então a um registro estético-metafísico que, sendo típico do jovem Nietzsche, ecoa fortemente em Herberto Helder: é a poesia helderiana mesma – por exemplo, em *Poemactos* (1961), ou em *Lugar* (1962) – a situar sua própria origem na precisa união de pulsões rivais que, transpostas

metafisicamente da natureza para a arte, concorreriam para o nascimento da tragédia, conforme a primeira filosofia nietzschiana.

É quanto dura o discurso metafísico sobre as origens da poesia trágica antiga e moderna, grega e portuguesa: seguindo o desenvolvimento da filosofia de Nietzsche, a noção de trágico em Herberto Helder toma a seguir a forma, fixada pela escrita do poeta, de uma articulação entre afirmação cosmológica e crítica cultural ou, em tom mais filosofante, entre uma física e uma ética, uma filosofia da natureza e uma teoria dos valores. De uma entrevista concedida ainda nos primeiros anos de sua produção poética a um periódico já desaparecido à alta maturidade dos versos de *Os Selos* (1990), Herberto Helder, poeta trágico, concretiza artisticamente o mais ambicioso projeto nietzschiano. Criticamente, poetizando com o martelo, a escrita helderiana precipita os valores da cultura ocidental em direção ao ponto em que, no extremo limite de seu próprio nada, são ultrapassados por outros, instituídos desde novas perspectivas – positivas, construtivas – de valoração: não mais a moral e sim a vida, identificada ao que se poderia chamar helderianamente seu “luxo”, isto é, seu impulso para a autossuperação, o ganho irrestrito de mais força, o aumento indefinido da própria potência, conforme a concepção de Nietzsche.

Para plasmar em palavra poética uma imagem do mundo que o filósofo apenas entreviu, a escrita de Herberto Helder propõe, subscreve, em todo caso divide com o pensamento nietzschiano, uma precisa experiência do tempo, baseada na hipótese física, ou na ficção cosmológica, da infinita repetição circular de cada instante vivido e, correlativamente, na exigência ética, prática, palpável, real, da aprovação incondicional do revir de todo o devir. De uma prosa poética publicada já tardiamente em uma revista literária ao grande *bildungsroman* fragmentário a que chama *Os Passos em Volta* (1963) e a alguns versos dos últimos livros de seus *Poemas Completos* (2014), o poeta canta a afirmação alegre, trágica, da vida temporal, da vida mesma, em sua totalidade, no que tem de mais solar e mais sombrio. É dessa forma que, com Nietzsche, melhor que Nietzsche, contra uma modernidade humanista e para além de sua própria humanidade, Herberto Helder cria poeticamente as condições para a emergência de uma cultura que favoreça novamente a formação de um tipo humano mais grego, mais trágico, mas irreduzivelmente novo.

Tudo isso é uma aproximação – preliminar, generalista, quase telegráfica – ao todo, não a tudo. Se a *Súmula* oferece uma imagem condensada da tese em geral, microcosmo de um macrocosmo, as páginas reunidas sob o título *Extensa* captam-na em primeiros e primeiríssimos planos que, em sua vocação para o pormenor, se desdobram em novos tópicos, mais específicos, mais precisos, mais fundos, no quadro maior dos temas com que se relacionam. Dispostos em um trajeto conducente das coisas menores às maiores – o inventário da tragicidade comum a Herberto Helder e Nietzsche leva da linguagem à arte, da arte à cultura e da cultura à natureza, ainda que o natural, o cultural, o artístico e o linguístico surjam invariavelmente articulados –, os quatro capítulos que completam este trabalho estão estruturados por trincas de motivos sempre igualmente helderiano-nietzschianos, no sentido de que pertinentes tanto à obra do poeta quanto à do filósofo – donde a concisão do índice desta tese.

Em “Tragicidade e Linguagem”, demonstra-se que a noção helderiana de “erro”, com a qual o poeta nomeia o desajuste de sua escrita com a língua-padrão em benefício de um ajuste superior consigo mesma, desarticula uma cadeia de preconceitos intelectuais, um sistema de pensamento, que, segundo denúncias de Nietzsche, seria informado por uma filosofia subjacente à gramática. Por acreditar que todo predicado tem como causa um sujeito, o homem ocidental teria aprendido a pensar em si mesmo como o centro de tudo o que existe, até se eleger a si próprio como condição para o valor e o sentido de tudo o que vive na terra, desvalorizando assim a vida natural, a natureza. Para devolver o ser humano à sua naturalidade, sua animalidade, a escrita de Herberto Helder valoriza positivamente o “corpo”, concebido, à maneira de Nietzsche, como encarnação humana da vitalidade terrena e fonte privilegiada da arte, da poesia. Nesse contexto, a ideia de “ritmo” surge em sua centralidade: ritmicamente, um poeta garante a imanência entre sua linguagem e a vida ou, mais exatamente, a continuidade energética entre o conjunto caótico das forças cósmicas e a singularidade orgânica das formas poéticas.

“Tragicidade e Arte” reconhece em Herberto Helder o prolongamento, no Portugal dos séculos XX e XXI, de um esforço de “retorno aos gregos” próprio à Alemanha dos séculos

XVIII e XIX. Como grandes expoentes do teuto-helenismo moderno, entre os quais o de maior destaque é Nietzsche, o poeta radica sua interpretação do conjunto da realidade em um dualismo de princípios metafísicos ou ontológicos, aos quais correspondem duas categorias estéticas, que fornecem à escrita helderiana suas duas forças fundamentais de criação: “música” e “imagem”, ou seja, um princípio criativo sonoro, auditivo, vocal, e outro plástico, visual, luminoso. Com a filosofia e, mais ainda, com a filologia do jovem Nietzsche, mostra-se que é essa exata articulação plástico-musical, ou foto-vocal, o que está no âmago da melhor arte grega, dos primórdios da poesia lírica às formas mais altas da tragédia. Desse modo, devolve-se, por um lado, Herberto Helder à sua própria família criativa e, por outro, sustenta-se que, assim como o que, assimilando a arte de Ésquilo à de Wagner, o filósofo chama “drama musical grego” não é senão o desenvolvimento de seu lirismo nuclear, também a poesia lírica de Herberto Helder adquire altura trágica ao se pensar a si mesma segundo ao *musikdrama* moderno por excelência: o “cinema”.

O terceiro capítulo, “Tragicidade e Cultura”, mostra que a noção helderiana de “loucura” designa tipicamente a experiência estético-metafísica de um real pressentido, à maneira dos gregos trágicos segundo Nietzsche, como caos, desmesura, incomensurabilidade em relação à falácia de sua ordem cultural, racional. Assim, louca seria a “verdade” de uma natureza por isso mesmo inexperimentável imediatamente, em si própria, para aquém da mediação do que o poeta chama “estilo”, ou seja, da intervenção transfiguradora da arte, do artifício sublimatório da poesia. Mas nem Herberto Helder nem Nietzsche ficam por aí. O poeta também chama “verdade” ao processo infinito de investigação filológica, ou de invenção poética, de um mundo concebido, em clara referência ao filósofo, como um texto infinitamente enigmático, na medida em que infinitamente recriado por sua interpretação. E o filósofo também chama “estilo” à expressão dos instintos pelos quais o criador transforma a força em forma, o caos em cosmos, a começar pela multiplicidade caótica de seus próprios afetos. Estilizando-se em um todo estética e energeticamente coeso, um artista se cria a si mesmo como obra de arte. Pelo que um poeta como Herberto Helder tem que ser menos o autor do que o protagonista de sua obra.

Por fim, em “Tragicidade e Natureza”, argumenta-se que a cultura, como conjunto das criações humanas, assenta no trabalho da vida natural, concebida, tanto por Herberto

Helder quanto por Nietzsche, como energia, força, forças. Mas, se subordinam o homem à natureza, se o identificam à sua própria naturalidade, ao corpo como sede dos próprios instintos, poeta e filósofo também reconhecem eficácia produtiva a certos instrumentos – nomeadamente, a “crueldade” – por força dos quais cada cultura daria forma aos seus tipos humanos exemplares: oferecer o próprio corpo à ação cruel seria experimentar no sacrifício o aumento da própria força, de modo que a experiência sacrificial se assimilaria à de um “erotismo” que, em sua tragicidade, faria da morte, pequena morte, afirmação da vida. Em Herberto Helder, a experiência erótica adquire expressão lírica e dimensão cósmica, como em Nietzsche a palavra “amor” adensa as criações natural e artística. Na natureza e na arte, no procriar e perecer de todas as coisas, no vir-a-ser e não-ser-mais de tudo o que existe, poeta e filósofo descobrem na metamorfose, na transitoriedade, na temporalidade as leis únicas da existência. E assim a valorização incondicional de um tempo que arrasta tudo o que vive para a morte e a declaração da “inocência” da vida temporal em seu conjunto despontam como pensamentos trágicos por excelência.

*

O leitor encontrará nas últimas páginas deste trabalho um epílogo e não uma conclusão propriamente dita ou uma seção formalmente delimitada em que estariam expostas o que são tradicionalmente as considerações finais de uma tese de doutoramento. Como este estudo é constantemente conclusivo, quer dizer, como a argumentação constituída do início ao fim do trabalho, nas partes e no todo, procede por comprovações teóricas e empíricas consecutivas, como o argumento tecido segue sempre o fio de sua própria demonstração, a separação estrutural de uma parte avulsa para a qual tudo convergiria conclusivamente seria, na melhor das hipóteses, supérflua e, na pior, equivocada.

Por outro lado, o leitor tropeçará – mas um tropeço pode sempre ser o primeiro passo de uma dança – em muitas, provavelmente em demasiadas, notas de rodapé, por efeito das quais o texto principal ganha comentários, digressões, contextualizações, precisões, acréscimos, relativizações, problematizações ou contrapontos. Trata-se de uma escolha estratégica: deslocar para as margens da página toda intervenção de terceiros – críticos literários, comentadores filosóficos e outros habitantes naturais das bibliografias ditas

passiva, secundária ou indireta – é uma forma de manter o corpo do texto inteiramente livre do ruído de vozes que não as de Herberto Helder e de Nietzsche.

Para que esta tese adquira plenamente o aspecto de uma *invenção a duas vozes*, para que da matéria verbal se erga toda a consonância entre poeta e filósofo, para que até mesmo as afinidades vocabulares entre Nietzsche e Herberto Helder adquiram relevo, optou-se quase sempre, no caso das citações ao filósofo, por traduções de sua obra para o português. Preferencialmente, foi utilizada a tradução de Paulo César de Souza, ainda que outros tradutores compareçam com certa frequência. Apenas nos raríssimos casos em que absolutamente não foi possível dispor em língua portuguesa de um determinado texto nietzschiano o filósofo foi citado desde a versão francesa da edição crítica – a de Giorgio Colli e Mazzino Montinari – de suas obras completas.

*

— *Incipit tragoedia* —.

Parte 1. Súmula

“O Ocidente não presta – dizia o alemão”.

Herberto Helder, *Os Passos em Volta*

1.1. Tragacidade *versus* racionalidade

Tornemos também nosso o ponto de partida da filosofia de Friedrich Nietzsche: em alguns dos seus primeiros escritos, o mundo ocidental nasce com a morte da tragédia. A trama de Nietzsche é bem conhecida: a arte trágica grega entra em declínio desde que a sabedoria intuitiva que orienta suas mais altas realizações, ou desde que o privilégio concedido à intuição criadora por seus mestres maiores – Ésquilo e Sófocles, na opinião do filósofo¹ – cede espaço, sobretudo com Eurípides, à avaliação crítica, à elaboração teórica e finalmente à concepção racional. A morte da tragédia teria então como causa sua própria guinada em direção a uma “estética racionalista” (Nietzsche 1870a: 77), uma “estética consciente” (*ibid.*: 80), de acordo com a qual “tudo precisa ser compreensível para ser entendido” (*ibid.*: 77) e “tudo precisa ser consciente para ser bom” (*ibid.*: 81).

¹ A predileção por Ésquilo e Sófocles contra Eurípides exprime a posição geral de Nietzsche sobre os poetas trágicos gregos. Mas a questão comporta algumas variações. Em “Sócrates e a Tragédia” (1870), o filósofo situa os efeitos deletérios das intervenções de Eurípides sobre a tragédia em uma tendência racionalizante já mais ampla e antiga: já “com Sófocles começa a progressiva decadência, até que finalmente Eurípides, com sua reação consciente contra a tragédia de Ésquilo, ocasiona o fim com velocidade tempestuosa” (Nietzsche 1870a: 92). Ésquilo seria assim o verdadeiro poeta trágico, enquanto já desde Sófocles estaria em curso o fatal declínio da tragédia – apenas catalisado, consolidado por Eurípides. É essa a posição mais constante do jovem Nietzsche. Mas alguns meses depois de “Sócrates e a Tragédia”, “A Visão Dionisiaca do Mundo” credita a Sófocles a expressão mais acabada do “caráter imerecido de um horrível destino” e dos “enigmas verdadeiramente insolúveis da existência humana” (Nietzsche 1870b: 28) – para o filósofo, um ponto de vista “mais profundo e mais íntimo do que o de Ésquilo. Ele se aproxima significativamente da verdade dionisiaca” (*ibid.*). Para o Nietzsche de “A Visão Dionisiaca do Mundo”, a tragédia de Sófocles seria portanto a mais próxima ao fundo “completamente insondável” da vida (*ibid.*: 29) e, assim, a maior, melhor, mais elevada.

Para ser válido, um procedimento artístico teria que ser demonstrável logicamente. Para serem legítimas, as operações da arte teriam que ser explicitáveis “em conceitos e palavras” (*ibid.*: 83). O poeta trágico já não poderia privilegiar a sabedoria instintiva das coisas, se orientar por um entendimento intuitivo do mundo ou votar-se à profundidade enigmática da existência – perspectivas que haviam no entanto conduzido a arte trágica, ainda nem sequer havia muito, a “seu reinado mais próprio” (*ibid.*), seu apogeu.

Em versão nietzschiana, a história da morte da tragédia é a de sua racionalização como forma artística. Trata-se, portanto, de um acontecimento fundamentalmente estético. Mas Nietzsche não o restringe ao âmbito da arte. Segundo o filósofo, a descontinuidade que precipita a tragédia grega em direção à “íngreme trajetória de uma criação artística *consciente*” (Nietzsche 1870a: 83, *italico original*) está no âmago de uma transformação de alcance muito mais amplo: uma mudança estrutural profunda, uma grande inflexão histórica, na qual a cultura ocidental encontra nada menos do que as condições de sua própria emergência, o seu próprio solo de positividade. Nessa perspectiva, ao domínio da tragédia pela razão, ou seja, à submissão da intuição estética à compreensão lógica como critério orientador de toda a criação artística, corresponderia a invenção mesma do Ocidente. Para se instituir a si própria, na passagem do período arcaico ao período clássico da Grécia antiga, nossa cultura – essa que se prolonga desde então até nós, aqui, agora – recusa, reprime, recalca, silencia o pensamento trágico, a tragicidade, a visão trágica do mundo, arruinando-os estrategicamente a partir do lugar por excelência de sua manifestação: a arte grega da tragédia.

A morte da arte trágica grega e o nascimento da cultura ocidental se permitiriam assim resumir a um único episódio. Mas Nietzsche adiciona nuances ao argumento. Eurípides, por exemplo, pode ser, para o filósofo, o principal antagonista da tragédia, mas não o do trágico². Para esse papel, Nietzsche prefere escalar os fundadores da longa idade da

² Na modernidade, a noção de “trágico” se torna independente, ainda que devedora, da tragédia como forma artística. Lembre-se a respeito a célebre distinção de Peter Szondi (1961: 23): uma coisa é a “poética da tragédia”, empírica, a-histórica, eternamente referida à sua teorização emérita por Aristóteles, mesmo se revisitada por muitos leitores clássicos ou modernos; outra coisa é a “filosofia do trágico”, construção especificamente moderna, consolidada nos séculos XVIII e XIX alemães, pelas formulações diversas de autores vários, como Schelling, Schiller, Hegel, Hölderlin, Schopenhauer e, por último, mas decisivamente,

razão que se estende, continuamente, da racionalidade filosófica clássica até a moderna racionalidade científica, sob o nome genérico de “cultura ocidental”: Sócrates e Platão, detratores da criação instintiva, profetas da fé racional na possibilidade de “penetração consciente na essência das coisas” (Nietzsche 1870a: 85), patronos da ambição, típica do Ocidente, não só de conhecer “os abismos mais profundos do ser” (*id.* 1872a: 93), “mas inclusive de *corrigi-lo*” (*ibid.*, *itálico original*) – como se, “sublime ilusão metafísica” (*ibid.*), à racionalidade filosófico-científica fosse dado “curar a eterna ferida do existir” (*id.* 1872: 98). Sócrates e Platão: personagens de um diálogo monótono, circular, viciado, no qual se retomariam infinitamente a calúnia da intuição criadora e o crédito ilimitado à razão. Nietzsche os homenageia então a ambos, quando batiza a cultura ocidental com o nome de apenas um deles: por privilegiar o intelecto contra os instintos, por preferir a ficção de uma ordem lógica a uma visão estética do mundo, por subordinar os direitos da arte aos modos da ciência, nossa cultura recebe do filósofo o epíteto “socrática”.

Mas é claro que Nietzsche não se limitaria à denúncia do socratismo que a modernidade de resto só faria aprofundar. Para o filósofo, o grande conflito trágico-racional não tem na Grécia antiga um desenlace definitivo, como se, projetando-se diretamente sobre o nosso mundo, os reflexos de uma vitória inapelável de Sócrates e Platão o iluminassem por inteiro, resumindo a história ocidental a um desdobramento sucessivo de si mesma. O enredo de Nietzsche é bem menos linear. Para o filósofo, a história da nossa cultura é de fato a de sua recusa à tragédia, mas a tragicidade, a experiência trágica, as múltiplas experiências do trágico, não se permitem reduzir a seus próprios reencontros com um processo histórico do qual, apesar de tudo, se mantêm parcialmente à sombra. Tanto é assim que, em *O Nascimento da Tragédia* (1872), seu primeiro livro, o mais importante dos seus escritos de juventude, Nietzsche percebe em algumas realizações da arte e do pensamento modernos um retorno ao sentimento trágico da existência, uma retomada

Nietzsche. A “poética da tragédia” se baseia em uma “atitude poética ou poetológica” (Machado 2006: 43), direcionada à investigação de temas como o das origens miméticas e efeitos catárticos da arte trágica, o das boas práticas do seu enredo e o das técnicas para a construção adequada de seus personagens. Já à “filosofia do trágico” importa principalmente a “ideia de tragédia, a tragicidade” (Szondi 1961: 23): o pensamento trágico, considerado em sua vocação metafísica e ontológica, sua inclinação para “o próprio ser, ou a totalidade dos entes, a totalidade do que existe” (Machado 2006: 44).

da visão trágica do mundo, um relançamento da sabedoria afirmada pela tragédia grega sobre a vida como um todo. É o que permite ao filósofo projetar a etapa moderna – uma espécie de revanche histórica para um conflito supra-histórico – do que descreve como uma “luta eterna entre a *consideração teórica* e a *consideração trágica* do mundo” (Nietzsche 1872a: 104 itálicos originais).

1.2. Uma experiência trágica da linguagem

Nietzsche pensava à época – e sabe-se a que ponto essa posição seria revista pelo seu pensamento maduro – sobretudo em Schopenhauer e em Wagner como restauradores do espírito trágico na modernidade. Mas muitos outros criadores modernos retomariam sua luta contra o primado da razão no Ocidente³. Que Herberto Helder seja um deles, e que então se possa e se deva chamá-lo poeta trágico, é para este estudo uma primeira hipótese, uma hipótese primeira, uma premissa fundamental. O fragmento “(vulcões)”, de *Photomaton & Vox* (1979), favorece o ensaio do argumento – tanto no sentido de que articula aspectos específicos da poética de Herberto Helder a aspectos gerais de uma visão trágica do mundo, quanto no sentido de que torna perfeitamente explícitos os antagonismos entre as perspectivas do trágico e as perspectivas do Ocidente, ou seja, entre a experiência da vida privilegiada durante os poucos séculos de cultura trágica grega e as explicações no mundo prevalentes nos mais de dois milênios de história ocidental. Tal como “(vulcões)” a dramatiza, tal como nesse texto o poeta a encena, a

³ Nietzscheanos contemporâneos o assinalaram muitas vezes. Ao conceber sua *História da Loucura* (1972) como uma história da loucura enquanto experiência trágica, Michel Foucault delimita toda uma estirpe de trágicos modernos que, além do próprio Nietzsche, incluiria ainda, por exemplo – para citar apenas os que com maior ou menor protagonismo são também personagens da obra de Herberto Helder – Hölderlin, Sade, Artaud, Van Gogh e Goya (Foucault 1961, 1972; Machado 2000). Se as artes trágicas são o mais poderoso contraponto ao primado da razão que se pôde algum dia conceber, e se o preconceito da subordinação da multiplicidade das coisas à unidade das palavras é a base de toda a metafísica racional, então são profundos os nexos entre as perspectivas do trágico e das chamadas literaturas “da diferença”, como as nomeia outro nietzscheano contemporâneo, Gilles Deleuze. Teriam desse modo tomado parte na luta tragicizante de Nietzsche – cada um em sua irreduzível singularidade, naturalmente – escritores como Kafka, Melville, Sacher-Masoch, Beckett e outros vários (Deleuze 1993; Machado 2009). Se tudo de certo, será preciso, ao fim deste estudo, adicionar o nome de Herberto Helder à lista.

grande guerra nietzschiana entre tragédia e teoria é deflagrada na arena da linguagem. Desde o plano linguístico, lutam Grécia trágica e Ocidente, tragicidade e racionalidade, sensibilidade artística e pensamento lógico, intuição criadora e sentido de abstração, palavra simbólica e palavra conceitual. Herberto Helder apresenta o combate:

Toda profecia se fez sempre a nível da linguagem [...]. A decifração da profecia, remetendo o estado enigmático para um sistema de categorias modelarmente diferenciadas, afeiçoou uma cultura habitada toda pelo espírito da estratégia. A decifração não podia abranger a matéria inteira do enigma. Para funcionar, o sistema via-se obrigado a dispensar o que o excedia. A decifração manteve-se assim, por princípio e necessidade, mais pobre que o seu objeto: o enigma (1979: 120)⁴.

Diz o poeta: é “a nível da linguagem” que “uma cultura habitada toda pelo espírito da estratégia” logra resumir todo “enigma” à sua “decifração”. O mesmo teria sido dizer: é graças às suas estratégias linguísticas que uma cultura comprometida consigo mesma – leia-se: uma cultura votada à conservação da vida gregária e atenta às conveniências da comunicação – reduz o “estado enigmático” do mundo, o mundo mesmo como enigma, à sua interpretação convencional. Eis a “estratégia”: arrastar pela língua o desconhecido ao conhecido e o incomum ao comum – até que se consolide a ficção de um mundo

⁴ O tema do caráter linguístico da profecia, ou o do caráter profético da linguagem, interessa também a Maurice Blanchot. Sobre a escrita do filósofo por excelência da era trágica grega, Blanchot afirma (1969a: 17-8): “foi à arte da palavra que Heráclito tomou de empréstimo as estruturas que o fizeram entrar na inteligência das coisas”. “Sim, eis um ponto de vista tentador: [...] que o arranjo das palavras tenha sido o primeiro cosmos, a primeira ordem, secreta, poderosa, enigmática”. Blanchot registra as ressonâncias dessa perspectiva no pensamento nietzschiano: “Pensando o mundo, Nietzsche o pensa como um texto” (*ibid.*: 132). Herberto Helder concorda plenamente: “o que é preciso é investigar. O mundo como um grande texto enigmático” (1979: 130). Para o poeta, a investigação consiste, evidentemente, na própria escrita poética: “A escrita é a aventura de conduzir a realidade até o enigma, e propor-lhe decifrações problemáticas (enigmáticas)” (*ibid.*: 137). Valorizar apenas as decifrações enigmáticas é próprio ao modo trágico de se pensar. Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche exalta a suposta vitória de Schopenhauer e Kant sobre a confiança ocidental “na cognoscibilidade e na sondabilidade de todos os enigmas do mundo” (1872a: 110). O Nietzsche da época comemora: “Com esse conhecimento se introduz uma cultura que me atrevo a denominar trágica” (*ibid.*: 111). Tomar o partido do enigma é então o mesmo que tomar o partido do trágico. E mais ainda: tomar a poesia como um enigma feito de enigmas, isto é, frequentar as palavras em sua opacidade, é o mesmo que propor uma experiência trágica da linguagem.

estável, uno, idêntico a si próprio. Mas precisamente esse “si próprio” do mundo, as coisas “em si mesmas”, não se permitem conhecer “de fato” – seja aliás tudo isso o que for. O conhecimento nunca toca a intimidade do real: tudo o que do mundo podemos conhecer ou, melhor ainda, tudo o que para nós existe, é aparência, superfície, imagem. Nietzsche, fragmento póstumo datado da segunda metade de 1872: “as imagens são pensamentos originais, quer dizer as superfícies das coisas concentradas no espelho do olho” (1969: 16). Seria essa a nossa primeira experiência do mundo, nosso modo original de relação com a realidade: retemos imagens intuitivas de coisas a que depois tentamos retornar em palavras. “Toda denominação constitui uma tentativa de chegar à imagem” (*ibid.*: 17).

É uma tentativa necessariamente frustrada. As palavras nunca correspondem às coisas. Podem no máximo, se puderem, visá-las palidamente, a uma distância insuperável: os nomes a que nos habituamos são incapazes de abarcar “o mundo intuitivo das primeiras impressões” (Nietzsche 1873b: 153). Talvez permanecessem para sempre enigmáticos os enigmas se a cultura não procedesse estrategicamente à generalização das imagens que a intuição de cada um extrai às coisas, isto é, à universalização de experiências em si mesmas singulares da realidade: à ocultação do caráter múltiplo e mutável do mundo sob a unidade e a fixidez de uma abstração linguística. Para se organizar a si mesma sobre “a pressuposição da igualdade das coisas, da identidade de uma mesma coisa em diferentes pontos do tempo” (*id.*: 1879: 21), ou seja, para alimentar sua própria crença em um mundo coerente, previsível, a cultura abstrai a mutabilidade e a multiplicidade sensíveis, remetendo-as intelectualmente, por intermédio de artifícios linguísticos, ao que Herberto Helder chama, como vimos ainda há pouco, de “um sistema de categorias modelarmente diferenciadas”. Nos termos de Nietzsche (1873c: 41): a cultura ocidental trata, portanto, de “[s]ubsumir o mundo inteiro em conceitos precisos” com que forjá-lo em sua inteligibilidade lógica, conformá-lo à ficção de sua cognoscibilidade conceitual. O filósofo desnuda a operação, em “Verdade e mentira no sentido extramoral” (1873):

cada palavra se torna imediatamente conceito não porque pretende servir como lembrança, digamos, da vivência primordial, única e totalmente individualizada

a que deve seu surgimento, mas porque, ao mesmo tempo, tem de convir a inúmeros casos mais ou menos similares, que, tomados a rigor, nunca são iguais, ou seja, são claramente desiguais. Cada conceito surge ao se tornar equivalente o que não é igual. Assim como uma folha nunca é inteiramente igual à outra, é igualmente certo que o conceito folha é formado abandonando-se essas diferenças individuais, esquecendo-se o que diferencia, e suscita a noção de que haveria na natureza algo, além das folhas, que seria “a folha”, como que uma forma primordial, segundo a qual todas as folhas teriam sido desenhadas, tecidas, recortadas, coloridas, pintadas (Nietzsche 1873b: 151-2).

O conceito subordina a diferença das coisas à identidade das palavras. Pela linguagem, o pensamento conceitual submete o diferente ao idêntico, o múltiplo ao Uno, o devir ao Ser – até se apoderar do mundo⁵, desde os primórdios da cultura ocidental⁶. Nietzsche,

⁵ Herberto Helder resume o argumento em *Apresentação do Rosto* (1968), em acento inconfundivelmente nietzschiano: “Denominação: dominação das coisas” (1968: 17). Para o poeta, assim como para o filósofo, o mundo é fundamentalmente heterogêneo ao conhecimento e pela linguagem não se pode conhecê-lo, mas somente dominá-lo: identificando coisas a nomes, a racionalidade conceitual cria apenas a ficção de sua cognoscibilidade. O conhecimento seria assim uma ilusão linguístico-racional. Anota o filósofo em um fragmento póstumo escrito entre o verão e o outono de 1884: “todo aparato cognitivo é um aparato de abstração e de simplificação – não voltado para o conhecimento, mas para o *apoderamento* das coisas” (Nietzsche 1873b: 151, *italico original*). E em outro, da primavera de 1888: “O assim chamado *impulso ao conhecimento* precisa ser reconduzido a um *impulso de apropriação e de dominação*” (*id*: 1873d: 294, *italicos originais*). As palavras de Herberto Helder de *Apresentação do Rosto* podem assim ser lidas como uma espécie de amálgama desses dois – e de quantos outros? – pequenos textos nietzschianos.

⁶ O problema é mais antigo que o Ocidente. Nietzsche investiga suas origens, em “A Filosofia na Era Trágica dos Gregos” (1873). Já em Tales, encontra a concepção de um Ser uno, a “sentença: ‘tudo é um’” (1873a: 44, *italicos originais*). Em Anaximandro, encontra a ideia de que o devir não é senão “uma emancipação do ser eterno digna de punição” (*ibid.*: 51). Mas o grande precursor do primado do Ser no Ocidente seria, de acordo com Nietzsche, Parmênides – filósofo de pensamento “não-grego como nenhum outro nos dois séculos da era trágica” (*ibid.*: 74). Parmênides teria concebido todo o devir como uma ilusão sensorial que nos afastaria de um ser imóvel, uno, eterno, indivisível e pleno, acessível apenas a formulações abstratas no domínio do pensamento. Teria sido desse modo mera questão de tempo até que Platão consolidasse a separação entre corpo e espírito, popularizada pelo cristianismo e legitimada pela ciência moderna – se por “ciência” se entende não experimentação, empiria, mas a forma mais acabada de um longo processo de redução do ser humano a seu intelecto: o estágio terminal da repressão milenar aos instintos humanos fundamentais no Ocidente, o apogeu histórico da supremacia racional. Para Nietzsche, a redução do devir ao Ser exprime sempre, em suas várias formas, a separação entre, de um lado, o pensamento, o intelecto, a razão e, de outro, os sentidos, os afetos, os instintos, as pulsões, as paixões: a negação do corpo. Na contramão da cultura ocidental, a poesia de Herberto Helder, como se sabe e veremos, restitui ao corpo seus poderes, religando-o à linguagem e à natureza, de modo a devolver a palavra ao domínio do sensível.

“O andarilho e sua sombra” (1880): “Mediante palavras e conceitos somos ainda hoje constantemente induzidos a pensar as coisas como mais simples do que são” (1880: 133). E *Além do Bem e do Mal* (1886): “a história da linguagem é a de um processo de abreviação” (*id.*: 1886: 166). Para impor ao Ocidente sua própria soberania histórica, a linguagem conceitual abrevia ou simplifica o mundo. É o que Herberto Helder indicava ao dizer que “o sistema”, a degradação sistemática da experiência em conceito, “via-se obrigado a dispensar o que o excedia”. E é também o que o poeta assinalava, de modo ainda mais direto, ao dizer que, incapaz de “abranger a matéria inteira do enigma”, toda “decifração”, quer dizer, toda conceptualização, é, “por princípio e necessidade, mais pobre que o seu objeto”. À operação de empobrecimento linguístico do mundo ou à ordem que resulta da redução do mundo à sua forma linguística convencional, Herberto Helder chama-a, como convém, “cultura”. Escreve o poeta – é ainda “(vulções)”:

A cultura é uma operação de empobrecimento da revelação. Compreenda-se: a cultura é a moral da imaginação; fecha prudentemente a abertura excessiva da linguagem, a formulação entusiástica do símbolo. Quem está fora da cultura propicia-se à revelação. A revelação é um puro espaço de contradição; e só a contradição é abrangedora o bastante para conter as dimensões do símbolo (Helder 1979: 120-1)⁷.

⁷ Eis a oposição: de um lado a “cultura”, de outro a “revelação”, a “formulação entusiástica do símbolo”, a “imaginação” artística, o entusiasmo, a inspiração poética – descrita pelo Herberto Helder de “(vulções)” em termos escorreitamente nietzschianos. Escreve o Nietzsche de *Ecce Homo* (1888): “Alguém, no final do século XIX, tem nítida noção daquilo que os poetas de diferentes épocas chamavam *inspiração*? Se não, eu o descreverei. [...] A noção de revelação, no sentido de que subitamente, com inefável certeza e sutileza, algo se torna *visível*, audível, [...] descreve simplesmente o estado de fato” (1888e: 82, itálicos originais). “A involuntariedade da imagem, do símbolo, é o mais notável; já não se tem mais noção do que é imagem, do que é símbolo” (*ibid.*: 82-3). “O *corpo* está entusiasmado” (*ibid.*: 84). Esta apreensão estritamente fisiológica do entusiasmo seria, segundo o próprio Nietzsche, sua grande originalidade em relação a todas as demais concepções modernas da inspiração: “Esta é a *minha* experiência da inspiração; não duvido que seja preciso retroceder milênios para alguém que me possa dizer: ‘É também a minha’” (*ibid.*: 83). Mas se se tratasse não de retroceder e sim de avançar no tempo, a questão já não seria de milênios, mas de décadas. Não fosse a poesia helderiana mesma o maior exemplo disso, bastaria recordar a “Nota Inútil” que o poeta dirige a *Uma Faca nos Dentes* (1982), de António José Forte, à maneira de prefácio. Escreve Herberto Helder, escancarando a matriz nietzschiana de sua compreensão da ideia de “‘inspiração’, esse terrífico júbilo criador, [...] isso que tão abalada e minuciosamente foi descrito, até nos

“A cultura é uma operação de empobrecimento da revelação”. “A revelação é um puro espaço de contradição”. Segundo Herberto Helder, a cultura empobrece, opera contra, a experiência do caráter contraditório, isto é, múltiplo, mutável do mundo. Para o poeta, é assim menos a afirmação da identidade que a negação da diferença o que fundamenta milênios de cultura ocidental – como registra Nietzsche em um fragmento póstumo do outono de 1887: desde “Aristóteles, o *princípio da não-contradição* é o mais certo de todos os princípios”, “o último e o mais basilar, para o qual todas as demonstrações remontam” (1973c: 321, *itálicos originais*), o mais elementar dos preconceitos lógicos, do qual decorreriam os “atos de pensamento mais originários, o afirmar e o negar, o tomar por verdadeiro e o não tomar por verdadeiro” (*ibid.*: 322), o dizer “aquilo é bom, isto só pode ser mau”, ainda que “isto” seja nada menos do que a própria vida terrena⁸. Sobre esse solo, ensinaria o Nietzsche de *Além do Bem e do Mal*, medra toda a metafísica racional: a “crença fundamental dos metafísicos é a *crença nas oposições de valores*” (1886: 10, *itálicos originais*). É o grande tema nietzschiano do fundamento moral da razão: para se vingar da contradição, da diferença, da multiplicidade e da mutabilidade reais, a metafísica racional valoriza absolutamente um “mundo-outro” – depreciando por oposição, ou por “não-contradição”, tudo o que difere, excede ou desestabiliza os princípios inversamente declarados essencialmente valorosos pela cultura ocidental.

A razão é assim funcionária da cultura: um instrumento da convenção, um dispositivo gregário, uma tecnologia de segurança social. Nesse ponto, importa lembrar que, como já vimos, as imagens, as impressões sensíveis que cada um de nós extrai intuitivamente ao mundo, são a matéria-prima de todo pensamento: o acervo sensorial pessoalíssimo

efeitos físicos, por Nietz[s]che – parente profana da eventualidade do prodígio: o homem transforma-se numa voz proferidora, ao indecifrável e implacável serviço das potências” (Helder 1982a: 14).

⁸ Bastaria um só verso de Herberto Helder para desestabilizar ao menos três dos principais pressupostos da lógica ocidental: “Eu procuro dizer como tudo é outra coisa” (Helder 1961a: 101), escreve o poeta em *Poemacto* (1961). Se tudo pode ser dito outra coisa, então nada é estavelmente idêntico a si mesmo: está superado o *princípio de identidade*. Se algo pode ser dito uma e outra coisa, então já não se sustentam distinções estritas entre ser e não ser: cai o *princípio da não-contradição*. E se é possível “dizer como tudo é outra coisa”, tanto a afirmação quanto a negação do que se afirma ou se nega podem ser verdadeiras e falsas: o *princípio do terceiro excluído* é assim um terceiro princípio lógico excluído pelo verso helderiano.

a partir do qual opera um intelecto que, nesse preciso sentido, não é outra coisa senão imaginação. Dessa forma, ao dizer que – lemos ainda há pouco suas palavras – “a cultura é a moral da imaginação”, o Herberto Helder de “(vulções)” poderia também ter dito que a razão é uma imaginação moral: uma forma convencional de imaginar, de abstrair imagens singulares em palavras comuns, de impor à experiência pessoal a medida da comunicação. Nietzsche, fragmento póstumo escrito entre outono e inverno de 1872: “Ao pensar já se deve ter o que procura, graças à imaginação – a reflexão só pode julgar a seguir. E o faz através de correntes vigentes e frequentemente verificadas” (1969: 20). Diriam cultura e razão, se dissessem: não a elaboração linguística da experiência própria, a montagem criadora de imagens pessoais, a imaginação poética, mas a inteligibilidade causal, a certeza lógica, a prudência conceitual. Torna-se assim manifesto o que de fato está em disputa, quando disputam tragicidade e racionalidade, ou seja, visão artística e conhecimento teórico de tudo o que existe, da vida em geral: o estatuto do imaginável, o horizonte do possível, o tamanho do mundo.

Entre as vitórias de que depende a longevidade da cultura ocidental estão portanto a do conhecer sobre o criar, a da ciência sobre a arte, a da moralidade sobre a experiência singular, a da comunicação sobre a poesia. Só “[q]uem está fora da cultura”, escreve Herberto Helder, como vimos, “propicia-se à revelação”: apenas uma linguagem livre de todo apelo gregarizante, emancipada da universalidade do conceito, independente dos circuitos pré-estabelecidos da razão, pode transportar o pensamento para além de seus limites comuns – dos limites do comum. A “revelação”, ou ainda, a invenção do novo, a criação de novos possíveis, seria então prerrogativa da imaginação poética: somente a poesia pode tornar a linguagem, nas palavras do poeta, “abrangedora o bastante para conter as dimensões do símbolo”. “Símbolo”, segundo o Nietzsche de *O Nascimento da Tragédia* (1872: 90): imagem imediata do “âmago íntimo anterior a toda conformação, ou o coração das coisas”, forma de uma relação direta com as forças mais recônditas do mundo. Nesse sentido, simbolizar não significa degradar conceitualmente a realidade até que se torne acessível à razão, mas corresponder artisticamente às potências criadoras da terra, para que, apurada pela oficina poética, reelaborada em linguagem, a experiência pessoal reencontre sua força originária. No extremo oposto do conceito, o

símbolo não comunica uma abstração ao intelecto: transporta sensivelmente, em sua própria superfície verbal, a profundidade enigmática da vida.

Tal como Herberto Helder a entende e pratica, a poesia não só pode então libertar, em plena modernidade, a imaginação, ou o pensamento, dos limites em que as preferiria encerrar uma cultura estruturada há milênios pelas operações excludentes da razão, ou seja, pelas oposições valorativas que fundamentam moralmente a metafísica racional – inclusive nos casos em que se apresenta sob pseudônimos como “teologia” ou “ciência” – como também pode revelar uma simpatia enigmática entre a linguagem poética, a superfície poemática, e o fundo de todas coisas, o substrato informulado da existência. Desse modo, o poema helderiano confere forma artística às forças mais interiores da natureza: a escrita do poeta concretiza plasticamente, no plano da linguagem, como arte verbal, as potências estéticas que atuam naturalmente na terra. Em Nietzsche, tem certamente um nome essa arte que, por um lado, constitui o mais forte contraponto ao pensamento racional que se possa conceber, o desafio mais consiste à cultura ocidental de que há registro, e, por outro, combina em si mesma a beleza de sua aparência, o brilho de sua própria manifestação superficial, e a verdade mais profunda das coisas, a essência mais íntima da natureza. Permitamos que seja o próprio Herberto Helder a pronunciá-lo. Escreve o poeta nas últimas linhas de “(vulcões)”, explicitando finalmente o contexto histórico-filosófico em que se insere todo o fragmento, à guisa de conclusão:

Nietzsche criou a tragédia grega no exacto momento em que a cultura europeia entrava na crise aguda do milagre grego exaustivamente decifrado. Com a visão nietzscheana, a tragédia grega tornou-se contradição pura, quer dizer: símbolo expansivo; liberdade, libertinagem e libertação. Uma bomba dionisíaca rebentou por dentro da cabeça de Apolo. Por isso Sófocles e Ésquilo continuam ativos. Nada mais foi preciso do que ver que eles eram vulcões (Helder 1979: 121).

Para Herberto Helder, a tragédia grega oferece à modernidade, desde Nietzsche, uma alternativa à “cultura europeia”, ocidental, exatamente quando se instalava, a partir da segunda metade do século XIX, o que o poeta descreve como a “crise aguda do milagre

grego exaustivamente decifrado” – sem dúvidas, pela psicanálise nascente⁹. A partir de então, tanto quanto combatem a horizontalidade redutora da razão, as artes trágicas se apresentam ao Ocidente como a forma estética de um impulso extremamente vertical, orientado para os abismos mais reentrantes e os cumes mais vertiginosos da existência, e por conseguinte para a afirmação da vida por inteiro, incondicionalmente, em toda a sua extensão. Herberto Helder valoriza explicitamente a atividade póstuma dos grandes mestres trágicos¹⁰ – e até nisso segue Nietzsche: ouçamos seu silêncio sobre Eurípides. Mas não é a tragédia grega em si mesma, isto é, não é a arte trágica tal como praticada por Ésquilo e Sófocles o que prevalece em “(vulções)”: é antes à “visão nietzscheana” da tragédia ou, melhor ainda, ao trágico tal como Nietzsche o criou¹¹, que o poeta atribui

⁹ Herberto Helder sugere assim que, enquanto Nietzsche revitalizava o mito grego, a psicanálise desferia sobre o mundo moderno o mais novo golpe do velho espírito socrático. É ainda a guerra trágico-racional. Explica o poeta em outro texto (Helder 187: 194): “Em Freud vê-se logo o mitólogo impuro, o criador de ficções apriorísticas [...], um burguês judeu em conflito com o moralismo judaico. [...] O tipo de intelectual exemplarmente, implacavelmente, sinistramente pronto para conceber um sistema familiar à degradação global moderna”. Talvez Herberto Helder gostasse de diagnosticá-lo como um caso clinicamente exemplar do que Nietzsche chamaria de “homem teórico”: um representante legítimo da prisão do pensamento ao “círculo fechado da modernidade” (*ibid.*), “um círculo estreitíssimo de tarefas solucionáveis” por meio da razão (Nietzsche 1872a: 108). George Steiner subscreveria o diagnóstico, reconhecendo contudo o talento de Freud: “A lenda de Édipo, na qual o sentido grego da desrazão trágica é tão duramente submetido, serviu ao grande poeta judeu Freud como um emblema da percepção racional e da redenção através da cura” (1961: 3). Para uma segunda opinião, um pouco menos peremptória, pode-se consultar Blanchot (1969a: 223): “Ao pensar em Freud, não temos dúvidas de ter nele uma reencarnação tardia, última talvez, do velho Sócrates. Que fé na razão. [...] E eis que não apenas os espíritos, mas os corpos se curam. Isso é admirável, isso desde logo ultrapassa a razão [...]. Estamos em plena mágica”. Por definição surdo às pequenas dissonâncias teórico-críticas, o senso comum já parece ter chegado a seu próprio parecer sobre o assunto: popularmente, Freud é aquele que “explica”, racionaliza.

¹⁰ Faz mais que isso, na verdade. Ao afirmar que “nada mais foi preciso do que ver que eles eram vulções”, Herberto Helder enquadra Ésquilo, Sófocles e toda a época trágica grega na categoria nietzschiana de “gênio”. Nietzsche, *Crepúsculo dos Ídolos* (1888): “*Meu conceito de gênio.* – Os grandes homens, como as grandes épocas, são materiais explosivos em que se acha acumulada uma tremenda energia [...]. Se a tensão no interior da massa se tornou grande demais, o estímulo mais casual basta para trazer ao mundo o ‘gênio’, o ‘ato’, o grande destino” (1888b: 93, itálicos originais). Casualmente ou não, energias latentes desde a Grécia trágica se tornariam ativas no Portugal da segunda metade do século XX.

¹¹ É o próprio Herberto Helder quem o diz, como lemos ainda há pouco: “Nietzsche criou a tragédia grega”. Ter criado não exatamente a tragédia, mas o trágico, é, de fato, uma pretensão do filósofo. Um fragmento da primavera de 1884 é a propósito tão claro quanto possível: “*fui o primeiro a descobrir o trágico.* Junto aos gregos, ele foi mal compreendido, graças à sua superficialidade moral” (1973b, itálicos originais). É mais um forte indício de que a tragicidade de Herberto Helder é menos grega do que nietzschiana. E, por conseguinte, é também indício de que o poeta não poderia senão valorizar, à maneira do filósofo a que

os poderes libertadores de um milagre seguramente ainda grego, mas agora já também moderno, até porque extensível à sua própria poesia: o milagre da liberação das forças mais profundas da natureza nas mais elevadas realizações da arte – precisamente como as forças mais interiores da terra se libertam na torrente abrasadora dos vulcões.

1.3. O poeta trágico como metafísico

Pela escrita de Herberto Helder, Nietzsche desembainha novamente sua espada – ainda não é o período do martelo. Juntos, poeta e filósofo miram o coração do socratismo moderno: milênios após a morte da tragédia grega, em uma modernidade já bastante madura, provavelmente madura demais, contra-atacam o conjunto de preconceitos que desbaratou o espírito trágico, na aurora da cultura ocidental. Revisemos a matéria de “(vulcões)”: contra o que reza a interminável ladainha do Ocidente, não é o pensamento racional a perscrutar e menos ainda a corrigir as profundezas do Ser, mas a imaginação poética a responder simbolicamente às forças mais recônditas da terra. Nesse sentido, a verdade mais íntima das coisas não é a que razão comunica ao intelecto, mas a que a intuição sugere à criação artística. É portanto a arte, não a ciência, a via privilegiada de acesso ao âmago da natureza. O caminho para os abismos e para os cumes da existência passa pela estética, não pela lógica. A experiência fundamental da vida não se permite abarcar pela linguagem conceitual, mas pode se revelar à poesia. Para o Herberto Helder de “(vulcões)”, assim como para o Nietzsche que em 1872 dedicava a Richard Wagner o primeiro de seus prefácios a *O Nascimento da Tragédia*, “a arte é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida” (Nietzsche 1872b: 20). Para o poeta, uma “metafísica de artista” (*id.* 2020b: 11), ou seja, uma metafísica estética como a esboçada pela filosofia nietzschiana de juventude, é superior à metafísica racional¹².

deve suas concepções da tragédia e do trágico, a oposição entre tragicidade e moralidade – para assim afirmar inversamente o caráter extramoral da arte e da poesia, consideradas em perspectiva trágica.

¹² Confirma essa hipótese a defesa explícita de Herberto Helder ao “carácter metafísico do acto criador” (1963a: 17), em seu prefácio aos *Poemas de Edmundo de Bettencourt* (1963). Eis o trecho completo: “Será

Não é uma predileção arbitrária. As vantagens da visão artística sobre a compreensão teórica do mundo são muito concretas. A racionalidade, como vimos, é uma tecnologia de fundo moral, estruturalmente dicotômica, radicada na oposição de valores: verdade e ilusão, essência e aparência, conhecimento e erro, bem e mal. Para declarar ilusória a vida terrena, a metafísica racional inventa um mundo-outro, supostamente verdadeiro. Para depreciar a multiplicidade e a mutabilidade sensíveis, cria a unidade eterna de um Ser acessível somente ao intelecto¹³. O mesmo não se pode dizer da metafísica estética nietzschiana: se o fundo da existência só pode ser intuído pela arte, quer dizer, se a arte é o lugar da experiência trágica da vida, então não há exclusão mútua, mas implicação recíproca entre essência e aparência, ou entre verdade natural e ilusão artística. Desde as suas primeiras formulações por Nietzsche, o pensamento trágico escapa portanto ao

excessivo afirmar que a atividade artística (o primado da imaginação, o direito de não aceitar os limites sociais, o carácter metafísico do acto criador) é, no fundo, anti-social, se concebermos a sociedade moderna como um espaço que se organiza em nome da ordem e da felicidade a certos níveis, contra os perigos da imaginação, do desejo e da metafísica?” (*ibid.*: 16-7). É então quando serve à atividade artística que a metafísica oferece perigo à modernidade. E não poderia ser de outro modo, se a metafísica racional, não apenas não ameaça como funda, sustenta, assegura histórico-filosoficamente a cultura ocidental. O poeta retoma desse modo um embate perfeitamente nietzschiano entre duas metafísicas: uma votada à experiência estética dos perigos de uma realidade enigmática, outra comprometida com a explicação do mundo segundo ficções racionais. Registre-se ainda que a defesa do carácter antissocial da arte acrescenta ao prefácio de Herberto Helder à poesia de Bettencourt uma piscadela à “metafísica do gênio”, tal como esboçada pelas “Considerações intempestivas” do jovem Nietzsche. Em *Sobre a Utilidade e Desvantagem da História para a Vida* (1874), a “segunda intempestiva”, o filósofo elege o combate à convenção e à ordem estabelecida como tarefa do gênio criador: ao filólogo – concebido por Nietzsche, na primeira etapa de sua filosofia, segundo o modelo do artista – caberia atuar, conforme sua célebre fórmula, “contra o tempo, e com isso, no tempo e, esperemos, em favor de um tempo vindouro” (1874: 7). Em outro texto, Herberto Helder reafirma o mesmo compromisso civilizatório, o mesmo sentido de intervenção artística sobre a ordem cultural, o mesmo gênio intempestivo: “Não sou moderno, eu” (1987: 193).

¹³ E nunca o contrário: o projeto último da metafísica racional não é a instauração positiva de outro mundo – isto é um meio, não um fim – mas a vingança contra este mundo e o sofrimento inerente à sua realidade. No fragmento póstumo “Para a psicologia da metafísica”, do verão de 1887, Nietzsche anota: “Este mundo é aparente – *consequentemente*, há um mundo verdadeiro. [...] Este mundo é cheio de contradições – *consequentemente*, há um mundo sem contradições. Este mundo é devenida – *consequentemente*, há um mundo que é. [...] O que *inspira* a essas conclusões é o *sofrimento*: [...] o ódio em relação ao mundo, que faz sofrer, expressa-se no fato de que um outro é imaginado, um mundo *valioso*: o *ressentimento* dos metafísicos contra o efetivamente real é aqui criador” (1973c: 272, *itálicos originais*). A metafísica racional cria, opera, portanto, de modo marcadamente ressentido, vingativo, reativo, negativo: “Quels que soient les chemins conceptuels qu’empruntent les demandes de la métaphysique, le point essentiel est que, fondamentalement, ses pulsions expriment une négation, qu’elles formulent le besoin de tourner le dos au réel” (Wotling 2008: 79). Para uma exposição menos fragmentária e mais sistemática – para os padrões da filosofia nietzschiana – desses exatos argumentos, leia-se *Genealogia da Moral: uma Polêmica* (1887).

sistema binário de exclusões que organiza todo o pensamento racional. Herberto Helder – lemos ainda há pouco suas palavras – põe a questão nos seguintes termos, com os quais finalmente nos despedimos de “(vulcões)”: uma “bomba dionisíaca rebentou por dentro da cabeça de Apolo”. A essência ou a verdade dionisíaca da natureza freme na própria aparência ou beleza apolínea da arte¹⁴. O poeta toca assim o núcleo metafísico da celeberrima teoria de Nietzsche sobre a origem da tragédia.

O tema se espalha pela obra de Herberto Helder. Já em “Relance sobre a poesia de Edmundo de Bettencourt” (1963) o poeta anotava: “Podemo-nos reportar à concepção nietzschiana da tragédia grega e colocar a força *dionisíaca* (romântica) como impulso criador e a força *apolínea* (clássica) como a consecução de uma linguagem organizada” (Helder 1963a: 27, itálicos originais). Décadas mais tarde, em “O nome coroado” (2006), oporia ainda uma vez “um certo conceito da tradição cultural grega, da simetria, da harmonia, da cabeça em mármore de Apolo” à “desordem dionisíaca” (*id.*: 2006: 163). É explícito, em todos os casos, o antagonismo entre duas categorias estéticas, relativas a dois instintos naturalmente rivais, dos quais a arte apolíneo-dionisíaca da tragédia celebraria contudo a “união conjugal” (Nietzsche 1872a: 42), por força do que seria para Nietzsche um milagre metafísico: a tragédia grega teria nascido da aliança entre pulsões adversárias, transpostas metafisicamente da natureza para a arte¹⁵. Dessa tese, afinal

¹⁴ Pode parecer estranho a alguém que a “metafísica de artista” nietzschiana se permita convocar – ainda que para recusá-la – a dicotomia essência-aparência, tão típica da metafísica racional platônica. Mas não chega a ser surpresa que uma empresa filosófica notoriamente devedora do pensamento Schopenhauer tenha recebido a herança indireta de algum platonismo. No “Ensaio de Autocrítica” (1886) que dirige em maturidade a *O Nascimento de Tragédia*, o próprio Nietzsche admite ter trabalhado em seu primeiro livro com conceitos emprestados a terceiros: o jovem filósofo teria pretendido a façanha de “expressar, com fórmulas schopenhauerianas e kantianas valorações novas e estranhas, que tanto contrastavam com o espírito e o gosto de Kant e Schopenhauer!” (1866a: 16). O primeiro pensamento de Nietzsche é de fato estruturado, alternadamente, pelas “dicotomias essência e aparência, coisa em si e fenômeno, vontade e representação” (Machado 1999: 26), ou seja, pelas filosofias platônica, kantiana e schopenhaueriana.

¹⁵ Insere-se neste preciso ponto uma intrincada celeuma sobre o eventual caráter dialético da primeira teoria nietzschiana do trágico. A questão, em resumo, é a de saber: seria a tragédia o terceiro termo de uma tríade lógica, no qual se reconciliaria a contradição de dois outros? Ou não caberia pensá-la assim, ao modo de uma síntese? Em *Ecce Homo*, o próprio Nietzsche afirma que *O Nascimento da Tragédia* “tem cheiro indecorosamente hegeliano” (1888e: 59). Deleuze identifica o odor e procura neutralizá-lo (1962: 20): seria preciso “evitar principalmente ‘dialetrizar’ o pensamento nietzscheano sob qualquer pretexto. E no entanto o pretexto é claro: o da oposição do apolíneo e do dionisíaco”. Na opinião de Deleuze, “Dioniso e Apolo não se opõem como os termos de uma contradição” a ser superada dialeticamente (*ibid.*: 22): o

demasiado conhecida, basta um rápido sobrevoo para preparar terreno à hipótese de que as exatas forças que o filósofo situa na origem da arte trágica grega se manifestam esteticamente na poesia de Herberto Helder, investindo-a não apenas de tragicidade, como de uma tragicidade específica, nietzschiana. A primeira versão do argumento, em “A visão dionisíaca do mundo” (1870), é também a mais concisa¹⁶. Para o jovem filólogo Friedrich Nietzsche, Apolo

é o deus da representação onírica. Ele é o “aparente” por completo: o deus do sol e da luz na sua raiz mais profunda, o deus que se revela no brilho. A “beleza” é o seu elemento [...]. Mas também é o seu reino a bela aparência do mundo do sonho [...]. Tampouco pode faltar na essência de Apolo [...] aquela delimitação comedida, aquela liberdade distante das agitações mais selvagens, aquela sabedoria e calma do deus escultor (1870b: 7).

O Apolo de Nietzsche é o “deus escultor”, quer dizer, configurador, criador de formas. Em particular, das belas formas, uma vez que “é o seu reino a bela aparência”, ou que a “‘beleza’ é o seu elemento” – desde que por “beleza” se entenda harmonia, proporção, ordem, medida. É apolíneo tudo o que obedece ao que Nietzsche chama, utilizando uma expressão que Schopenhauer retoma aos escolásticos, de *principium individuationis*: os contornos da forma artística, os limites sociais, a subjetividade autoconsciente. Pertence

“não” que anima o pensamento dialético, o trabalho do negativo como “elemento impulsionador, a mola propulsora que leva à síntese, à reconciliação” (Machado 2006: 113), no limite o próprio Hegel, seriam para Nietzsche grandes inimigos. Mas Jean-Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe (1978: 20) reconhecem “un mode ‘dialectisant’ qui aura, de Hegel au jeune Nietzsche, la fortune que l’on sait”, resumindo assim a um par de aspas os cuidados com a naturalização da continuidade entre a razão dialética hegeliana e as primeiras reflexões de Nietzsche sobre o trágico. Em Herberto Helder, não existe superação dialética da contradição e sim, como vimos, “contradição pura”, “puro espaço de contradição”: se a razão dialética, para “resolver as contradições, pretende negar as diferenças ou subordiná-las à identidade” (Machado 2006: 162), o poeta propõe o que se poderia chamar uma “poética da diferença”, segundo a qual “dois princípios antagônicos nunca dão lugar a uma reconciliação” (*ibid.*). Ao “não” dialético, Herberto Helder prefere a afirmação diferencial, a positiva experiência da contradição, o “sim” trágico, dionisíaco.

¹⁶ Rigorosamente, essa é a primeira formulação pública, publicada, da tese de Nietzsche sobre a oposição apolíneo-dionisíaca e sua união trágica. Mas já na primavera de 1870, um conjunto de notas preparatórias para um curso sobre o *Édipo Rei* a ser ministrado pelo então jovem filólogo no verão daquele mesmo ano mencionava, ainda inexplicada, de supetão, a polaridade apolíneo-dionisíaca (cf. Silk and Stern 1981: 45).

ainda a Apolo o “mundo do sonho”, onde formas plásticas e poéticas, as imagens e as palavras, as figuras e os conceitos resplandecem ao sol ameno, cintilando à luz fria: o brilho apolíneo se inscreve em cada variante da “representação onírica”, cada obra da ilusão aparente, cada miragem artística. Nesse domínio estético, vigora uma ética da serenidade, da moderação, da consciência de si: “conhece-te a ti mesmo” e “nada em excesso”, lia logo à entrada o visitante do Templo de Delfos, casa de Apolo. Mas essa sóbria morada seria certa noite assaltada por um forasteiro embriagado, Dioniso, deus de uma religião estranha à Grécia apolínea, à qual a cultura grega deve o legado de uma pulsão estética inteiramente outra¹⁷. Segundo Nietzsche, enquanto Apolo representa o jogo artístico com o sonho, a

arte dionisiaca, por outro lado, repousa no jogo com a embriaguez, com o arrebatamento [...], até o esquecimento de si [...]. O *principium individuationis* é rompido [...], o subjetivo desaparece inteiramente diante do poder irruptivo do humano-geral, do natural-universal. As festas de Dioniso não firmam apenas a ligação entre os homens, elas também reconciliam o homem e a natureza. Voluntariamente a terra traz os seus dons, as bestas mais selvagens aproximam-se pacificamente: coroados de flores, o carro de Dioniso é puxado por panteras e tigres (1870b: 8).

O instinto dionisiaco revela o negativo de uma Grécia concebida à imagem de Apolo¹⁸. Se “a terra traz seus dons” às “festas de Dioniso”, é porque a esse deus pertence a

¹⁷ O Dioniso de Nietzsche é um deus de origem não-grega, bárbara, oriental. Essa interpretação, tida pelo helenismo de hoje como incorreta, era dominante nos tempos do filósofo. Jacob Burckhardt, interlocutor pessoal e importante referência de Nietzsche para assuntos gregos, descreve Dioniso como “um ser meio estrangeiro” (Machado 2006: 212). Também Hölderlin, o poeta favorito da adolescência de Nietzsche, lido e relido muitas vezes pelo filósofo (cf. Andler 1920: 63-72) e grande influenciador da filosofia nietzschiana, se refere a Dioniso como o “deus dos elementos asiáticos” (Machado 2006: 212). Quanto ao “assalto” ao oráculo de Delfos, pode-se entendê-lo de modo relativamente literal: firmado entre as duas divindades o acordo de que Nietzsche faria depender o nascimento da tragédia, Dioniso teria passado a substituir Apolo em seu próprio santuário durante o inverno, devolvendo-o ao titular no verão – não sem antes fazer com que ficasse gravada em um dos frontões do edifício uma imagem de seu culto.

¹⁸ Mas não faltaram à Alemanha dos séculos XVIII e XIX os grandes retratistas de uma Grécia clássica: Winckelmann, Schiller, Goethe. Nietzsche os admirou a todos: Goethe, em particular, jamais deixaria de merecer sua reverência (cf. Andler 1920: 27-9). Mas o filósofo não se furta a dizer, em *O Nascimento da*

verdade da natureza. Por todos os lados a experiência dionisíaca desfaz a ilusão apolínea da individuação: a sociedade é exposta como impostura, a forma artística é rasgada, a consciência individual vacila “até o esquecimento de si”. Em contrapartida, cresce um sentimento místico de unidade, do qual participam tanto a emoção extática de uma grande comunhão natural como a intuição terrível da verdade do Ser. Despidos os véus apolíneos, o mundo se revela a si mesmo desde seu âmago: o sofrimento e a felicidade do núcleo mais íntimo da existência, a dor e a alegria primordiais, se expressam não por intermédio de figuras e conceitos, formas e nomes, mas imediatamente, como música. Nessa expressividade não-figurativa, Nietzsche enxerga a origem dionisíaca da tragédia: para o filósofo, o coro musical trágico traduz artisticamente a experiência metafísica de perda da individualidade e integração à vida universal da qual a arte trágica grega seria por excelência a realização estética¹⁹. E no entanto, em 1987, milênios depois de Ésquilo

Tragédia, que nenhum deles teria logrado “penetrar no âmago da alma helênica” (Nietzsche 1872: 110), por terem visto tão-somente “a ‘harmonia grega’, a ‘beleza grega’, a ‘jovialidade grega’” (*ibid.*): a Grécia apolínea. No *Crepúsculo dos ídolos*, Nietzsche individualiza a crítica: “Goethe não compreendeu os gregos” (*id.* 1888b: 105, itálicos originais). Segundo Lacoue-Labarthe e Nancy (1978: 19) os primeiros românticos alemães – junto com Hölderlin, mas de outro modo – é que teriam descoberto “la face cachée, nocturne, mystérieuse et mystique de la ‘sérénité’ [...] Bref: la Grèce tragique”. Os autores aproveitam para negar originalidade a Nietzsche – mais uma vez: “ce qu’inventent les Schlegel c’est en somme (peu importe sous quel nom) l’opposition de l’apollinien et du dionysiaque” (*ibid.*: 20). Hölderlin e os românticos de Jéna teriam portanto co-concebido, algum tempo antes de Nietzsche, uma “Grécia arcaica, sombria, violenta, selvagem, mística, extática” (Machado 2006: 215). Herberto Helder parece reconhecê-la, em “(notícia breve e regresso)”, de *Photomaton & Vox*: falando de Hölderlin, fala de uma “Grécia completa interior, também no caso dita esquizofrenia” (1979: 47), contrastável, portanto, com uma Grécia “incompleta”, apolínea, clássica, a ser associada por oposição à sanidade – lembre-se que Goethe associa o romantismo à doença e o classicismo à saúde (Machado 1997: 16). Faz então todo o sentido que outro fragmento de *Photomaton & Vox* ecoe a opinião – possivelmente, de T.S. Eliot – de que, “medido com Hölderlin, Goethe era apenas um génio” (Helder 1979: 140). E também que “O nome coroado” descreva Goethe como um protetor “da cabeça em mármore de Apolo” (*id.*: 2006: 163). Ou ainda que nesse mesmo texto, uma linha e meia à frente, Herberto Helder finalmente nomeie quem considera ser o verdadeiro rival da tradição goethiana, apolínea, greco-clássica: “Nietzsche ainda não recriara a desordem dionisíaca” (*ibid.*).

¹⁹ Como se sabe, a tese de que o elemento propriamente dionisíaco da arte trágica é a música – e não a cena ou o diálogo, a imagem ou a palavra – está no cerne da metafísica estética do jovem Nietzsche. A música coral, o coro trágico, o fundo musical da tragédia, transmitiria ao público grego os sentimentos de desintegração e unidade típicos dos cultos de Dioniso. Pela música, a embriaguez dionisíaca se tornaria uma experiência comum à religião e à arte da Grécia antiga. É o que registra o título original do primeiro livro de Nietzsche: *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*. Por ser a expressão privilegiada do dionisíaco, a música funciona ainda, nos primeiros escritos do filósofo, como critério de avaliação estética: uma manifestação artística seria tão mais valorosa quanto mais acentuado fosse o seu caráter musical. Para o primeiro Nietzsche, a poesia lírica, por exemplo, é superior à poesia épica por privilegiar menos o apelo conceitual e figurativo da linguagem do que o aspecto musical “de um verbo levado aos limites da

ou Sófocles e mais de um século depois do jovem Nietzsche, em uma auto-entrevista concedida originalmente à revista *Luzes da Galiza*, Herberto Helder extrairia à mesma dissolução expansiva do “eu”, à mesma afirmação sacrificial da vida, em uma palavra à mesma “paixão”, o princípio fundamental de toda a criação poética²⁰. Diz o poeta, muito perto de Nietzsche:

A paixão é a moral da poesia: arrisquem a cabeça se querem entender; arrisquem o corpo, a sua medida, se pretendem descobrir o centro do corpo; e sim, arrisquem sobretudo o nome pessoal, para ouvirem o nome de baptismo como o coroado nome da terra (Helder 1987: 193).

Para Herberto Helder, a melhor poesia tem que obedecer à paixão dionisíaca, contra a individuação apolínea. Um poeta tem que arriscar a “cabeça” – modo de dizer Apolo, em linguagem helderiana, como já vimos – para encontrar, nas fissuras de um mármore verbal, isto é, na extremidade musical da palavra lírica, as flores da coroa de Dioniso²¹.

expressão inteligível” (Andler 1920: 44). Para o elogio explícito de Herberto Helder à “radicalização lírica do discurso” (1979: 126), contra a pressuposição de que “a poesia épica esgotara todas as possibilidades discursivas da imaginação” (*ibid.*), ou ainda, para uma subscrição indireta do poeta à estética do jovem Nietzsche, veja-se, além da própria obra poética helderiana como um todo, o fragmento “(movimentação errática)”, de *Photomaton & Vox*.

²⁰ Não se trata obviamente de qualquer paixão, mas da paixão dionisíaca, tematizada por diversos leitores de Nietzsche – Charles Andler (1920: 163), Gilles Deleuze (1962: 25), Giorgio Colli (1980: 8) e outros. Sua origem remonta às circunstâncias da morte do próprio Dioniso, dilacerado pelos poderes titânicos. Para Deleuze, em “Dioniso e em Cristo, o martírio é o mesmo, a paixão é a mesma. É o mesmo fenómeno, mas são dois sentidos opostos” (1962: 25): “*Dioniso contra o crucificado*”, grita Nietzsche na última linha de *Ecce Homo* (1888e: 109, itálicos originais), resumindo assim, já no limiar da desrazão, o maior dos muitos antagonismos explorados por sua filosofia. De um lado, a melancolia da crucificação cristã, “a tristeza dos ascetas” (Andler 1920: 163). De outro, a alegria do sacrifício dionisíaco, o “sorriso nos lábios” do herói trágico (*ibid.*). Não pode então ser cristã a paixão que Herberto Helder ficcionaliza em “Teorema”, de *Os Passos em Volta*: no conto, o personagem-narrador oferece ao público o “espetáculo sinistro e exaltante” (1963: 110) de seu próprio sacrifício a “D. Pedro, o Cruel”, “rei louco, inocente, brutal” (*ibid.*: 109), isto é, dionisíaco. Toda a cena é alegre: “por amor do amor” (*ibid.*: 110), o rei faz com que arranquem e come o coração do súdito assim sagrado herói trágico, para alegria de um público greco-luso. De fio ao pavio, o conto exalta virtudes de Dioniso: barbaridade, obscuridade, profundidade, loucura, inocência. E como se para evitar qualquer confusão entre paixões, a frase final adverte: “E Deus” – o do “d” maiúsculo – “não é chamado para aqui” (*ibid.*: 112). Uma leitura pormenorizada de “Teorema” será proposta mais adiante, a propósito do tema helderiano-nietzschiano – ou, dito de outro modo, ao tema trágico – da “crueldade”.

²¹ De Dioniso e também “desse monstro dionisíaco chamado Zaratustra” (Nietzsche 1866a: 18), em quem se personifica a aprendizagem trágica nietzschiana. Nietzsche, *Assim falou Zaratustra*, quarta parte, “Do

Para se integrar à totalidade da natureza, ou para surpreender em seu próprio corpo o esforço único da vida natural, um poeta deve recusar os limites de sua individualidade: “o corpo, a sua medida” e “sobretudo o nome pessoal”. Não se trata todavia de alguma anulação e sim, pelo contrário, de enobrecimento, magnificação: como um sacramento, um rito iniciático, a “coroação” helderiana transmite ao indivíduo os dons do martírio dionisíaco. Eis então o que significa ter o nome “coroadado”: sacrificar-se pessoalmente à totalidade do mundo, arriscar-se a si mesmo em todas as fronteiras do “eu”, para participar dos circuitos universais da criação. E assim, quando pronuncia seu “nome de baptismo”, o poeta que se faz ungir por Dioniso já não escuta a voz autocentrada de um homem: ouve-a como música da própria terra, canto do fundo da natureza, coro trágico da vida natural²². No contexto da escrita de Herberto Helder, essa experiência, em todos os sentidos tremenda, na qual se confundem perigo de aniquilamento e sentimento de ilimitação²³, é associada, sem dúvidas mais do que a qualquer outra, à palavra “morte”. Uma conhecida estrofe de *Poemacto* (1961) é a propósito exemplar:

homem superior”: “Esta coroa de homem que ri, esta coroa de rosas: eu mesmo a pus em mim. Nenhum outro hoje encontrei, hoje, forte o bastante para isso. Zaratustra, o dançarino, Zaratustra, o leve [...]; eu próprio me pus esta coroa” (*id.*: 1883: 280). Não só a pôs em si mesmo como a compartilhou conosco: “Esta coroa do homem que ri, esta coroa de rosas: a vós, irmãos, arremesso essa coroa!” (*ibid.*: 281). Pelo menos um entre nós houve que a tenha sabido apanhar.

²² Ou ainda, em linguagem nietzschiana madura: Herberto Helder identifica o poeta ao super-homem e a poesia ao trabalho de sua vontade de potência. Senão vejamos: ao afirmar uma ética da “paixão”, a poesia transfere seu centro de gravidade do “nome pessoal” para o “coroadado nome da terra”: a escrita poética “apaixonada”, dionisíaca, é portanto uma atividade contra-apolínea, anti-individual, uma vez que terrena, vital. A poesia deixa assim de ter a medida do ser humano para ter a medida da terra, da vida – identificada a seu impulso elementar para a superação de si mesma: a vida enquanto vontade de potência. Zaratustra: “Amo aqueles [...] que se sacrificam à terra, para que um dia a terra venha a ser do super-homem” (Nietzsche 1883: 16). O profeta de Nietzsche teria assim que amar Herberto Helder, para quem sacrifício significa autossuperação, passo para além do homem, passagem do “nome de baptismo” ao “coroadado nome da terra”. Como Nietzsche-Zaratustra, o poeta subordina a humanidade à vida, isto é, à vontade de potência, recusando-se a situar no homem a condição para o sentido e a medida do valor de todas as coisas. Tudo isso ainda será visto de maneira bastante mais detalhada.

²³ Importa prevenir assimilações entre plenitude dionisíaca e subjetividade romântica. Assim como o herói trágico, o sujeito romântico valoriza positivamente o auto-sacrifício. Mas ao negar seus limites humanos, tem ainda a humanidade ou, pior, a divindade, em todo caso não vida, como referência. Friedrich Schlegel, *Idées* (1800): “[l’artiste romantique] est celui qui perçoit en lui le divin et se sacrifie, s’anéantissant lui-même, pour annoncer, communiquer et présenter ce divin à tous les hommes” (Lacoue-Labarthe e Nancy 1978: 210). Ou: “Le sens secret du sacrifice est l’anéantissement du fini parce qu’il est fini. Pour montrer que cela n’a lieu qu’à cette fin, il faut choisir ce qu’il y a de plus noble et de plus beau: l’homme avant

Minha cabeça estremece com todo o esquecimento.

Eu procuro dizer como tudo é outra coisa.

Falo, penso.

Sonho sobre os tremendos ossos dos pés.

É sempre outra coisa, uma

só coisa coberta de nomes.

E a morte passa de boca em boca

com a leve saliva,

com o terror que há sempre

no fundo formulado de uma vida.

(Helder 1961a: 101)

Encenação de Herberto Helder, dramaturgia de Nietzsche. Do começo ao fim da estrofe, o poeta representa a polaridade entre o apolíneo e o dionisíaco ou, melhor ainda, a oposição entre o *principium individuationis* e a unidade primordial do mundo: o próprio nascimento da tragédia, segundo o filósofo. O conflito está deflagrado desde o primeiro ato, já no verso mesmo de abertura: uma “cabeça estremece com todo o esquecimento” – é portanto toda individuação que está em risco. Nenhuma surpresa, se pouco à frente o sonho apolíneo – e note-se que logo ao dizer “Sonho” o “eu” sai de cena – transcorre “sobre os tremendos ossos dos pés” de quem sonha: em intimidade dionisíaca com a terra²⁴. Segundo ato: é a própria superfície apolínea do poema a denunciar a ilusão de

tout, la fleur de la terre” (*ibid.*: 219). O homem romântico procura na auto-transcendência a divinização que o elevaria ao lugar mais elevado da natureza: nada menos nietzschiano. Já o herói trágico, o artista dionisíaco, ao contrário, abdica de sua humanidade para se dissolver no êxtase de uma grande imanência natural: “the *ecstasis* of a transcendency that abolishes transcendency” (Clark 1997: 179). E diga-se ainda de passagem que o artista dionisíaco tampouco se permite aproximar ao sujeito da poesia moderna: não aceita a fragmentação como resposta à hipertrofia romântica do “eu”, visto que, em uma visada trágica, fragmentar o sujeito seria multiplicar as individualidades que se trata precisamente de suprimir. Veja-se, por exemplo, a rasura total de Herberto Helder à heteronímia pessoana, em *Edoi Lelia Doura – Antologia das Vozes Comunicantes da Poesia Moderna* (1985). Informa o antologizador: “Dos poemas [de Fernando Pessoa] aqui apresentados, apenas o último [...] – tem a assinatura de um pseudônimo” (Helder 1985: 63). Se avaliados desde uma perspectiva trágica de valorização, o valor de um heterônimo é *nihil*, nada.

²⁴ A ligação com a terra é um aspecto fundamental da visão dionisíaca do mundo – ou da visão do mundo como fenômeno dionisíaco. Para Eugen Fink, por exemplo, a vitalidade da terra definiria nada menos que o conceito nietzschiano de vontade de potência: “this life of earth is – for Nietzsche – the will to power”

Apolo. Não existem coisas múltiplas, mas “uma / só coisa coberta de nomes” que apenas em aparência a multiplicam – como véus vários, fenômenos avulsos, formas individuais. Terceiro ato: o poema revela a verdade da natureza. Em um beijo único, contínuo, “a morte passa de boca em boca”²⁵, selando o amor entre todos os seres, até à ruptura dos limites da individuação. Desenlace trágico: junto ao êxtase da reconciliação natural, desponta o horror da existência, o caos das profundezas do mundo, “o terror que há sempre / no fundo informulado de uma vida”. Para uma sinopse da tragédia segundo Herberto Helder, consulte-se os originais de um Nietzsche ainda schopenhaueriano, em *O Nascimento da Tragédia*:

Schopenhauer nos descreve o *terror* que se apodera do ser humano quando subitamente fica desorientado com as formas de conhecimento do fenômeno

(1960: 69). E de fato, em um fragmento de março de 1888, o próprio Nietzsche inclui ambas a vontade de potência e a “gratidão em relação à terra e à vida” em uma breve lista de “afetos afirmativos” (1973d: 202). Em Herberto Helder, não faltam referências a essa sabedoria: a poesia radicaria numa “familiaridade mobilizadora e transparente com a terra” (Helder 1987: 192), grandes poetas teriam “os pés sobre uma linha sísmica que atravessa a terra” (*ibid.*: 194), o aprendizado de um poeta passaria pelo reconhecimento da “ferocidade criadora da terra” (*id.* 1963: 67), a escrita poética seria em si mesma “uma actividade no fundo tão terrena” (*id.*: 1961b: 2). Mas na crônica “O exemplo do vinho”, publicada por Herberto Helder em 12 de junho de 1971 no semanário *Notícia*, de Luanda, tudo isso apareceria de modo particularmente explícito, para não dizer literal. O poeta escreve sobre Martinho de Carvalho Moura e as videiras que cultiva no quintal de casa para a produção do próprio vinho – graças às “bodas da terra e do sol num bago de uva”, anota Herberto Helder (2018: 39), parodiando o tema nietzschiano da união conjugal de Apolo e Dioniso. Agrada ao poeta que Moura valorize os dons da terra (*ibid.*: 42): “A mim cai-me bem ouvir este amor agradecido ao chão [...]. Que bom escutar o discurso do amor justo e simples de um homem pelas coisas que cria! Porque se trata do discurso da criação” – natural e poética, indistintamente: em Herberto Helder como em Nietzsche, a natureza é artística como a arte responde às forças gerativas e plasmadoras naturais. “O talento de cada um vem da terra” (Helder 1979: 136). Ou ainda: “as regras de organização do poema são as mesmas da natureza” (*ibid.*: 138). Se poeta e filósofo intuem na natureza e na arte a mesma vitalidade criadora, é porque quem cria em uma ou em outra é sempre a vida mesma – concebida como vontade de potência.

²⁵ Note-se ainda que a “saliva” que propaga a “morte” é “leve” – como são “leves” Dioniso e seu apóstolo, Zaratustra. Talvez por isso a “morte” a que se refere o poema helderiano circule “de boca em boca”: assim aconteceu a iniciação – diga-se de passagem, sacrificial – de Nietzsche nos mistérios dionisíacos, conforme registros de *Além do Bem e do Mal* (1886: 178, itálico original). “*Dionísio*, esse grande e ambíguo deus-tentador, a quem certa vez, como sabem, em todo sigilo e reverência, ofereci meu primogênito” – anota o filósofo em plena maturidade, referindo-se a seu primeiro “filho”, *O Nascimento da Tragédia*. O filósofo continua: “[fui] o último a lhe ofertar um *sacrifício*, ao que parece: pois não encontrei ninguém que compreendesse então o que eu fazia” (*ibid.*). E anuncia por fim seu próprio amadurecimento dionisíaco: “Nesse meio-tempo aprendi mais, e até demais, sobre a filosofia desse deus, de boca em boca, como disse – eu, o derradeiro iniciado e último discípulo do deus Dionísio (*ibid.*). Terá tido ao menos um sucessor.

[...]. Se juntarmos a esse terror o delicioso êxtase que vem do mais fundo interior do ser humano, da natureza mesma, quando há esse rompimento do *principium individuationis*, vislumbramos a essência do *dionisíaco* [...] (1872: 24, itálicos originais).

É então a “essência do dionisíaco”, ou a essência dionisíaca do mundo, o que a poesia de Herberto Helder dá tipicamente a ver quando adensa seus aspectos extático e terrível na ideia de “morte”. E contudo não há morte nenhuma, como o próprio Herberto Helder explica, com clareza apolínea, em “Estilo”, de *Os Passos em Volta* (1963): “O poeta não morre da morte da poesia” (2016: 15). O sacrifício apaixonado do “eu”, a magnífica aniquilação pessoal, a recusa expansiva aos limites da individualidade – a dupla face da experiência dionisíaca, em suma: nada mais ameaça a vida do poeta, desde que se torna poesia, arte, beleza, aparência, ilusão. Nesse golpe de prestidigitação estética, Nietzsche reconhece a grande conquista civilizatória da Grécia trágica: com a arte da tragédia, o mundo grego teria sido capaz de “transformar o horrível e o absurdo da existência em representações, com as quais pudesse viver” (1870b: 25). Para o filósofo, a experiência dionisíaca natural, isto é, a embriaguez e o orgasmo desmedidos dos cultos a Dioniso, levariam inevitavelmente à violência e à morte. Mas desde que se descarrega nas belas formas do sonho de Apolo, desde que se expressa na aparência apolínea da arte, o instinto dionisíaco deixaria de representar risco à vida – sem que seja para isso simplesmente reprimido, negado²⁶. Eis assim a “suposição metafísica” (1872: 32) que orienta o primeiro livro de Nietzsche: a verdade precisaria da beleza para sua redenção.

A metafísica estética do jovem Nietzsche é também, como se vê, uma teoria da civilização. Para o filósofo, o exemplo grego mostra que uma cultura pode e deve eleger

²⁶ É toda essa a novidade histórica da tragédia grega e da cultura trágica em relação à poesia épica, forma estética privilegiada pela Grécia apolínea de Homero. Para Nietzsche, a estratégia da epopeia é mascarar, sufocar sob o véu da beleza, a verdade terrível da existência. A tragédia, por sua vez, integraria, de acordo com o filósofo, a essência ou a verdade de todas as coisas à representação artística. Da poesia épica à poesia trágica, o instinto apolíneo deixaria de significar a repressão estética do pessimismo inerente à sensibilidade artística grega para representar a possibilidade mesma da experiência, pela própria arte, do aspecto sombrio do mundo: a transfiguração plástica do fundo dionisíaco da existência. É o que registra o segundo título do primeiro livro de Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia ou Os Gregos e o Pessimismo*.

a arte como centro irradiante de si mesma. Assim, ao supor que a tragédia permite a sublimação apolínea da pulsão dionisiaca, Nietzsche interpreta a própria Grécia trágica como “um *mundo intermediário* entre a beleza e verdade” (1870b: 26, itálicos originais). Anota o filósofo em “A visão dionisiaca do mundo”: a tragédia “ultrapassa a beleza e não procura, todavia, a verdade. Fica pairando no intermédio de ambos” (*ibid.*). O mesmo seria dizer: além da aparência artística e aquém da essência natural, ou talvez em ambas parcialmente, a Grécia trágica se inventa a si mesma e se cultiva até seu próprio apogeu. Dessa forma, é tanto uma herança estética específica quanto uma cosmovisão particular o que a escrita de Herberto Helder reivindica quando, referindo-se a um certo “poeta”, o narrador de outro conto de *Os Passos em Volta*, “Holanda”, chega muito perto de fazer suas as palavras de Nietzsche: “Tradição, compreende uma: ama-a. Perdeu o nome, esta sabedoria. Beleza, é pouco. Verdade, é muito. Trata-se de um termo subtil que participa de uma e outra, que se tornou inútil e insensato” (1963: 21)²⁷. Já não parece muito difícil recuperar o nome da sabedoria a que o poeta se refere. Tampouco a identificação do termo a que alude parece ainda demandar alguma sutileza muito especial.

Mas não basta identificar a tragicidade da escrita de Herberto Helder ou perceber – por enquanto – sua dívida em relação à “metafísica de artista” do jovem Nietzsche. É preciso ter também em conta o sentido estratégico de uma leitura nietzschiana do poeta. Em seu primeiro livro, o filósofo anuncia, como vimos, uma retomada, na modernidade, do espírito trágico grego: o retorno de determinadas realizações da arte e do pensamento

²⁷ Seria apressado ler “inútil e insensato” como sinônimos de “inócuo e caduco”, “impotente e absurdo”. É provável que Herberto Helder evoque aqui menos a obsolescência do termo “trágico” ou “trágica” que sua inconformidade crítica com os valores modernos. O termo “insensato” adquire afinal valor negativo apenas se avaliado do ponto de vista de uma modernidade socrática, na qual a autoconsciência apolínea se exacerba em racionalismos de tipo filosófico ou científico. Mas poderia assumir valor positivo, em uma medição trágica das coisas: seria perfeitamente compatível, por exemplo, com “a loucura dionisiaca” que “proporcionou as *maiores bênçãos* à Hélade” (Nietzsche 1886a: 13, itálicos originais), como a própria arte da tragédia. O mesmo vale para o termo “inútil”, negativo para uma cultura que valoriza a utilidade, noção problematizada tanto por Nietzsche – na forma, por exemplo, de ataques reiterados ao utilitarismo inglês – quanto por Herberto Helder: “Não se coloca [à poesia] o tema da utilidade porque, pergunto: em que âmbito é útil seja o que for?” (Helder 1987: 191). Assim, um termo pode ser “inútil ou insensato” não por “velhice”, mas por incompatibilidade com “uma cultura alimentada”, como diz o próprio Herberto Helder, “pelo racionalismo, a investigação, o utilitarismo” (*ibid.*: 193). O poeta soa outra vez como Nietzsche, para quem “a vitória do *otimismo*, a *racionalidade* que passou a predominar, o *utilitarismo* prático e teórico”, são sintomas da degeneração da cultura moderna em relação à trágica (1886a: 13, itálicos originais).

modernos à experiência do mundo proporcionada originalmente pela tragédia grega. O objetivo de Nietzsche é manifesto: arrolar aliados para uma grande ofensiva às bases do Ocidente. Para compor uma “Frente Moderna Antiocidental”, o filósofo adota critérios estéticos: luta em fileiras trágicas todo criador que, em vez de recusar a verdade terrível da natureza, a integra à beleza artística. Para se juntar às trincheiras supra-históricas do trágico, a escrita de um poeta moderno precisaria então obedecer no mínimo ao pré-requisito da revelação – para dizê-lo como Herberto Helder em carta enviada a Gastão Cruz (2015a: 181) – de “uma certa face noturna” recalcada pelo Ocidente. Em outras palavras – extraídas agora ao prefácio do poeta a Edmundo de Bettencourt (*id.*: 1963a: 28): caberia à poesia trágico-moderna libertar “certas forças sombrias e implacáveis que o espírito escamoteou para que no real se pudesse instalar a cidadania”, isto é, a cultura ocidental. Vejamos então alguns versos – outra vez muito conhecidos – de *Lugar* (1962):

Porque não haverá paz para aquele que ama.
Seu ofício é incendiar povoações, roubar
e matar,
e alegrar o mundo, e aterrorizar,
e queimar os lugares reticentes deste mundo.
Deve apagar todas as luzes da terra e, no meio
da noite aparente,
votar a vida à interna fonte dos povos.
Deve instaurar o corpo e subi-lo,
lanço a lanço,
cantando leve e profundo.
Com as feridas.
Com todas as flores hipnotizadas.
Deve ser aéreo e implacável.

(Helder 1962: 130)

Se as premissas da “metafísica de artista” de Nietzsche tiverem alguma validade, então a tragédia grega renasce, pelo menos tanto quanto em Wagner ou em Schopenhauer,

na poesia de Herberto Helder. É novamente possível ler na escrita do poeta a teoria do filósofo sobre o nascimento da tragédia. Não terá lugar “no meio / da noite aparente” a intimidade entre o âmago obscuro da natureza e a superfície resplandecente da arte, isto é, a união conjugal entre os instintos apolíneo e dionisíaco? Não será “apagar todas as luzes da terra” algo como garantir a Dioniso o domínio do casamento trágico²⁸? E o que faz um verso que fala em “votar a vida à interna fonte dos povos” senão se inclinar a si mesmo, desde sua superfície poemática, para as profundezas de um Ser originário²⁹? A poesia de Herberto Helder borda assim a imagem do fundo musical da natureza. E, ao conferir forma poética às forças trágica da vida, permite a experiência artística de seus lados há milênios renegados: sua face maldita. É então esse o “ofício” do herói trágico helderiano – “aquele que ama” e para quem “não haverá paz”, quer dizer, para quem o amor dionisíaco é o absoluto avesso do otimismo moralizante da cultura ocidental³⁰:

²⁸ É assim em Nietzsche. “A tragédia é a reconciliação [apolíneo-dionisíaca], a aliança admirável e precária dominada por Dioniso” (Deleuze 1962: 22, *italico original*). Ou: “A tragédia representa o conflito entre o apolíneo e o dionisíaco [...]; mais precisamente, ela representa a derrota do saber apolíneo e a vitória do saber dionisíaco” (Machado 1999: 38). Ou: “na tragédia grega tal como o filósofo a concebe Dioniso tem precedência sobre Apolo” (Marton 2014: 30).

²⁹ Para não mencionar os muitos signos dionisíacos convocados por esse pequeno excerto de poema. Em um único verso, por exemplo, Herberto Helder enfileira três: “cantando leve e profundo”. É de se notar também um nexos tipicamente dionisíaco entre a experiência fisiológica da embriaguez e a possibilidade metafísica de uma grande comunhão natural, ou seja, entre o torpor físico e a participação no esforço único da natureza: “todas as flores hipnotizadas”. São ainda audíveis no poema os ecos das páginas iniciais de *Crepúsculo dos Ídolos*. Nietzsche: “A guerra sempre foi a grande inteligência de todos os espíritos que se voltaram muito para dentro, que se tornaram profundos demais [...]: crescem os espíritos, o valor viceja com a ferida” (1888b: 7). “Esses foram degraus para mim, eu subi por eles” (*ibid.*: 16). Herberto Helder: “Porque não haverá paz para aquele que ama”, “Deve instaurar o corpo e subi-lo / lanço a lanço”, “Com as feridas”. Mas talvez o eco mais nítido seja o de Zaratustra: em “O canto noturno”, ditirambo dionisíaco entoado pelo personagem em um estágio fundamental de sua aprendizagem trágica, o profeta de Dioniso e anunciador do super-homem repete, como um tipo de refrão, que seu canto “é o canto de alguém que ama” (Nietzsche 1883: 100-2). O “poeta” projetado pelo poema de Herberto Helder, ou pelo canto lírico, o ditirambo, helderiano, se situa então a si mesmo na precisa posição de Zaratustra – que aliás anunciava antes, em “Das tarântulas”: “Que seria meu amor ao super-homem se eu falasse outra coisa? Por mil pontes e passarelas deverão eles afluir para o futuro, e cada vez mais guerras e desigualdades haverá entre eles: assim me leva a falar meu grande amor” (*ibid.*: 96-7). “Porque não haverá paz para aquele que ama”: o Herberto Helder de *Lugar* anuncia o super-homem de Nietzsche.

³⁰ Em um fragmento escrito entre o outono e o inverno de 1872 e mais tarde publicado, entre outros, sob o título “O último filósofo. Considerações sobre o conflito entre arte e conhecimento”, Nietzsche articula todos esses temas: a incorporação do aspecto obscuro da vida pela arte, a comunhão amorosa como força de invenção artística no mundo, o repúdio à paz social prometida – e nunca entregue – pela modernidade: “*Apologia da arte*. Nossa vida pública acaba atingindo um equilíbrio de egoísmos: precisamos solucionar

“aterrorizar”, “queimar os lugares reticentes deste mundo”, “incendiar povoações, roubar / e matar / e alegrar o mundo”. Anota Nietzsche em um fragmento póstumo do verão de 1883: “‘O herói é alegre’ – isso escapou até agora aos tragediógrafos” (1973a: 270).

Não escapa ao tragediógrafo Herberto Helder, como se vê. Tanto quanto a origem musical³¹, a escrita do poeta compartilha a finalidade consoladora da tragédia grega, tal como Nietzsche a concebe em seus escritos de juventude: a produção de alegria. Para o filósofo, ao transfigurar artisticamente a face sombria da existência, a arte trágica grega pretende justificar o mundo como acontecimento puramente estético: integrado à arte, o sofrimento seria afirmado de modo alegre, como parte da vida³². Nesse sentido, em

o problema de como tornar a existência aceitável sem a menor força de amor, apenas tendo prudência nos egoísmos interesseiros. [...] Considera-se “poesia” fútil, um simples brinquedo etc. Nossos poetas *devem agradar*. Porém, a arte como seriedade terrível! A nova metafísica como seriedade terrível! Queremos transfigurar-lhes o mundo em imagens tão fortes que os façam estremecer diante delas. Está em nosso poder! Se fecharem os seus ouvidos e os seus olhos enxergarão o nosso mito. Nossas maldições irão alcançá-los! É preciso que a ciência mostre finalmente sua utilidade. Ela se transformou num alimento para servir o egoísmo: o Estado e a sociedade empregaram-na para explorá-la segundo seus fins. O estado normal é a *guerra*: estabelecemos a paz somente em determinados períodos” (Nietzsche 1969: 17-8, *italicos originais*). Dois breves comentários. Primeiro: em Nietzsche, não se trata, como se vê, de recusar a ciência, mas de alinhá-la aos propósitos da arte, comprometê-la com o projeto de uma cultura artística. Segundo: tudo aqui soa devidamente helderiano.

³¹ Ainda sobre o importante tema nietzschiano da origem musical da tragédia grega, um comentário de Eduardo Lourenço (1964: 41): “À Grécia winckelmiana, Nietzsche oporá a do sorriso arcaico, a dos deuses insepultos, a Grécia que ele chama ‘trágica’ por ser a da Tragédia e cujo espírito assimila ao da Música”. O crítico propõe a seguir uma emenda ao filósofo. Escreve: a “tragédia grega nasceu realmente da música, mas no sentido original de tudo quanto é obra das Musas, as quais são já em si uma parada ao Inexpresso, ao tremendo, ao radicalmente-outro que o homem, no qual o trágico enraíza” (*ibid.*). Apesar do tom de discordância, é incerto que o argumento de Lourenço divirja de fato ou de todo dos do primeiro Nietzsche. O que o crítico parece rejeitar de fato é menos a primeira concepção nietzschiana da tragicidade do que a metafísica musical schopenhaueriana que – entre muitas outras coisas – a inspira. Seja como for, mesmo quem preferisse seguir Lourenço contra Nietzsche constataria a tragicidade da poesia de Herberto Helder. Evocar as musas como fonte da inspiração poética, como faz o poeta, para dar um único exemplo, em *O Amor em Visita* (1958), seria ainda, no sentido de Lourenço, radicar o poema na originalidade das musas trágicas: de um modo ou de outro, Herberto Helder reivindicaria para sua poesia a origem “musical” – a da música ou a das musas – que a irmana à arte trágica grega tal como a entendeu o jovem Nietzsche.

³² A afirmação incondicional da vida pela arte conduz o antagonismo entre tragicidade e racionalidade à sua expressão mais acabada. De um lado, a cultura ocidental, filha da razão, neta da moral, erigida sobre um sistema de dicotomias valorativas, um conjunto de oposições fundamentalmente irreconciliáveis. De outro, a arte da tragédia, manifestação estética do pensamento trágico, lugar por excelência do acordo entre a verdade terrível do mundo e a ilusão da beleza artística, ou entre a essência sombria da vida e o

uma perspectiva trágica, a arte não só inclui como exige a dor – e muito mais ainda a morte, tida pelo jovem Nietzsche, tanto quanto por Herberto Helder, como expressão, no interior mesmo do acordo nupcial trágico, do triunfo do saber dionisíaco sobre o apolíneo. É na cena em que morre o herói que se revela plenamente, de acordo com o filósofo, todo o alcance metafísico da tragédia: a negação ficcional de um indivíduo escancara a eternidade do mundo na medida em que, ao encenar a aniquilação do “eu”, a arte trágica encena também a continuidade inabalada, inabalável, da vida universal. Herberto Helder exprime essa sabedoria de maneira lapidar – outra vez em *Os Passos em Volta* (1963: 134): “é na morte de um poeta que se principia a ver que o mundo é eterno”. Para o poeta, assim como para o filósofo, “a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria” (Nietzsche 1872a: 55).

É então à morte que o jovem Nietzsche extrai o “consolo metafísico” (1872: 47) que tornaria a tragédia a forma estética da eterna alegria. De acordo com o filósofo, apenas no aniquilamento individual podemos ser “os felizes viventes, não como indivíduos, mas como o *único* ser vivente, com cujo prazer procriador nos fundimos” (*ibid.*: 92-3, itálico original). A morte trágica ofereceria metafisicamente a consolação do contato íntimo com a “transbordante fecundidade” (*ibid.*: 92) do núcleo eterno de todas as coisas. Para o poeta trágico, morrer seria portanto também sentir, em si mesmo e contra si mesmo, profundamente e para além da própria individualidade, o prazer, o arrebatamento, o êxtase da “onipotência sexual da natureza” (*ibid.*: 49): sua pequena morte o uniria ao grande orgasmo natural que a tudo cria. A essa experiência, Herberto Helder dedica seu mais famoso refrão. Canta o poeta em *O Amor em Visita* (1958), seu primeiro poema extraordinário – muitíssimos outros ainda viriam: “Ó meu amor, / em cada espasmo eu morrerei contigo” (Helder 1958: 25). E ainda, variando sobre o mesmo tema: “Beijarei em ti a vida enorme, e em cada espasmo / eu morrerei contigo” (*ibid.*: 26). Receptivo à visita do amor dionisíaco, isto é, à emoção extática da comunhão com tudo o que existe,

brilho da aparência, da arte. Moral, razão e cultura dizem “não” àquilo de que se vingam. A arte trágica diz um “sim” indiscriminado à vida inclusive no que tem de mais problemático, contraditório, enigmático.

um “eu” apolíneo beija o seio gerativo da terra e, no gozo de sua própria morte, torna-se um com a enormidade da vida universal³³. Desde o início, Herberto Helder é um poeta eminentemente trágico.

1.4. O trágico como superação da metafísica

Em 1886, Nietzsche reprefacia grande parte dos seus livros. Dessa maneira, submete os diferentes pontos de sua trajetória filosófica à avaliação de seu pensamento maduro. O caso de *O Nascimento da Tragédia* é eloquente: o filósofo faz do segundo prefácio a seu primeiro livro um “Ensaio de autocrítica”, no qual exalta a originalidade e a relevância do projeto inaugural de sua filosofia, mas repudia diversos aspectos de sua realização³⁴.

³³ Nem de longe se restringem a esses versos as afinidades entre o primeiro grande poema de Herberto Helder e o primeiro grande texto de Nietzsche. Um verso de *O Amor em Visita*, por exemplo, serviria como resumo ao tema da finalidade da tragédia segundo o filósofo: “a exaltante alegria da morte” (Helder 1958: 19). Outros aludem expressamente à filosofia nietzschiana: “como espírito da música estiolado” (*ibid.*: 23), ou “Oh teoria dos instintos, dom de inocência” (*ibid.*). Todo o poema evoca a Grécia trágica. Pelo lado dionisiaco, comparecem ménades, bebidas narcotizantes, transes musicais, relação de imanência entre deuses, homens e natureza: “uma mulher com quem beber e morrer”, “na morte referve o vinho”, “uma videira de sangue”, “invento para ti a música, a loucura”, “como religião sobre a vida” (*ibid.*: 18-26) – a enumeração não passa perto de ser exaustiva. Pelo lado apolíneo, despontam a ética e a estética do deus délfico: “eu sou a beleza” (*ibid.*: 22), “concebo para minha serenidade / uma ideia de pedra e de brancura” (*ibid.*: 23). E há ainda registros da união entre as duas divindades, em versos nos quais o próprio Dioniso parece narrar seu encontro trágico com Apolo: “onde a beleza que transportas como peso árduo / se quebra em glória junto ao meu flanco / martirizado e vivo” (*ibid.*: 22). Mas o “eu” do poema é predominantemente apolíneo e masculino, enquanto o “tu” é sobretudo dionisiaco e feminino. É assim também em Nietzsche: para o filósofo, os limites sociais e a separação entre pessoas correspondem tipicamente à vertente humana masculina, enquanto a força gerativa da natureza se associa de modo geral à feminina. Veja-se a propósito o aforismo intitulado *Vita femina* (Nietzsche 1882: 203-4), de *A Gaia Ciência* (1882-6), prenunciado em *Assim Falou Zaratustra*, na passagem em que a vida em pessoa revela seu gênero e sexualidade ao profeta de Dioniso: sou “em tudo uma mulher, e não sou virtuosa” (*id.* 1883: 103). A encenação erótica do trágico pela poesia de Herberto Helder está em estreita continuidade com a primeira teoria da tragédia em Nietzsche – e com a filosofia nietzschiana em geral, como veremos.

³⁴ Aspectos, digamos, teórico-metodológicos – se se puder designar assim a situação metodologicamente paradoxal, para não dizer aporética, em que o recurso mesmo à teoria encerra *O Nascimento da Tragédia*. Como vimos, o livro projeta um grande combate entre visão trágica e compreensão teórica do mundo. A apologia do trágico teria assim como corolário a crítica da razão. E contudo, no primeiro livro de Nietzsche, a crítica à razão é exposta teoricamente, encadeada segundo a lógica, em linguagem conceitual. Torna-se então pertinente perguntar: que “validade poderá ter uma crítica total da razão feita a partir da razão? Que sentido poderá ter apelar à razão contra a razão?” (Machado 1997: 17). Nos limites de uma forma de expressão intrinsecamente anti-trágica, pode-se propor no máximo uma teoria da tragédia, uma apologia teórica da visão trágica do mundo. É provável que Nietzsche considerasse precisamente esse embaraço

O filósofo já não se reconhece nos grandes inspiradores dos textos de sua juventude. No auge de sua maturidade, antagoniza com o romantismo estético de Wagner e ataca o pessimismo filosófico de Schopenhauer. Nesse cenário, Nietzsche não poderia deixar de por em causa premissas outrora fundamentais para sua própria filosofia. É assim, por exemplo, que a “autocrítica” do filósofo a seu livro de estreia não só desfecha – agora sim – marteladas contra um conceito central de sua primeira interpretação da tragédia, como esconjura toda a disciplina filosófica que hospeda sua teoria inicial da arte trágica. Determina Nietzsche aos futuros leitores de *O Nascimento da Tragédia*: “mandem toda a consolação metafísica ao inferno – com a metafísica na frente!” (2020: 18). De bom grado acatamos a ordem: se são enormes, como já vimos, as afinidades entre a poesia de Herberto Helder e a “metafísica de artista” do jovem Nietzsche, não serão menores, como logo veremos, as possibilidades que a escrita do poeta oferece à sua superação³⁵.

metodológico no momento em que sugere, na “autocrítica” a *O Nascimento da Tragédia*, que o recurso à expressão artística, o uso da linguagem poética e a orientação lírica da palavra para seu limite musical teriam sido para sua primeira filosofia expedientes mais felizes: “É pena que eu não tenha ousado dizer como poeta o que tinha a dizer então – talvez tivesse conseguido!” (1886a: 12). Ou: “deveria ter *cantado* [...] – e não falado!” (*ibid.*, itálico original). Por mais que Nietzsche tenha escrito poemas, acrescentando-as, não sem originalidade, à filosofia como forma de expressão, já é possível antever a que ponto, em uma perspectiva rigorosamente nietzschiana, em absoluto acordo com o próprio filósofo, a poesia trágica de Herberto Helder excede potencialmente o projeto trágico nietzschiano.

³⁵ Não há contradição: ao se manter onívoro em relação às variadas etapas do pensamento de Nietzsche, Herberto Helder repete o gesto de alguns dos leitores mais influentes do filósofo: Martin Heidegger, Karl Jaspers, Walter Kaufmann, Eugen Fink, Gilles Deleuze (cf. Marton 1990: 42). E tem a seu lado o próprio Nietzsche, que jamais pensou em sua filosofia como um processo evolutivo e menos ainda a subsumiu a períodos estanques. Mas mais importante do que procurar fiadores para a liberdade com que Herberto Helder se serve de Nietzsche é perceber que questões exegético-cronológicas nunca concernem ao poeta trágico e sempre a seu antípoda, o “homem teórico” – seja ele comentador filosófico, crítico literário ou, nos casos mais graves, estudante de doutoramento. Lembre-se a respeito a última entrevista de Herberto Helder, concedida a Serafim Ferreira e o *Jornal de Notícias*, em junho de 1968: “Detesto teoria literária. Detesto teorias. Sou o contrário de um intelectual. Mas percebo as coisas. Percebo-as com o meu corpo. E quem não percebe isto que se afaste. E depressa e para bem longe, porque precisamos respirar” (1968b: 10-11). É ainda a voz de Nietzsche que ecoa na de Herberto Helder: ao opor a compreensão intelectual à percepção física das coisas, o poeta recusa em última instância as “definições do homem pela consciência ou pela razão” (Machado 1999: 16), a supervalorização niilista do intelecto humano, em benefício de uma “fisiologia da potência”, “uma concepção do corpo como sede de um conjunto de instintos em relação” (*ibid.*). E ao determinar que o intelectual, isto é, o niilista, “se afaste” e “depressa”, Herberto Helder repete o ultimato de Zaratustra aos “pregadores da morte”, aos agentes da depreciação do corpo, dos instintos e dos sentidos, denegadores do devir, do tempo e da vida: décadas antes de Herberto Helder, Zaratustra determinava aos “atraídos para fora dessa vida com a ‘vida eterna’” (Nietzsche 1883: 44): “que puguem o afastamento da vida e eles próprios se vão!” (*ibid.* 45), “que se vão rapidamente!” (*ibid.*: 46).

A metafísica em geral e a noção de “consolo metafísico” em particular estão assim no centro das objeções do último Nietzsche à sua primeira filosofia. Em *O Nascimento da Tragédia*, a arte trágica é consoladora, como vimos, porque proporciona o sentimento de que, no fundo das coisas, apesar da multiplicidade e mutabilidade aparentes, persiste alegremente a unidade essencial da natureza. Mas a “autocrítica” do filósofo corrige: é imprescindível “aprender a arte do consolo *neste mundo*” (Nietzsche 1872: 18, itálicos originais). Concebida metafisicamente, a alegria trágica não pertence então à realidade múltipla do mundo em devir, mas à ficção de seu substrato uno e idêntico a si mesmo³⁶. É bem verdade que a metafísica estética do jovem Nietzsche integra essência natural e aparência artística, superando desse modo a oposição radical de valores, a distinção total entre dois mundos e, nesse sentido, a própria metafísica. E contudo, ao consolar este mundo em um mundo-outro, ou ainda, ao esconder a alegria do que vive sobre a terra nas entranhas de um Ser subterrâneo, o filósofo desvaloriza a vida terrena, à exata maneira dos metafísicos. Eis então o pecado original do Nietzsche de 1872, na linguagem

³⁶ Como se sabe, a filosofia madura de Nietzsche reestabelece os direitos do devir e do múltiplo. “Mas o Ser e o Uno fazem melhor do que perder o seu sentido; tomam um novo sentido. Porque, agora, o Uno diz-se do múltiplo enquanto múltiplo (pedaços ou fragmentos); o Ser diz-se do devir enquanto devir. [...] Já não se opõe o devir ao Ser, o múltiplo ao uno [...]. Pelo contrário, afirma-se o Uno do múltiplo, o Ser do devir” (Deleuze 1965: 33-4). Não seria acaso essa uma boa descrição do “poema contínuo” helderiano? O “poema”, no singular, é um. Sendo “contínuo”, seu ser é mudar, tornar-se, devir. Se seu ser é devir, o um do poema se multiplica: sua unidade devém, ou vem-a-ser, a de seus múltiplos pedaços ou fragmentos – o poema é uno em seus múltiplos poemas. É Herberto Helder quem o explica: “Sou um autor de folhetos” (1987: 190), “escrevi apenas um poema, um poema em poemas” (*ibid.* 192). A unidade múltipla do “poema em poemas” é refratária a qualquer sistematicidade, segundo o poeta: “os folhetos, cada poema, cada expectativa escrita, não conduziram a qualquer revelação em torno da qual se organizasse um... um sistema... poderei dizer um sistema?... não, não” (*ibid.*: 190). Também Nietzsche recusa obstinadamente o pensamento sistemático. Por exemplo, nesse fragmento póstumo do outono de 1887: “não sou limitado o suficiente [para me enclausurar] em um sistema – e nem mesmo em meu sistema...” (1973c: 444). O aspecto aforismático de sua filosofia que o diga. Mas recusar a clausura dos sistemas não é o mesmo que negligenciar a unidade de um todo aberto porque múltiplo: embora aforismático, fragmentário, o poema contínuo pode manter, segundo Herberto Helder, “a forma coesa, a coesão interna” (1987: 190). É o que observa Charles Andler sobre o pensamento nietzschiano – ou seria talvez sobre a escrita helderiana?: “Apensar da ‘sublime e assustadora mixórdia’ desses folhetos, quem não vê em que ordem poderosa o universo se dispunha?” (1920a: 18). É isso mesmo o que defende o influente comentário de Karl Löwith à filosofia nietzschiana: Nietzsche proporia “un système en aphorismes” (1935: 19) – não por se pretender sistemático, no sentido que um filósofo clássico atribuiria à palavra, mas por conservar sob a compleição aforismática de sua filosofia uma surpreendente coerência. É bastante possível, para não dizer altamente provável, que Herberto Helder tivesse em mente o comentário de Löwith a Nietzsche quando diz sobre a própria obra – muito perto do comentador nietzschiano: “surpreendeu-me a, digamos, coerência vertical do volume, e o seu comprimento de onda, a estria da música reiterada” (1987: 190).

do Nietzsche de 1886: niilismo³⁷. Em 16 de maio de 1959, Herberto Helder responderia à mesma acusação, em nome dos poetas de seu tempo, na primeira das apenas cinco entrevistas que concede em quase sessenta anos de atividade literária. Diz o poeta ao *Diário Ilustrado*, de Lisboa:

Já ouvi acusar minha geração de amoral, infecunda, covarde, desesperada e niilista. E tais acusações são de alguma maneira verdadeiras. Mas somente o são parcelarmente. Somos uma geração que pretende uma grande revolução moral, pois somos bastante inteligentes e exigentes para não nos conformarmos com a estreiteza dos princípios que nos foram legados. Amamos coisas que nossos pais esqueceram-se de amar, e essas coisas pedem-nos uma nova dimensão, uma outra estrutura. Não somos estereis, porque estamos a trabalhar, ainda que com erros e hesitações, por essa nova dimensão. Nem somos covardes ou niilistas, precisamente porque reconhecemos a necessidade de superar o mundo triste que não fizemos, mas que nos deram (Helder 1959: 3).

³⁷ Mais especificamente, nesse caso, “niilismo negativo”, a primeira variante histórica do niilismo, da qual derivam todas, de acordo com Nietzsche. Trata-se da “depreciação metafísica da vida a partir de valores considerados superiores à própria vida, com o que a vida fica reduzida a um valor de nada” (Pelbart 2013: 95): nadifica-se a vida a partir da ficção de um mundo superior ao mundo – de Platão a Jesus Cristo. Mas na modernidade, com a dita “morte de Deus”, os valores metafísico-teológicos perdem poder eficiente, tornando-se enfim o que sempre foram: *nihil*, nada. O mundo moderno apela então a ficções humanas: do sono dogmático, o ser humano passa ao sonho antropológico, conforme a conhecida leitura de Kant por Foucault (1966: 445). De fato, “o homem pode colocar-se no lugar de Deus, o progresso, a felicidade, a utilidade podem substituir o verdadeiro, o bem ou o divino – o essencial não muda” (Deleuze 1965: 21). É ainda o niilismo, tornado “reativo”, sua primeira variante moderna. Mas o poço se mostraria ainda mais fundo: a nadificação da vida ganha novo alento quando se passa a acreditar, segundo a conhecida fórmula de Deleuze, que é “melhor um nada de vontade do que uma vontade de nada” (*id.* 1962: 193). Passa-se assim das projeções modernas de um reino de Deus na terra “para o reino do tudo é vão” (Pelbart 2003: 99), de que a filosofia pessimista de Schopenhauer é exemplo privilegiado – e o budismo seria outro. Este estágio terminal do niilismo, a que Nietzsche denomina “passivo”, é, contudo, exatamente o que “poderia revirar-se em seu avesso” (*ibid.*). A emergência de uma humanidade não mais niilista, ou já trans-niilista, passaria pelo “reconhecimento de um mundo desprovido de sentido” e fundamento (*ibid.*). Neste exato ponto, Nietzsche profetiza, o niilismo se tornaria “ativo”: um novo tipo de ser humano negaria as ficções negadoras da vida, tornando-se afirmativo. Livre de toda crença, o homem se descobriria criador. E então, por força de sua própria vontade criadora, imporia novos sentidos a todas as coisas. Eis o que Nietzsche chama de “transvaloração de todos os valores” – e Herberto Helder de “poesia”.

Estamos suficientemente habituados ao sotaque nietzschiano de Herberto Helder para saber que o poeta não tomaria a palavra “niilista” em vão. Se aguçarmos apenas mais um pouco os ouvidos, perceberemos que sua entrevista reivindica, na íntegra, o programa mais completo da filosofia madura de Nietzsche. Primeiro, Herberto Helder aceita como “parcelarmente” justas ou “de alguma maneira verdadeiras” as acusações de niilismo que pesariam sobre seus contemporâneos. Em seguida, nega-as em definitivo: nós, poetas de minha geração, acaba por garantir, não “somos cobardes ou niilistas”³⁸. É a exata proposta de Nietzsche: para o filósofo, o niilismo é muito menos um fantasma a ser afugentado ou uma doença a ser prevenida do que um labirinto a ser atravessado. Não basta diagnosticar, denunciar, censurar, repudiar o niilismo: é preciso reconhecer sua necessidade histórica, percorrer suas formas sucessivas, talvez mesmo precipitar sua realização, até que seu ponto mais extremo possa ser também o de sua ultrapassagem. É somente quando se completa o esboroamento de todas as grandes interpretações privilegiadas pelo Ocidente para julgar o mundo, quer dizer, somente quando todos os valores que a cultura ocidental alguma vez considerou superiores à vida são devolvidos a seu próprio nada, somente então é possível criar novos valores, novas formas de vida. É o que projeta Nietzsche, em um fragmento póstumo escrito entre novembro de 1887 e março de 1888:

³⁸ Nem niilismo, nem covardia. Em Herberto Helder, essa dupla recusa não pode ser fortuita. Nietzsche é um filósofo da coragem. Tome-se uma passagem de *Ecce Homo*: “Não há que desconsiderar nada do que existe, nada é dispensável – os aspectos da existência rejeitados pelos cristãos e outros niilistas têm inclusive uma posição infinitamente mais elevada na disposição dos valores do que aquilo que o instinto de *décadence* pôde abonar, *achar bom*. Aprender isso requer *coragem* e, condição dela, um excesso de *força*: pois exatamente tanto quanto a coragem pode ousar avançar, exatamente segundo esta medida da força nós nos aproximamos da verdade. O conhecimento, o dizer Sim à realidade, é para o forte uma necessidade tão grande quanto para o fraco, sob a inspiração da fraqueza, a covardia e a *fuga* diante da realidade – o ‘ideal’” (Nietzsche 1888e: 61, itálicos originais). Não sendo “cobardes ou niilistas”, Herberto Helder e os poetas de sua geração seriam, inversamente, fortes o bastante para, tendo da vida a mais dura apreciação, afirmá-la por inteiro. Teriam portanto a coragem dos trágicos, conceituada pelo último Nietzsche como “um *pessimismo da força*”, produto do niilismo tornado ativo, convertido em afirmação (1886a: 10, itálicos originais). É esse o conceito nietzschiano a que Herberto Helder dá concreção literária, em “O Quarto”, de *Os Passos em Volta*, quando encena o seguinte diálogo (1963: 125): “A que se referia?”, “À morte – respondi.”, “Pensamos todos no mesmo a partir de certa altura”, “Mas nem todos de igual maneira. Sou forte. Por isso é que penso nela. Detesto a fraqueza que se remedia na imaginação, nas hipóteses. Não creio em nada. Não desejo crer em nada”. Nem crença, nem fraqueza. Nem niilismo, nem covardia.

Pois por que a ascensão do niilismo é a partir de agora *necessária*? Porque os nossos próprios valores é que retiram nele a sua derradeira consequência; porque o niilismo é a lógica pensada até o fim de nossos grandes valores e ideais – porque precisamos primeiro vivenciar o niilismo, para que cheguemos a descortinar qual era propriamente o *valor* desses “valores” ... Algum dia teremos a necessidade de *novos valores* (1973d: 175, itálicos originais).

Se levada às últimas consequências, a escalada do niilismo conduziria o Ocidente à descoberta de que seus valores fundamentais não só carecem de fundamento real como consistem, precisamente, em valores e mais nada³⁹. Dessa forma, o próprio movimento de nadificação de valores historicamente prevalentes na cultura ocidental reconverteria noções como “Ser”, “Deus” ou “Verdade” naquilo mesmo que são: apreciações de valor, produtos históricos da avaliação humana – e não mais realidades ontológicas, entidades supremas e ideais legítimos em si mesmos, uma vez que, sem o amparo da interpretação do mundo a que correspondem, ou seja, desarticulados da perspectiva avaliadora que estabelece seu valor, seu valor é nada⁴⁰. O niilismo contrai assim, como uma mola, a

³⁹ Não que, sendo o que são e nada mais, os valores sejam pouco. Pelo contrário, absolutamente: valores são interpretações fundamentais da realidade produzidas por uma forma de vida em particular, nas quais exprimem suas preferências ininterrogadas, sacralizadas, assimiladas durante períodos longos o bastante para que se torne inconsciente sua utilidade, isto é, sua adequação às necessidades do tipo vivente a que se articulam, no que diz respeito à sua sobrevivência ou, em termos mais propriamente nietzschianos, à intensificação de seu sentimento de potência – como ainda veremos. Os valores correspondem, portanto, a economias pulsionais específicas, próprias a tipos orgânicos determinados e, por extensão, às culturas em que prevalecem e das quais se tornam por isso exemplares. A afirmação de um conjunto de valores em detrimento de outro é reflexo de pulsões, fisiologias, corpos individuais, de um lado, ao mesmo tempo em que exerce, de outro, função reguladora sobre a vida coletiva, a existência gregária, a cultura.

⁴⁰ É exatamente o que Herberto Helder explica em “(motocicletas da anunciação)”, de *Photomaton & Vox*: “A revolta aparente dos valores é apenas o método de tornar claro esse facto atterradoramente simples: os valores não possuem a sua qualidade na quantidade que os garante” (1979: 104). O poeta condensa assim ao menos dois argumentos de Nietzsche. Primeiro, o de que não é por alguma qualidade intrínseca ou valor próprio que valores se garantem culturalmente, se tornam historicamente hegemônicos, conquistam solidez quantitativa. Segundo, o de que o simples fato de se ter a clareza de que os valores não têm valor intrínseco já significa preparar, deflagrar ou quem sabe concretizar a “revolta”, a revolução, a transvaloração de todos os valores. Para Herberto Helder – e antes de ser a do poeta, essa interpretação do pensamento nietzschiano foi, por exemplo, a de Heidegger – o próprio fato de se entender, como Nietzsche, que os “grandes ideais” ou os “conceitos fundamentais” da cultura ocidental nada mais são do que valores criados pelo homem em algum ponto da história já seria transvalorar todos os valores. Explica Heidegger (1961: 91) – explicando assim o que diz o Herberto Helder de “(motocicletas da anunciação)”: “la transvaluation accomplie par Nietzsche ne consiste pas à substituer aux valeurs prévalentes jusqu’alors

potência de seu contramovimento: distendendo-se a seu próprio limite, gesta o impulso para a criação de novos valores. É o que pretende uma geração de poetas parcialmente niilistas na exata medida em que dispostos a uma travessia total do niilismo, segundo Herberto Helder: liderar o declínio de valorações caducas e a ascensão de novos modos de vida⁴¹. Dizia o poeta há pouco: “Amamos coisas que nossos pais esqueceram-se de amar”, recusamos “a estreiteza dos princípios que nos foram legados”, “reconhecemos a necessidade de superar o mundo triste que não fizemos, mas que nos deram”. E mais decisivamente: “somos uma geração que pretende uma grande revolução moral”.

Para Herberto Helder, a invenção de novos modos de vida passa então por uma “grande revolução moral”. Diz seu prefácio a Bettencourt: “Revolucionar é destruir a instituição” (Helder 1963a: 16). Dessa forma, desvalorizar os valores instituídos não seria o bastante: é preciso destruir a própria moralidade que os institui, invalidar a moral como critério de valoração, negar valor a todos os valores morais. É o que propõe Herberto Helder, ainda no mesmo texto, ecoando Nietzsche – basta lembrar um título tão célebre quanto *Humano, Demasiado humano: um livro para Espíritos Livres*: “O esforço da modernidade parece-me ser precisamente esse: libertar o espírito de qualquer moralismo” (*ibid.*:

des valeurs nouvelles, mais en qu’il conçoit d’ores et déjà en tant que valeurs l’“être”, la “fin”, la “vérité”, et rien qu’en tant que valeurs”.

⁴¹ O mesmo seria dizer: criar novos valores significa tanto valorizar o que é novo, dar valor à novidade, afirmar o dever dos valores, como negar valor aos valores um dia assimilados pela tradição. Essa sabedoria é aplicável inclusive ou sobretudo à tradição mais recente, fixada pela geração imediatamente anterior à que se pertence: às coisas que amaram nossos pais, conforme a primeira entrevista de Herberto Helder. O poeta retorna à questão em “Outros tempos, outras gentes”, crônica de 25 de setembro de 1971. Escreve Herberto Helder, nas sendas de Nietzsche, visivelmente – repare-se no elogio à mobilidade dos valores, a defesa do caráter intrinsecamente dinâmico da vida: “Ficar velho deve ser, presumimos, ficar preso a noções e ambições que constituíram a aposta do tempo da juventude. Mas as pessoas esquecem que, enquanto vão aplicando essas noções e ambições, outras pessoas nascem e se fazem homens, tendo do mundo uma visão diferente. E é a visão mais recente – até que outra mais nova ainda a venha substituir – que garante a sobrevivência espiritual do homem no mundo. Assim, aos que não se encontram em estado de vigilante disponibilidade será recusada a compreensão sempre rarefeita da realidade. É essa mesma massa humana que se torna um peso para o próprio desejo humano de progressão, que se faz obstáculo ao dinamismo natural da vida. [...] O mal das sociedades que se orgulham de uma grande tradição cultural é que supõem haver encontrado a forma definitiva de resolver os problemas de todos. [...] Em todos os domínios, há Velhos do Restelo, que ficam à borda de água meneando sabichonamente a cabeça e falando da loucura do mundo. Dizem eles: no meu tempo não era assim. Pois não era, senhores cadáveres” (2018: 105-6).

17)⁴². Quarenta e três anos mais tarde, em “O nome coroado”, o poeta volta ao tema da moral, em termos que não prestam ao filósofo tributo menor – pense-se por exemplo no capítulo “Moral como contranatureza”, de *Crepúsculo dos Ídolos*: o demônio, “figura dionisiaca” (Helder 2006: 58) – à qual Herberto Helder associa valores não humanos, morais, e sim terrenos, vitais – teria renascido “no seio contranatural do moralismo, como subversão”⁴³ (*ibid.*). Para o poeta, subversivos, revolucionários, seriam portanto os valores que avaliam o homem não em sua moralidade, mas em seu acordo com a natureza, sua conformidade com a poderosa vitalidade da terra: valores que extraem seu valor à vida mesma – se “vida” significar, como significa decisivamente na linguagem da filosofia madura de Nietzsche, vontade de potência⁴⁴.

⁴² E quem sabe também outro, talvez um pouco menos conhecido, mas ainda mais revelador do sentido das palavras de Herberto Helder em seu “Relance sobre a Poesia de Edmundo de Bettencourt”: *O Espírito Livre: sobre a Filosofia como Movimento Niilista* – título cogitado por Nietzsche para o segundo dos quatro livros que, em 1887, planeja reunir em um volume que acaba por não concluir – ou que acaba por resumir a um só livro, *O Anticristo* (1888): cf. Nabais (1997: 177-180) – ao qual contava chamar, significativamente, *Transvaloração de Todos os Valores*. Percebe-se dessa forma que “o esforço da modernidade”, segundo “parece” a Herberto Helder, seria, no fundo, o de se colocar à altura do programa filosófico de Nietzsche.

⁴³ O demônio de Herberto Helder tem todas as características do Dioniso de Nietzsche: “É dançante, ébrio, rítmico, lírico, rápido, festivo, tumultuário, incontido. Mas [...] um dia mostrará a face sombria” (Helder 2006: 158). Para saber porque basta consultar o personagem nietzschiano que é tanto apóstolo de Dioniso como anunciador do super-homem. Diz Zaratustra, escarnecendo dos “homens superiores”, quer dizer, dos niilistas reativos, assassinos de Deus, mas conservadores de sua moral: “Ó vós, homens mais elevados que meus olhos já conheceram! Eis a minha dúvida a vosso respeito, e o meu riso secreto: eu adivinho que ao meu super-homem chamaríeis – Demônio!” (Nietzsche 1883: 138). O demônio nietzschiano encarna ainda a inversão de hierarquias valorativas historicamente fixadas pelas sucessivas variantes do niilismo europeu, ocidental: encarna, portanto, uma primeira etapa, um estágio incipiente, um ensaio ou um prelúdio ao projeto de transvaloração de todos os valores. Nietzsche, *Humano, demasiado humano*: “Não é possível revirar *todos* os valores? e o Bem não seria o Mal? e Deus apenas uma invenção e finura do Demônio?” (1878: 10). Em Herberto Helder, um dos rostos do demoníaco é, precisamente, o de “uma espécie de bailado – nietzscheana leveza de cabeça ao contrário” (2006: 155-6): seria próprio ao demônio do poeta “dançar de cabeça para baixo” (*ibid.*: 164). O demônio helderiano, o super-homem nietzschiano, inverteria toda a escala niilista de valores dos “homens superiores” que, carregadores de fardos morais, carregados da moral como fardo, “não sabem rir, nem brincar nem dançar” (Deleuze 1965: 42).

⁴⁴ O conceito de vontade de potência, como preferimos designá-lo, ou vontade de poder, como preferem algumas traduções, se impõe à filosofia de Nietzsche a partir do primeiro livro de *Assim Falou Zaratustra* (1883). Sua identidade com a vida é reivindicada pela vida mesma: “Apenas onde há vida há também vontade: mas não vontade de vida e sim – eis o que te ensino – vontade de poder!” (Nietzsche 1883: 110). É a própria vida que se revela a Zaratustra como impulso para a autossuperação, vontade de aumento da própria força, desejo insaciável de mais potência: “*eu sou aquilo que sempre tem de superar a si mesmo*” (*ibid.*, *itálicos originais*). E é a vida mesma quem releva ainda sua relação intrínseca com os procedimentos humanos de avaliação, de valoração, de criação dos valores: “Muitas coisas são mais estimadas pelo

É preciso entender o gesto em todo o seu alcance. Pelo lado do martelo, isto é, no que diz respeito à radicalidade crítica do pensamento nietzschiano, substituir a moral pela vida – novamente: pela vontade de potência⁴⁵ – como critério de criação e avaliação dos valores significa nada menos do que retirar a todos os valores niilistas o seu fundamento comum. Mas o desmoronamento de todo niilismo não é ainda sua viragem ao avesso: a “transvaloração de todos os valores” só é levada a termo quando articula a implosão da moral às premissas construtivas a que correspondem⁴⁶. Poderia o filósofo remeter todos os juízos de valor à terra ou eleger a vida como princípio absoluto de valoração se não reconhecesse a vontade de potência em tudo o que existe, isto é, se não a concebesse como elemento constitutivo do mundo? Em Nietzsche, a filosofia do martelo obedece a

vivente do que a vida mesma; mas no próprio estimar fala – a vontade de poder!” (*ibid.*). É sempre a vida, concebida como vontade de potência, quem valora: os valores – assim ensina Nietzsche – são sempre reflexo da qualidade ativa ou reativa da forma de vida que os institui, ou seja, do caráter afirmativo ou negativo da vontade de potência que os estabelece.

⁴⁵ A identidade entre vida e vontade de potência não é, apesar de tudo, a única palavra de Nietzsche. Em alguns textos, o filósofo estende a vontade de potência ao domínio do inorgânico (cf. Marton 1990: 72-5). Nada que afete a crítica dos valores: a essa região da filosofia nietzschiana importa somente a unidade vida-vontade de potência. Registre-se, contudo, que Herberto Helder parece ter em conta a ideia de que a vontade de potência se manifesta também na matéria inorgânica. Por exemplo, em versos de *Última Ciência* (1988), nos quais objetos cotidianos se mostram potentes, quase dionísacos: “Não toques nos objectos imediatos. / A harmonia queima. / Por mais leve que seja um bule ou uma chávena, / são loucos todos os objectos. / Uma jarra com um crisântemo transparente / tem um tremor oculto. / É terrível no escuro. / Mesmo o seu nome, só a medo o podes dizer. / A boca fica em chaga” (Helder 1988: 407).

⁴⁶ Em Nietzsche, a “transvaloração de todos valores” é sobretudo um programa, um ensaio. Para Herberto Helder, sua realização é tarefa da arte: só é bem-sucedida, segundo o poeta, a experiência artística capaz “daquele convite à revisão de valores que é o primeiro sinal, no domínio da cultura, de uma proposta inovadora” (Helder 1963a: 14). É provável que o próprio Herberto Helder tenha realizado a transvaloração ensaiada por Nietzsche. Mais ainda: é possível que o poeta mesmo tenha tido consciência de concretizar o que para o filósofo é ainda um projeto. Em *Ecce Homo*, Nietzsche descreve sua efetivação *avant la lettre*, ao propor uma interpretação retrospectiva de *Aurora* (1881): “‘Há tantas auroras que não brilharam ainda’ – esta inscrição *indiana* figura na entrada desse livro. *Onde* busca o seu criador aquela nova manhã [...]? Numa *transvaloração de todos os valores*, num desprender-se de todos os valores morais, num confiar e dizer Sim a tudo o que está até aqui proibido, desprezado, maldito. [...] A moral não é atacada, apenas não é mais considerada... Esse livro conclui com um ‘Ou?’ – é o único livro que conclui com um ‘Ou?’...” (Nietzsche 1888e: 75-6, *italicos originais*). Também é incomum que um livro comece, já em seu título, com um “Ou”, grafado assim mesmo, com inicial maiúscula, como se iniciasse uma frase. Pergunta Nietzsche: o mundo moral... “Ou?” – *Ou o poema contínuo* (2001, 2004), responde Herberto Helder, com o título das recolhas sumular e extensiva de sua poesia. A arte helderiana seria assim uma das auroras que o filósofo prefigura: nos versos do poeta brilha a manhã de um mundo extramoral, no qual a vida já não é maldita, desprezada, negada, e sim afirmada inteiramente em todo o seu esplendor.

uma filosofia da natureza, a uma visão do mundo físico, a uma imagem da *physis*, a uma cosmologia: para considerar a moral em perspectiva extramoral, para avaliar os valores humanos pelo ponto de vista da vida, o filósofo enxerga o mundo como um enorme campo de batalhas energéticas, um grande mar de intensidades se digladiando ao acaso, um conjunto caótico de forças em constante disputa e eventual relação. E quando, além de um nietzschiano competente, se é também um poeta gigantesco, pode-se transitar entre a demolição moral e a construção cosmológica em apenas alguns versos. Escreve Herberto Helder em *Os Selos*⁴⁷ (1989):

Será que Deus não consegue compreender a linguagem dos artesãos?

Nem música nem cantaria.

Foi-se ver no livro: de um certo ponto de vista de:

terror sentido beleza

[...]

O caos nunca impediu nada, foi sempre um alimento inebriante.

O homem não é uma criatura entre mal e bem: falava-se com Deus
porque Deus era potência, Deus era unidade rítmica.

(2017: 427)

Seria excessivo ler nessas poucas linhas a revolução da mais hostil à vida de todas as doutrinas morais, a subversão da mais mórbida das concreções históricas do niilismo, a transvaloração dos valores cristãos? Talvez não, se interpretarmos *Os Selos* como uma

⁴⁷ Assim como o demônio de Herberto Helder corresponde ao super-homem de Nietzsche, os poemas de *Os Selos* podem ter como referência primeira não a Bíblia cristã mas a anti-Bíblia cristã, não a doutrina de Cristo mas a filosofia do autor de *O Anticristo* (1888), não o Livro do Apocalipse mas essa grande paródia bíblica intitulada *Assim Falou Zaratustra*. Lembre-se que a terceira parte do *magnum opus* nietzschiano termina justamente em um capítulo – que em versão manuscrita se chamava, reveladoramente, “Dioniso” – chamado “Os sete selos (Ou: a canção do Sim e do Amém)”. É o momento em que Zaratustra, tendo chegado ao ponto culminante de seu aprendizado trágico, isto é, tendo concebido a doutrina do eterno retorno e pressentido a inocência do devir, canta seu amor a uma eternidade terrena, expressando assim sua aquiescência irrestrita ao tempo, seu amor trágico à vida temporal, sua afirmação dionisíaca de tudo o que é, foi e será. De resto, são vários os escritos em que Herberto Helder faz do imaginário apocalíptico uma máscara de sua visão trágica do mundo: “(vulcões)”, “O nome coroado”, *Os Selos* – para citar apenas os já considerados por este trabalho.

encenação trágica do Apocalipse de João. Diz Herberto Helder: “Foi-se ver no livro: de um certo ponto de vista de: / terror sentido beleza”. Com o jovem Nietzsche, vimos qual é o “ponto de vista” sobre a existência que situa o “sentido” da existência entre “terror” e “beleza”, essência e aparência, Dioniso e Apolo – valorizando não sua oposição, como fariam as avaliações morais do mundo, mas sua aliança trágica, sua união conjugal. Com a filosofia nietzschiana madura, vemos agora que, visando um livro bíblico desde uma perspectiva trágica, Herberto Helder dismantela a moral cristã, ao recusar a dicotomia que a resume: “O homem não é uma criatura entre mal e bem”, escreve, em mais uma evidente alusão a Nietzsche: para um poeta trágico, tudo o que vive sobre a terra, tudo o que está em devir, o devir mesmo, está *Além do Bem e do Mal*⁴⁸. Visto por esse ângulo, o conceito de “Deus” se torna uma construção já não moral e sim cosmológica: não mais uma designação genérica de valores humanos como bondade ou sabedoria, mas tão-somente “potência”, “unidade rítmica”, domínio estético de forças caóticas, formulação

⁴⁸ Situar o devir além de bem e mal significa entre outras coisas não mais considerar o tempo imperfeito em relação seja a uma eternidade extratemporal, seja a seu aperfeiçoamento futuro. Quando o tempo já não é imperfeição e o devir não é expiação de seu próprio crime, quando vir-a-ser não é ser culpado e morrer não é punição cósmica ou moral mas o corolário da própria vida em sua alegre temporalidade, então tudo o que existe sobre a terra, a existência mesma, a vida terrena em geral, é inocente: é o grande tema heraclítico-nietzschiano, em todo caso o grande tema trágico, da inocência do devir. Gilles Deleuze, *Nietzsche e a filosofia* (1962: 36, itálicos originais): “Heráclito é aquele para quem a vida é radicalmente inocente e justa [...], um *fenômeno estético*, não um fenômeno moral ou religioso [...]. E Deleuze continua (*ibid.*: 37, itálicos originais): “Heráclito olhou profundamente, não viu [...] nenhuma culpa da existência. Nada viu de negativo no devir”. Heráclito, “o obscuro”, como “obscuro” é também o poeta de um famoso conto incluído por Herberto Helder em *Os Passos em Volta*: “Meu Deus, faz com que eu seja sempre um poeta obscuro” (Helder 1963: 147). Tudo bem com a fama do texto – desde que não se entenda “poeta obscuro” como “poeta ilegível”, “poeta elusivo” e menos ainda como “poeta maldito”, mas como “poeta trágico”, isto é, poeta votado à afirmação incondicional do devir, do tempo e da vida terrena em geral. Nessa perspectiva, vale lembrar que a epígrafe de *Apresentação do Rosto* (1968) é extraída por Herberto Helder a “Lycophron, dito ‘O obscuro’”, poeta trágico grego tardio, do século III a.C. E que um dos mais belos livros alguma vez escritos a partir da obra de Herberto Helder – o de Silvina Rodrigues Lopes – se chama justamente, e sobretudo nietzschianíssimamente, *A Inocência do Devir* (2003).

artística do mundo, realização plena da vontade de potência⁴⁹ – como explica Nietzsche, em um fragmento do outono de 1887⁵⁰:

Afastemos o bem supremo do conceito de Deus: ele é indigno de um Deus. Afastemos do mesmo modo a sabedoria suprema: – deve-se à vaidade dos filósofos essa superstição de um monstro da sabedoria chamado Deus: ele deveria se mostrar tão semelhante quanto possível em relação a vocês. Não! Deus, o *poder supremo* – isso basta! (2013a: 418, itálicos originais)

“Deus, o poder supremo”, a suprema potência, a soberania da vontade de potência como princípio fundamental da vida e fato elementar do mundo. Para superar o conceito metafísico-teológico de “Deus”, para ultrapassar as interpretações morais da existência, para escapar à subordinação de tudo o que existe à hipótese da oposição originária entre o bem e o mal, verdade e erro, essência e aparência – para tudo isso “basta” ao último Nietzsche a ideia de um Deus cósmico: a afirmação da divindade do próprio cosmos, a divinização da terra. Em sua maturidade, o pensamento cosmológico nietzschiano exclui qualquer possibilidade de um mundo-outro ou de um além-mundo extratemporal: valorizar a vida terrena é valorizar o tempo, afirmando sua eternidade.

⁴⁹ Sobre o caos nunca ter, nas palavras de Herberto Helder, impedido seja o que for, recorde-se – além da celeberrima injunção de Zaratustra, segundo a qual seria “preciso ainda ter o caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante” (Nietzsche 1883: 18) – que, segundo Nietzsche, “é o juízo moral que se encontra por trás da ideia de ordem do mundo” (Machado 1999: 147-8): é um preconceito moral pensar que a ordem diga uma verdade essencial das coisas e que o caos seja inversamente um erro, um valor de valor negativo. Mas uma simples inversão hierárquica entre os valores “ordem” e “caos” não é a melhor proposta de Nietzsche. Para o filósofo, o caos imanente à realidade pode ser também objeto de controle estético: é o tema nietzschiano da formulação artística do mundo – cuja noção central é, como veremos em detalhe, a de “ritmo” – compreendida nietzschianamente, helderianamente, como domínio plástico, controle formal, configuração estética, ordenação poética do caos, (cf. Branco 2010: 339-357). É então ainda com o último Nietzsche que dialoga o Herberto Helder de *Os Selos* quando, em um intervalo de poucos versos, valoriza positivamente o “caos” e identifica a ideia de “Deus” à de “unidade rítmica”.

⁵⁰ E em outro, do mesmo período: “A única possibilidade de manter um sentido para o conceito de ‘Deus’ seria: estabelecer Deus [...] como *estado maximal*, como uma *época*... um ponto no desenvolvimento da *vontade de poder*” (Nietzsche 2013a: 441, itálicos originais). Em sua eficácia transvalorativa, a poesia de Herberto Helder, como a filosofia de Nietzsche, confere por vezes – porque há também vezes em que o poeta diz “Deus” para valorizar negativamente o Deus metafísico-cristão, a exemplo do que acontece na frase final do conto “Teorema”, como já vimos – “novo sentido à ideia de Deus: ela passa a designar tão-somente uma específica configuração de forças, revelando um máximo de potência” (Marton 2010: 182).

Não uma eternidade fora do tempo, como rezam platonismo e cristianismo, nem um tempo prospectivo, concebido como movimento para a perfeição, como projetam as temporalidades modernas. Contra todas as concepções niilistas do tempo, Nietzsche declara perfeita a vida como ela é, foi e será. Contra as promessas de redenção do tempo fora do tempo ou no tempo futuro, o filósofo diviniza a repetição infinita do instante, o revir cíclico do devir, a eterna circularidade da vida temporal: “*circulus vitiosus deus*” (Nietzsche 1886: 54). São assim mais uma vez as hipóteses cosmológicas de Nietzsche o que Herberto Helder reivindica para sua própria poesia em um texto de 2005, publicado na revista *Telhados de Vidro*. Diz o poeta:

Entendi que o quirólogo empregava uma qualquer metáfora. — “O senhor há de morrer no lugar onde nasceu; a sua vida é um círculo”. — A intuitiva matéria do destino, matéria mágica, permitia os símbolos, o uso figurativo, a obscuridade lírica, a claridade lírica, nos meandros do tempo, que é também ele um suporte poético. Eram circulares, todas as vidas, para mim eram-no todas, as vidas fiéis fundadas no poder pessoal, na raiz desse poder, e o nascimento e a morte estabeleciam um nexos. O nexos era o futuro, o destino. Utilizava-se metaforicamente o círculo, a reprodução do lugar fechado, para exprimir a espacialidade dos tempos, o princípio, o fim: como na clepsidra onde a água é a mesma sempre, circula sempre; e esse mecanismo replica aos ritmos e ciclos naturais. O tempo é uma criação abstrata mas assenta no vitalismo da natureza. Falara literalmente, o quirólogo (Helder 2005: 111)⁵¹.

⁵¹ O círculo como símbolo da vida e forma do nexos temporal entre nascimento e morte, criação e finitude, são temas de Herberto Helder pelo menos desde “O Quarto”, de *Os Passos em Volta*: “Sabe que estou a construir uma casa?” [...], “Quando ficar pronta já nada terei a fazer. Seria estúpido sobreviver-me. [...] Meu avô correu mundo e veio morrer na cama onde nasceria. Meu pai andou pelas guerras depois de me ter gerado, e lá morreu”, “Aos vinte e cinco anos fui viajar. [...] Depois parei, vim para a Ilha. E os círculos foram-se apertando”, “Vou morrer. Ouça: a casa é assoalhada” [...], “mas esse quarto não é assoalhado”, “fico no quarto sem soalho e deito-me no chão. [...] Depois encosto a cara à terra profundíssima para escutar o seu húmido sussurro atravessando-a toda e passando por mim. E então poderei morrer” (Helder 1963: 125-8). Sacrificar-se à infinita vitalidade terrena, pelo amor do anel cósmico que liga cada instante a toda a eternidade, unindo o nascer e o morrer – prescrições de Zaratustra: “Amo aquele que trabalha e inventa, para construir a casa para o super-homem e lhe preparar a terra” (Nietzsche 1883: 16). Tendo

Literalmente ou por metáforas, é de se supor que o quirólogo de Herberto Helder falasse alemão⁵². Suas palavras não têm nada de divinatórias e tudo de expositivas: expõem a face cosmológica da doutrina nietzschiana do eterno retorno do mesmo. A cosmologia de Nietzsche supõe um movimento temporal circular: não haveria instantes iniciais ou finais, não existiriam estados de ser ou de nada antes ou depois do devir, nem seriam concebíveis a criação ou o fim dos tempos ou do mundo. O tempo seria então incriado e infinito – mas as forças que dão forma ao mundo, a tudo o que existe, todas as coisas, seriam quantitativamente finitas. Em um tempo infinito, um número finito de coisas, por maior que seja e por mais tempo que isso leve, tem necessariamente que se repetir por toda a eternidade. É o que ensina a arte trágica da quirologia, segundo Herberto Helder: seriam “circulares todas as vidas”, “como na clepsidra, onde a água é a mesma sempre, circula sempre”⁵³. E contudo, como réplica dos “ritmos e ciclos naturais”, como duplo do “vitalismo da natureza”, como realidade física ou como hipótese cosmológica, o pensamento do eterno retorno não se revela ainda em toda a sua radicalidade. Em um

inventado literariamente a construção de uma casa e ficcionado a preparação da terra em um quarto sem soalho, Herberto Helder trabalhou, como se vê, para o florescimento do super-homem de Nietzsche.

⁵² Entre outras línguas: são múltiplos os precursores das hipóteses de Nietzsche sobre o tempo, seu eterno retorno, sua afinidade com os ciclos cósmicos, sua espacialidade circular. À filosofia da era trágica grega, Nietzsche teria retomado ideias de Anaximandro e, mais decisivamente, de Heráclito. Também os estoicos teriam fornecido subsídios à sua visão do eterno retorno. No Oriente, elementos das cosmovisões hindu e brâmane teriam inspirado o filósofo – até estilisticamente. É também notória a influência de ao menos um texto de Heinrich Heine – poeta sabidamente admirado por Nietzsche – em algumas notas do filósofo sobre a circularidade do tempo. E o pensamento nietzschiano do eterno retorno está também em sintonia com parte da ciência de que é contemporâneo: leituras de Johann Gustav Vogt, por exemplo, teriam sido determinantes para as teses de Nietzsche sobre o revir infinito de cada instante. Sobre as várias origens do eterno retorno em Nietzsche, veja-se, por exemplo, Andler (1920: 475-500). Para uma análise mais focada nas inspirações científicas da cosmologia nietzschiana, veja-se, por exemplo, Marton (2007).

⁵³ Para o Herberto Helder que publica em 2005 na revista *Telhados de Vidro*, portanto, Nietzsche concebe um eterno retorno do mesmo – “a água é a mesma, sempre” – e não algum “eterno retorno da diferença”. Para o poeta, o tempo, a vida temporal, a vida mesma, teriam no círculo a metáfora privilegiada de sua literalidade, ou seja, de sua realidade natural. A perspectiva do poeta é portanto incompatível com a visão do tempo como uma linha de instantes irrepetíveis, estendidos ao infinito – como já propôs Gilles Deleuze sobre Nietzsche, algo idiossincraticamente (cf. Machado 1997: 129). Contra Deleuze, Herberto Helder não só está de acordo com a ampla maioria dos leitores nietzschianos como é fiel às dezenas de fragmentos em que o filósofo mesmo assume explicitamente o aspecto circular de um tempo em que retornariam as mesmas coisas. Para um ataque frontal à interpretação deleuziana do eterno retorno em Nietzsche, veja-se D’Iorio (2006). Para uma abordagem menos adversativa, onde as hipóteses de Deleuze sobre o eterno retorno nietzschiano são avaliadas à luz da própria filosofia deleuziana, veja-se Machado (2009: 87-100).

conhecido aforismo de *A Gaia Ciência*, Nietzsche apresenta a contrapartida ética da imagem do tempo que sua filosofia transmite à escrita de Herberto Helder. Conjectura o filósofo – preferindo aliás a areia à água, a ampulheta demoníaca à imagem correlata da clepsidra quirológica helderiana, como símbolo da vida temporal⁵⁴:

E se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e te dissesse: “Esta vida, assim como tu a vives e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e inúmeras vezes; e não haverá nela nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indizivelmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar [...]. A eterna ampulheta da existência será sempre virada outra vez – e tu com ela, poeirinha da poeira!”. – Não te lançarias ao chão e rangerias os dentes e amaldiçoarias o demônio que te falasse assim? Ou viveste alguma vez um instante descomunal, em que lhe responderias: “Tu és um deus, e nunca ouvi nada mais divino!”. Se esse pensamento adquirisse poder sobre ti, assim como tu és, ele te transformaria e talvez te triturasse; a pergunta diante de tudo e de cada coisa: “Quero isto ainda uma vez e ainda inúmeras vezes?” pesaria como o mais pesado dos pesos sobre teu agir! Ou então, como terias de ficar bem contigo mesmo e com a vida, para não *desejar nada mais* do que essa última, eterna confirmação e chancela – (Nietzsche 1996: 193, itálicos originais).

⁵⁴ Probabilíssima matriz da clepsidra de Herberto Helder, a ampulheta de Nietzsche é evocada também em *Assim Falou Zaratustra*. Em uma das passagens mais importantes de toda a obra, a águia e a serpente, animais de Zaratustra, símbolos do eterno retorno, assumem a tarefa de enunciar, ainda em sua dimensão menos nobre, isto é, ainda como uma simples evidência natural, o pensamento mais extremo da filosofia de Nietzsche. Dizem: “Pois teus animais bem sabem, ó Zaratustra, quem tu és e tem de tornar-te: eis que és o mestre do eterno retorno – é esse agora o teu destino! [...] Vê, sabemos o que ensinas: que todas as coisas eternamente retornam, e nós mesmos com elas, e que eternas vezes já estivemos aqui, juntamente com todas as coisas. Ensinas que há um grande ano do vir-a-ser, uma monstruosidade de grande ano: tal como uma ampulheta, ele tem de virar sempre de novo, a fim de novamente escorrer e transcorrer” (Nietzsche 1883: 211, itálicos originais). Teria Herberto Helder revisto os animais de Zaratustra, a doutrina nietzschiana do eterno retorno, no limite toda a filosofia trágica do último Nietzsche, quando seus *Poemas Ameríndios* (1997) põem em cena uma criatura como “Quetzalcóalt, a Serpente de Plumas. / A serpente com plumas de quetzal. / Serpente-quetzal. / Terra e vôo.” (Helder 1997a: 7)? Se a obra do poeta transita por uma série de tradições marginalizadas pelo Ocidente, talvez seja porque se funda sobre sua margem originária: a marginalização da tragédia grega e do trágico como a própria origem da cultura ocidental.

Os verbos que estruturam o texto de Nietzsche estão predominantemente no modo subjuntivo. A situação exposta pelo filósofo é essencialmente hipotética. Descontados os expedientes dramáticos e estilísticos, tudo se reduz a um pequeno número de conjecturas. E se o que se viveu, vive e viverá carregasse consigo o segredo de sua própria eternidade? Como agiríamos, cada um de nós, singularmente? Que resposta ética daríamos à hipótese cosmológica da repetição infinita de cada instante em um tempo circular? Sucumbiríamos ao peso de uma condenação aterradora? Ou nos rejubilaríamos face à perfeição do tempo, da terra e da vida? Pouco importa a verdade ou inverdade física da doutrina nietzschiana do eterno retorno: importa a atitude existencial que adotaríamos caso soubéssemos que a vida, tal como a vivemos, tem que eternamente regressar. Em Nietzsche, o eterno retorno é uma hábil peça de ficção, um jogo cênico especialmente fecundo, um poderoso artifício poético. Mas as implicações éticas nas quais se traduz, as exigências que impõe à ação humana, as formas de vida que afirma ou infirma – essas são realmente determinantes e então determinantemente reais. É o que exemplifica um conto de *Os Passos em Volta*⁵⁵, ao colocar em diálogo dois personagens a que apenas o rigor metodológico e conceitual, isto é, apenas os cacoetes do homem teórico, nos impediriam de chamar Herberto Helder e Friedrich Nietzsche. O poeta apresenta o espetáculo:

⁵⁵ Será ainda preciso dizer que o título de Herberto Helder reivindica o eterno retorno de Nietzsche? Que os “Passos” são “em Volta” tanto porque desenham o círculo que o filósofo elege como símbolo do tempo quanto porque descrevem o movimento de retorno de cada instante da vida – a “volta”, precisamente, de tudo o que vem-a-ser? E por que não pensar ainda que, para um falante mais veloz, “Os passos” podem ser também “espaços”, isto é, que *Os Passos em volta* podem ser também “espaços em volta”, modo de dizer novamente a espacialidade do tempo, de indicar outra vez sua circularidade? Este trabalho obedece a seus próprios objetivos e, nos seus limites, não é possível esgotar as numerosíssimas referências de *Os Passos em Volta a Assim Falou Zaratustra* – livro que reúne a maior parte dos textos publicados em vida por Nietzsche sobre o eterno retorno. Registre-se, contudo, que a investigação de homologias estruturais e afinidades temáticas entre o livro de contos de Herberto Helder e a obra central da filosofia nietzschiana é empresa que merecerá um estudo independente. Por ora, notemos apenas que se trata, em ambos os casos, de narrativas de aprendizagem, formação, *bildung*. “Para Nietzsche, só pela afirmação do eterno retorno alguém se torna o que é” (Machado 1997: 139). O aprendizado de Zaratustra e, por conseguinte, o do próprio Nietzsche, é seu tornar-se filósofo trágico. Não seria, homologamente, *Os Passos em Volta* a narrativa da aprendizagem trágica de Herberto Helder, a concreção ficcional de sua formação como poeta trágico, a encenação de seu tornar-se o que efetivamente foi? É no mínimo uma hipótese a ser explorada.

Refiro-me às virtudes da imaginação. Não se pode exigir mais nada. Uma pequena cervejaria numa pequena cidade destinada, em nós, ao puro jogo. Era um palco. Estávamos os dois a uma mesa do canto, e ele exercia-se no imaginário com uma desenvoltura maravilhosa. O criado mantinha a canecas de cerveja o nível nobre do fogo. O meu papel era ficar muito atento – atento e receptivo como um espelho onde a figura mostrava que não tinha nada na manga (onde tinha tudo). Brilhava. Fazia os gestos, dizia as palavras. E ia regulando cuidadosamente a fonte de onde brotavam as verdades. O teatro era este: a verdade impossível na Holanda – tudo falso, luminoso, necessário. O seu mau francês acendia-se por dentro, a cidadezinha lá fora pulverizava-se sob a pressão dos mitos. Eu acreditava na minha vida – O Ocidente não presta – dizia o alemão. Espero que arrasem tudo (Helder 1963: 103).

Os melhores protocolos da teoria literária proibem a identificação entre personagens textuais e indivíduos empíricos. Mas como não ver, molhado de cerveja, o vasto bigode do “alemão” que desanca o Ocidente, se o texto que o apresenta não poupa referências à filosofia trágica de Nietzsche? Seria preciso fechar os olhos para o fato de que se trata de um criador de verdades luminosamente falsas, de um prestidigitador brilhante, um emblema da pulsão artística apolínea. Seria também necessária a verdadeira proeza de não ver que a ação dramática consiste em uma bebedeira e tem lugar em uma cervejaria – concreções cênica e cenográfica da embriaguez que, em Nietzsche, ora caracteriza o dionisíaco como estado de ânimo e impulso estético, ora designa a condição fisiológica que torna possível toda experiência artística digna desse nome⁵⁶. E seria ainda preciso

⁵⁶ O texto mais explícito de Nietzsche a esse respeito está no *Crepúsculo dos Ídolos*: “Para haver arte, para haver alguma atividade e contemplação estética, é indispensável uma condição fisiológica: a *embriaguez*. A suscetibilidade de toda máquina tem de ser primeiramente intensificada pela embriaguez: antes não se chega a nenhuma arte” (1888b: 67, *italico original*). As cervejas de Herberto Helder são assim metonímia da superabundância de forças que para Nietzsche tipifica o estado artístico criador ou fruidor – e não só: “Todos os tipos de embriaguez têm força para isso, por mais diversamente ocasionados que sejam; sobretudo a embriaguez da excitação sexual, a mais antiga e primordial forma de embriaguez. Assim também a embriaguez que sucede todos os grandes desejos, todos os afetos poderosos, a embriaguez da festa, da competição, do ato de bravura, da vitória, de todo movimento extremo; a embriaguez da crueldade; a embriaguez da destruição; a embriaguez sob certos influxos meteorológicos, por exemplo, a embriaguez primaveril; ou sob a influência de narcóticos; a embriaguez da vontade, por fim, de uma

deixar de perceber que “alemão” e narrador ou, com mais arte que ciência, Nietzsche e Herberto Helder, se destinam “ao puro jogo”, à afirmação do caráter necessariamente vitorioso de todo lance de dados, quer dizer, a combinação da necessidade e do acaso⁵⁷. Para ambos os personagens, a mesa de bar⁵⁸ – como em Nietzsche a terra, o mundo – é uma mesa de jogo, sobre a qual cai sempre o número que determina o relançamento dos dados, de um tal modo que o destino relança infinitamente a contingência⁵⁹. É ainda o tema do eterno retorno – a que certa gíria boêmia, certo dialeto trágico, apelidam “Singapura”. Narrador e “alemão” conversam:

- Nunca bebi cerveja tão boa. – E ele respondia:
- Claro: somos puros. Como é que a cerveja poderia ser má? A verdade é que é preciso ir para Singapura. Tu vais para Singapura.

vontade carregada e avolumada. – O essencial na embriaguez é o sentimento de crescimento da energia e de plenitude” (*ibid.*: 67-8). De resto, se a bebedeira encenada por Herberto Helder em “Como se vai a Singapura” realiza literariamente a noção filosófica de embriaguez em Nietzsche, então uma hipótese se torna tentadora: a de que o conto põe em cena – transfigurando-a ficcionalmente, sem prejuízo algum de sua soberania literária e autonomia artística, pelo contrário – a experiência real da leitura do filósofo pelo poeta. Herberto Helder bêbado de Nietzsche: o narrador bêbado de cerveja com seu “amigo alemão” de “mau francês” (Helder 1963: 103) – o da tradução de certo exemplar do *Zaratustra*?

⁵⁷ Deleuze, *Nietzsche e a filosofia*: “Os dados lançados uma só vez são a afirmação do *acaso*, a combinação que formam ao cair é a afirmação da *necessidade*. [...] Em vão dir-se-á que os dados, lançados ao acaso, não produzem necessariamente a combinação vitoriosa, o doze que relança o jogo de dados. [...] O que Nietzsche chama de *necessidade* (destino) nunca é, portanto, a abolição do acaso, mas sim sua própria combinação. A necessidade é afirmada do acaso desde que o próprio acaso seja afirmado. [...] Por isso basta ao jogador afirmar o acaso uma só vez para produzir o número que relança o jogo de dados” (1962: 39-40, itálicos originais).

⁵⁸ Mesa essa que talvez seja servida por ninguém menos que o obscuro ator Heráclito de Éfeso, escalado por Herberto Helder para o modesto papel de criado da cervejaria – esse que, segundo consta, “mantinha a canecas de cerveja o nível nobre do fogo”. Zaratustra dimensiona a nobreza da estirpe a que Nietzsche filia a noção de acaso: “‘Lady Contingência’ – eis a mais velha aristocracia do mundo, que devolve a todas as coisas, ao redimi-las da servidão à finalidade” (1883: 158). Deleuze estuda a árvore genealógica de tão nobre dama, desvendando o parentesco entre a afirmação da contingência, do acaso, e as propriedades transmutadoras do fogo segundo Heráclito: “o fogo é o elemento que joga, o elemento das metamorfoses que não têm contrário” (1962: 43-4), “máquina de afirmar o acaso, de cozinhar o acaso, de compor o número que relança o jogo de dados [...], em resumo, a máquina de fogo heraclitiana” (*ibid.*: 45).

⁵⁹ Eternamente relançar o acaso, recriar o mundo, reiniciar o poema. Ou ainda: “o prestígio da poesia é menos ela não acabar nunca do que propriamente começar. É um início perene, nunca uma chegada seja ao que for”, como escreve Herberto Helder (2013: 603) no preâmbulo aos poemas de *Servidões*.

[...]

– Singapura é quase inimaginável para ti. Ajudo-te com as minhas pobres palavras francesas. Há essa generosa música da caixa de discos. E a cerveja. Esta cerveja que é muito decente. Mas ainda assim não esperes imaginar Singapura. [...] Ela ainda é demasiado boa para ti. [...] *Singapura está muito acima dos merecimentos de um homem.*

[...]

– Embebedei-me poucas vezes – murmurei. Achas que poderei morrer de um momento para o outro? Morrer sem ter falado com o gajo de Amsterdão? Sem ter ido para Singapura?

[...]

– Atenção – diz ele. – Quando chegares a Amsterdão procuras o Max Hughes na morada que te dei. Entregas-lhe a minha carta. Mais nada. Ele embarca-te logo para Singapura (Helder 1963: 103-5, itálicos originais).

Nenhuma cerveja é má quando se é puro. Inversamente: se a existência não é em si mesma injusta e a vida não leva a marca de nenhum pecado original, se a multiplicidade das coisas não é um crime contra a unidade de algum Ser primitivo e a mutabilidade que orienta tudo o que vive para a morte não denuncia a imperfeição da terra em relação a uma eternidade extramundana, então todas as cervejas são boas, por piores que sejam. Desse modo, o “alemão” comunica ao narrador, ou a filosofia de Nietzsche à escrita de Herberto Helder, a inocência do devir⁶⁰. Para apreciar todas as cervejas, inclusive as mais

⁶⁰ Convém todavia admitir que a poesia de Herberto Helder é ainda seduzida pela associação do devir ao crime e à culpa. Para o poeta, a escrita mesma é por vezes tida como uma geração injusta, uma derivação criminosa do silêncio – concebido assim como espécie de variante poética do Ser ou do Nada: um *ápeiron* da linguagem, ou seja, um Indeterminado não-verbal do qual derivaria criminosamente o verbo e ao qual deveria então retornar toda palavra que se queira livre de sua culpa intrínseca. A poesia seria dessa forma uma modalidade verbal de teodiceia, como mostra, por exemplo, a montagem de dois pequenos excertos de *Photomaton & Vox*: “Esta / espécie de crime que é escrever uma frase que seja” (Helder 1979: 16) obrigaria um poeta a “Levar a linguagem à carnificina, liquidar-lhe as referências à realidade, acabar com ela – e repor então o silêncio” (*ibid.*: 127). Essa “carnificina” poética expiaria o crime da palavra limitada por seus usos representativo e significativo: liquidar as referências da escrita à realidade, orientando-a para um registro poético, seria esgarçar os limites do verbal, devolvendo-o a seu *ápeiron*, seu silêncio originário. Se fossem considerados apenas os tópicos do “crime” e do “silêncio”, a poesia de Herberto Helder estaria assim mais próxima de Anaximandro e Schopenhauer do que de Heráclito e Nietzsche (cf.

térribéis, é preciso apreciar antes o tempo, a dignidade de sua justiça e a nobreza de sua lei: o eterno retorno. Se se é intrinsecamente puro, ou se a existência é radicalmente inocente e justa, nesse caso, afirma Herberto Helder, “é preciso ir a Singapura”. Mas a suposta ajuda de um incerto “Max Hughes”, “gajo de Amsterdão”, não torna a viagem trivial: como em Nietzsche a doutrina do eterno retorno, “Singapura” é um forte desafio à imaginação. Bem a imagina apenas quem está à altura de sua imagem⁶¹, ou seja, quem suporta as consequências práticas do pensamento de que todas as coisas regressam eternamente, melhor ainda, quem afirma a eterna repetição da vida tal como se a viveu, vive e viverá – quer ela retorne realmente, quer não. Em busca desse aprendizado, o herói de Herberto Helder se lança à sua jornada, rumo a “Singapura”⁶². O poeta narra o desfecho da aventura:

Deleuze 1962: 31-5): mais próxima de um pessimismo cósmico ou romântico do que de um pessimismo dionisíaco, um “pessimismo da força”, como já vimos. Nesse sentido, seria também plausível o gesto de importantes leitores helderianos que, mesmo divergindo em vários pontos – cf. por exemplo as emendas filológicas de Joaquim Manuel Magalhães (1999: 126-45) à leitura de Herberto Helder por António Ramos Rosa (1961) – aceitam a filiação da escrita helderiana a algum orfismo. De fato, a afinidade entre as noções de “crime” e “silêncio” permitiria aproximar a poesia de Herberto Helder de uma escatologia da culpa e da expiação ou de uma antropologia do pecado original expiado por algum ascetismo – ambas típicas das doutrinas órficas. (cf. Branco 2010: 155-184). Mas não é propriamente a tradição órfica o que prevalece em Herberto Helder e sim sua dobra trágica, sua transfiguração plástico-musical, sua evolução apolíneo-dionisíaca. “Herberto Helder, poeta órfico” desvalorizaria moralmente a vida. “Herberto Helder, poeta trágico” a afirma incondicionalmente.

⁶¹ Imaginar “Singapura” não é tarefa simples. Atente-se para o que diz “o alemão” ao narrador: “Singapura é quase inimaginável para ti”. Ou: “não penses em imaginar Singapura”. Ou: “*Singapura está muito acima dos merecimentos de um homem*”. Exatamente como Nietzsche, Herberto Helder situa a visão do eterno retorno além do homem: quem a concebesse superaria a humanidade, tornando-se super-homem. Tanto é assim que, em sua forma acabada, alcançada pelo filósofo apenas no clímax da obra que ocupa o centro de sua trajetória intelectual, o conceito de super-homem é uma espécie de corolário do pensamento do eterno retorno: “Ser super-homem, no sentido trágico que a palavra adquire nesse momento de *Assim Falou Zaratustra*, [...] é querer o retorno de sua vontade afirmativa, alegrando-se com as coisas como elas são, foram e serão; ser super-homem, estar tragicamente diante da existência, é querer a vida, a cada momento, sem reservas, integralmente, incondicionalmente, por toda a eternidade, sendo forte ou pleno a ponto de afirmar até o mais árduo sofrimento” (Machado 1997: 142).

⁶² É patente a semelhança entre a jornada do herói helderiano, isto é, sua viagem de barco a “Singapura”, e a primeira metade da terceira parte de *Assim Falou Zaratustra*. Trata-se precisamente da fatia da obra de Nietzsche que antecede imediatamente, prefigurando-a, antevendo-a, a revelação do eterno retorno. Zaratustra viaja em regresso à sua casa, cumprindo a parcela marítima de seus passos em volta à solidão de sua montanha, onde logo terá a visão do “pensamento abissal” de Nietzsche. Qualquer semelhança estrutural e temática com o *bildungsroman* fragmentário de Herberto Helder não é mera coincidência: *Os Passos em Volta* dramatiza o retorno à casa do protagonista-narrador. O último conto do livro, “Trezentos

O amigo comprou-me o bilhete de comboio para Amsterdão e, na própria gare, bebemos ainda duas ou três cervejas. Encadeado na luz das inspirações alemãs, dormi durante quase toda a viagem. [...] O comboio transpunha a noite. Eu acordaria no meio da luz.

Mas em Amsterdão nem sequer existia a rua que o meu amigo tinha indicado e, claro, nunca houve em qualquer parte da terra um homem chamado Max Hughes que conseguisse embarcar gente para Singapura. Às vezes chego a pensar que não existe nenhuma cidade com tal nome. Mas não é nem nunca foi essencial. A comoção e a esperança, sim, essas existem, e são o tema dos nossos dons, a nossa tarefa. E é nelas próprias que o milagre do mundo pode ser concebido (Helder 1963: 106).

Jamais existiu fisicamente em “Amsterdão” o destino prometido ao herói por seu amigo “alemão”. “Max Hughes” nunca foi de carne e osso. Talvez a “Singapura” de Herberto Helder nunca tenha sido vista em um mapa geopolítico⁶³. “Mas não é nem nunca foi essencial”: o essencial é viver como se “Singapura” existisse. A repetição infinita de todas as coisas em um tempo circular pode ou não ser uma realidade física: a filosofia não o poderia dizer – e menos ainda a arte, a literatura, a poesia. É possível, se não for provável, que nada tenha alguma vez se repetido e nem venha um dia a se repetir. E no entanto é imperativo viver como se cada instante vivido fosse eternamente retornar⁶⁴.

e sessenta graus”, encena, a começar já pelo título, a realização plena de um ciclo, volta completa, em um percurso infinito: o círculo do eterno retorno, “*esse sentimento de plenitude, essa paragem e retrocesso do tempo, a estupenda pureza reconquista, como encontrar-se no comboio de regresso*” (Helder 1963: 168, itálicos originais). O protagonista regressa à casa não como quem reencontra o passado ou recupera algum tempo perdido, mas como quem pressente a eterna teia do tempo, o tecido infinito da existência, a trama temporal da eternidade. São as últimas linhas do livro: “Que grande aranha, esta mãe velha. As patas finas corriam sobre o bordado. Bordaria pelos séculos adiante” (*ibid.* 169).

⁶³ A “Singapura” de Herberto Helder não poderia afinal ser Singapura, arquipélago no sudeste da Ásia, cidade-estado dita “Tigre Asiático”. Seu estatuto é semelhante ao da “Arábia Saudita” de *Vocação Animal* (1971: 41): “Este lugar não existe, fica na Arábia Saudita, no deserto”. O poeta é didático: “este lugar não existe”, diz sobre o “lugar” que acaba de fazer existir superlativa e absolutamente, no ou a partir do texto literário, como invenção verbal, poesia. Não um lugar geográfico, portanto: um lugar poético.

⁶⁴ Que os ecos kantianos da palavra “imperativo” não gerem confusão: contra o universalismo da filosofia moral de Kant, Nietzsche funda uma ética da singularidade para a qual a criação de valores é tarefa pessoal

Para Herberto Helder, como para Nietzsche, o eterno retorno é um postulado sobre o cosmos, uma imagem condensada da vitalidade cíclica natural. Mas é sobretudo uma exigência à ação humana, a pedra de toque de uma prática existencial, o âmago de uma ética propriamente trágica: aprovar o eterno retorno do tempo é amar irrestritamente todo o acontecimento, todo o destino, sem nada querer a mais ou a menos, por mais duro, doloroso e terrível que seja, segundo a fórmula estoico-nietzschiana do *amor fati*⁶⁵. O niilista imagina a circularidade infinita do tempo como um fardo. O trágico diz um amorosíssimo “sim” à eternização de cada instante. Melhor: diz a cada instante “sim” a toda a eternidade – como supõe Nietzsche em um fragmento póstumo escrito entre o final de 1886 e a primavera de 1887:

Supondo que digamos sim em um único instante, então não dissemos sim apenas para nós mesmos, mas também para toda a existência. Pois não se acha nada por si, nem em nós mesmos nem nas coisas: e se apenas uma única vez nossa alma tiver tremido e entoado uma corda de alegria, então foram necessárias todas as eternidades para condicionar esse acontecimento uno – e toda a

e intransferível. A filosofia nietzschiana nega valor a todos os valores que se pretendam universais – como atesta aliás um aforismo de *O Anticristo* (1888), demolidoramente: “Ainda uma palavra contra Kant como *moralista*. Uma virtude tem que ser *nossa* invenção, *nossa* defesa e necessidade personalíssima. Em qualquer outro sentido é um perigo. [...] ‘A virtude’, o ‘dever’, o ‘bom em si’, o bom como caráter de impessoalidade e validade geral – fantasias nas quais se exprime o declínio, o esgotamento final da vida, o chinesismo koenesburguiano. As mais profundas leis da conservação e do crescimento exigem o oposto: que cada qual invente *sua* virtude, *seu* imperativo categórico” (Nietzsche 1888c: 16, itálicos originais).

⁶⁵ O amor incondicional ao acontecimento, ao destino, à fatalidade, ao fado, ao *fatum*: *amor fati*, segundo a célebre fórmula que Nietzsche recupera, interpretando-a à sua maneira, à máxima estoica de “viver de acordo com a natureza”. Bastam algumas palavras de Zaratustra para que desponham as afinidades entre as noções de *amor fati* e de eterno retorno: “*Isso* era vida? Muito bem! Mais uma vez” (Nietzsche 1883: 150). Para um testemunho mais direto de Nietzsche sobre o tema, relacionando-o também ao tópico do super-homem, pode-se consultar – exemplo entre muitos – *Ecce Homo*: “Minha fórmula para a grandeza no homem é *amor fati* [amor ao destino]: nada querer diferente, seja para trás, seja para a frente, seja em toda a eternidade. Não apenas suportar o necessário, menos ainda ocultá-lo [...] mas *amá-lo*” (*id.* 1888e: 49, itálicos originais). Para um breve inventário da herança estoica – ora assumida, ora ocultada, ora negada – do pensamento nietzschiano, sobretudo no que diz respeito à reciprocidade entre a ética e física, à sujeição de uma teoria dos valores a uma cosmologia, veja-se “Nietzsche e o Estoicismo”, de Nuno Nabais (1997: 149-174).

eternidade foi bem-vinda, redimida, justificada e afirmada nesse único instante de nosso dizer sim (1973c: 256).

O anel do eterno retorno sela a aliança entre este exato instante que transcorre agora mesmo sobre a terra e todos os demais. O tempo trágico, a visão trágica do tempo, lega ao presente mais efêmero, à circunstância mais imediata, a densidade de um passado e um futuro que se estendem desde e para sempre. Nisso mesmo que vivemos aqui e agora vibra a infinita vitalidade terrena: não só as nossas próprias vidas e mortes, mas, em nosso próprio corpo, a vida e a morte de toda a existência, a inexaurível potência criadora e destruidora da natureza, tudo o que alguma vez nasceu e findou, tudo o que foi e deixou de ser em qualquer parte. É assim, por exemplo, que a poesia de uma cultura antiquíssima se torna inseparável da poesia portuguesa contemporânea, ou que um poema escrito em uma das línguas mais antigas de que há registro retorna em um poema escrito há apenas alguns poucos anos, em português. E é assim que, em um gesto da mais pura sabedoria trágica, em uma suprema demonstração de alegria dionisiaca, Herberto Helder pode dizer “sim” à vida na iminência da morte, afirmando então toda a eternidade – para além de si mesmo e contra os limites de sua própria humanidade, como autêntico super-homem nietzschiano. Escreve o poeta em *A Morte Sem Mestre* (2014), o último livro que inclui em seus *Poemas Completos*, reafirmando, no crepúsculo de sua vida e obra, a tragicidade que, como vimos, seu “poema em poemas” exhibe desde o primeiro “folheto”⁶⁶:

⁶⁶ Sem precisar recorrer a Nietzsche, Rosa Maria Martelo reconhece nesse livro de Herberto Helder um tempo circular, no qual tudo retornaria eternamente: *A Morte Sem Mestre* “leva-nos através dos tempos; faz-nos unir um fim e um princípio, e impregna tudo, até a circunstância mais fortuita e mezinha, da intensidade de um tempo que ficasse para sempre a regressar” (2014: 199). É altamente significativo que, para descrever esse tempo que regressaria ao infinito, Martelo recorra ao modo condicional: como em Nietzsche, o eterno retorno surge como uma hipótese de leitura, uma evidência colhida pela imaginação crítica da autora. O texto de Martelo se mantém bastante próximo ao pensamento de Nietzsche. Para a ensaísta, como para o filósofo, são as mesmas coisas a retornarem, no movimento repetitivo do tempo: “O mesmo acontecer repete-se, pois, através, de tempos e lugares”, escreve a respeito de um poema em que Herberto Helder faria regressar outro, originário da antiquíssima lírica assíria. Mais à frente, evocando a noção romântica de “entusiasmo”, a autora identifica ainda a manifestação, em *A Morte Sem Mestre*, de certo “princípio vital e criador” (*ibid.*: 202) que, assim descrito, bem poderia ser a vontade de potência nietzschiana. Sobre as referências do poeta à tradição ocidental, Martelo anota que, “sintomaticamente, há um poema que lembra Cristo no Monte das Oliveiras” (*ibid.*). Mas a referência de Herberto Helder pode ser, além de bíblica, mais que bíblica, trágica, nietzschiana. Recorde-se que “No monte das oliveiras”

tão fortes eram que sobreviveram à língua morta
esses poucos poemas acerca do que hoje me atormenta,
décadas, séculos, milénios,
e eles vibram,
e entre os objetos técnicos do apartamento,
rádio, tv, telemóvel,
relógios de pulso,
esmagam-me por assim dizer com a sua verdade última
sobre a morte do corpo,
dizem apenas: igual ao pó da terra que não respira,
o que é falso, pois é que deixarei de respirar
sobre o pó da terra que respira
entre o poema sumério e este poema de curto fôlego,
mas que talvez respire um dia,
ou dois, ou três dias mais:
quanto às coisas sumérias: as mãos da rapariga,
o cabelo da estreita rapariga,
a luz que estremecia nela,
tudo isso perdura em mim pelos milénios fora,
disso, oh sim, é que estou vivo e estremeço ainda

(Helder 2014: 694)

Mas ainda não é tudo. É preciso ainda perceber que quando diz seu grande “sim” trágico à vida e à morte na densidade instantânea de sua poesia, quer dizer, quando elege poeticamente o instante vivido como centro gravitacional do tempo em sua eternidade, Herberto Helder faz mais do que apenas se distinguir eticamente, em sua tragicidade,

é o título de um capítulo da terceira parte de *Assim Falou Zaratustra*, no qual Nietzsche subverte a crença cristã no *Apocalipse*, ao recusar a possibilidade do fim dos tempos, dismantelando por extensão a noção metafísica de finalidade. Em alternativa, Zaratustra propõe a dupla afirmação do acaso e da necessidade, o permanente reinício do mundo, a recriação ininterrupta das coisas, o eterno retorno, o poema contínuo.

dos niilistas de todas as épocas. Como doutrina ética e seletiva, como critério ético de seleção, o eterno retorno diferencia posturas opostas perante a existência, atribuindo-as menos a indivíduos do que a tipos individuais exemplares, isto é, a modelos humanos culturalmente representativos. O eterno retorno se revela assim como um instrumento de cultura: um aparelho civilizatório, pelo qual se poderia orientar o desenvolvimento da humanidade para a constituição, por exemplo, de um tipo mais afirmativo, mais alegre em relação à vida e mais corajoso em relação à morte – mais trágico, mais grego. Talvez não sejam então os “gregos antigos” individualmente e sim a antiguidade grega como modelo cultural o que o poeta tem em mente quando afirma – em uma retórica aliás bastante nietzschiana: “música”, “dança”, “caos” etc. – a paixão das coisas terrenas e a glória trágica da morte, contra um niilismo capitalista, moderno, ocidental. Escreve Herberto Helder em *A Faca Não Corta o Fogo*, valorizando culturalmente o exemplo dos homens e das mulheres da Grécia antiga – na modernidade, contra a modernidade, em nome, espera-se, de uma cultura por vir:

li algures que os gregos antigos não escreviam necrológios,
quando alguém morria perguntavam apenas:
tinha paixão?
quando alguém morre também eu quero saber da qualidade de sua paixão:
se tinha paixão pelas coisas gerais,
água,
música,
pelo talento de alguma palavras para se moverem no caos,
pelo corpo salvo dos seus precipícios com destino à glória,
paixão pela paixão,
tinha?
e então indago de mim se eu próprio tenho paixão,
se posso morrer gregamente,
que paixão?
os grande animais selvagens extinguem-se na terra,
os grandes poemas desaparecem nas grandes línguas que desaparecem,

homens e mulheres perdem a aura
na usura,
na política,
no comércio,
na indústria,
dedos conexos, há dedos que se inspiram nos objectos à espera,
trémulos objectos entrando e saindo
dos dez tão poucos dedos para tantos
objectos do mundo,
¿e o que há assim no mundo que responda à pergunta grega,
pode manter-se a paixão com a fruta comida ainda vida,
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, infindável,
apanhado por toda a luz antiga e moderna,
os cegos, os temperados, ah não, que ao menos me encontrasse a
paixão e eu me perdesse nela,
a paixão grega

(Helder 2008: 593-4)

1.5. Modo de usar

Esta súmula traça as linhas maiores da tragicidade comum à poesia de Herberto Helder e à filosofia de Friedrich Nietzsche. Seu trajeto argumentativo explicita a validade crítica – se já não o funcionamento objetivo, a operação concreta – dos principais conceitos

nietzschianos, sem nenhuma exceção relevante, para uma leitura da obra helderiana⁶⁷. Reciprocamente, demonstra a vocação da poesia em geral – incluindo o alcance poético que distingue entre todas a filosofia de Nietzsche – e da escrita de Herberto Helder em particular para a expressão de um pensamento propriamente trágico, ou seja, de uma forma propriamente trágica de se viver e criar. Embora deem forma a capítulos avulsos e estejam ordenadas segundo uma intenção precisa, as páginas que se seguem podem ser lidas como desdobramentos, aprofundamentos, expansões ou, o que seria melhor, como variações exploratórias dessas que as sumarizam – e que a essa altura já terão não só permitido a compreensão dos propósitos fundamentais deste estudo como exposto cada um dos seus pontos centrais. Que o leitor possa então seguir adiante como quem testemunha o registro de um esforço conjunto: o da invenção poética e filosófica, por Herberto Helder e Nietzsche, de modos de pensamento e de vida com que se possa um dia construir uma cultura novamente trágica, ainda que eminentemente nova.

⁶⁷ Designadamente, os de vontade de potência, eterno retorno, super-homem, niilismo e transvaloração de todos os valores – além das noções de apolíneo e de dionisíaco, geralmente excluídas, apesar da fama, da lista dos conceitos nietzschianos fundamentais, dada sua suposta restrição – aliás bastante duvidosa – a alguns dos primeiros escritos do filósofo. Alguns especialistas inventariariam também entre os bens mais valiosos da herança conceitual de Nietzsche a ideia de Genealogia, com a qual o filósofo designa um método que articula dois procedimentos de pesquisa, complementares entre si. Em um primeiro eixo, a investigação regressiva da gênese de uma interpretação, das fontes produtivas de um valor, com vistas à identificação da ação pulsional, e portanto do tipo de vida orgânica que concorre para o seu nascimento. Em um segundo eixo, a investigação do valor dos valores já detectados pela própria atividade genealógica, concebidos, os valores, como preferências assimiladas, ou crenças interiorizadas, no tempo, por um tipo particular de vivente humano. Até aqui, essa tese ainda não tinha designado nominalmente a Genealogia de Nietzsche, mesmo que a tenha mais de uma vez tangenciado e até mesmo mobilizado de maneira anônima, por motivos estritamente circunstanciais e nada estratégicos. Basta registrar em adição que é Herberto Helder mesmo quem o nomeia, reivindica, de modo tão evidente quanto elusivo, tão inequívoco quanto residual, em um texto especialmente rico em referências nominais e extra nominais a Nietzsche e sua filosofia, publicado na revista *Telhados de Vidro*. “Pois o filme da alma não recorre a esses cenários abruptos, o exterior das noites, inóspitas cidades, rápidos acordos, bares, automóveis em fuga, *à bout de souffle*, série B, a moral antes de sua genealogia nietzscheana” (Helder 2006: 116).

Parte 2. Extensa

2.1. Tragicidade e Linguagem

“Deus é uma gramática profunda”

Herberto Helder, “Cinemas”

2.1.1. Erro

Vimos que, em seu período maduro, a filosofia trágica de Nietzsche pretende a ultrapassagem das interpretações niilistas do mundo, em todas as suas variantes. Entre os principais objetivos da última filosofia nietzschiana está portanto o de apresentar ao Ocidente uma porta de saída para o labirinto de seus sucessivos niilismos, quer dizer, o de conceber, projetar, ensaiar alternativas às diferentes concreções histórico-filosóficas de uma mesma vontade de nada, uma mesma tendência à nadificação da realidade terrena, um mesmo impulso para a desvalorização da vida – por intermédio da invenção de valores considerados superiores à vida mesma. Nesse contexto, a crítica de Nietzsche à metafísica ocidental e suas adaptações cristãs ao gosto das massas – formas primeiras do niilismo, das quais derivam todas as subseqüentes – ganha alvos precisos: entre eles, a linguagem. Para o filósofo, a inveterada “necessidade atomista” (Nietzsche 1886: 18) do Ocidente, o antigo vício que induz a filosofia ocidental⁶⁸ à subordinação intelectual

⁶⁸ Trata-se de um vício filosófico ocidental, mas nem por isso exclusivo ao Ocidente, conforme o Nietzsche de *Além do Bem e do Mal* (1886: 24-5): “O curioso ar de família de todo o filosofar indiano, grego e alemão tem uma explicação simples. Onde há parentesco linguístico é inevitável que, graças à comum filosofia da gramática – quero dizer, graças ao domínio e direção inconsciente das mesmas funções gramaticais –, tudo esteja predisposto para uma evolução e uma sequência similares dos sistemas filosóficos: do mesmo que o caminho parece interdito a certas possibilidades outras de interpretação do mundo”.

da realidade sensível à ficção de um fundamento de valor absoluto, o apego bimilenar de nossa cultura a esquemas de pensamento baseados na depreciação da exuberância da vida em benefício de um princípio tido como absolutamente valioso – Deus, Ser ou Verdade, para exemplificá-los de maneira genérica⁶⁹ – todos esses velhos preconceitos teriam sido contraídos, segundo Nietzsche, no plano linguístico ou, mais precisamente, gramatical.

Para o último Nietzsche, metafísica e cristianismo são as sequelas respectivamente mais erudita e mais popular de uma filosofia subjacente à gramática. É nesse sentido que *A Gaia Ciência* define a gramática como uma “metafísica para o povo” (1882: 223), que *Além do Bem e do Mal* atribui a todo filósofo do futuro a tarefa de “se erguer acima da crença na gramática” (*id.* 1886: 39) e que *Crepúsculo dos Ídolos* registra o agouro de que “não nos livraremos de Deus porque ainda acreditamos na gramática” (*id.* 1888b: 28). E é ainda nesse sentido que, se infiel à gramática, um poeta trai o fundamento linguístico dos fundamentos metafísico-teológicos que estruturam sucessivas interpretações do mundo segundo as quais a vida teria valor de nada. Por força de seus instintos vitais, da vitalidade de sua escrita ou do mais simples e profundo amor à vida, Herberto Helder traça linhas de fuga à fundamentação gramatical das línguas, em direção à experiência abissal de uma linguagem sem fundamento: uma linguagem livre na medida em que infixa, móvel ou – para usar um termo que ganha cidadania filosófica com Nietzsche e maturidade conceitual com um de seus grandes herdeiros contemporâneos – nômade. É o que testemunha “(o bebedor noturno)”, de *Photmaton & Vox*: estendendo também ao leitor a prerrogativa – o desafio, a tarefa? – da liberdade linguística, o poeta descreve

⁶⁹ Se em vez de exemplificar genericamente alguém por acaso preferisse apontar o dedo, individualizar responsabilidades ou identificar culpados por milhares de anos de niilismo metafísico-cristão no Ocidente, poderia enumerar, por hipótese, algumas das expressões “autorais”, por assim dizer, da busca ocidental por ficções conceituais associadas aos valores historicamente positivos da unidade e da identidade – em relação aos quais inversamente, e por mera convenção cultural, a multiplicidade e a mutabilidade reais teriam valor negativo, até que a vida valesse nada: “ideia de Bem, Primeiro Motor, Uno Primordial, Deus Criador, *Res cogitans*, Eu transcendental, Espírito Absoluto...” (Onate 2000: 16).

o procedimento que presumivelmente orienta a escrita de cada um dos seus livros de “poemas mudados para o português”⁷⁰:

Quanto a mim, não sei línguas. Trata-se da minha vantagem. Permite-me verter poesia do Antigo Egipto, desconhecendo o idioma, para o português. Pego no *Cântico dos Cânticos*, em inglês ou francês, como se fosse um poema inglês ou francês, e, ousando, ousa não só um poema português, como também, e sobretudo, um poema meu. [...]

Uma pessoa pergunta: e a fidelidade? Não há infidelidade. É que procuro construir o poema português pelo sentido emocional, mental, linguístico que eu tinha, sub-repticiamente, ao lê-lo em inglês, francês, italiano ou espanhol. É bizarramente pessoal. Mas não há fidelidade que o não seja. Senão, claro, a ainda mais bizarra fidelidade gramatical que, de tão neutra, não pode ser fidelidade. [...] A regra de ouro é: liberdade. E pede-se desenvoltamente ao leitor: que leia aqueles poemas o mais livremente que puder (Helder 1979: 73-4).

O Herberto Helder de “(o bebedor nocturno)” aproxima escrita e leitura de poesia em uma experiência da linguagem orientada para a liberdade em relação à gramática que, em seu ar de neutralidade, fixaria inadvertidamente, segundo Nietzsche, as bases de um niilismo metafísico e cristão⁷¹. Mas é preciso cavar ainda mais fundo: se a “fidelidade

⁷⁰ *O Bebedor Nocturno* (1968), *Poemas Ameríndios* (1987), *As Magias* (1988), *Doze Nós Numa Corda* (1997) e *Ouolof* (1997). Os livros são majoritariamente compostos por versões de Herberto Helder para a poesia das mais diversas culturas não-ocidentais, a que se somam ainda poemas concebidos originalmente por autores do Ocidente, nos quais o poeta provavelmente reconhece, como indica o fato mesmo de que os tenha incluído nos livros a que pertencem, um contraponto do mundo ocidental a seus próprios valores.

⁷¹ É esse enraizamento linguístico da vontade ocidental de fundamento o que Herberto Helder denuncia em “Estilo”, de *Os Passos em Volta*: “Pego numa palavra fundamental. Palavras fundamentais, curioso... Pego numa palavra fundamental: Amor, Doença. Medo, Morte, Metamorfose. Digo-a baixo vinte vezes. Já nada significa. É um modo de alcançar o estilo” (2016: 15). Para “alcançar o estilo”, é então necessário desnaturalizar o significado das palavras, liberá-las de sua determinação cultural, esvaziá-la de seu sentido convencional, moral, metafísico – até que a linguagem esteja novamente disponível à invenção poética, isto é, à criação do novo. O mesmo se dá em um verso de Henri Michaux, “mudado para o português” por Herberto Helder em *As Magias* (1988): anunciam conjuntamente os poetas que, com “Iniji”, língua própria à poesia, idioma propriamente poético, “Fundações afundam-se” (1998: 14), desde o âmbito linguístico.

gramatical” é o que está por baixo da busca do Ocidente por um fundamento de valor absolutamente positivo em relação ao qual a vida teria que ser negatividade, deficiência, imperfeição, então é fácil ver o que atua sob fundo gramatical do niilismo. Tome-se mais uma vez o exemplo das metafísicas e teologias de matriz platônica. Para declarar falso o “mundo aparente”, quer dizer, o mundo mesmo, a realidade, os platonismos idealizam um mundo-outro, supostamente verdadeiro. Para se vingar do sofrimento, da dor e da morte imanentes à multiplicidade e à mutabilidade sensíveis, inventam a unidade e a identidade a si de um Ser acessível não aos sentidos, ao corpo ou aos instintos, mas ao intelecto, à alma ou à razão. Por essas e outras, Nietzsche denuncia o fundamento moral de todas as metafísicas, como vimos: “a crença fundamental dos metafísicos é *a crença nas oposições de valores*” (2005: 10). O mesmo é dizer, articulando a recusa nietzschiana do moralismo metafísico em particular com as críticas do filósofo à linguagem em geral: todas as gramáticas ensinam doutrinas morais. Gramaticalidade significa moralidade.

Sempre que temente à gramática – é um corolário da última filosofia de Nietzsche – a linguagem estaria portanto a serviço da depreciação metafísico-cristã da vida, na exata medida em que sua gramaticalidade mesma a tornaria em um recurso moralizante. E se a gramática fixa hierarquias linguísticas, se sua lógica determina oficial ou oficiosamente o que se entende como o “bom” e o “mau” uso da linguagem em uma comunidade – a dos Países de Língua Portuguesa, por exemplo – então, e por obra do moralismo que a assimila à metafísica e à teologia, a autoridade gramatical regula também as fronteiras da epistemologia. O carimbo “verdadeiro” fica reservado a um conhecimento conforme aos esquemas de pensamento constituídos gramaticalmente. Inversamente, por efeito de um mero preconceito lógico – esse que, como já vimos, recebe o prestigioso apelido de “princípio da não-contradição” – sobram à linguagem e ao pensamento menos fiéis à gramática um conjunto de carimbos, ou seja, de valores, considerados negativos pela cultura ocidental: “falso”, “ilusório”, “aparente” e, mais decisivamente para o inventário de uma herança nietzschiana em Herberto Helder, “errôneo”. Um pensamento regulado por superstições gramaticais e uma gramática subordinada a preconceitos moralizantes: assim o Ocidente estabiliza hierarquicamente os polos positivo e negativo em relação aos quais produz cada um dos seus juízos valor.

Já era essa a lição de Nietzsche em “Verdade e mentira no sentido extramoral”, texto de juventude publicado postumamente, onde são avançados argumentos a que o filósofo voltaria muitas vezes em maturidade⁷². “Dizer a verdade”, ensina o então jovem filósofo, significaria falar convencionalmente, comunitariamente, gregariamente, culturalmente, gramaticalmente, moralmente. Em contrapartida, “mentir” seria tomar a linguagem de modo singular, criador, artístico, poético. Zaratustra revisita o tema: “os poetas mentem demais? Mas também Zaratustra é um poeta” (Nietzsche 1883: 121). É também o que diz Herberto Helder, em um texto de autoria coletiva que serve de introdução a *Poemas Bestiais* (1954): “Para ser-se poeta é, pois, condição indispensável ser-se mentiroso” (1954a: n.p.). O mesmo é dizer, pensando não exatamente na “mentira”, mas em seu duplo epistemológico, o “erro”: ao fazer o elogio de uma linguagem gramaticalmente “errônea”, um poeta inverte a hierarquia de valores que sustenta milênios de tradição metafísico-cristã no Ocidente. E ainda mais concretamente: ao atribuir valor positivo ao “erro” linguístico-gramatical, a poesia de Herberto Helder realiza – artística, literária e, em todo caso, materialmente – a “inversão do platonismo” pretendida por Nietzsche em um fragmento póstumo de juventude, escrito entre o final de 1870 e o início 1871⁷³.

⁷² É o que observa Philippe Lacoue-Labarthe em “Le Détour (Nietzsche et la rhétorique)” (1971), mantendo todavia certa distância da possível confusão – atribuída pelo autor menos a Nietzsche do que à tradição clássica de que a formação filológica o faria signatário – entre os temas da gramática em geral e da retórica em particular: “malgré quelques changements de terminologie, l’analyse que fait Nietzsche du langage variera assez peu et qu’il s’en tiendra pratiquement toujours à l’acquis de ces premières années. Il n’est pas surtout jusqu’à cette accusation constante de la responsabilité ontologique, métaphysique du langage et de la grammaire qui ne soit en effet une résurgence de ce travail” (Lacoue-Labarthe 1971: 54).

⁷³ Fragmento que viria a se tornar demasiado célebre, principalmente desde Heidegger, para quem toda a filosofia nietzschiana se resumiria a um platonismo invertido. A proposta heideggeriana é conhecida: Nietzsche seria o último metafísico do Ocidente. Sua filosofia teria levado a metafísica a uma exacerbação e esgotamento definitivos, mas não teria superado a oposição entre o sensível e o suprasensível: teria invertido a hierarquia que a governa. Considerando o sensível como verdadeiro e o suprasensível como ilusório, afirmando a prevalência da aparência sobre a verdade, valorizando a arte contra o conhecimento, Nietzsche permaneceria preso ao platonismo inerente à dicotomia verdade-ilusão e, assim, apenas oporia às metafísicas de tipo platônico uma outra, simétrica, quer dizer, corpórea, sensorial, instintiva – de que a noção de vontade de potência seria como que o “átomo”, a substância, o fundamento ao qual estaria subordinado todo o domínio do “ente”, como se poderia dizer, em jargão heideggeriano. Quanto a nós, nos parece, entretanto, que esse platonismo invertido reivindicado apenas pontualmente pela filosofia de Nietzsche já não pertence à tradição metafísica ocidental – e que, se pertencesse, não representaria, em todo caso, o essencial do projeto nietzschiano. Parece-nos também duvidoso que a noção de vontade de potência possa ser posta em continuidade com os hábitos “atomistas” da metafísica. Vários intérpretes de Nietzsche demonstraram que não existe para o filósofo uma e sim múltiplas vontades de potência em

É assim em um poema nada metafísico ou cristão, até porque nada moralizante, de *A Faca Não Corta o Fogo* (2008):

a acerba, funda língua portuguesa,
língua-mãe, puta de língua, que fazer dela?
escorchá-la viva, a cabra!
transá-la?
nenhum autor, nunca mais, nada,
se a mão térmica, se a técnica dessa mão,
que violência, que mansuetude!
que é que se apura da língua múltipla:
paixão verbal do mundo, ritmo, sentido?
que se foda a língua, esta ou outra,
porque o errado é sempre o certo disso

(Helder 2008: 170)

Diz Herberto Helder: “o errado é sempre o certo disso”. Ouçamos: errando a gramática da língua portuguesa, um poeta se acerta com a língua singularíssima de sua poesia⁷⁴.

permanente conflito, o que torna muito difícil a substancialização pretendida pelo “atomismo” metafísico. Mas nada impede que a proposta de inversão valorativa entre a aparência e a verdade ou entre a arte e o conhecimento tenha realmente ocupado um lugar relevante na filosofia de Nietzsche. Como tampouco algo impede que Herberto Helder tenha aderido à proposta nietzschiana de uma viragem de ponta-cabeça da hierarquia ocidental de valores. Em “O nome coroado”, o poeta elogia, como vimos, uma “nietzscheana leveza de cabeça ao contrário” (Helder 2006: 155). Páginas à frente, referindo-se à “nietzscheana alegria frente à morte (em quem ‘dança com o tempo que o mata’”, indaga, como também já vimos: “É dançar, salvar-se?”. E responde: “Sim, é dançar de cabeça para baixo” (*ibid.*: 164). Por “salvação”, Herberto Helder se refere, portanto, à transvaloração de Nietzsche.

⁷⁴ Ao identificar no erro em relação à “língua-mãe”, ao idioma-padrão, o acerto entre linguagem e poesia, Herberto Helder se aproxima de importantes pensadores do seu tempo – com os quais divide a herança de Nietzsche. Para Michel Foucault, a invenção moderna de “uma linguagem particular cuja modalidade própria é ser literária” (1966: 400) teria nascido em contraponto à ciência filológica nascente. A literatura, escreve, “é a contestação da filologia (de que ela é, no entanto, a figura gêmea): ela reconduz a linguagem da gramática ao puro poder de falar, e aí encontra o imperioso e selvagem ser das palavras” (*ibid.*). O combate à gramática não só estaria na gênese da literatura, como a definiria como experiência singular da linguagem. Gilles Deleuze visitaria lugares vizinhos: “entre todos os que escrevem livros com intenções literárias” (1993: 17), só é escritor quem “traz à luz novas potências gramaticais ou sintáticas”, ou seja, quem “[a]rrasta a língua para fora de seus sulcos costumeiros” (*ibid.*: 9). Escrever um texto que se possa realmente dizer “literário” seria assim traçar linhas de fuga à gramática em geral e à sintaxe em particular.

Provavelmente porque a valorização do “erro” gramatical como “acerto” poético liberta a escrita de todo moralismo. Desde o plano da linguagem, a ficção moral da adequação entre as palavras e as coisas – a que o Ocidente dá o nome de “conhecimento” ou, com presunção ainda maior, “ciência” – perde seu enraizamento linguístico. Assim, o “erro” desestabiliza uma “verdade” regulada, segundo o jovem Nietzsche, pela gramática, isto é, pela moral linguística, pelo uso convencional da linguagem. Nesse sentido, ao escapar à gramática da “língua-mãe”, a poesia de Herberto Helder desfecha marteladas contra o valor por excelência da grande empresa cognoscente a que se poderia resumir toda a cultura ocidental, se se considera o instinto ilimitado de ciência, o ideal absoluto do conhecimento verdadeiro, a fé na superioridade hierárquica da verdade sobre o erro, a ilusão, a aparência – e portanto sobre a arte, a realidade sensível, a vida – que se estende de Platão até a ciência moderna, passando pelo cristianismo⁷⁵. Por um lado, “errando” a língua portuguesa, Herberto Helder arruína as bases gramaticais de uma verdade em favor da qual o Ocidente desvaloriza toda a realidade terrena. Por outro, e terminando assim de inverter o platonismo da filosofia ocidental, celebra o “erro” poético enquanto valorização da arte e afirmação da vida.

É esse o sentido da fórmula proustiana que Deleuze retoma: “o escritor, como diz Proust, inventa na língua uma nova língua, uma língua de algum modo estrangeira. Ele traz à luz novas potências gramaticais ou sintáticas” (*ibid.*). Lembre-se então Roland Barthes: se, segundo sua famosa asserção, a língua – expressão codificada, gramatical da linguagem em que se objetivaria o poder – é sempre fascista, restaria trapaceá-la literariamente. Diz Barthes: “Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo quanto a mim *literatura*” (2013: 15, *italico original*). Quando dizem “literatura”, é possível que Foucault, Deleuze e Barthes não digam exatamente a mesma coisa. Mas, em todos os casos, dizem “isso” mesmo com que se acerta, para Herberto Helder, uma escrita gramaticalmente “errada”: o poema, a poesia, o poético.

⁷⁵ O platonismo se estica também para antes de Platão. Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche aponta Sócrates como um pioneiro da dicotomia ou, nos termos da filosofia nietzschiana madura, da oposição de valores, da luta moral, entre conhecimento e erro no Ocidente: “Sócrates é o protótipo do otimista teórico que, em sua crença na inteligibilidade da natureza das coisas, atribui ao saber e à compreensão o poder de um remédio universal e enxerga no erro o mal em si. Penetrar no fundamento das coisas e distinguir entre o verdadeiro conhecimento e a aparência e o erro parecia, ao homem socrático, o mais nobre ofício humano, e até mesmo o único verdadeiramente humano” (1872: 85). A doutrina de Sócrates seria assim precursora de todos os platonismos, ou seja, de cada uma das reatualizações da teoria segundo a qual o supracensível seria verdadeiro e o sensível aparente, falso, ilusório ou errôneo – de modo que a verdade teria mais valor que a arte. O elogio do erro é então, em Nietzsche e em Herberto Helder, o elogio da arte contra uma verdade concebida, ao menos desde Sócrates e até a modernidade, nos termos de Platão.

Privilegiando o valor historicamente subordinado do “erro”, a poesia de Herberto Helder toma o partido de sua própria artisticidade. Dessa forma, liberta por extensão a arte, a experiência sensível, no limite a vida mesma, de sua subordinação niilista a uma verdade metafísico-cristã. Como arte verbal, a escrita do poeta supera, portanto, os preconceitos linguísticos, a regulação gramatical do pensamento, a crença moral na oposição radical de valores que orienta milênios inteiros de busca ocidental por valores mais valorosos que a vida. E assim, neutraliza, em benefício de tudo o que vive sobre a terra, o perfume fúnebre de um niilismo metafísico e cristão – inclusive nos casos em que vem no frasco da ciência. Valorizando positivamente o “erro”, a poesia de Herberto Helder se realiza dessa forma a si mesma como concreção artística do “platonismo invertido” em que o Nietzsche de 1871 pressente o programa a que, a partir de 1883, chama “transvaloração de todos os valores”. Não parece então ilícito supor que a cada uma das várias vezes em que escreve a palavra “erro”⁷⁶, isto é, a cada vez que explicita sua recusa ao moralismo gramatical que alimenta os vícios metafísico-cristãos do pensamento ocidental, a poesia de Herberto Helder mande o próprio Ocidente ao chão – uma vez que inverte, subverte, transgride, para não dizer que demole ou arruína, a hierarquia de valores que estrutura as formas primeiras do niilismo que foi sempre a lógica e o motor de sua história.

É uma vitória importante. Mas parar por aqui significaria perder de vista o fato de que Herberto Helder é um poeta moderno – e se uma vez declarou o contrário, o fez para reivindicar sua intempestividade e não alguma conformidade nostálgica ao passado ou alguma adesão idealista a um projeto de futuro. Quando, na auto-entrevista que publica inicialmente na revista *Luzes da Galiza*, em 1987, diz, como já vimos, uma frase como

⁷⁶ Tenha-se outra vez em mente, por exemplo, o fragmento “(movimentação errática)”, de *Photomaton & Vox*, e sua censura às experiências da linguagem para as quais seria aceitável “escrever poemas cheios de pequenas digitações gramaticais, com piscadelas de olho ao real cotidiano” (Helder 1979: 127). O poeta retoma essas exatas palavras, citando-se a si mesmo, em *A Faca Não Corta o Fogo* – livro que, talvez não por acaso, valoriza especialmente, em relação ao conjunto da obra de Herberto Helder, o tema do “erro”. São só alguns exemplos o verso que alude a um “poema tão difícil aprendido até ao último erro” (Helder 2008: 174) e o que celebra alguma “maravilha de frase corrigida pelos erros” (*ibid.*: 194), ou ainda o que anuncia que “esses erros, se emendam o certo contemporâneo, quero-os todos” (*ibid.*: 181) ou o que cria nexos entre o “erro” da linguagem em relação à língua-padrão e uma intensidade linguística só acessível a “uma língua analfabeta, plena” (*ibid.*: 167), isto é, à poesia. Sobre a ideia de “erro” em *A Faca Não Corta o Fogo*, veja-se “Em que língua escreve Herberto Helder”, de Rosa Maria Martelo (2009).

“não sou moderno, eu” (1987: 193), Herberto Helder não está se declarando mais antigo ou mais novo do que uma qualquer etapa da cultura ocidental: está negando os valores modernos, recusando a experiência moderna do mundo – está, em resumo, fazendo a crítica da modernidade. Para o poeta, a cultura moderna é intrinsecamente antiestética, estruturalmente avessa ao “sentido não-intelectual, supra-racional, corporal, do poder da imaginação poética [...], pois trata-se de uma cultura alimentada pelo racionalismo, a investigação, o utilitarismo” (*ibid.*). Os valores modernos seriam então incompatíveis com a poesia – pelo que, para se afirmar a si mesma, uma escrita poética moderna teria que antagonizar com a modernidade. Desse modo, se a obra de Herberto Helder valoriza culturas pré-modernas e não-ocidentais, se sua poesia privilegia saberes silenciados ou experiências marginalizadas pelo Ocidente – alquimia, magia, erotismo, loucura⁷⁷ – é porque interessa ao poeta desafiar, confrontar e porventura vencer seu próprio mundo: o mundo moderno.

Tudo isso para dizer que, quando Herberto Helder escreve seus primeiros versos, Deus já está morto. As formas primeiras do niilismo, as interpretações metafísico-cristãs da realidade, os valores de valor transcendente, a crença em um mundo extraterreno – já

⁷⁷ Ao valorizar temas que o Ocidente preferiria manter no exterior de si mesmo, a poesia de Herberto Helder se torna exemplo eloquente do que, situando-a no espaço da linguagem literária, certa proposta teórico-crítica de forte influência nietzschiana chama de “experiência-limite” – noção em tudo afim à de “experiência trágica”, como explica o primeiro prefácio de Michel Foucault à sua *História da Loucura*: “No centro dessas experiências-limite do mundo ocidental explode, é evidente, a do próprio trágico – tendo Nietzsche mostrado que a estrutura trágica a partir da qual se faz a história do mundo ocidental não é outra coisa senão a recusa, o esquecimento e a recaída silenciosa da tragédia. Em torno desta, que é central [...], muitas outras experiências gravitam. Cada uma, nas fronteiras de nossa cultura, traça um limite que significa, ao mesmo tempo, uma divisão originária” (1961: 154-5). Em cada exclusão de saberes ou experiências pela cultura ocidental se atualiza a recusa inaugural do Ocidente à experiência da vida de que a arte trágica grega é a expressão por excelência. Assim, a um poeta que contesta ou transgredir os limites da cultura moderna, convém mesmo chamar “trágico”: como literatura, no espaço da linguagem literária, a “experiência-limite” – conceito que Foucault toma evidentemente emprestado às leituras de Bataille (1943) por Blanchot (1969), em uma grande triangulação entre nietzschianos – encontra, pois, “no limite do possível, ou no extremo limite, uma experiência trágica do mundo e do homem” (Machado 2000: 37). Em *L’Écriture et l’Expérience des Limites* (1968), Philippe Sollers nomeia alguns dos pontos em que se desdobra o jogo do limite e da transgressão na cultura ocidental – incluído o da experiência literária (1968: 9): “Les points stratégiques, les *bords*, en sont désignés par les mots: ‘mystique’, ‘erotisme’, ‘folie’, ‘littérature’”. É portanto evidente que estão em jogo na literatura trágica de Herberto Helder os limites e a contestação dos limites do Ocidente: além de loucura e erotismo – temas de que trataremos adiante – pode-se listar também, no mínimo, os temas da magia e da alquimia – sobre o qual é possível consultar *A Alquimia da Linguagem: Leitura da Cosmogonia de Herberto Helder* (1986), de Maria Lúcia Dal Farra.

nada disso tem poder eficiente, força de obrigação: já não oferece explicação plausível da vida e nem garante sentido existencial à humanidade. O mundo moderno reconhece enfim os valores de valor supremo como o que realmente são: nada. E assim o espírito humano chega à modernidade como ao labirinto de sua própria liberdade, a um grande deserto de referências valorativas, a um imenso vazio – que, não mais podendo apelar ao valor divino de valores que afinal reconhece ter criado, procura colmatar com ficções já não metafísico-teológicas mas humanas, demasiado humanas. A nadificação moderna da vida já não recorre tipicamente à invenção de um mundo mais valioso que o mundo e sim à projeção de um tempo mais valioso que o tempo⁷⁸: o tempo futuro, concebido à imagem e semelhança do bom e velho reino de Deus, batizado e rebatizado a cada vez pelo homem moderno com o mesmo nome, “Esperança”, leia-se, progresso, utilidade, revolução. A secularização não é nenhum despertar da humanidade: depois de dormir milênios de um sono dogmático, o ser humano apenas rola para o lado da modernidade e sonha um sonho antropológico.

Esse é o mundo em que nasce Herberto Helder – diga-se de passagem, só trinta anos após a morte de Nietzsche, que sequer morreu velho. Sendo assim, a desvalorização dos valores supremos não poderia ser para o poeta um projeto: tem mesmo que ser um fato consumado, uma constatação. Não faria sentido esperar que a poesia Herberto Helder cantasse a morte de Deus, como não faria sentido pretender que a crítica de Nietzsche ao niilismo se resumisse à denúncia do caráter ilusório das interpretações metafísico-teológicas da realidade⁷⁹. Como o filósofo, o poeta pretende algo bem mais ambicioso

⁷⁸ Muito embora, a rigor, o problema do niilismo seja sempre o do tempo. Se o niilismo metafísico-cristão subordina o mundo a um mundo-outro, um além-mundo, é porque entende o tempo como deficiência em relação a uma eternidade extratemporal. O niilismo moderno declara o tempo novamente imperfeito, não por depreciar o conjunto da vida temporal, mas por confundi-la com um movimento para a perfeição: é a temporalidade projetiva, teleológica, típica das explicações modernas do mundo. E assim também a viragem ao avesso do niilismo não poderia senão dizer respeito ao tempo: na saída do labirinto de todos os niilismos encontra-se a infinita circularidade temporal, o eterno retorno de cada instante vivido.

⁷⁹ Primeiro: na opinião de Nietzsche, o problema da metafísica e da religião não está tanto no fato de seus postulados serem falsos quanto no de, em sua falsidade, servirem a um grande projeto de vingança contra o mundo aparente, o mundo verdadeiro, ou melhor, o mundo *tout court*, o único, o nosso, este. Segundo: imaginar que a poesia de Herberto Helder priorize a encenação do processo de desvalorização dos valores transcendentais equivaleria à insensatez de assimilar o poeta à figura do “insensato” ou, dependendo da tradução, do “homem louco” (Nietzsche 1882: 137) que, no famoso aforismo 125 da *Gaia Ciência*, anuncia

do que uma reencenação do crepúsculo dos deuses: à maneira de Nietzsche, Herberto Helder prepara o espetáculo da morte do homem – esse mero avatar moderno do Deus metafísico-cristão. Lembre-se as lições de outro grande nietzschiano contemporâneo: o pensamento humanista, isto é, a crença de que o ser humano é o centro da vida e a medida dos valores, é especificamente moderna porque são especificamente modernos o “eu” transcendental de Kant, por um lado, e as chamadas ciências humanas, por outro – de modo que apenas a modernidade concebe o homem, a um só tempo, como sujeito e objeto de conhecimento. E, lembrando lições, lembre-se então o que Herberto Helder ensina sobre seu próprio pensamento, isto é, o que revela sobre suas próprias posições histórico-filosóficas, no fragmento “(carta a uma instituição requerendo uma bolsa)”, de *Photomaton & Vox*:

Dizem-me que os senhores praticam o mecenato das artes e técnicas, das ciências de conformar a terra a não sei que registos do humanismo. Que humanismo? Lá isso! Já tanto me contaram de tantos humanismos, já, por motivo do humanismo, houve quem se devotasse à expectativa da invasão dos bárbaros, que, senhores, prefiro destutelar-me de qualquer intenção humanista [...]. Devo por isso conquistar o direito estilístico de aos senhores me dirigir armado da tenebrosa sintaxe em curso, com a intrínseca perversão gramatical

à humanidade a morte de Deus pelas mãos do homem. Terceiro: tanto Herberto Helder quanto Nietzsche estão menos preocupados com a inexistência real de uma divindade absolutamente valorosa do que com os efeitos da recusa dessa precisa ilusão metafísica pelo espírito humano – o niilismo moderno. É evidente que filósofo e poeta estão o mais longe possível de serem cristãos. Por isso mesmo, tampouco podem ser ateus comuns, agnósticos ao modo de algum racionalismo, céticos à moda científica. Seu anti-cristianismo é antes o dos criadores trágicos, o dos homens dionisíacos, o dos mestres da celebração artístico-religiosa da Grécia trágica: o anti-cristianismo dos que assumem a tarefa sobre-humana de afirmar sem reservas um mundo destituído de fundamentos estáveis ou sentidos prefixados. Maximamente refratários ao Deus metafísico-cristão, poeta e filósofo podem então, na medida mesma em que assimilam a ruptura trágica entre os homens e o cosmos, reformular a realidade caótica do mundo. Nesse preciso sentido, cultivariam, apesar de tudo, um “espírito essencialmente religioso”, como testemunha um texto de Herberto Helder (1979: 38), em palavras quase idênticas, por exemplo, às de uma nota de Lou Salomé sobre Nietzsche e seu “traço religioso fundamental” (2019: 55). Talvez porque se tenha manifestado por vezes no filósofo, intempestivamente, certo “instinto religioso, ou seja, *formador de deuses*”, como registra um fragmento póstumo redigido entre maio e junho de 1888 (Nietzsche 1973d: 472). Ou quem sabe porque em Herberto Helder a arte não seja a representação, mas a dobra diferenciadora, a recriação transfigurada, a divina reconfiguração poética do real, conforme registros de “(memória, montagem)”: “o poeta não transcreve o mundo, mas é o rival do mundo” (Helder 1979: 138).

com que comerciamos tudo [...]. É tudo isto tão legitimamente afeiçoado às disposições gerais, tão pouco extraviado no dizer, que me não tolhe pôr na palavra crua o requerimento de me ser facultada uma bolsa para estudo e investigação de explosivos, bombas, instrumentos e processos radicais com que execute, o melhor que me for exposto, o plano de fazer ir pelos ares essa humanista, tão votada aos progressos, concedente instituição (Helder 1979: 108-9).

Em seu escancarado anti-humanismo, o que planeja Herberto Helder explodir, senão a instituição moderna? Munindo-se das táticas mais extremas, o que pretende o poeta mandar pelos ares, senão a própria modernidade? E exatamente que tipo de bombas e explosivos conta plantar junto às bases humanistas do mundo moderno? É o próprio Herberto Helder quem indica que suas armas têm o mais alto calibre linguístico: uma “tenebrosa sintaxe”, uma “intrínseca perversão gramatical”. Para detonar radicalmente a modernidade, ou melhor, para mandar ao espaço o niilismo moderno, o poeta recorre aos mesmos expedientes com que manda o niilismo metafísico-teológico ao chão. Para estourar o homem como condição para o valor e o sentido da vida moderna, adota as mesmas estratégias com que demole o Ser metafísico e o Deus cristão. Herberto Helder dobra desse modo suas apostas no poder de fogo da poesia, na transgressão da norma gramatical das línguas, na recusa subversiva das práticas de linguagem que informam o movimento variante, mas ininterrupto, de nadificação da vida no Ocidente – ou, mais exatamente, no “erro” que sua escrita põe a serviço de um acerto superior. Por exemplo em “(antropofagias)”, texto que comenta os poemas que o poeta reúne sob esse mesmo título – possivelmente em um contraponto irônico, *fagos* contra *logos*, a Kant e sua *Antropologia de um Ponto de Vista Pragmático* (1798), esse sério candidato a duplo humanista da Bíblia cristã:

Esses textos não são “poemas”. As razões por que se não pretendem eles poemas encontram-se nas razões de pretenderem ser outra coisa. Decerto: pequenas paisagens polémicas, também. Uma intenção bravia de negar. Procuram encontrar “algo” mas talvez não encontrem. “Desencontram” contudo

certas noções e sentidos [...]. Chama-se apenas a atenção para certa festividade destrutiva. Abunda em tudo isso alguma alegria antropofágica. Esse canibalismo dançante não comporta (extensamente) legislação mas (que diabo!) tem o seu ritual. Enfim, “desestuda-se” o que se pode. [...] Concluindo: o homem é uma linguagem e o tema é a agonia da linguagem. Estilo proximamente canibal. Péssimo. Formulações erráticas sobre linguagem para uso indeterminado [...]. Por causa de um sentido “rítmico porque sim”. Tomo a liberdade dessa licença. E não me creiam, pois o erro está no coração do acerto (Helder 1979: 128-9)⁸⁰.

O “erro está no coração do acerto” desde que Herberto Helder transmuta – como vimos ainda há pouco em um poema de *A Faca Não Corta o Fogo* – o “errado” em relação às gramáticas da língua portuguesa no “certo” de sua poesia, isto é, desde que sua escrita vira de cabeça para baixo, desestabilizando-a em seu próprio fundamento linguístico, uma hierarquia de valores que, durante milênios, estrutura a cultura ocidental. Mas o Herberto Helder de “(antropofagias)” faz mais do que apenas inverter o “platonismo” das doutrinas filosóficas, religiosas ou científicas que, à maneira de Platão, desvalorizam

⁸⁰ Chama a atenção no excerto, e mais ainda nos poemas de *Antropofagias* (1973), o recurso abundante de Herberto Helder às aspas. Em Nietzsche, a linguagem é, como já vimos, inexoravelmente heterogênea em relação ao real. O Herberto Helder de *Antropofagias* concorda e, como que para expressar seu acordo, recorre às aspas: “não tentamos criar abóboras com a palavra ‘abóboras’” (1973c: 261). A linguagem não toma a natureza como modelo – à maneira, por exemplo, de Crátilo, isto é, de Platão: em Herberto Helder como em Nietzsche, a relação entre palavras e coisas é inteiramente artificial. Verbalmente não se toca a realidade: se a falseia. Quando a falsificação linguística das coisas não está em busca do mesmo e sim do diferente, quando não se pretende representar o real e sim criar o novo, quando ao dizer “abóboras” não se tenta produzir abóboras, trata-se de arte, poesia. Quando, inversamente, a mentira linguística segue certo sistema de convenções, trata-se de “gramática”, “moral”. É o que diz Éric Blondel, em “As Aspas de Nietzsche: filologia e genealogia” (1972) – e aliás não seria frívolo um ensaio que, privilegiando os poemas de *Antropofagias*, refletisse sobre as “Aspas de Helder”: “A moral acredita nas categorias da gramática” (1985: 122). Mais do que de toda crença no isomorfismo entre linguagem e mundo, as aspas de Herberto Helder e de Nietzsche salvaguardam as escritas de poeta e filósofo da convenção linguística que moraliza o mundo – seja porque submete o devir das coisas à fixidez dos nomes, como se a palavra “rio” permitisse a um homem se banhar duas vezes no mesmo rio, seja porque antropomorfiza a natureza, avaliando-a segundo valores humanos. Nietzsche, *Aurora* (1881): “o homem conferiu a tudo o que existe uma relação com a moral e revestiu o mundo de um *significado ético*. Um dia, isso terá tanto valor quanto hoje tem a crença na masculinidade ou feminilidade do sol” (1881: 15, *italicos originais*). No dia em que o gênero dos substantivos em uma língua já não tiver nenhum valor, no dia em que as palavras estiverem livres de todo moralismo e que se impuserem as experiências criadoras, artísticas, trágicas da linguagem, nesse dia que Nietzsche profetiza e Herberto Helder faz raiair – nesse dia terá sido restaurada a inocência do devir.

a arte, a aparência, a realidade sensível e, no limite, a vida – considerando-as inferiores, na medida em que “errôneas”, a um “conhecimento verdadeiro”, quer dizer, à verdade concebida como valor supremo, de acordo com o protocolo das explicações do mundo orientadas por um niilismo metafísico e cristão. Escreve o poeta – lemos logo acima suas palavras: “o homem é uma linguagem e o tema é a agonia da linguagem”. Ironicamente, os vícios de um pensamento vagamente silogístico, isto é, vagamente lógico, vagamente regulado por um esquema de matriz gramatical, impõem aqui a conclusão de que, se “o homem é uma linguagem e o tema é a agonia da linguagem”, então o tema tem que ser, necessariamente, a agonia do homem. Difícilmente se chegaria mais perto de Nietzsche. Tome-se, por exemplo, o aforismo 54 de *Além do Bem e do Mal*:

Que faz, no fundo toda a filosofia moderna? Desde Descartes [...] se acreditava na “alma”, assim como se acreditava na gramática e no sujeito gramatical: dizia-se que “eu” é condição, “penso” é predicado e condicionado — pensar é uma atividade, para a qual um sujeito *tem* que ser pensado como causa. Tentou-se então, com tenacidade e astúcia dignas de admiração, enxergar uma saída nessa teia — se não seria verdadeiro talvez o contrário: “penso”, condição; “eu”, condicionado; “eu” sendo uma síntese, *feita* pelo próprio pensar. Kant queria demonstrar, no fundo, que a partir do sujeito o sujeito não pode ser pensado — e tampouco o objeto [...] (Nietzsche 1886: 53).

Primeiro Descartes tenta um salto lógico bastante duvidoso para um pensador que elege a dúvida como método: do sujeito gramatical, deduz o sujeito lógico. Depois, arrisca um passo ainda mais temerário, em seu gosto francamente dogmático: de ficção livremente inspirada em fatos gramaticais, o sujeito lógico se torna substância metafísica, princípio incondicionado, fundamento absoluto, Deus⁸¹. Kant tentaria arrumar tudo isso, mas sua

⁸¹ Nesse ponto, talvez não seja excessivo sublinhar que, quando critica a “metafísica”, Nietzsche se refere principalmente às diversas expressões de uma tendência dogmática que atravessaria a filosofia ocidental, da antiguidade ao mundo atual. Entre os traços distintivos desse longo dogmatismo filosófico estariam, segundo o filósofo, “a admissão de um fundamento incondicionado” e “a substancialização de conceitos derivados de funções gramaticais” (Itaparica 2011: 61): configuraria “metafísica” a manifestação filosófica do cacoete gramatical da sujeição do pensamento a uma referência fundante às custas da desvalorização – metafísicas são sempre dicotômicas e portanto morais, como já vimos muitas vezes – do múltiplo e do

arrumação muito mais se parece com uma permuta entre sujeito e predicado: de causa do pensamento, o “eu” se torna sua consequência. A partir do sujeito, nem sujeito nem objeto poderiam ser pensados em modo kantiano – mas a partir do predicado se poderia sintetizar um sujeito cognoscente, epistemológico. E assim, entre o “penso, logo existo” cartesiano e o “eu penso” kantiano, o Ocidente passa, por assim dizer, de uma teologia a uma antropologia gramatical: os pressupostos linguísticos que fundam a *res cogitans*, ou seja, que guiam a invenção da consciência humana autoreflexiva como elo primordial de uma cadeia de pensamentos para a qual o céu é o limite, são ainda os mesmos que instauram o sujeito transcendental, isto é, que orientam a criação do homem como *a priori* histórico de um conhecimento humanamente limitado. A Descartes como a Kant, quer dizer, às grandes concepções pré-moderna e moderníssima do sujeito⁸², Herberto

mutável. Nessa perspectiva, mais do que como um sinônimo aproximado de “platonismo” ou “idealismo”, a metafísica seria definível por seu aspecto “monológico”, sua vocação “atomista”, sua tendência ao privilégio da unidade e da identidade a si dos valores que formam os polos positivos de suas hierarquias de valor (Cf. Wotling 2008: 60-70). Não seriam então “metafísicos” apenas os filósofos que subordinam a realidade terrena a valores transcendentais: como pensador da substância, do fundamento, o imanentista Espinosa participaria, por exemplo, da tradição metafísica. Mesmo um filósofo empenhado em criticar o pensamento metafísico pode ser contemplado pela noção nietzschiana de “metafísica”: para Nietzsche, Kant ainda cederia aos vícios “atomistas” dos metafísicos – o que o teria compelido a estabelecer o “eu transcendental” como condição de possibilidade para todo conhecimento. Surge assim o elo que garante às várias formas do niilismo sua continuidade: como “átomo”, a noção de sujeito – concebida em termos mais cartesianos ou mais kantianos, mais teológicos ou mais antropológicos – é o produto mais acabado de todos os hábitos de pensamento que Nietzsche condensa no vocábulo “metafísica”.

⁸² Situar Descartes em uma “pré-modernidade” e eleger Kant como o marco inaugural de um pensamento propriamente moderno significa, por um lado, trair a letra do texto mesmo que se acaba de citar – ainda que não o projeto da filosofia de Nietzsche, para o qual não há “diferença essencial entre a racionalidade filosófica clássica e a racionalidade científica moderna” (Machado 1999: 7). De fato, desde a primeira linha do aforismo, o filósofo inclui o pensamento cartesiano na “filosofia moderna”. Nenhuma extravagância: “pode-se falar de modernidade para caracterizar o período iniciado em meados do século XVII com a filosofia de Descartes. É, por exemplo, o que faz Heidegger, para quem a modernidade [...] começa pela fundamentação cartesiana da certeza de todo pensamento e de toda verdade na autoconsciência do sujeito” (*id.*: 2006: 7). Por outro lado, chamar Descartes de “pré-moderno” e Kant de “moderníssimo” é prestar fidelidade se não à letra, ao sentido geral do argumento de Nietzsche: o que seu aforismo descreve é a transformação histórico-filosófica que teria lugar entre o *cogito* cartesiano e o sujeito transcendental kantiano. Sendo assim, faria mais sentido, seguindo o Foucault da fase “arqueológica” – e não o fazemos para evitar uma terminologia que subordine a filosofia de Nietzsche à de um de seus sucessores – chamar de “clássico” o “período que começa com Descartes [...], tomando a palavra ‘moderno’ para designar a época que se inicia, no final XVIII e início do século XIX, com a ruptura introduzida na filosofia por Kant e os pós-kantianos” (*ibid.*). A proposta da arqueologia foucaultiana de tomar o “moderno” na sua diferença em relação ao “clássico” parece pois adequada à compreensão das críticas nietzschianas da modernidade e do niilismo do homem moderno. Desse modo, a filosofia de Kant seria também uma referência favorável

Helder responde com a mesma pedrada. Lança o poeta no fragmento “(coroação)”, de *Photomaton & Vox*:

Ultimamente, ando a apalpar com muita investigação a minha cabeça. Deve haver um significado nisso de a gente apanhar com uma pedra de sessenta quilos (de mármore!) em cima dela, e aparecer – oh prestígios! – coroado a toda volta por estilhaços de vidro. [...] Um meu amigo suicida costumava dizer: esta cabeça não é minha. Não andarei eu a usar uma cabeça alheia? [...] Pergunto-me – se assim tudo for – o que anda a minha cabeça a fazer da pessoa que enganadamente a traz, que perversa ignorância nela executa e a que percursos desavindos a insinua? A dúvida da correspondência correcta da cabeça – eis outro problema. Portanto, cada vez menos sei se posso ser, porque (nas circunstâncias) o “penso, logo existo” cai pela base, digamos, da própria cabeça (Helder 1979: 124).

É fato que o poeta só assina o atestado de óbito de Descartes⁸³. Mas sua espada também desliza pelo pescoço de Kant. Para o Herberto Helder de “(coroação)”⁸⁴, não pode existir

à compreensão da posição de Herberto Helder em relação à modernidade, de sua recusa ao humanismo moderno, de seu projeto de superação da problemática moderna do homem.

⁸³ Para uma série de confrontos entre Herberto Helder e Descartes, nos quais a degola do *cogito ergo sum* cartesiano pela “coroação” helderiana enceta só o primeiro de três *rounds*, veja-se “A pedra na cabeça. Herberto Helder, René Descartes, uma questão de loucura”, de Pedro Eiras (2012). Tendo ido às cordas já no início do ensaio, o filósofo francês termina por escapar ao nocaute a que talvez o preferisse submeter uma leitura mais estritamente nietzschiana de seu pensamento. Em todo caso, ainda que Nietzsche, que tampouco está de todo ausente do texto, não seja propriamente o juiz da luta, é possível entrever a vitória – por pontos? – se não apenas de Herberto Helder, da linhagem de criadores em que Eiras insere o poeta.

⁸⁴ Em linguagem helderiana, “coroação” significa tipicamente, como vimos, unção, batismo, iniciação nos mistérios de Dioniso: “coroados”, o nome, o indivíduo, se dissolveria expansivamente, sacrificando-se, para sua glória e intensificação, aos fluxos gerais da energia. Fica assim evidente que o complemento afirmativo da crítica de Herberto Helder às noções tanto metafísica como antropológica do sujeito – ambas baseadas nas ilusões da unidade e da identidade a si do “eu” – é a experiência dionisíaca da plenitude cósmica. Para o Nietzsche de *O Nascimento da Tragédia*, a “coroação” helderiana serviria então, presumivelmente, de contraponto ao “caráter aparente da subjetividade individual, sendo o mundo da individuação suprimido no êxtase dionisíaco pela unidade originária, único sujeito do mundo” (Itaparica 2011: 72). Já para o último Nietzsche, é provável que merecesse o epíteto “coroados”, no sentido de Herberto Helder, um “sujeito” – sejam bem notadas as aspas – que, aderindo ao movimento cósmico, aparentando-se ao cosmos e não ao homem, se cria e destrói a si mesmo continuamente. Escreve o poeta no prefácio a Bettencourt (1963a: 18): “O homem escreve um poema para se opor à vida e ao mundo, para negar o poder dos homens e

o sujeito transcendental kantiano, quer dizer, não pode existir o homem como condição de possibilidade do conhecimento – porque não há juízo sintético *a priori*. Se é possível usar uma cabeça alheia, se uma cabeça própria pode ser outra, se toda correspondência entre cabeças é afinal problemática, então o que existe para o poeta seria antes, pelo contrário, e por assim dizer, um “desajuízo extático *a posteriori*”: não o “eu” como uma síntese do pensamento, mas a desmesurada libertação da diferença, a abertura luxuosa do corpo à experiência da multiplicidade sensível, a degola expansiva dessa ficção egóica da linguagem, a espetacularíssima agonia desse filho mimado das gramáticas em que a modernidade humanista projeta seus ideais de unidade e de identidade. “Pela base da própria cabeça”, Herberto Helder mata portanto o “homem”, invenção especificamente moderna, medida dos valores e condição para o sentido da existência na modernidade – matando dessa maneira o princípio uno e idêntico a si mesmo que é por excelência o fundamento de um niilismo já não metafísico-cristão, mas moderno, isto é, humanista, antropológico, antropocêntrico. O que o poeta decapita é nada menos do que o valor absolutamente valioso em relação ao qual, mais uma vez, na modernidade, a vida teria valor de nada.

2.1.2. Corpo

O poeta não põe em cena a morte do homem apenas em “(coroação)”. O nietzschiano Herberto Helder é um antropocida serial. Puxe-se o fio do argumento que se prolonga por “(mão)” e “(outra)” – fragmentos que, junto com “(a mão negra)”, compõem uma sub-região de *Photomaton & Vox* na qual, mais uma vez entre tantas, o poeta garante

libertar aquele ‘daemon’ que, ao mesmo tempo que indica uma tensão criadora, manifesta igual tensão destruidora”. Grande tema helderiano: em Herberto Helder, é “explícita a consonância entre escrever o poema e morrer-renascer como movimento contínuo” (Lopes 2003: 19). Poeta e poema são dionisíacos no exato sentido em que é dionisíaco um mundo que se cria e destrói continuamente. A ideia helderiano-nietzschiana de “coroação” seria assim menos religiosa do que cosmológica: não a iniciação nos mistérios de um deus, mas a integração aos fluxos e refluxos intensivos, às correntes e contracorrentes energéticas, a que a filosofia madura de Nietzsche identifica o próprio mundo. “*Mas esta é a ideia mesma de Dioniso*” (1888e: 86, *itálicos originais*).

concreção literária à experiência de um corpo desmembrado e, assim, múltiplo. Livre do corpo a que estaria identificada, autônoma em relação à unidade fisiológica da qual seria uma parte, “[a] mão pensa” (Helder 1979: 55). Em apenas três palavras, Herberto Helder desarticula milênios de tradição filosófica ocidental, de acordo com a qual o monopólio do pensamento determinaria não só a separação completa e a oposição total como a superioridade ontológica e epistemológica da consciência, do espírito, da alma e do “eu” sobre o corpo⁸⁵. O poeta envereda assim novamente pelas sendas de Nietzsche: a mão é uma das imagens do filósofo para um pensamento concebido fisiologicamente, contra o ascetismo que o Ocidente toma como ideal, da Grécia antiga à modernidade, como explicita um fragmento póstumo escrito entre abril e junho de 1885: “A consciência é a mão, com a qual o organismo se agarra da maneira mais ampla possível em torno de si. Essa precisa ser uma mão firme” (Nietzsche 1973b: 429). Mas é Zaratustra quem melhor explicaria aos “desprezadores do corpo” a procedência fisiológica do pensar e do sentir. Assim falava o profeta:

corpo sou eu inteiramente, e nada mais; e alma é apenas uma palavra para um algo no corpo.

O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido [...] ⁸⁶.

⁸⁵ Como “concepções metafísico-religiosas, a alma, o espírito, a razão, a consciência, o eu, se inscrevem num mesmo registro teórico” (Marton 2009: 55). “Basta lembrar a crítica corrosiva que ele [Nietzsche] faz da ideia de sujeito. Da sua perspectiva, a alma ou a substância pensante enquanto sujeito metafísico, o eu transcendental enquanto sujeito epistemológico, a ideia de identidade – subjacente tanto à concepção cartesiana quanto à kantiana – enquanto sujeito lógico, a consciência enquanto sujeito psicológico, o agente da ação enquanto sujeito gramatical, enfim, o sujeito em todos esses contextos e planos é inteiramente ilusório” [...] (*ibid.*: 62). Portanto, mesmo que se o considere em suas máscaras mais críticas, modernas ou antropológicas, “a crítica do sujeito é tributária da crítica à metafísica” (*ibid.*: 63).

⁸⁶ É sem dúvidas a essa exata passagem de Nietzsche-Zaratustra que reenvia, em última instância, o título da antologia em que Herberto Helder organiza sumariamente o que considera serem os maiores poemas de Mário Cesariny, no que, “sendo o menos explícito, é, todavia, o mais significativo de todos” os gestos com que celebra a obra cesariniana (Martelo 2024: 11). De acordo com Rosa Maria Martelo, “é conhecido que Manuel Rosa foi o editor material” de *Uma Grande Razão – Os Poemas Maiores* (de Mário Cesariny, 2007) e Herberto Helder o seu organizador” (*ibid.*). O título procede, por óbvio, de um famoso verso do próprio Cesariny, em *Discurso Sobre a Reabilitação do Real Quotidiano* (1952): “falta por aqui uma grande razão”. Mas o fato de que o nietzschiano Herberto Helder tenha escolhido precisamente esse entre tantos versos cesarinianos igualmente possíveis é que é verdadeiramente significativo – além de perfeitamente autoexplicativo: ao inscrever o essencial da poesia de Cesariny sob o signo da “grande razão” de Nietzsche, o antologizador não faz senão declarar o antologizado co-herdeiro de sua própria herança criativa. Toda a

Instrumento de teu corpo é também a tua pequena razão que chamas de “espírito”, meu irmão, um pequeno instrumento e brinquedo de tua grande razão.

“Eu”, dizes tu, e tens orgulho dessa palavra. A coisa maior, porém, em que não queres crer — é teu corpo e sua grande razão: essa não diz Eu, mas faz Eu. [...]

Instrumentos e brinquedos são sentidos e espírito: por trás deles está o Si-mesmo. [...]

Por trás dos teus pensamentos e sentimentos, irmão, há um poderoso soberano, um sábio desconhecido – ele se chama Si-mesmo. Em teu corpo habita ele, teu corpo é ele.

Há mais razão em teu corpo do que em tua melhor sabedoria. E quem sabe porque teu corpo necessitaria justamente de tua melhor sabedoria?

Teu Si-mesmo ri de teu Eu e de seus saltos orgulhosos.

(Nietzsche 1883: 34-5)

Para Nietzsche-Zaratustra, o “eu”, a exemplo do conjunto de categorias filosóficas com as quais mantém parentesco direto – alma, espírito, razão, consciência⁸⁷ – é uma ficção remodelada de tempos em tempos, mas assente em uma contínua negação do corpo. Ao “não” do Ocidente à realidade fisiológica, Nietzsche chama de *décadence* ou, quando a anemia é generalizada, “niilismo”. Assim, ao separar uma mão da estrutura fisiológica supostamente una e idêntica a si própria a que estaria subordinada, ou seja, ao libertar

notória afinidade ética, estética ou, em uma palavra, poética – infinitamente maior, como se sabe, do que quaisquer divergências circunstanciais ou anedóticas – entre Herberto Helder e Mário Cesariny teria como base sua própria base nietzschiana e, mais especificamente, seu privilégio à “grande razão” de Zaratustra, ao entendimento fisiológico do mundo, à afirmação do corpo como sede do pensamento e da criação, em detrimento da “pequena razão” ocidental e sua valorização da suposta inteligibilidade abstrata das coisas. De resto, registre-se que o fato mesmo de Cesariny ter escrito sobre a “grande razão” de Nietzsche aponta para a hipótese – à qual pretendemos aliás dedicar um trabalho futuro, no qual essa tese se prolongaria, ampliando seu *corpus* – de que o nietzschianismo é um traço comum a muita poesia moderna portuguesa.

⁸⁷ Seria pecado deixar de acrescentar à lista a categoria “Deus”. Nietzsche, *Ecce Homo*: “Que sentido têm aqueles conceitos mentirosos, os conceitos *ancilares* de moral, “alma”, “espírito”, “livre-arbítrio”, “Deus”, senão o de arruinar fisiologicamente a humanidade? Quando se retira a seriedade da autoconservação, da fortificação do corpo, *ou seja, da vida*, quando se faz da anemia um ideal, do desprezo ao corpo a “salvação da alma”, que é isto, senão uma *receita de decadence*?” (1888e: 77, *itálicos originais*).

a realidade corpórea da ilusão subjetiva, desvinculando as noções de “corpo” e de “eu”, Herberto Helder liberta o corpo mesmo – seja de sua antropomorfização, seja de sua assimilação ao fundamento metafísico⁸⁸. O poeta esboça assim uma fisiologia liberta dos niilismos platônico-cristão e moderno-humanista: é como se, transmutando o martelo de Nietzsche em um cutelo de carnes, Herberto Helder esquartejasse, desde o plano fisiológico, os valores niilistas da unidade e da identidade – valorizando inversamente a multiplicidade terrena. *Chopt*, o corpo não é o outro de Deus nem o mesmo do homem!, *chopt*, o corpo é múltiplo e mutável!, *chopt*, o corpo está do lado da terra, do tempo e da vida⁸⁹! É isso o que se depreende de “(outra)”: um antropocídio perpetrado por mãos avulsas celebra o triunfo de um corpo não-humano – super-humano? – sobre o homem que na modernidade acolhe valores outrora abonados por Deus morto⁹⁰. Conta o poeta que

⁸⁸ Desmantelar o corpo humano é o mesmo que desestabilizar a noção mesma de unidade, derivada do preconceito primordial de uma unidade individual ilusória, como argumenta Nietzsche, em um fragmento póstumo redigido no começo de 1888: “Nós retiramos o conceito de unidade de nosso conceito de ‘eu’ – nosso mais antigo artigo de fé. Se nós não nos considerássemos unidades, nós nunca teríamos cunhado o conceito de ‘coisa’. Agora, relativamente mais tarde, estamos amplamente convencidos de que nossa concepção do conceito de eu não é nada responsável por uma unidade real” (1973d: 234).

⁸⁹ Esquartejamentos, amputações, decapitações: em Herberto Helder, além da notória realização literária da temática dionisíaca da laceração – Dioniso é por excelência o deus dilacerado e dilacerador, como se sabe e já vimos – a experiência da multiplicidade corporal, ou a possibilidade fisiológica do múltiplo, são obtidas, privilegiadamente, por subtração à unidade, ou melhor, pela subtração da própria unidade a um sistema-corpo. O corpo que perde a cabeça, as mãos que vencem a ficção metafísica da unidade corporal: dificilmente a famosa equação de Gilles Deleuze e Félix Guattari encontraria concreções mais exatas: o múltiplo, ensinam os autores, não é soma ou multiplicação de n , nunca algo maior do que um, nunca uma pluralidade e sempre algo menor que um, a que se chega subtrativamente: $n-1$. Não se trata, contudo, de decorar uma fórmula e nem mesmo de entendê-la teoricamente: trata-se de aplicá-la – como advertem Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs* (1980): “não basta dizer Viva o múltiplo, grito de resto difícil de emitir. [...] É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, de maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre $n-1$ (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a $n-1$ ” (1980: 21, itálicos originais). Ao escrever o corpo a $n-1$, Herberto Helder faz o múltiplo: extrai subtrativamente a multiplicidade ao uno do sistema-corpo. Assim, o poeta minora, torna menor, toda uma fisiologia informada por valores niilistas: a valorização do corpo, a afirmação da vida, surge em Herberto Helder – poderiam dizer Deleuze e Guattari – como minoração.

⁹⁰ Os próprios “fragmentos manuais” de *Photomaton & Vox* se situam em uma modernidade ainda não de todo livre das formas antigas do niilismo – como fica registrado em “(mão)”: “Estamos no século XX, diz-se que Deus ainda vive nos baldios” (Helder 1979: 56). Toda a ação se passa em uma modernidade já consolidada, na qual os valores transcendentais já traem seu vazio, já confessam seu nada. E todavia os

as mãos declararam guerra aos homens. O extermínio foi fulgurante. Numa única semana morreu toda a gente da cidade. Que é agora habitada apenas por mãos, cujo estilo de vida não pode ser considerado em relação com o estilo das pessoas. Compreende-se uma vida inteiramente manual? Um pensamento manual? Os homens morreram sem compreender nada. Quem escreve esse texto é uma das recentes habitantes da cidade, uma das triunfadoras dos homens. Eu, esta mão (Helder 1979: 58).

“Eu, esta mão”: o Herberto Helder de “(outra)” encena a superação da humanidade por uma subjetividade-mão ou, melhor dizendo, por “uma vida inteiramente manual”. Pelas mãos de mãos insubordinadas a corpos demasiado humanos, o poeta mata novamente o homem – sem que os homens nem sequer tenham compreendido, segundo consta, que eram vencidos por outra forma de se pensar e viver. E nem poderiam: em Herberto Helder ou em Nietzsche, a morte do homem significa o ocaso do humanismo e, portanto, da compreensibilidade antropológica do mundo. Dessa forma, é o próprio ponto de vista humano sobre o conjunto da realidade o que extermina a mão livre do homem, do “eu”, da individualidade. A morte do homem representa ainda, nesse sentido, uma vitória da riqueza, da plenitude, da desmedida da vida sobre a individuação humana: uma vitória, poderia dizer o jovem Nietzsche, da pulsão dionisíaca sobre a apolínea. Herberto Helder ficcionaliza esse preciso triunfo em “Doenças de pele”⁹¹, de *Os Passos em volta*, outra

valores metafísico-cristãos sobrevivem “nos baldios”, nas periferias: o centro de gravidade da existência é o homem, mas, segundo Herberto Helder, Deus resiste nas margens do mundo moderno. O mesmo para Nietzsche, em *Assim Falou Zaratustra* – livro moderno na medida em que adota a morte de Deus como premissa histórico-filosófica: ainda no “Prólogo”, Zaratustra encontra um “velho santo”, um eremita, que, para espanto do profeta do super-homem, “na sua floresta, ainda não soube que *Deus está morto*” (1883: 13, itálicos originais). A surpresa de Zaratustra é só um artifício dramático. Em outros textos, Nietzsche é explícito ao dizer que “Deus ainda vive nos baldios”, isto é, que só em muito tempo a desvalorização dos valores supremos seria totalmente assimilada pela humanidade. Tome-se um fragmento póstumo escrito entre abril e junho de 1885: “Os maiores eventos são aqueles que mais dificilmente tocam os sentimentos do homem: por exemplo, o fato de que o Deus cristão ‘está morto’ [...]. Essa é uma novidade terrível, que ainda precisa de alguns séculos para chegar ao *sentimento* dos europeus” (*id.* 2015a: 392, itálico original). Ao sentimento de um preciso europeu, no entanto, a “novidade” parece ter chegado bem mais rápido.

⁹¹ Já dissemos que, não podendo ser esgotadas no espaço deste trabalho, as numerosíssimas afinidades temáticas e a forte homologia estrutural entre *Os Passos em Volta* e *Assim Falou Zaratustra* merecem um estudo à parte. Mas quando se está justamente investigando, à luz da filosofia nietzschiana, o tratamento destinado por Herberto Helder aos temas do homem e do humanismo na modernidade, o título “Doenças

narrativa manual: um notório devoto de Apolo⁹², “um homem tranquilo” (1963: 73), um sujeito “defendido contra as vertigens da dissipação” (*ibid.*), alguém que, pensando nas pessoas, julga “belos embora avulsos os seus rostos” (*ibid.*: 74) – esse homem um belo dia descobre uma mancha no polegar da mão direita. Desde a fonte de sua destreza humana – polegares direitos não são outra coisa – é tentado por Dioniso. Eis uma versão compacta de seu relato:

Gosto da mão direita, associa-a porventura à tradição de que é um nobre instrumento da obra, de que se articula com a profundidade dos nossos talentos. [...] Mas estava sentado a ler, e vi então uma nódoa esbranquiçada na base do polegar [...] e a noite acumulou-se de repente dentro desse instante, uma noite compacta, irremovível. [...] A mão ganhara uma insólita nobreza, outra, uma nobreza nova, terrível. Ela, que antes me dera o exemplo criador, a mão

de pele” não se permite ignorar – menos como reforço da relação já delineada entre uma obra e outra do que como exemplo privilegiado dos procedimentos por meio dos quais a obra helderiana se serve da de Nietzsche para se construir a si própria em sua originalidade. No capítulo “Dos grandes acontecimentos”, do segundo livro de *Zaratustra*, a humanidade já representava para a vida um problema dermatológico: “A terra tem uma pele; e essa pele tem doenças. Uma delas, por exemplo, chama-se ‘homem’” (Nietzsche 1883: 125). É dessa dermatite-homem que Herberto Helder trata em “Doenças de pele”. O poeta retoma o filósofo, com uma diferença importante: no conto helderiano, a doença de pele, a mancha que alastra a partir da mão direita e toma todo o corpo de um indivíduo em processo de deformação cutânea, isto é, de dissolução intensiva de si mesmo, é o que leva o homem a se superar como homem e, portanto, como “doença de pele da terra”, para falar assim, como falou Zaratustra. Herberto Helder aplica dessa maneira a Nietzsche-Zaratustra a lição de Zaratustra-Nietzsche: “Retribuímos mal a um professor, se continuamos apenas alunos” (*ibid.*: 75), ensina a seus discípulos o mestre do eterno retorno. Fiel à filosofia de Nietzsche muito mais por consanguinidade trágica do que por filiação teórica, Herberto Helder pode inverter a letra do filósofo e ainda assim, ou por isso mesmo, praticar a boa gratidão, no melhor sentido nietzschiano.

⁹² Um notório devoto de Apolo que, de tão fervoroso, tende ao socratismo. Já tendo não só reivindicado diversos atributos apolíneos como também enaltecido – antes de cair em tentação dionisíaca – a proteção do *principium individuationis* contra os sentimentos dionisíacos de dissipação, dissolução e dilaceração, o narrador de Herberto Helder proclama: “Estas eram as minhas ideias, e através delas ciência e serenidade ligavam-se às fontes naturais do mundo” (1963: 73). Lembre-se que tanto o apolíneo quanto o dionisíaco são, para o jovem Nietzsche, instintos naturais e que, para o filósofo, na etapa inicial de seu pensamento, quando desestetizado, Apolo é Sócrates: exacerbada, a pulsão artística apolínea se petrificaria no instinto de ciência socrático. Intuindo, portanto, que é a individuação o que garante os nexos entre a serenidade de um “eu” autoconsciente e a racionalidade de que a filosofia de Sócrates é o marco inaugural e a ciência moderna a forma madura, o narrador de “Doenças de Pele” é o típico homem moderno: representante legítimo do espírito de uma modernidade votada com fé metafísico-cristã à tábua de valores da ciência – na qual se atualizam explicações da realidade com que a modernidade acredita todavia ter rompido.

humanista, perdera o talento de ser hábil e construtora: era agora a mão nefasta, proibida entre os homens, subversiva. Vingava-se, com o anúncio desta figuração dramática, do que representara em plácida dignidade e inteligência sobre a desordem. [...] A mancha alastrara [...]. E o meu amor às pessoas também crescia, varado por estranha violência, uma fraqueza, um pânico louco, uma veemente melancolia [...]. Ficava com os olhos húmidos, eu, só de imaginar que nas casas, nas ruas, debaixo do sol, ao vento que lhes agitava o cabelo, elas andavam, corriam, falavam, e sorriam e riam. Amava-as. [...] Na casa ao lado cantavam. Um bafo de flores e terra molhada vinha de baixo. Um telefone tocava em qualquer parte. E, na treva do quarto, luzia a fundura do espelho. Eu estava nu, lá dentro (Helder 1963: 73-7)⁹³.

A tentação dionisíaca deforma a mão humanista, transformando-a assim na mão trágica. Desnudando o “eu”, quer dizer, despindo-o dos véus apolíneos em que um nietzschiano como Herberto Helder faria facilmente radicar o sujeito moderno, o amor de Dioniso, o *pathos* trágico, deixa à flor da pele o homem – o que narra o conto do poeta e não só. “Sob a magia do dionisíaco”, explicava *O Nascimento da Tragédia*, “torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza [...] volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem” (Nietzsche 1872a: 31). É assim em

⁹³ Se tem validade a hipótese – passe a frequência com vem sendo formulada – da homologia estrutural entre *Os Passos em Volta* e *Assim Falou Zaratustra*, então, muito embora o ser humano seja descrito por Nietzsche como doença de pele da terra somente no capítulo “Dos grandes acontecimentos”, do segundo livro de *Zaratustra*, o diálogo temático de “Doenças de Pele” se dá principalmente com os três ditirambos dionisíacos, isto é, os três cantos cultuais em louvor a Dioniso que Zaratustra havia cantado capítulos mais cedo: “O canto noturno”, “O canto da dança” e “O canto dos sepulcros”. É nesse preciso ponto da trama do *Zaratustra* – obra de natureza filosófica, obviamente, mas também poética e dramática (cf. Machado 1997: 26-32) – que se dá a tentação dionisíaca de um protagonista até então apolíneo, solar, luminoso. Zaratustra já não quer derramar nenhuma luz sobre os homens: quer a escuridão que o permita receber essa luminosidade – e talvez não seja outra a função do espelho diante do qual o narrador de Herberto Helder pode afinal luzir em meio à treva de seu quarto, na última linha de “Doenças de Pele”. Seja como for, é manifesta a afinidade simbólica, por exemplo, entre “O canto noturno” de Zaratustra e o conto de Herberto Helder. “É noite: despertam somente agora todos os cantos dos que amam. E também minha alma é o canto de alguém que ama. / Há em mim algo insaciado, insaciável, que deseja se pronunciar. Uma ânsia de amor se acha em mim, e ela mesma fala a linguagem do amor. / Luz eu sou: ah, quisera eu fosse noite! Mas esta é a minha solidão: estar cingido de luz. / Ah, quisera eu fosse escuro e noturnal!” (Nietzsche 1883: 100-1). Nietzsche poderia resumir – resumiu? – assim o conto helderiano.

“Doenças de Pele”: atraído pelo lado terrível e tenebroso da existência – “Dioniso, como se sabe, é também o deus das trevas” (*id.* 1888e: 93) – o homem redescobre o amor ao homem. Mas não ao homem do humanismo: o narrador de Herberto Helder não ama a subordinação inteligente, hábil, plácida, ordenada – palavras do poeta – da natureza à medida humana. Nenhum amor ao homem que, macaqueando Deus, se autoproclama senhor de um mundo humanamente avaliável. Nada ao homem que julga a vida a partir dos seus valores de bem e de mal: o amor é dom do homem ao homem que – são ainda palavras de Herberto Helder – vive sob o sol, ao vento, confundido com o bafo das flores e da terra. O homem que diz o mesmo “sim” às alturas mais luminosas e às profundezas mais sombrias da natureza da qual se sente cria ou da vida de que intui ser manifestação – como explica Nietzsche, em *A Gaia Ciência*:

nós mesmos crescemos, mudamos continuamente, largamos a velha casca, trocamos de pele a cada primavera, tornamo-nos cada vez mais jovens, mais futuros, mais elevados, mais fortes, impelimos nossas raízes cada vez mais poderosamente na profundidade – no mal –, enquanto abraçamos cada vez mais carinhosamente a sua luz com todos os nossos ramos e folhas. Crescemos como as árvores – algo difícil de entender, como toda a vida! – não em um só lugar, mas em toda a parte, não numa só direção, mas tanto para cima como para baixo – nossa energia brota igualmente no tronco, nos galhos e raízes, já não somos livres para fazer qualquer coisa separadamente, para *ser* alguma coisa separadamente... (1882: 248).

Os homens trágicos entre os quais Nietzsche se inclui a si mesmo têm, como teve ainda há pouco o narrador de Herberto Helder, que trocar de pele, mudar de casca, existir em metamorfose, transmutação. Filósofo, poeta ou personagem ficcional, o homem trágico segue o exemplo da natureza: sobe à altura mais reluzente e desce ao subterrâneo mais escuro, como as árvores afundam suas raízes na terra enquanto suas copas crescem em direção ao sol. Contra o credo mais fundamental de metafísicos, cristãos, humanistas e gramáticos, um iniciado na visão trágica do mundo não pratica a oposição de valores: situa-se antes para além de luz e treva, alto e baixo, bem e mal, transferindo da moral

para a vida – concebida, naturalmente, como vontade de potência – a fonte do valor de todos os valores⁹⁴. E assim, valorizando absolutamente a vida, Herberto Helder, poeta trágico, valoriza em si mesmo somente o que vive – somente o que é abertura à natureza e comunicação com a vitalidade terrena: “o corpo aberto com o centro estancado na terra” (Helder 1979: 114), como diz o poeta em um verso que confere forma lapidar à concepção nietzschiana do corpo vivo como “vontade de poder encarnada” (Nietzsche 1886: 155). Para Nietzsche ou para Herberto Helder, trata-se de instaurar o corpo como sede humana da vida, identificando no entanto a vida já não à vida humana, mas a seu fundamento, seu fato elementar, seu princípio universal. É justamente o que faz o poeta no texto “(o corpo o luxo a obra)”, de *Photomaton & Vox*, retomando diferencialmente o filósofo, mais uma vez:

Conforme à ciência arcana, o ouro natural é vivo, desenvolve-se na terra e gera o próprio ouro. As suas raízes subterrâneas estão animadas da mesma energia que as raízes de uma árvore. Este é o tema da árvore da vida. Quem dela se alimentar irradiará luz, a luz da vida, como o ouro verdadeiro. A transmutação é o fundamento geral e universal do mundo. Alcança as coisas, os animais e o homem com o seu corpo e a sua linguagem. Trabalhar na transmutação, na transformação, na metamorfose, é obra própria nossa. [...]

No âmbito das funções e valores simbólicos, o poema é o corpo da transmutação, a árvore do ouro, vida transformada: a obra. O poema faz-se com o corpo, no

⁹⁴ Dito de outro modo: a tragicidade, a visão trágica do mundo, contrai, ou é em si mesma, toda a extensão do projeto nietzschiano de transvaloração de todos os valores. Por um lado, a experiência trágica da vida é poderosamente negativa, no sentido de que representa um grande “não” ao niilismo: um grande “não” ao prolongado “não” à vida a que se resumiria a história ocidental. Dessa forma, ser “trágico” significa ser radicalmente crítico aos valores morais antigos e modernos, tradicionais e burgueses, transcendentais e transcendentes, teológicos e teleológicos: aos valores de um niilismo metafísico-cristão e aos valores de um niilismo moderno-humanista. Por outro lado, e mais decisivamente, a experiência trágica do mundo significa a instauração positiva da vida – leia-se sempre: da vontade de potência – como critério universal e absoluto de valoração. O mundo moderno transfere o centro de gravidade da valoração dos valores de Deus para o homem, preservando contudo o fundamento moral em que radica todo o niilismo. Mas, em plena modernidade, criadores trágicos como Nietzsche e Herberto Helder remanejam – para falar ainda em termos manuais – do homem para a vida o parâmetro legítimo de toda avaliação e criação valorativa, dizendo assim “não” a todos os valores morais e “sim”, incondicionalmente, alegremente, tragicamente, ao acontecimento, à realidade, à existência.

corpo, de baixo até cima, sagitariamente. Ou num ininterrupto circuito zodiacal (Helder 1979: 143-4).

Em seu notável sincretismo mundividente, Herberto Helder faz toda uma constelação de saberes genericamente designáveis como “ciência arcana” orbitar ao redor de um núcleo trágico, ou seja, da raiz trágica comum a todos os saberes pré, extra ou contra ocidentais – se “ocidental” não designar a fatia mais a oeste do planeta e sim o privilégio milenar de uma cultura às explicações racionalistas da existência, como já vimos⁹⁵. É fato que “o tema da árvore da vida” não é exclusiva e talvez sequer essencialmente trágico. Mas a semelhança do tratamento que recebe em Herberto Helder e Nietzsche é não só manifesta como indicativa de sua tragicidade: para poeta e filósofo, a energia que circula na obscuridade subterrânea é também a que flui nas árvores em que a vida reluz como ouro – o que aponta para uma visão não-dualista, quer dizer, extramoral, do mundo⁹⁶. Irredutível a dualismos moralizantes, o mundo tal como Herberto Helder o enxerga tem um “fundamento geral e universal”: “transmutação”, “transformação”, “metamorfose”. Exatamente assim a vida se revela a Zarathustra: “sou apenas inconstante e selvagem [...], e não sou virtuosa” (Nietzsche 1883: 103). É como um indomável impulso extramoral para a mudança – Nietzsche diria: para a autossuperação – que, em perspectiva trágica

⁹⁵ Vimos, por exemplo, que, em Herberto Helder, podem ser também trágicos – para aludir só ao que já lemos até aqui – um poema que expressa originalmente uma cosmovisão ameríndia, uma série de escritos colmados de referências ao Apocalipse de João ou um texto que reivindica para si o universo da quirologia. Que o poeta some a esses e a tantos outros uma constelação de saberes aglutináveis na noção de “ciência arcana” parece então muito plausível. É como se, por força de um notável talento para o reconhecimento de saberes, personagens e mundos aliados, ou graças ao caráter não teórico, discricionário, mas instintivo, intuitivo, natural, de uma tragicidade a que afinal esteve sempre predestinado, Herberto Helder pudesse investir uma cosmovisão nuclearmente trágica da pluralidade sincrética a que nos referimos pouco acima.

⁹⁶ É instrutivo compará-la, em Herberto Helder, em Nietzsche e em ambos a uma só vez, com a encenação bíblica do tema – afinal compartilhado por várias cosmovisões – da árvore da vida. *Gênesis* 2: 8-9: “Ora, o Senhor Deus tinha plantado um jardim no Éden [...] e ali colocou o homem que formara. Então o Senhor Deus fez nascer do solo todo tipo de árvores agradáveis aos olhos e boas para alimento. E no meio do jardim estavam a árvore da vida e a árvore do conhecimento do bem e do mal”. O cristianismo torna contíguas as árvores da vida e da moral, tanto literalmente – reunindo-as em um mesmo texto – quanto metaforicamente – plantando-as no centro de um mesmo jardim. Já na perspectiva trágica de Herberto Helder e Nietzsche, a árvore da vida representa, pelo contrário, o intercâmbio entre profundidade e altura, energia submundana e brilho terreno, treva maligna e luz benfazeja, ouro subterrâneo e luz linguística. Em poesia ou em filosofia, uma visão trágica da vida situa sempre a vida mesma para além de bem e mal.

ou arcana, e contra o privilégio da ciência moderna à conservação vital, a vida alcançaria igualmente, segundo Herberto Helder, “as coisas, o animal e o homem, com o seu corpo e a sua linguagem”.

2.1.3. Ritmo

Para Herberto Helder, corpo e linguagem são lugares de uma consonância possível entre o homem e o ouro natural, a energia da terra, a vontade de potência, a vida. O poema helderiano – esse que “faz-se com o corpo, no corpo”, como lemos ainda há pouco – transmuta a vida em uma forma superior da vida mesma, isto é, em poesia, enraizando a linguagem em um corpo humano concebido como meio de expressão vital, canal condutor da energia cósmica, abertura do “eu” à vitalidade terrena. É assim – exemplo entre mil, probatório da consistência entre fragmento e livro homônimos⁹⁷ – em versos de *O Corpo o Luxo a Obra* (1978): “E o golpe que me abre desde a uretra à garganta / brilha / como o abismo venoso da terra” (Helder 1978: 306). Entre um corpo humano permeável à energia vital e uma linguagem inserida nos circuitos cósmicos da criação, a poesia de Herberto Helder excede toda cisão entre homem e natureza. O poeta traça assim uma imagem do mundo em tudo afim à que Nietzsche propõe em um fragmento póstumo de 1881: “*Esse mundo é a vontade de potência – e nada além disso*. E também vós próprios sois essa vontade de potência – e nada além disso!” (1996: 450, itálicos originais). Trata-se de uma versão conceitualmente amadurecida de intuições que o

⁹⁷ Impossível não notar a ausência de vírgulas entre os substantivos em “(o corpo o luxo a obra)” e *O Corpo o Luxo a Obra*. Entre “corpo”, “luxo” e “obra” – é o que indicam os títulos de Herberto Helder – não haveria intervalo, mas continuidade. Provavelmente porque a concepção da linguagem como meio de expressão de um corpo permeável à energia vital determina a suspensão de fronteiras ontológicas entre o humano, o cósmico e o poético. O corpo que escreve, em Herberto Helder, já não estaria, portanto, restrito a limites humanos. Escrevendo-se em poema, tornando-se obra, abrindo-se poeticamente aos os fluxos cósmicos da energia, configuraria antes o que, em um fragmento do outono de 1887, Nietzsche descreve como “*um excedente do luxo da humanidade*”, com o qual poderia vir à luz “um tipo *mais forte*, um tipo mais elevado, que tem outras condições de surgimento e de conservação do que o homem mediano” (2013: 381, itálicos originais). E o filósofo arremata: “Meu conceito, minha *alegoria* para esse tipo é, como se sabe, a palavra ‘além-do-homem’” (*ibid.*, itálico original). Sendo esse o caso, dizer “obra”, no sentido de Herberto Helder, designando desse modo o devir-poema do corpo humano aberto à desmesura de uma vida identificada a seu princípio básico, seria o mesmo que dizer a vinda à luz do super-homem, no sentido de Nietzsche.

filósofo alimenta desde muito cedo – como comprovam as primeiras linhas de “A disputa de Homero”, o último de seus *Cinco Prefácios para Cinco Livros não Escritos* (1872):

Quando se fala de humanidade, a noção fundamental é a de algo que separa e distingue o homem da natureza. Mas uma tal separação não existe na realidade: as qualidades “naturais” e as propriamente chamadas “humanas” cresceram conjuntamente. O ser humano, em suas mais elevadas e nobres capacidades, é totalmente natureza, carregando consigo seu inquietante duplo caráter. As capacidades terríveis do homem, consideradas desumanas, talvez constituam o solo frutífero de onde pode brotar toda humanidade, em ímpetos, feitos e obras. Assim os gregos, os homens mais humanos dos tempos antigos, possuem em si um traço de crueldade, de vontade destrutiva, ao modo do tigre [...] (Nietzsche 1872h: 61).

Para o jovem Nietzsche, a aliança homem-natureza ou, melhor ainda, a subordinação da humanidade à vida, se traduz no elogio da animalidade – grande tema helderiano, aliás: basta pensar em títulos como *Poemas Bestiais* (1954) e *Vocação Animal* (1967)⁹⁸. “O ser humano”, diz o filósofo, “é totalmente natureza, carregando consigo seu duplo caráter”. Como tende a substituir todas as dualidades por um princípio básico ou fato elementar, a vontade de potência⁹⁹, a filosofia nietzschiana madura traduz sua apologia à nobreza

⁹⁸ Ou quem sabe nas várias inversões hierárquicas – se o parâmetro for o da cultura, o da tradição, como é óbvio – e permutas comportamentais entre animais humanos e não humanos encenadas, à maneira de *sketches* tragicômicas, em “(o humor em quotidiano negro)”, de *Photomaton & Vox*. São exemplos entre outros: “Um jovem espancou um tubarão dando-lhe pontapés na boca. Apesar de muito maltratado, o tubarão conseguiu escapar. / a) Três rapazes encontraram um macaco e puseram-se a imitá-lo. O macaco, irritado, mordeu-os aos três. / b) Um macaco quis imitar um vendedor ambulante que não gostou da brincadeira e lhe bateu desalmadamente” (Helder 1979: 92).

⁹⁹ Como testemunha, por exemplo, e entre outros, o comentário clássico de Walter Kaufmann à filosofia nietzschiana, *Nietzsche, Philosopher, Psychologist, Antichrist* (1950): “When Nietzsche introduced the will to power into his thought, all the dualistic tendencies which had rent it previously could be reduced to mere manifestations of this basic drive. Thus a reconciliation was finally effected between Dionysus and Apollo, nature and value, wastefulness and purpose, empirical and true self, and *physis* and culture” (1950: 178). Segundo Kaufmann, no entanto, a vontade de potência seria “the basic force of a monistic metaphysics” (*ibid.*: 179): a superação de dualismos tipicamente metafísicos, mas não a da necessidade atomista, isto é, do vício metafísico da depreciação do múltiplo em benefício de um fundamento unitário. Nesse ponto, ainda que tome a palavra “metafísica” em outro sentido, Kaufmann está perto de Heidegger,

animal do homem em uma apologia ao corpo, em oposição às concepções niilistas do ser humano, fundamentadas pelo privilégio axiológico a noções como espírito, intelecto, consciência. Nesse sentido, a consonância entre homem e vida não assentaria, segundo o último Nietzsche, em algum dualismo inerente à humanidade, mas na relação entre vontades de potência, na tensão entre configurações intensivas ou, mais precisamente, na comunicação energética entre o corpo humano e os outros corpos com que convive em imanência. Em Herberto Helder, a noção que organiza a circulação de uma mesma energia entre corpo, poema e mundo, quer dizer, que torna possível uma “continuidade energética, vital” (Helder 1979: 135), entre o corpo que escreve, o mundo em que se escreve e o texto escrito, subordinando assim a consciência à fisiologia e a forma poética às forças cósmicas, é sem dúvida a noção de ritmo. Rumina o poeta no fragmento “(feixe de energia)”, de *Photomaton & Vox*:

Sei que há este intento: o da relação, segundo uma forma básica, entre a intensidade pessoal e a intensidade do mundo.

Essa forma básica é o ritmo orgânico, a imposição rítmica do corpo. Talvez seja esse ritmo que cria as coisas, sua insistência, a figura e a ordem em que se encontram.

para quem Nietzsche seria, como vimos, um metafísico: sua filosofia apenas transporia as metafísicas da subjetividade absoluta, como a de Hegel, para uma “*métaphysique de l’absolue subjectivité de la Volonté de Puissance*” (Heidegger 1961: 160, itálicos originais). O Nietzsche de Heidegger pensaria a subjetividade absoluta “en tant que subjectivité du corps, c’est-à-dire des impulsions et des affects, c’est-à-dire de la Volonté de Puissance” (*ibid.*). Para Heidegger, “dans la métaphysique de Nietzsche c’est l’*animalitas* qui devient le fil conducteur” (*ibid.*), de modo que, “[à] la fin de la métaphysique s’inscrit la proposition: *Homo est brutum bestiale*” (*ibid.*). Já vimos que, para diversos autores, é problemática a assimilação da vontade de potência ao fundamento metafísico, como mostra, por exemplo, Wolfgang Müller-Lauter (cf. Wotling 2008: 85). Leituras como a de Kaufmann e, mais decisivamente, a de Heidegger, parecem, contudo, ter, direta ou indiretamente, deixado marcas relevantes em Herberto Helder – e sobretudo por isso parecem dignas desta e de outras notas. Em todo caso, para quem do que sua obra mesma permite inferir, convém lembrar que, em “O nome coroado”, o próprio poeta indica expressamente ter conhecimento, inclusive comparativo, dos comentários à filosofia nietzschiana: “Nietzsche, à parte as reticências (parcelares) de alguns poucos comentadores, costuma ser colocado ‘sob o signo da negação e da destruição’” (Helder 2006: 164). Registre-se por fim a impressão de que Herberto Helder não considera limitadores o que para Heidegger são os limites do pensamento nietzschiano, tomando-os inversamente como grandes acertos.

Inquiro se corpo não será uma memória, forma colocada no imaginário pelo próprio ritmo; se o ritmo não é apenas a circulação de uma energia, e se tal circulação não se processa como uma espécie de consciência.

[...]

Porque o que se vê no poema não é a apresentação da paisagem, a narrativa das coisas, a história do trajecto,

mas

um nó de energia como o nó de um olho ávido,

o fulcro de uma corrente electromagnética,

um modelo fundamental de poder,

de alimentação.

[...]

um feixe de energia que se pensa como mundo,

a força de uma acção no imaginário. Toda a atenção,

o tempo todo, a vida¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Uma hipótese sobre o significado das palavras “o tempo todo” neste fragmento de Herberto Helder – aliás possivelmente corroborada, linhas acima, por “olho ávido”: o poeta reivindica, mais uma vez, uma experiência trágica do tempo. Mais precisamente: estende à sua poesia a imagem de um tempo circular, projetada pela última filosofia de Nietzsche. Tome-se o ensaio clássico de Émile Benveniste, “A noção de ritmo na sua expressão linguística” (1951), onde o autor ensina que, em seu sentido original, pré-platônico – quer dizer, no sentido que assume, por exemplo, na época trágica grega, particularmente em Heráclito, precursor do pensamento maduro de Nietzsche e, por extensão, da poética de Herberto Helder – em seu sentido original, ensina Benveniste, a palavra grega para “ritmo” designaria tipicamente, entre os gregos pré-platônicos como os filósofos e os poetas trágicos, “maneira particular de fluir” (1951: 368). A palavra que exprime originalmente a ideia de ritmo é, diz Benveniste, “característica da filosofia que a inspira; é uma representação do universo no qual as configurações particulares do movimento se definem como ‘fluições’” (*ibid.*). Por “ritmo”, entendeu-se primeiro a forma assumida em dado instante pelo que, assim como todo o mundo dos trágicos gregos, é fluido, instável, mutante, deveniente. Vimos que, em sua face cosmológica, a doutrina nietzschiana do eterno retorno postula a circularidade do tempo e, portanto, a aliança entre este instante que transcorre agora mesmo sobre a terra e toda a eternidade: a hipótese do regresso infinito de todos instantes da vida obriga que em cada fração do tempo se concentre “o tempo todo, a vida” (Helder 1979: 13). Nesse sentido, a poesia helderiana, como captura rítmica de um “nó de energia” por “um olho ávido” (*ibid.*) – o termo que Nietzsche privilegia para dizer “instante” é *augenblick*: “piscar de olhos”, literalmente – é a forma assumida por um feixe de energia no instante em que fixada em escrita. Talvez – provavelmente?, seguramente? – por isso a escrita do poeta tenha eleito a fotografia como referência segundo a qual pensar a si mesma: cada poema helderiano é um instantâneo fotográfico do fluxo energético de que suas palavras formam a imagem, uma forma instantânea do caos universal das forças transfigurado em cosmos verbal, um retrato da eternidade tal como ela se apresenta a um instante.

(Helder 1979: 131)

Na densidade dessas nem tantas linhas, Herberto Helder esboça toda uma cosmologia poética – dificilmente compreensível sem uma consideração pelo menos parcial de seus fortes parentescos com o pensamento cosmológico de Nietzsche. Para o poeta, o “ritmo orgânico, a imposição rítmica do corpo”, induziria “uma corrente electromagnética” que comunica natureza e arte, forças cósmicas e formas artísticas, segundo – as palavras são de “(guião)”, fragmento contíguo a “(feixe de energia)” – um “princípio de continuidade energética, que permite uma continuidade de vida” (Helder 1979: 135). Como na criação natural, o que cria na criação poética não é o homem e sim a vida mesma, identificada a seu fato elementar, a vontade de potência, ou – variação de Herberto Helder de “(feixe de energia)” sobre o tema nietzschiano da remissão de tudo o que existe a seu princípio intensivo elementar – “um modelo fundamental de poder”. E contudo um poeta impõe à sua poesia o ritmo do próprio corpo: a captura plástica de um “feixe de energia que se pensa como mundo”, a configuração poética da vida, a ordenação artística da totalidade caótica das forças terrenas, o domínio estético da imensa tensão intensiva do real – tudo isso é tarefa pessoalíssima¹⁰¹. É ritmicamente, como artista, poeta, criador, e não como metafísico, cientista ou gramático que o homem reconhece o que configura, nutrindo-se das coisas a que dá forma, até plasmar a vida em mundo. Registra Nietzsche em um fragmento póstumo datado do inverno de 1883 para 1884:

A uma multiplicidade de forças ligadas através de um processo comum de nutrição, nós chamamos “vida”. A este processo de nutrição pertence, enquanto meio da sua possibilidade, aquilo a que chamamos sentimentos, representações,

¹⁰¹ A tarefa, claro, é a da invenção do mundo. Em perspectiva helderiano-nietzschiana, nunca pode existir, portanto, o mundo “em si mesmo”, uma imagem do mundo “tal como ele é”, como se sua realidade fosse cognoscível “em si mesma”, mas tão-somente – é novamente o Herberto Helder de “(guião)”, traíndo o germanismo de sua cosmovisão – “uma imagem pessoal do mundo, uma imagem radical, intuitiva, uma *Weltanschauung*, com a ordem interna de uma cosmogonia” (1979: 134). O que se chama “mundo” é o mero – ou o superlativo? – produto do gênio artístico humano, da capacidade do ser humano de dominar pelo ritmo o caos, da resistência de seu corpo, enquanto vontade de potência encarnada, à desmesura energética da vida: é o produto do atrito configurador entre o corpo e o cosmos, entre “o físico” e a *physis*.

pensamentos, ie., 1) uma resistência contra todas as outras forças 2) uma disposição das mesmas através de formas e ritmos [...].

1. O homem é um criador de formas. O homem acredita no “ser” e nas coisas porque ele é um criador de ritmos.

As figuras e formas que vemos e nas quais acreditamos possuir as coisas não são todas existentes. Nós simplificamo-nos e ligamos qualquer “impressão” através de figuras que criamos.

Quem fechar os seus olhos descobre que um instinto configurador de formas se exerce continuamente, e que inúmeras coisas são por ele procuradas às quais não corresponde nenhuma realidade.

2. O homem é um criador de ritmos. Ele põe tudo o que acontece nesses ritmos, é uma forma de dominar as “impressões”.

[...]

O seu meio de se alimentar e de se apropriar das coisas é trazê-las para “formas” e ritmos: a compreensão é primeiro apenas a criação das “coisas”.

(Nietzsche *apud*. Branco 2010: 417)

Em Nietzsche, o ritmo é a noção que exprime a possibilidade de um conhecimento que não pertence à epistemologia, mas à estética: um conhecimento que não diz respeito à vontade de verdade que faz da ciência moderna extensão da metafísica clássica, mas à vontade de potência como dinâmica rítmica. Instaurando o próprio corpo como força de resistência a uma multiplicidade de forças cósmicas destituídas de toda coerência ou finalidade, o homem criador tem no ritmo um elo fisiológico entre a vida e as formas em que a dispõe. Para um artista, no sentido do filósofo, “conhecer” não é compreender, assimilar intelectualmente, mas configurar uma realidade que reconhece como caótica, afirmando-a todavia como nutriente da criação, fonte energética das coisas. O instinto rítmico seria, portanto, um instinto para a invenção do mundo enquanto simplificação e condensação formais – Herberto Helder diria: como “apuramento e intensificação” poéticas (1979: 136) – da energia vital. O que se entende por “mundo” não consiste em uma descoberta do pensamento, do sentimento ou da representação: é algo que se cria poeticamente, como ordenação rítmica da realidade essencial de suas próprias forças.

Nesse sentido, toda imagem do mundo é uma imagem poética: o poema é a aparência de uma essência da qual não é todavia o par dicotômico, mas a transfiguração criadora, a realização artística suprema¹⁰². É o que diz Herberto Helder, acompanhando Nietzsche até mesmo no plano gráfico, em “(imagem)”, de *Photomaton & Vox* :

A poesia não é feita de sentimentos e pensamentos mas de energia e do sentido dos seus ritmos. A energia é a essência do mundo e os ritmos em que se manifesta constituem as formas do mundo.

Assim:

a forma é o ritmo

o ritmo é a manifestação da energia.

[...] O que se chama “descoberta do mundo” não possui, intimamente, coerência ou finalidade. É preciso construir um corpo orgânico em que a experiência, disciplinada, se baste, e nela se harmonizem o sujeito e a sua experiência: um cosmos explícito, “objectual”. A superação do caos exprime-se pelo encontro de uma linguagem. É na linguagem que a experiência vai se tornando real. Sem ela não há uma efectiva imagem do mundo.

O mundo repõe-se na qualidade de enigma jamais decifrado.

O mundo é a linguagem como invenção.

A escrita é a aventura de conduzir a realidade até ao enigma, e propor-lhe decifrações problemáticas (enigmáticas).

(Helder 1979: 137)

¹⁰² Nota-se assim, primeiro, que a noção de vontade de potência permite à filosofia nietzschiana madura depurar conceitual e linguisticamente argumentos que o filósofo mobiliza desde sua juventude, e, depois, que, no interior mesmo da noção de ritmo, adensam-se força e forma, intensidade musical e configuração plástica, Dioniso e Apolo: “Nietzsche se refere ao ritmo, quer como um elemento onde se encontram o apolíneo e o dionisíaco [...], quer ainda como a criação própria do homem, que consiste em formas de resistência contra outras forças e formas de domínio ou como aquilo que torna o mundo estético [...]. O ritmo é onde o plástico, o descontínuo, o exterior, o visível, se reúne ao musical, à continuidade, à interioridade de uma forma inclusive. Melhor dizendo, no ritmo parece já não haver distinção entre eles, não porque se confundam de modo caótico, mas porque se alimentam um do outro num contacto que é conflito de resistências e ligação de opostos que nunca alcança uma síntese” (Branco 2010: 349).

Para Herberto Helder, só existem realmente as imagens poéticas do mundo: apenas na linguagem se manifesta a superação do caos. Provavelmente porque a linguagem é para um poeta o lugar por excelência da formulação estética de uma realidade caótica, o meio de expressão de um “cosmos explícito, objectual”, poemático, a matéria-prima da poesia como arte do desdobramento rítmico da força em forma e da escrita como aventura da criação verbal de um mundo que não existe senão como texto enigmático, isto é, como enigma infinitamente repostado e portanto nunca decifrado. “O que se chama ‘descoberta do mundo’”, diz Herberto Helder, “não possui, intimamente, coerência ou finalidade”: ao poeta não interessa desvelar o mundo em sua “essência verdadeira”, subsumindo-o a leis que não existem, mas inventá-lo como obra sua. Nessa perspectiva – a que adjetivo algum cairia melhor do que “trágica” – o caos não é uma deficiência em relação à suposta ordem essencial das coisas: é o estofo em que se exerce a vontade de potência como vontade de invenção sensível do mundo – contra o privilégio milenar do Ocidente à ordenação lógica, conceitual, racional, intelectual da realidade. Em Herberto Helder, ser poeta significa portanto lançar à vida uma visada eminentemente estética – porventura a exata visada que torna a tragédia grega o modelo histórico maior, o lugar por excelência da expressão artística, de um pensamento que, livre de toda vontade de saber, se exprime como pura vontade de criar.

2.2. Tragicidade e Arte

“É o tema da visão e das vozes...”

Herberto Helder, *Servidões*

2.2.1. Música

Nietzsche é o filósofo intempestivo por excelência. Mas, em muitos sentidos, seu pensamento está em continuidade com o de seu tempo. Em seus textos de juventude, por exemplo, a Grécia antiga aparece como o grande modelo artístico e cultural por que se deveria orientar uma modernidade desejável. O jovem Nietzsche leva assim adiante o gesto de “retorno aos gregos” pretendido por uma tradição intelectual específica à Alemanha dos séculos XVIII e XIX, da qual Winckelmann teria sido o pioneiro, Lessing um douto emissário e Goethe o gênio máximo. Todavia, contra esta linhagem “classicizante” de teuto-helenistas, Nietzsche recusa as interpretações globais da arte grega informadas por um único princípio estético, a beleza, e seu equivalente ético, a serenidade. Dessa maneira, a primeira filosofia nietzschiana reitera sua historicidade: antes de Nietzsche, outra corrente da moderna guinada helenista alemã – Românticos de Jena, Hölderlin – acrescenta à Grécia uma segunda face, mais “arcaizante”, quer dizer, noturna, mística, orgiástica, terrível¹⁰³. Nesse ambiente teórico-crítico, o desenvolvimento filosófico da

¹⁰³ “Segunda” no sentido de que é reconhecida mais tarde pela Alemanha moderna. Cronologicamente, contudo, a Grécia arcaica é “primeira” em relação à helenidade clássica. Uma pequena contextualização filológica, com a indicação de algumas datas, pode não ser de todo inútil. Os elementos da cultura grega arcaica têm, como vimos, origem pré ou extra helênica. Remontam ao segundo milênio a.C. Muito embora respondam por uma primeira etapa do que viria a ser a forma mais acabada da criatividade grega, formam um mundo ainda titânico, do qual fazem parte a sabedoria pessimista de Sileno – sátiro companheiro de

experiência da vida de que a tragédia grega é o registro privilegiado se torna tipicamente dualista. Investindo a noção de “trágico” de um inaudito alcance metafísico, um terceiro grupo de criadores – Schiller, Schelling, Hegel, Hölderlin, Schopenhauer e, por fim, mas decisivamente, Nietzsche – recorre invariavelmente a um par de categorias metafísica ou ontologicamente antagônicas, com as quais seria possível dar conta da interpretação da totalidade da existência, de tudo o que existe¹⁰⁴.

O Nascimento da Tragédia é fruto de tudo isso. É provável que séculos de atenção alemã a milênios de vida grega desemboquem na tese nietzschiana do antagonismo entre duas pulsões naturais, nomeadas em homenagem a duas divindades gregas, Dioniso e Apolo, unidas por milagre metafísico em uma única expressão artística, na qual se exprimiriam como verdade e beleza, essência e aparência, embriaguez e sonho, treva e luz, força e forma, fluxo e fixidez, tempo e espaço, ou ainda, em termos mais estritamente estéticos, como emoção musical e imaginação plástica. Interpretar a arte grega da tragédia a partir

Dioniso, para quem a maior felicidade que um ser humano poderia almejar seria a de nunca ter nascido e a segunda maior seria a de morrer logo – e os cultos órficos, aos quais, desde o ensaio seminal de Antônio Ramos Rosa, “Herberto Helder, poeta órfico” (1961), a poesia helderiana foi reiteradamente associada, como se privilegiasse a evocação do orfismo em si mesmo e não, como é de fato o caso, a transfiguração artística dos arcaísmos gregos por uma helenidade trágica. Seja como for, uma segunda etapa da cultura grega, já propriamente helênica, surge apenas entre os séculos X e VIII a.C: é o mundo apolíneo, olímpico, no qual cintila a poesia épica, sob o gênio de Homero. Mas a pulsão dionisiaca não tardaria a reagir: um terceiro momento histórico, situado por volta do século VII a.C, é marcado por um avanço dos cultos a Dioniso em plena Grécia clássica e, portanto, por um cerco noturno às trincheiras de luz em que a arte homérica procurou dissimular a verdade terrível da vida. Mas Apolo logo responderia à altura: um quarto momento, caracterizado por uma radicalização clássica manifesta exemplarmente no ultra-apolinismo da arquitetura e da escultura dóricas, decorre entre os séculos VII e VI a.C. Só uma quinta etapa da disputa histórica entre o apolíneo e o dionisiaco é que corresponde efetivamente à época trágica grega. Para Nietzsche, tempos de paz, isto é, de consenso estético e metafísico: a partir do fim do século VI e no século V a.C, Apolo estetizaria o dionisiaco natural, que conquistaria, na arte, prevalência sobre o apolíneo – até que Eurípides, Sócrates, Platão e tantos outros, desde então e até hoje, comprometessem o acordo.

¹⁰⁴ Conforme argumenta Roberto Machado (2006: 47), para quem a “interpretação filosófica da tragédia na modernidade” valoriza invariavelmente “a questão da oposição, da contradição, do antagonismo, do dualismo de princípios [...] e da harmonia, da conciliação, da resolução dessa contradição”. Cada qual à sua própria maneira, todos os representantes da filosofia do trágico na modernidade alemã teriam então identificado a ideia mesma de tragicidade à de um conflito, uma dualidade, uma polaridade fundamental. Alguns exemplos: assim como as pulsões de Dioniso e Apolo formam a dualidade estruturante da primeira filosofia de Nietzsche, opera em Hölderlin a contradição entre o apolíneo – mais próximo, no entanto, ao que em Nietzsche é o dionisiaco – e o juniano – mais próximo ao apolíneo nietzschiano. Em Schopenhauer, organiza a interpretação do mundo em seu conjunto a célebre dualidade vontade – essencial, “dionisiaca” – e a representação – aparente, fenomênica, “apolínea”.

de sua origem apolíneo-dionisíaca significa portanto opor, mesmo que para as articular, musicalidade e plasticidade: significa confrontar, ainda que para teorizar sua união, os mundos artísticos da música e da imagem. É precisamente o que propõem os autores que influenciam mais diretamente a estreia editorial de Nietzsche. Para Schopenhauer, a música teria primazia metafísica sobre todas as outras artes: apenas musicalmente, na ausência total de mediação plástica, a arte poderia imitar não a representação, o mundo aparente, fenomenal – Nietzsche diria: apolíneo – e sim o núcleo mais íntimo de todas as coisas, a vontade – conceito que informa a primeira noção nietzschiana do dionisíaco. Para Wagner, a filosofia schopenhaueriana serviria à sua própria arte: em determinada altura da produção ensaística wagneriana, um certo “mundo dos sons” antagoniza com um “mundo da luz”, ao qual seria metafisicamente superior¹⁰⁵.

É o bastante para que se perceba a intempestividade de Herberto Helder – nesse sentido específico, mais acentuada do que a do filósofo das *Considerações Intempestivas* (1973-6). Com toda a sua originalidade, a teoria da aliança trágica entre a plasticidade apolínea e a musicalidade dionisíaca está em continuidade com tendências do pensamento e da arte de que Nietzsche é herdeiro direto e parte constitutiva. O mesmo não se pode dizer de um poeta que, na segunda metade do século XX português, atribui ao livro que, entre todos os seus, é notoriamente o que melhor expõe o funcionamento de sua escrita, isto é, o que oferece maiores subsídios à compreensão de sua poética, o título *Photomaton & Vox*. É a perspectiva de certa modernidade alemã sobre a antiguidade grega – da qual

¹⁰⁵ Wagner, *Beethoven* (1870): “ao lado do mundo que nós representamos por imagens visuais [...], existe um outro para nossa consciência, o qual só é perceptível ao ouvido e se manifesta em forma de som. Conseqüentemente, no sentido próprio dos termos, ao lado do *mundo da luz* há um *mundo dos sons*, que se comportam em relação ao outro como o sonho em relação à vigília” (1870: 21, itálicos originais). O Wagner da época avalia as artes de acordo com uma hierarquia schopenhaueriana: na *Missa Solemnis* de Beethoven, anota o compositor, o canto, a música vocal, as vozes em coro, seriam “tratadas à maneira de instrumentos humanos e desempenha[r]iam exatamente aquele papel que Schopenhauer desejava que lhes coubessem” (*ibid.*: 66). Dessa forma, “o texto cantado interessa menos pela sua significação do que pelo suporte material que dá às vozes dentro do espírito da obra musical”, de modo que a “união da música e da poesia só pode[ria] assim resultar em uma situação [...] inferior para a poesia” (*ibid.*). Em 1870, Wagner deprecia pressupostos que no entanto guiaram sua obra artística e ensaística anteriores: em *Opera e Drama* (1849), por exemplo, palavra e música teriam conhecido sublime harmonia seja com a tragédia de Ésquilo, seja com a conjunção entre a poesia de Schiller e a sinfonia coral de Beethoven, na *Ode à alegria* – uma experiência que será valorizada por Herberto Helder, como veremos mais adiante.

a “metafísica da arte” nietzschiana é produto, epítome, apogeu – o que Herberto Helder reivindica para si mesmo, intempestivamente, no Portugal contemporâneo, ao radicar sua poesia, ao exato modo dos poetas trágicos gregos segundo Nietzsche, na polaridade, mas também na articulação – *Photomaton & Vox* – entre luz e voz, autorretrato e canto, imagem e som, visibilidade e audibilidade ou, mais abrangente e rigorosamente, entre um princípio criador de ordem plástica e outro de ordem musical. Por meio de Nietzsche e de tudo que se adensa historicamente em sua primeira filosofia, a poética de Herberto Helder – assim já ensinava “(vulcões)”, como vimos em pormenor – se comunica com as de Ésquilo e de Sófocles.

Mas as afinidades entre a escrita de Herberto Helder e a arte da Grécia antiga solicitam recuos ainda maiores. Para alcançar a origem da tragicidade do poeta – no sentido mais nietzschiano que se possa atribuir a essas palavras – é preciso recorrer aos mestres não apenas da tragédia, mas também da lírica grega. Conforme o argumento que Nietzsche registra no subtítulo de seu primeiro livro, a arte de Ésquilo e Sófocles teria nascido no ou a partir do “espírito da música”. O mesmo seria dizer, em clave mais filológica do que metafísica: a tragédia nasce como desenvolvimento estético da poesia lírica tal como inventada por Arquíloco – outro importante precursor de Herberto Helder, portanto – a partir da canção popular: o canto ritual dionisíaco se transmuta em poema lírico, que se transmuta em coro trágico – o núcleo originário da forma artística que, assimilando-a ao *musikdrama* wagneriano, o jovem Nietzsche chama, no título de um escrito preparatório a *O Nascimento da Tragédia*, “O drama musical grego” (1870)¹⁰⁶. Considere-se ainda o

¹⁰⁶ Como se sabe, Arquíloco não só é o primeiro poeta lírico como é também o criador de uma forma lírica particular, o ditirambo, “that special kind of sung poetry originally employed in the orgiastic worship of the fertility god, Dionysus, and conventionally regarded as ancestral to Greek tragedy” (Silk and Stern 1981: 33). Por meio da tragédia grega ou, mais exatamente, por intermédio da tragédia grega enquanto paradigma da visão trágica do mundo tal como Nietzsche a formula nas diferentes etapas de sua trajetória filosófica, o ditirambo dionisíaco de Arquíloco se liga ao âmago lírico da escrita do poeta trágico Herberto Helder. Canto ao deus da fertilidade natural, forma de comunhão vocal entre palavra e música, celebração artístico-religiosa da potência sexual da terra, o ditirambo de Arquíloco oferece seu próprio precedente filológico ao erotismo cósmico que permeia a poesia de Herberto Helder em geral: *O Amor em Visita* é só o exemplo mais óbvio. Nesse sentido, é bastante seguro afirmar que o poeta não é senão um compositor ditirâmico – o que em linguagem nietzschiana significa, conforme o contexto, “intensivo”, “afirmativo”, ou, em uma palavra, “trágico”. Talvez seja plausível supor que tudo o que Herberto Helder escreveu sejam *Ditirambos a Dioniso* (1888) – porventura o título de um conjunto de poemas publicado por Nietzsche em seus últimos meses de vida intelectual ativa. E no entanto, ainda que os poemas de Nietzsche e Herberto

fato de que a música da Grécia antiga é fundamentalmente vocal¹⁰⁷ e fica fácil perceber que a poesia de Herberto Helder se agrega a si mesma à família do que se poderia dizer helderianamente uma *Vox grega* – canção popular, poesia lírica e tragédia como avó, mãe e filha – a cada uma das inúmeras vezes em que se trata a si mesma como canto¹⁰⁸. É assim, tão esparsa quanto constantemente, no – exemplo entre mil – primeiro poema do conjunto “As Musas Cegas” (1961)¹⁰⁹. Canta o poeta:

Helder possam aceitar a mesma filiação religiosa e tipologia filológica, uma avaliação mais rigorosamente estética dos ditirambos nietzschianos e helderianos teria que afastá-los de maneira radical: os versos de Nietzsche têm valor sobretudo filosófico – uma poesia nietzschiana teria que ser procurada em sua prosa. Sobre a apreensão nietzschiana da lírica arquilóquica, veja-se “Who is Nietzsche’s Archilochus? – rhythm and the problem of the subject”, de Babette E. Babich (2019). Com alguma imaginação intempestiva, seria possível responder à autora em duas palavras: o Arquíloco de Nietzsche é (alguém como) Herberto Helder.

¹⁰⁷ É o que explica Nietzsche, em pleno acordo, ao menos neste ponto, com a filologia de qualquer tempo (1870: 66-7): “A música propriamente grega é por inteiro vocal. Nela, a natural ligação entre a linguagem das palavras e a linguagem dos sons ainda não tinha sido rompida: e isso até o grau em que o poeta era necessariamente também o compositor de sua canção. Os gregos não aprendiam uma canção por nenhum meio que não pelo canto: eles também sentiam na audição, porém, a mais íntima relação entre palavra e som. Nós que crescemos sob a influência do mau costume da arte moderna, sob o isolamento das artes, já não estamos em condições de fruir o texto e a música conjuntamente. Habituaamo-nos a fruir do texto, na leitura [...], e da música, na audição”. Sobre o consenso filológico construído historicamente ao redor dessa mesma linha interpretativa, veja-se por exemplo Babich (2006: 48) e Dias (1994: 53). Sobre a excepcionalidade desse consenso, ou seja, sobre a reação ora fria, ora violenta do cânone, da academia, da tradição filológica, à generalidade do pensamento do jovem Nietzsche – posturas que o filósofo logo aprenderia a ostentar como medalhas de honra ao mérito de sua originalidade – consulte-se por exemplo Machado (2005), Silk and Stern (1981: 90-107) ou Babich (2019: 89).

¹⁰⁸ Lembre-se que em mais de uma ocasião, separadas em mais de quatro décadas, Herberto Helder pensa no conjunto de sua obra poética, em sua poesia mesma, como o exercício ou o produto de – exemplo dos exemplos – um *Ofício Cantante* (1967, 2009).

¹⁰⁹ Tradicionalmente, as musas são consideradas companheiras de Apolo, em Nietzsche o deus da luz, do brilho, da imagem, da aparência, do olhar, da visão. Nesse sentido, toda a poesia teria que ser inspirada pelo primado do visível, isto é, pelo privilégio a um princípio plástico de criação: todos os poetas teriam que ser épicos. Mas as musas de Herberto Helder são “cegas” – talvez no mesmo sentido em que é “cega” a vontade schopenhaueriana: a força irracional, insaciável, na qual o filósofo intui a essência do mundo, por oposição às ilusões da representação, da aparência, do visível. Ou talvez as “musas cegas” de Herberto Helder incorporem poderes mais estritamente estéticos do que latamente metafísicos. Assim, poderiam pender para um dos polos de uma dualidade artística bastante similar ao antagonismo nietzschiano entre apolíneo e dionisíaco, de acordo com a proposta de outro delegado do moderno helenismo germânico: “Schelling contrasts two types of artistic power, one ‘blind’, ‘creative’ and ‘unrestrained’, aspiring towards ‘an infinite content’, the other ‘reflective’ and ‘sober’, aspiring towards ‘form’” (Silk and Stern 1981: 211). Registre-se ainda que, ao menos desde Winckelmann, ou seja, desde os primórdios da “virada grega” da Alemanha moderna, é concebida a possibilidade de musas não-apolíneas, esquilianas, trágicas, lúbricas, obscuras. E lembre-se novamente a origem comum das palavras “musa” e “música”: uma poética “cega”

Bruxelas, um mês. De pé sob as luzes encantadas.
Em noites assim eu extinguiria minha alma
cantando humildemente. Fecharia os olhos
sob os anéis dos astros, e entre os violinos
e os fortes poços da noite descobriria
a ardente ideia da minha vida.
Em noites assim amaria o fogo
da minha idade. Cantaria como um louco este grande
silêncio o mundo, vendo queimarem-se nas trevas
as vísceras tensas e ossos e as flores dos nervos
e a cândida arquitectura
de uma vida.

Bruxelas com as traves da minha cabeça
e uma grinalda de carvões em torno dos testículos
de um homem
bêbado da sua idade. Cantaria com esses testículos
negros, as lágrimas, o coração no meio do nevoeiro
derramando o seu baixo e aéreo sangue,
a sua dor, o lírico
fervor, o fogo de porta entre os símbolos nocturnos.

Era tão pura a ideia de que o tempo começava
depois do verde e fértil e exaltado
mês da carne. Vergada sobre o livro onde meu rosto
ardia,
a vida esperava com suas torres
vibrantes, seus grandes lagos

ou, mais precisamente, uma poesia de inspiração mais sonora do que visual, uma escrita que concebe a imagem como iluminação plástica da voz, é, no mínimo, uma possibilidade etimológica.

límpidos. E eu adormecia
e sonhava um homem em voz alta, um vídeo
incandescente, uma fina flor
vermelha coloca sobre a mesa. Era tão violenta
a ideia de cantar sem fim,
até que voz consumisse esta garganta sombreada
de estreitos vasos puros.
– Cantar fixa e fria e intensamente
sobre a minha rasa
luminosa vida, ou sobre os campos transparentes e sombrios
de bruxelas do mundo.

(Helder 1961: 68-9)

Na primeira, segunda e terceira estrofes do poema, alguém – e ainda vai ser necessário problematizar o antropomorfismo pronominal, a catequese subjetivista da linguagem – está “cantando”, “cantaria”, vai “cantar”: o poeta de Herberto Helder é do início ao fim cantor, vocalista, coreuta, lírico. Nenhuma metáfora: a escrita do poeta não se aparenta à música por algum efeito retórico. Tampouco busca na música uma referência exterior à si mesma para se pensar a si própria, como se a poesia não pudesse ser também uma arte musical¹¹⁰. Em Herberto Helder, música e palavra estão unidas por um vínculo de

¹¹⁰ Leia-se: a poesia de Herberto Helder não mantém com a música um tipo de relação subsumível ao que a atual ciência das intermedialidades classificaria – por exemplo, com Irina Rajewsky (2005, 2010) – como “referência intermedial”, designando assim a operação pela qual, mobilizando expedientes de sua própria medialidade, determinada forma medial tematiza, evoca, imita elementos ou estruturas próprias a outras convencionalmente distintas. Em Herberto Helder, a relação entre literatura e música, poesia e canção, poema e voz nada tem de “inter”: não envolve nenhum cruzamento de fronteiras artísticas ou mediais. Mais plausível seria falar em uma relação de unidade e mesmo de identidade medial, estética e metafísica entre o poético e o musical. Nada que impeça, no entanto, a poesia helderiana de estabelecer com artes e meios que não a música relações circunscritíveis às “referências intermediais” de Rajewsky. Quanto à tragédia grega, poderia ser, caso assim se quisesse, listada como exemplo do que a autora define como “combinação medial”: a relação intermedial tipificada pela reunião de medialidades convencionalmente distintas na mesma forma artística. O poeta trágico grego teria afinal, nas palavras de Nietzsche, a “virtude de um atleta de pentatlo” (1870: 58): sua arte consistiria em um drama poético em que se combinariam arquitetura (teatro), pintura (cenário, figurino), música (coro), dança (coro) e literatura (diálogo). Nem é preciso observar, contudo, que Nietzsche dificilmente nutriria o mais remoto interesse pela atual ciência das intermedialidades. Sua concepção multimídia da arte trágica é melhor interpretada quando posta em relação com o repertório teórico-crítico de Wagner. O filósofo estende retrospectivamente aos trágicos

origem: a musicalidade do poema helderiano é literal porque assenta na matriz vocal da linguagem – como ensina *Antropofagias* (1973), em versos que serviriam de definição ao princípio criador a que o poeta chama “Vox”: “Todo discurso é apenas o símbolo de uma inflexão / da voz” (1973c: 261). Em plena modernidade, Herberto Helder religa a palavra poética ao espírito musical de que Nietzsche faz nascer a tragédia grega. Para o poeta, como para os líricos e trágicos gregos, a linguagem não é *logos*, mas *mythos*: não lógica discursiva, cadeia de conceitos, escrita da razão, mas transfiguração simbólica de uma música originária, palavra que diz simbolicamente sua origem musical. Nessa exata direção pedala o poeta de Herberto Helder, cantando a primeira de suas *Cinco Canções Lacunares* (1968), “Bicicleta”. Se ouvido lacunarmente, em seu início e fim, soa assim seu poema, seu canto, sua performance vocal:

Lá vai a bicicleta do poeta em direcção
ao símbolo, por um dia de verão
exemplar. De pulmões às costas e bico
no ar, o poeta pernalta da à pata
nos pedais. Uma grande memória, os sinais
dos dias sobrenaturais e a história
secreta da bicicleta. O símbolo é simples.
Os êmbolos do coração ao ritmo dos pedais –
lá vai o poeta em direcção aos seus
sinais. Da à pata
como os outros animais.

[...]

Se o sul é para trás e o norte é para o lado,
é para sempre a morte.

gregos a noção wagneriana de “obra de arte total”: a tragédia grega como arte que unifica todas as artes que o juízo estético moderno se habituou a considerar separadamente.

Agarrado ao volante e pulmão às costas
como um pneu furado,
o poeta pedala o coração transfigurado.
Na memória mais antiga a direcção da morte
é a mesma do amor. E o poeta,
afinal mais mortal do que os outros animais,
da à pata para um verão interior.

(Helder 1973a: 231-2)

O ciclismo lírico de Herberto Helder direciona a linguagem para o “símbolo”, isto é, para a forma verbal de uma força musical de criação. Em seu simbolismo linguístico, a escrita do poeta fixa a própria música: o substrato dionisíaco do mundo. Desse modo, a poesia de Herberto Helder pega a contramão do Ocidente: o poema helderiano se inclina para a essência de todas as coisas, enquanto a história do nascimento da cultura ocidental e da morte da tragédia grega, do exílio milenar de Dioniso e da contínua degeneração de Apolo em Sócrates, é, ao contrário, a história da passagem de uma cultura ainda oral, em que a palavra não tinha sido segregada da voz e portanto da música, a uma cultura erigida sobre o privilégio da escrita – ou, mais precisamente, de um tipo de escrita que corrompe o vocábulo em conceito, abstraindo a expressão vocal em ideia desencarnada, tornando todas as línguas estrangeiras à verdade da natureza, até que a linguagem em si mesma se reduza à sua tarefa menos natural, a significação. Para Herberto Helder, como para o jovem Nietzsche, a linguagem simbólica se opõe à linguagem conceitual: se, como já vimos, o conceito simplifica o enigma do real em favor de sua inteligibilidade fictícia, o símbolo linguístico é um análogo sensível do fundo musical, ou seja, dionisíaco, da existência. “O símbolo é simples”, diz o Herberto Helder de “Bicicleta”, como poderia ter dito que é simples o mito trágico que simboliza, torna visível, traduz sensivelmente em atos, a profundidade enigmática da vida.

2.2.2. Imagem

A articulação simbólica entre linguagem e música, palavra e voz, escrita e canto assegura à poesia lírica antiga ou moderna, grega ou portuguesa, a eficácia mitopoética de que, segundo a metafísica nietzschiana da arte, a tragédia é a realização culminante. Nesse sentido, Arquíloco, Ésquilo e Herberto Helder seriam igualmente músicos e mitógrafos, isto é, praticantes de artes derivadas da raiz comum ao mito e à música: a experiência dionisiaca. De fato, todos os caminhos líricos e trágicos levam a Dioniso – como registra a última estrofe de “Bicicleta”: “a direcção da morte / é a mesma do amor”. A intuição terrível da verdade natural corresponde, como já vimos, a um sentimento extático de integração à vida universal, assim como o impulso para a autossuperação, o sacrifício de si mesmo, a recusa aos limites da própria individualidade humana – em Herberto Helder: a “morte” – corresponde ao orgasmo de uma fusão com o seio gerativo da terra, ao gozo de uma união íntima com a natureza, ao prazer místico da eterna fecundidade natural – em Herberto Helder: o “amor”. Como cantos de “amor” e “morte”, as artes dionisiacas convergem sempre, portanto, para uma direcção radicalmente anti-subjetiva – mesmo que as estéticas tradicionais insistam até hoje em associar a poesia lírica à emotividade expressiva de um “eu” concebido como “sujeito”. A opinião de Nietzsche, no entanto, é totalmente diferente. Desfazendo o que considera ser um grande equívoco filológico, o filósofo escreve em *O Nascimento da Tragédia*:

o “Eu” do poeta lírico ressoa de dentro do abismo do Ser; sua “subjetividade”, no sentido dos modernos estudiosos de estética é pura imaginação. Quando Arquíloco, o primeiro lírico dos gregos, proclama seu amor furioso [...], não é sua paixão que dança à nossa frente em orgiástica vertigem; nós vemos Dionísio e as ménades, vemos o entusiasta Arquíloco adormecido em sua embriaguez [...]; e Apolo dele se aproxima e toca nele com os louros. O sortilégio dionisiaco-musical em que está adormecido lança como que centelhas de imagens à sua volta, poemas líricos, que em seu mais alto desdobramento são chamados tragédias e ditirambos dramáticos. [...] O gênio do poeta lírico sente um mundo de imagens e símbolos crescendo a partir do estado de autoabandono e de unidade [...] – as

imagens do poeta lírico [...] não são outra coisa senão diferentes objetivações dele, motivo pelo qual ele pode dizer “eu” [...]: mas essa primeira pessoa não é a mesma do indivíduo desperto, empírico-real, e sim a única verdadeiramente existente e eterna, assentada no fundo das coisas (Nietzsche 1872: 37-8).

Para o Nietzsche de *O Nascimento da Tragédia*, o que se chama tradicionalmente “eu-lírico” é a prefiguração – ou seria o fulcro? – da aliança trágica entre autoesquecimento embriagado e visionarismo onírico, ou seja, entre abandono de si mesmo a uma música que “ressoa de dentro do abismo do Ser” e configuração plástica de si próprio enquanto “centelhas de imagens” poéticas: a articulação apolíneo-dionisíaca. No fundo da poesia lírica atuam decisivamente, para o filósofo, Dioniso, entidades dionisíacas, o dionisíaco. Mas somente se tocado pelos louros de Apolo um poeta lírico pode se plasmar em seu poema, se objetivar na partícula “eu”, adquirir a aparência imaginária de um “sujeito”. Não existe então, a rigor, nenhuma “subjetividade lírica”, no sentido antropomórfico da estética tradicional: produto da união entre pulsões artísticas naturais, o “sujeito” – e teorizar sua fragmentação seria o mesmo que produzir múltiplos de zero – é criação da natureza. Correlativamente, a noção de “autor” tampouco faria sentido para Nietzsche – e teorizar sua “morte” seria o mesmo que atestar o óbito do que só a vaidade humana confia ter nascido. O filósofo troca “autoria” por “mediação”: o poeta como *medium*¹¹¹, suporte intermediário, veículo conversor da música natural em forma artística – uma condição que Herberto Helder reivindica, exemplarmente, em um verso de *Flash* (1980), no qual o “eu” é “um tubo de som” (1980: 343), um musicoduto, um canal aberto entre a profundidade musical do mundo e a superfície plástica do poema¹¹².

¹¹¹ Dizer que, mais que “sujeito” ou “autor”, o poeta lírico é um *medium* significa assimilá-lo à sua própria criação: assim como as imagens em que plasma a música de que provêm, o poeta mesmo é aparência do *medium* musical. Desse modo, poeta e poema se identificam um ao outro – grandíssimo tema helderiano, por sinal – na medida em que ambos existem somente como interpretação apolínea de sua originalidade dionisíaca. Escreve Nietzsche: “Para expressar em imagens a sua aparência, o lírico [...] interpreta a música por imagens” (1872: 43) e “repousa na silenciosa calma da contemplação apolínea, por mais que tudo o que olha ao se redor pelo *medium* da música se ache em movimento impulsivo e arrebatador” (*ibid.*).

¹¹² Ouçamos as ressonâncias gregas da imagem helderiana: comparar o “eu-lírico” a um “tubo de som” é assimilá-lo ao instrumento musical dionisíaco por excelência, o *aulos*, que, em sua simplicidade arcaica, consiste tão simplesmente em “a ‘pipe’, played approximately like an oboe or clarinet, but conventionally

É dessa maneira duplo o equívoco das teorias literárias que subordinam a poesia lírica à “subjetividade” de um autor empírico ou textual. Filologicamente, o lirismo não procede da expressividade de um “sujeito” real ou fictício, empírico ou poético, mas de uma transação linguística entre música e imagem: o “eu” é a célula mais íntima de uma certa composição, um certo arranjo, entre a plasticidade poemática e a musicalidade original da linguagem. Metafisicamente, a atribuição do termo “subjetivo” a um poema lírico é ainda menos adequada: um herdeiro legítimo de Arquíloco não diz “eu” para falar de si mesmo mas, pelo contrário, para simbolizar sua unidade com tudo o que existe. O poeta lírico extrai ao fundo musical das coisas as imagens em que se objetiva a si próprio como face visível de uma arte que pressente como primordialmente vocal: sua “subjetividade” é a cintilação apolínea do “sujeito” dionisíaco do mundo – o único “verdadeiramente existente”, como o designou Nietzsche, no excerto logo acima. Desse modo, no extremo oposto da linguagem comum, a poesia lírica adensa na palavra “eu” o sonho vidente de um sono embriagado: a forma plástica do abandono da individualidade humana à vida natural. O poeta se plasma assim no poema em que surge como tradução formal, forma transfigurada, imagem lateral, retrato oblíquo de seu próprio centro energético, isto é, de sua própria origem musical. Esse procedimento – a que se poderia, helderianamente, denominar “*Photomaton*” – é encenado por Herberto Helder, por exemplo, no poema “Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio”, de *Lugar*¹¹³. Escreve o poeta:

mistranslated ‘flute’”, segundo Silk e Stern (1981: 130). É à flauta grega, à singela e prestigiosa flauta de Dioniso, que o Herberto Helder de *Flash* identifica seu “poeta”. Nada que impeça, é claro, a poesia trágica helderiana de evocar também instrumentos da música de Apolo: nomeadamente, a “lira” – termo, outra vez segundo Silk e Stern, “not in fact to be taken as the name of a single instrument, but as a cover term for several, of which the most important were the *lura* (whence our word ‘lyre’) and *kithara* (whence our ‘cithern’, ‘zither’ and ‘guitar’)” (*ibid.*). Assim, quando o Herberto Helder de *O Amor em Visita* evoca, por exemplo, “uma harpa de sombra” (1958: 18), está ensombrecendo, ou “dionisificando”, uma variante da *lura*, isto é, do instrumento musical tipicamente apolíneo a que a tradição poética ocidental dá o nome genérico de “lira”. O mesmo acontece quando, no terceiro poema de “As Musas Cegas”, o poeta convoca “uma guitarra, uma coluna de obscuridade” (*id.* 1961: 73): a *kithara* de Apolo fica obscurecida por Dioniso. Na escolha de cada imagem poética e na projeção de uma imagem geral do mundo, nas coisas maiores e nas menores: Herberto Helder, poeta eminentemente trágico, porque nuclearmente lírico.

¹¹³ É “depois de maio” pelo preciso motivo por que o poeta de “Bicicleta” rumava ainda há pouco para um “verão interior”. E é “depois de maio” pela mesmíssima razão que, em “Canção despovoada”, a segunda das *Cinco Canções Lacunares* de Herberto Helder, conforme um verso tornado célebre por Ruy Belo, “Era depois da morte” (Helder 1961: 233). Basta observar que Grécia, Alemanha e Portugal estão situados no

Retratoblíquo sentado.

Retratimensamente de/lado [...].

[...] Julgo ser eu.

Eu às/portas do sono, e não
se sabe se venho do sono, oh nem se
me empolgo numa ilusão
sombria. Eu oh nem se me
entro para um sonho extenuante.
Sono empurrado de inspiração
terrena.

[...]

Ou talvez toda a força se movimente
para o centro do retrato.

E a morte se urda do próprio modo como
a carne alimenta o silêncio compacto
no/meio do retrato.

Talvez este ser se abisme em seu núcleo
central. E toda a figura se levante, na arquitectura
da cadeira, por virtude desse nó
ou núcleo trágico. [...]

hemisfério norte do planeta e que, nos escritos nietzschianos de juventude, o instinto dionisíaco é uma “pulsão da primavera” (Nietzsche 1870b: 8). É que na experiência dionisíaca do colapso da individuação se manifesta, para o filósofo, a promessa primaveril de fertilidade terrena e renascimento da vida natural – donde, aliás, a extraordinária insistência da poesia de Herberto Helder no tópico da ressurreição: a “vida ressurrecta” (1998: 22), o poeta que se diz “Redivivo” (*id.* 2001: 124) e demais variações sobre o mesmo tema. É dessa maneira “depois de maio” e “depois da morte” porque a escrita do poeta torna sensível o ritmo cósmico que a orienta: o poema, como o cosmos, é seu próprio movimento de morte e ressurreição. Toda forma poética – obra, livro, poema, estrofe, verso, palavra – é um renascimento apolíneo de uma individualidade natural colapsada por Dioniso. Toda forma viva é uma forma renascida de uma forma morta – e assim ao infinito: a natureza como poema contínuo. Registre-se finalmente que, em seu morrer-renascer ininterrupto, a poesia de Herberto Helder imita como arte a vida de Dioniso, desmembrado até a morte pelo poder primitivo dos titãs e todavia... “Redivivo”.

Qualquer coisa no retrato ressalta
do espírito de um homem que foi assassinado.
Há um punhal implícito.
Sangue desdobrado.
A cadeira é alta e existe dentro do fogo,
O sexo suposto está masculino. [...]
Este homem não fala, porque se fez pedra extrema
fechada.
Sua idade ouve-se a si/mesma, infiltrada
até o terror.
[...]
[...]
Há uma assimetria insondável, um destino ou
desatino casto e demorado.
Por isso é que está de/lado.
Existe, ao/centro, uma força assombrosa.
Nele tudo ousa.

Vai morrer imensamente (ass)assinado.

(Helder 1962: 168-171)

O “homem” que posa para o retratíssimo narrativo-dramático de Herberto Helder “Vai morrer imensamente (ass)assinado”: sua “assinatura” nada mais é do que um corolário apolíneo da imensidão dionisíaca de seu “assassinato”. É possível estender tal operação a toda a escrita nuclearmente lírica do poeta: o “eu” se escreve nas imagens do poema em que se autorretrata – seja notada a precisão do termo “*Photomaton*” – como forma visível da experiência musical de sua “morte”, quer dizer, de sua dissolução na unidade primitiva do mundo, sua integração ao substrato sonoro da natureza, de acordo com a metafísica estética do jovem Nietzsche. Nesse sentido, é precisamente por funcionar em estreita continuidade com a concepção nietzschiana do lirismo que a poesia de Herberto

Helder conquista altitude trágica. Em suas permutações contínuas entre o apolíneo e o dionisíaco, o plástico e o musical ou, mais helderianamente, entre *Photomaton* e *Vox*, a escrita do poeta devolve à linguagem o poder mítico de que a cultura ocidental a priva: a poesia helderiana mostra em imagens a música mesma de que emana, como o mito trágico torna aparente a essência sonora da natureza. Na reciprocidade linguística entre os domínios estéticos do audível e do visível, a escrita de Herberto Helder reencontra a afinidade entre arte e vida que faria do drama musical wagneriano o grande sucedâneo moderno da arte grega da tragédia – como ensina o Nietzsche da *Quarta Consideração Intempestiva, Wagner em Bayreuth* (1876):

em Wagner todo visível do mundo quer se aprofundar e interiorizar no que é audível e procurar sua alma perdida; em Wagner, todo audível do mundo quer, igualmente, emergir como aparência para os olhos e se expor à luz, quer de algum modo tornar-se corpóreo. Sua arte o conduz sempre por esse duplo caminho, que vai do mundo da audição a um mundo enigmaticamente aparentado ao drama visual e inversamente: ele é continuamente levado – e o observador com ele – a retraduzir em termos de alma e de vida elementar a movimentação do visível e a considerar, por outro lado, como fenômeno a mais oculta teia da interioridade e a revesti-la de uma aparência corpórea. Isto tudo compõe a essência do *dramaturgo ditirâmico*, considerando esse conceito em sua plena acepção, que abarca a um só tempo o ator, o poeta e o músico: esse conceito, como tal, provém necessariamente da única manifestação completa do dramaturgo ditirâmico antes de Wagner, Ésquilo e seus companheiros gregos (1876: 85, itálicos originais).

Se conduzida ao ponto mais alto de si mesma, a conciliação artística do antagonismo entre as forças plástica e musical da natureza – de que o ditirambo em particular e a poesia lírica em geral são as primeiras variantes estéticas – adquire, segundo Nietzsche,

forma dramática, teatral¹¹⁴. Para que um poeta lírico se desenvolva artisticamente em “dramaturgo ditirâmico”, a conjunção entre imagem e música teria, segundo o filósofo, que se estender da linguagem à cena, ao ato, à atuação – e não faltam em Herberto Helder assimilações entre poesia e teatro: pense-se em um título como *Poemacto* ou no elogio de “O nome coroado” à “sensibilidade poética dramática” das escritas orientadas por um “princípio aristotélico da ‘peripécia’” (2006: 164-5)¹¹⁵. O lírico Arquíloco é poeta

¹¹⁴ A poesia lírica seria de fato o primeiro produto propriamente artístico da reconciliação do antagonismo estético e metafísico entre a musicalidade e a plasticidade naturais estabelecido pela filosofia nietzschiana de juventude. Mas não seu primeiro fruto *tout court*: no plano religioso e ritual, a prática a rigor inestética ou pré-artística da canção popular grega – matriz, como vimos, de todo lirismo e tragicidade – antecede a poesia lírica como expressão de um pacto harmonioso entre as pulsões criativas plástica e musical. Por mais contraintuitivo que pareça, o canto cultural a Dioniso é para Nietzsche o exemplo primordial da união apolíneo-dionisíaca. Sem que se tipificasse ainda o que se viria a entender genericamente como “arte”, já desde o canto popular da Grécia arcaica “the music (the Dionysiac element) is primary and the words (the Apolline element) are secondary reflections of the music” (Silk and Stern 1981: 68). As palavras de uma canção seriam objetivações de sua própria música – donde o fato, aliás de ampla verificação empírica, de que uma mesma melodia aceite letras distintas, até mesmo em línguas diversas.

¹¹⁵ Pode parecer estranho que um dos escritos mais escancaradamente nietzschianos de Herberto Helder faça a apologia de uma noção extraída aos modelos aristotélicos de compreensão da tragédia, aos quais Nietzsche apresenta objeções relevantes, sendo aliás seguido pelo poeta, conforme o hábito, na principal delas, como logo veremos. Entretanto, no que diz respeito à noção de “peripécia” ou “reviravolta” – um dos raros elementos do enredo trágico que merece alguma atenção do filósofo – a postura de Nietzsche em relação a Aristóteles e seus continuadores é menos de rejeição do que resignificação. “In Nietzsche’s scheme of things”, observam Silk e Stern (1981: 229-230), “the reversal assumes a new significance as the ‘annihilation’ (*Vernichtung*) of the individual hero”: um sentido não apenas consistente com a metafísica trágica nietzschiana como mais próximo à concepção schopenhaueriana do drama trágico (*trauerspiel*) enquanto catástrofe do que à listagem aristotélica da inflexão inesperada em um enredo entre os recursos poéticos próprios à arte da tragédia (*tragödie*). Seja como for, o contexto em que Herberto Helder faz o elogio da “peripécia aristotélica” é revelador. O poeta alude à noção para denunciar a inépcia mitopoética de Fernando Pessoa, que, em sua opinião, “falhava nesta ciência dramática da sensibilidade, na ordem do pensamento expresso em acto (o que nele sentia estava pensando, mas não estava agindo) [...]. Foi extraordinariamente certo chamar ao ludismo heteronímico um ‘drama em gente’. Mas era um drama em gente lírica, um drama estático, como *Marinheiro*, montagem de vozes líricas referindo uma ausência” (2006: 165). Para Herberto Helder, Pessoa teria sido então um bom poeta lírico e um mau poeta trágico, na medida em que incapaz de criar o mito, de pensar miticamente, de transpor seu pensamento em atos sensíveis: faltaria à sua poesia a qualidade dramática indispensável às artes trágicas encenadas em palco ou em livro. Enaltecendo por contraste a dramaticidade de sua escrita, Herberto Helder concede a Pessoa as virtudes de uma óbvia lírica – ou de uma lírica óbvia?: “se nos poemas obviamente líricos quase sempre consegue o desenvolvimento objetivo e activo das emoções e suas referências, essas qualidades falecem-lhe precisamente nos poemas dramáticos” (*ibid.* 164-5). E se a tragédia é, como propõe Nietzsche, o mais elevado desenvolvimento artístico de seu próprio lirismo nuclear, como recriminar um poeta trágico por olhar do alto para um poeta “obviamente lírico”? Para outro exemplo da teatralidade literária de Herberto Helder, veja-se ainda as primeiras páginas de *Apresentação do Rosto* (1968), nas quais o poeta esboça o que talvez seja a única concepção de autoria compatível com sua poética: o autor como um ator que usa a máscara do criador, personagem teatral que representa o papel do demiurgo: “Sou o Autor, diz o Autor, e aproxima-se das pessoas que estão simplesmente a assistir [...]. *O pano sobe. A cena encontra-se na*

e músico, mas os trágicos Ésquilo e Herberto Helder – o jovem Nietzsche acrescentaria Wagner à lista – são poetas, músicos e também atores, dramaturgos, encenadores: suas artes partilham não uma mesma medialidade teatral, mas uma mesma teatralidade, um mesmo ideal artístico que teria em certo teatro sua realização. A *Quarta intempestiva* de Nietzsche celebra a arte wagneriana: se todas as artes têm matriz plástica, musical ou plástico-musical, quer dizer, se nascem das forças apolínea, dionisiaca ou apolíneo-dionisiaca, então o drama musical de Wagner, “obra de arte total”, arte que une todas as artes em uma grande revelação teatral, seria, para o filósofo, a forma privilegiada da “obra de arte do futuro” em que se reatualizaria o passado da tragédia grega¹¹⁶.

Adaptando a estética wagneriana à sua filosofia e reciprocamente – anos mais tarde, o Nietzsche de *Ecce Homo* precisaria ensinar o leitor da *Quarta Intempestiva* a substituir o nome de Wagner pelo seu próprio ou pelo de Zaratustra¹¹⁷ – Nietzsche reitera, alguns

obscuridade. [...] [M]inhas senhoras – meus senhores – ides assistir a um acto simbólico [...], um pequeno truque de prestidigitação. Uma coisa poética, pela qual procurarei dar a impressão de que repito o acto iluminante do Génesis. [...] Bonito, não é? Fiat Lux! E a luz fez-se” (1968: 11-14, itálicos originais). É fácil ver que o “acto simbólico” de Herberto Helder nada mais é que criação dramático-literária do “símbolo”, no sentido de Nietzsche: “faz-se a luz” na escuridão inicial da cena como Apolo risca a imagem na música de Dioniso ou como a arte ilumina as formas no escuro da unidade primordial da natureza.

¹¹⁶ O texto mais significativo de Nietzsche a respeito está nas últimas linhas de “O drama musical grego”, conferência em que o filósofo leva pela primeira vez a público parte dos argumentos que passariam a *O Nascimento da Tragédia*. Escreve Nietzsche, enfileirando alusões a Wagner e à sua concepção da arte: “O drama musical grego foi, para toda a arte antiga, como esse pagueado livre: tudo o que não era livre, tudo o que era isolado nas artes individuais foi superado por ele: em sua festa sacrificial comum são cantados hinos à beleza e, ao mesmo tempo, à ousadia. Sujeição e, todavia, garbo, multiplicidade e, todavia, unidade, muitas artes na mais alta atividade e todavia *uma* obra de arte – isso é o drama musical antigo. Quem à sua vista lembrar do ideal do atual reformador da arte terá de dizer ao mesmo tempo que aquela obra de arte do futuro não é absolutamente uma miragem brilhante mas enganadora: o que esperamos do futuro já foi uma vez realidade – em um passado de mais de dois mil anos” (1870: 69-70, itálicos originais). É curioso notar que o jovem Nietzsche valoriza principalmente o que a atual ciência das intermedialidades catalogaria como “composição medial” – ao contrário, por exemplo, de Rajewsky, para quem “intermedial references, which, due to their specific way of relating a given media product to other media and due to their significance for meaning-constitutional processes, are of particular interest” (2005: 54). Seria inteiramente leviana a hipótese de que isso que a autora se refere como o “interesse particular” das “referências intermediais” em relação aos demais tipos de relação intermedial é ainda um reflexo do preconceito milenar que induz o Ocidente a desvalorizar o que é explícito, visível, sensível, em favor do que é implícito, invisível, inteligível? Seria nossa predileção por uma ou outra modalidade do que hoje se chamam “relações intermediais” uma questão de fundo metafísico e, por extensão, moral?

¹¹⁷ Eis o que diz Nietzsche (1888e: 62-3, itálicos originais): quanto ao “meu ensaio ‘Wagner em Bayreuth’”: em todas as passagens de relevância psicológica é de mim somente que se trata – pode-se tranquilamente colocar meu nome ou o de ‘Zaratustra’ onde no texto há o nome de Wagner. Toda a imagem do artista

anos depois de *O Nascimento da Tragédia*, a tese do ressurgimento do espírito trágico grego na modernidade. De acordo com o filósofo, o *musikdrama* wagneriano investiria a arte moderna de uma profundidade dionisiaca acessível apenas à música e exprimível mediante atos e palavras, na plasticidade de sua superfície apolínea. Assim, reconstituir na modernidade o mundo sonoro e visual da tragédia grega ou, melhor ainda, refundar a cultura moderna segundo o modelo plástico-musical da Grécia trágica, seria responder ao problema da separação entre artes que, sendo regidas por forças criadoras distintas, são individualizadas pela mitologia pobre a que o Ocidente chama “história”. Em âmbito artístico, a resposta do jovem Nietzsche é, em uma palavra, “Wagner”. Mas a resposta do nietzschiano Herberto Helder é outra, muitíssimo mais convincente – mesmo quando trai seus ecos wagnerianos. Para o poeta, a solução moderna para o conflito estético e metafísico entre a plasticidade e a musicalidade não é a “obra de arte total” de Wagner e sim a poesia mesma, concebida como “montagem total” (Helder 1979: 140). E não é tampouco a “obra de arte do futuro” wagneriana: é antes a escrita dos “poetas futuros com máquinas de filmar nas mãos” (*ibid.*).

ditirâmico é a imagem do poeta *preexistente* do Zarathustra, desenhada com abismal profundidade e sem tocar sequer um instante a realidade wagneriana. O próprio Wagner sabia disso; ele não se reconheceu no ensaio”. É mais que possível que a *Quarta Intempestiva* de Nietzsche diga mais sobre o próprio filósofo do que sobre Wagner. Mas que o músico não se tenha reconhecido no ensaio e que não se tenha deixado envaidecer pelos elogios que recebe durante o texto parece bem menos provável – a julgar, quando nada, pelo comentário que dirige a Nietzsche logo depois da leitura do manuscrito. Comemora Wagner: “Amigo! Seu livro é extraordinário! Como pôde aprender a me conhecer de um tal modo?” (cf. Cavalcanti 2009: 15). O que realmente importa, contudo, não são as reviravoltas da relação entre Nietzsche e Wagner, mas o fato de que, ao estabelecer como regra para a leitura da *Quarta Intempestiva* a substituição do nome do músico pelo seu próprio ou o de seu grande personagem conceitual, o filósofo avaliza em maturidade um escrito de sua juventude. A estratégia se estende à *Terceira consideração Intempestiva: Schopenhauer como Educador* (1874): “‘Wagner em Bayreuth’” é uma visão do meu futuro; mas em ‘Schopenhauer como educador está inscrita minha história mais íntima, meu *vir a ser*. Sobre tudo meu compromisso!”, assegura o Nietzsche de *Ecce Homo* (1888e: 67, *itálicos originais*). Se a aposta do jovem Nietzsche no renascimento da tragicidade artística e filosófica se concentra em Wagner e em Schopenhauer, a filosofia nietzschiana madura parece prescindir de quaisquer aliados – como acontece também, de certo modo, em Herberto Helder, para quem, com Henri Michaux e contra Lautréamont, “(a poesia é feita contra todos)”, de acordo com um fragmento de *Photomaton & Vox*.

2.2.3. Cinema

Tudo isso para dizer que o cinema está para a poética de Herberto Helder como o drama musical de Wagner está para a filosofia nietzschiana de juventude. Para o poeta ou para o filósofo, a questão que se coloca é – seja dito pela última vez – a de uma reativação moderna do preciso acordo metafísico entre música e imagem, ou do exato pacto entre os impulsos estéticos apolíneo e dionisíaco, a partir do qual teriam nascido primeiro a poesia lírica e depois, em estágio superior, a tragédia grega. Nesse sentido, dificilmente uma proposta poderia ser mais certa do que a de Herberto Helder – e que o diga o investimento de um Nietzsche não só wagneriano como oitocentista em uma empresa que, comparada à do cinema, carece de novidade histórica¹¹⁸. Se é da reunificação dos reinos artísticos da imagem e do som que se trata, então é realmente à arte audiovisual por excelência que deve ser extraído o modelo da tragicidade artística moderna. Apesar de toda a sua magnífica teatralidade, não é no teatro, mas no cinema que a poesia de Herberto Helder se espelha para elevar seu próprio lirismo às alturas do trágico. É assim em um texto publicado em 1998, na revista *Relâmpago*: o poeta torna cinematográficos um número espantoso de elementos da tragédia grega tal como teorizada pelo jovem Nietzsche. E se para o filósofo o drama musical grego precede diretamente o de Wagner, a arte de Ésquilo seria para o poeta uma espécie de “cinema antigo”. Escreve Herberto Helder em “Cinemas” (1998) – poderia ter escrito em “Tragédias”:

Comunidade das pequenas salas de cinema, não muita gente, e a que houver tocada em cheio como o coração tocado por um dedo vibrante, a pequena

¹¹⁸ Por mais que possa ter talvez obedecido a uma concepção teatral distinta da que orienta geralmente o teatro moderno, o drama musical wagneriano não contém nada de material ou medialmente inaudito para sua própria época. O mesmo, obviamente, não vale para o cinema. Note-se também que a invenção do cinematógrafo data do ano de 1893 e a exibição do primeiro filme do de 1895. Nietzsche perde a razão nos primeiros dias de 1889. Pode-se então dizer com absoluta certeza que o filósofo não teve consciência da invenção do cinema. Restaria saber o que teria pensado a respeito, se tivesse tido. O cinema seria um caso extremo de instrumentalização da arte na modernidade, o fruto mais acabado do empobrecimento da experiência artística moderna? Ou seria pelo contrário um advento artisticamente auspicioso, no qual se aninharia uma promessa de renovação estética e cultural do Ocidente? Ou quem sabe seria ainda um acontecimento apenas perfeitamente indigno da atenção do filósofo? Em todo caso, o fato é que coube ainda uma vez a Herberto Helder a tarefa de levar adiante o programa de Nietzsche – conduzindo a novas alturas a investigação de questões apenas rascunhadas pela primeira filosofia nietzschiana.

assembleia humana, por um sopro nocturno, uma ação estelar. Não se vai lá em busca de catarse directa mas de arrebatamento, cegueira, transe. Vão alguns em busca de beleza, dizem. É uma ciência dos movimentos, a beleza, ciência de ritmo, ciclo, luz miraculosamente regulada, uma ciência de espessura e transparência da matéria? De todos os pontos a todos os pontos da trama luminosa, [...] verdade transmutada, forma. A beleza é a ciência cruel, imponderável, sempre fértil, da magia? Então sim, então essa energia à solta, e conduzida, é a beleza.

Porque as pessoas amam a morte, a sua morte, figurativa, figurada, figurante, e amam o restabelecimento da vida. Esta é uma espécie de nomeação física que arranca à decadência em nós esparsa das imagens naturais, e transmite, em disciplina e cortejo, o prodígio e o prestígio dos objectos em torno movidos por um inebriamento cerimonial. Refazemos a natureza em imagens simbólicas que se podem interpretar literalmente. A escrita não substitui o cinema nem o imita, mas a técnica do cinema, enquanto ofício propiciatório, suscita modos esferográficos de fazer e celebrar. Olhos contempladores e pensadores, mão em mãos seriais, movimento, montagem de sensibilidade, música vista, ouçam também com os olhos!, oh, caminhamos para a levitação no ar. [...]

Alimentamo-nos de imagens emendadas, de representações conjugadas simbolicamente, pontos fortes, punti luminosi, pensamentos bucais, “o pensamento forma-se na boca”, Tzara, nos olhos, irrompe ali, todo esse fluxo, oh soberba antologia da magnificação quotidiana segundo o princípio do absoluto! Muitas erratas, muita pontuação, muito recurso à parcimónia, até Beethoven pegar na *Ode à Alegria* e o triunfo erguer-se, frente aos olhos, dos recessos da dor, filme, mágica, prestidigitação tão calculadamente intempestiva nas pequenas salas escuras, o écran defronte (Helder 1998: 7-8).

É certo que o Herberto Helder de “Cinemas” oferece indicações valiosas sobre a arte em geral e sobre sua poética em particular. Mas não é menos certo que produza um resumo extraordinário da filosofia estética de Nietzsche, tal como formulada em *O Nascimento da Tragédia* e na *Quarta intempestiva*. Os cinéfilos do poeta formam a “[c]omunidade das pequenas salas de cinema, não muita gente”, precisamente como em Bayreuth o

público de Wagner formaria, segundo o filósofo, uma minoria resistente: um pequeno grupo para o qual a arte não seria – como a *grand opéra* ou o cinema das grandes salas – indústria, entretenimento, diversão alienada de uma experiência autêntica da vida¹¹⁹. E se não consome a arte como narcótico, o cinéfilo helderiano tampouco a toma como um purgante: toma-a antes como um tônico – assumindo assim o partido de Nietzsche, contra Aristóteles. O efeito produzido pelo cinema do poeta não é afinal de contas a “catarse directa” que a tradição aristotélica gostaria de atribuir às artes trágicas antiga e moderna: é “arrebatamento, transe, cegueira”, um sentimento de intensificação vital, um entusiasmo cego, uma alegre intuição musical de que, no fundo de todas as coisas, contra toda a transitoriedade aparente, a vida é eterna – o “consolo metafísico” em que o jovem Nietzsche descobre, como vimos, a finalidade da arte protocinematográfica da tragédia. “Porque as pessoas amam a morte, a sua morte, figurativa, figurada, figurante, e amam o restabelecimento da vida”.

Em Nietzsche como em Herberto Helder, as artes trágicas antiga e moderna dividem o mesmo amor da morte, a mesma alegria da destruição do indivíduo, o mesmo júbilo do fim da individuação e da restauração da unidade originária da vida. O cinema helderiano transmite à modernidade o que a filosofia nietzschiana de juventude chama “Doutrina

¹¹⁹ Bayreuth não é um projeto apenas artístico. É também ou sobretudo cultural e político. Para Nietzsche, Wagner teria pretendido criar uma alternativa moderna à própria modernidade. Seu festival visaria, mais até do que à realização teatral, operística, a um combate à tradição, ou à convenção, em todas as regiões da vida. O filósofo estabelece nexos entre tragicidade e resistência: “Bayreuth significa para nós a manhã de consagração no dia da batalha. Não se poderia fazer pior injustiça do que supor que, para nós, trata-se unicamente de arte [...]. Vemos na imagem da obra de arte trágica de Bayreuth justamente a luta dos indivíduos contra tudo o que se apresenta como uma necessidade aparentemente inexorável: contra o poder, a lei, a tradição, a convenção e toda a ordem estabelecida das coisas. Os indivíduos só podem viver uma vida que vale a pena quando amadurecem para a morte e se sacrificam em sua luta pela justiça e pelo amor” (Nietzsche 1876: 65). Estaria Nietzsche – disposto, como já vimos, a atuar no tempo, contra o tempo, em nome de um tempo por vir, de acordo com a exigência intempestiva que sua filosofia se coloca a si mesma – pensando em futuros criadores trágicos como os verdadeiros resistentes ou, melhor ainda, como revolucionários vindouros? Nesse caso, contra o que a crítica costuma supor, a poética de Herberto Helder seria também uma política – precisamente por ser trágica: o “indivíduo deve se consagrar a algo suprapessoal – assim quer a tragédia; ele deve desaprender a angústia terrível que lhe inspira a morte e o tempo: pois, no mais breve instante, no mais ínfimo átomo do curso de sua vida ele pode encontrar algo sagrado que compense abundantemente toda luta e toda necessidade – isso significa *ter o sentido do trágico* (*ibid.*: 67, itálicos originais). Significa, para trágicos como Nietzsche e Herberto Helder, ter sentido de resistência, espírito revolucionário: “Existe uma única esperança e uma única garantia para o futuro do humano: *ela consiste em que o estado de alma trágico não pereça*” (*ibid.*: 67-8, itálicos originais).

de Mistérios da Tragédia”: uma visão do mundo de acordo com a qual todo o sofrimento subjacente à vida teria como causa a individuação e como antídoto a arte, o presságio artístico da reunificação de tudo que existe. Pouco importa o filme exibido nas pequenas salas de Herberto Helder ou a peça encenada nos teatros gregos de Nietzsche: o tema é sempre o sofrimento de Dioniso, a esperança do renascimento de um deus dilacerado pelo horror titânico, o triunfo da alegria na unidade sobre as dores da individuação. Mas se o conteúdo da mitologia trágica é dionisiaco, sua forma é dádiva de Apolo – e por isso a dieta do cinéfilo de Herberto Helder é balanceada, como explica o próprio poeta. Por um lado, “pensamentos bucais”, segundo lição atribuída a Tzara, sucessor inopinado de Arquíloco, discípulo ancestral da *Vox helderiana*, cantor literário da música dionisiaca. Por outro lado, “imagens emendadas [...], representações conjugadas simbolicamente, pontos fortes, punti luminosi”, conforme a vocação lírica, trágica e cinematográfica do princípio criador de natureza plástica, visual, apolínea, a que Herberto Helder chama de *Photomaton*.

O cinema de Herberto Helder põe portanto em cena, como a tragédia de Nietzsche, uma “música vista”, como a descreveu ainda há pouco o poeta, em uma definição impecável da conjugação entre áudio e vídeo, ou entre o audível e o visível, de que a arte trágica antiga é o modelo histórico e a moderna arte cinematográfica a realização material¹²⁰. E contudo, em Herberto Helder, o exemplo privilegiado de uma tragicidade fílmica não pertence estritamente à história da tragédia e nem se apresenta materialmente como filme. Entre a Grécia antiga e a modernidade, tudo teria sido, na opinião do poeta, uma

¹²⁰ “[O]uçam também com os olhos”, recomenda ainda o Herberto Helder de ‘Cinemas’, adicionando ao grande tema trágico-nietzschiano da oposição estética entre musicalidade e plasticidade um equivalente fisiológico: Dioniso e Apolo, música e imagem, audição e visão, ouvidos e olhos. A mesma estrutura pode ser estendida ao plano da linguagem e, mais precisamente, da retórica: se é próprio à tragédia grega unir, adensar ou reconciliar – conforme a proposta de Nietzsche – manifestações artísticas e regiões sensoriais naturalmente opostas e de outro modo incompatíveis, então “o oxímoro é a figura trágica por excelência, o *tropos* onde o trágico melhor se conhece e reconhece” (Branco 2010: 73). O fenômeno trágico é em si mesmo – estética, fisiológica e retoricamente – oximórico: “o oxímoro é, como o trágico de que é a melhor expressão, um lugar sonoro, uma voz espacializada, a conjugação do visível (espacial, delimitado, discreto, discursivo) com o audível (temporal, contínuo, móvel, sonoro, musical)” (*ibid.*). Tudo isso só para registrar que, a cada vez que lança mão de um de seus frequentíssimos oxímoros, a escrita de Herberto Helder reatualiza, no plano linguístico, todo o universo plástico-musical, ou auditivo-visual, da tragédia grega em Nietzsche. Sobre o oxímoro como figura linguística do trágico, veja-se também Vecchi (2004: 113).

longa ociosidade estética e metafísica, muitas “erratas, muita pontuação, muito recurso à parcimônia, até Beethoven pegar na *Ode à Alegria* e o triunfo erguer-se, frente aos olhos, dos recessos da dor” – não como sinfonia coral, música¹²¹, e sim como “filme, mágica, prestidigitação tão calculadamente intempestiva nas pequenas salas escuras, o écran defronte”. O espírito menos sensível à tragicidade da poética de Herberto Helder reconheceria o exemplo privilegiado de Wagner e de um Nietzsche ainda wagneriano¹²². O Beethoven do poeta é um cineasta e sua *Ode à Alegria* é um hino audiovisual à alegria trágica nietzschiana: um canto do qual se ergue a imagem de um triunfo artístico sobre o sofrimento essencial da vida¹²³. É provavelmente essa a verdadeira “magia do cinema” – prefigurada há milênios pelo encontro entre as culturas apolínea e dionisíaca na Grécia trágica, como explica Nietzsche:

¹²¹ Transposição do poema homônimo de Schiller para o *medium* da música, ou devolução da poesia lírica à sua origem musical, a *Ode à Alegria* de Beethoven corresponde, como se sabe, ao movimento final de sua celeberrima *Nona Sinfonia*, a primeira obra sinfônica relevante a integrar a voz humana a uma grande orquestra, equiparando, contra o costume de seu tempo, as músicas coral e instrumental. Assim, a música cinematográfica beethoveniana se torna um exemplo notável do funcionamento moderno do princípio criador a que Herberto Helder chama de *Vox*. Nessa perspectiva, o coral lírico-trágico dos artistas vocais antigos e modernos só faria crescer: Arquíloco, Ésquilo, Herberto Helder, Beethoven. Caso Beethoven e Herberto Helder pareçam distantes demais para serem irmanados, lembre-se que o próprio compositor se autoproclamava *tondichter*, “poeta dos sons”. Pelo que, mais que da adaptação musical de um poema lírico, a *Ode à Alegria* seria fruto da assimilação estética da música à poesia: algo como a “prova real”, ou seja, a reversibilidade comprobatória, da validade da operação estética inaugurada por Arquíloco.

¹²² A quem ainda assim não estivesse convencido da formidável correspondência entre os “Cinemas” de Herberto Helder e o *Wagner em Bayreuth* de Nietzsche seria de se perguntar: o que faz aqui o vocábulo “intempestiva”? De onde terá vindo? Por que terá sido escolhido pelo poeta?

¹²³ Mesmo que não dedique, como Wagner, todo um ensaio a Beethoven, Nietzsche não deixa de evocar seu exemplo com grande frequência e proveito. Em uma das numerosas menções de *O Nascimento da Tragédia* à música beethoveniana, o filósofo frisa sua produtividade imagética, tomando-a como modelo para uma compreensão genética da canção popular e, por conseguinte, da poesia lírica, da tragédia e do cinema. Diz: “uma sinfonia de Beethoven faz um ouvinte se exprimir em imagens, embora a combinação dos diferentes mundos de imagens provocados pela peça musical se apresente fantasticamente variada, até mesmo contraditória [...]. Esse processo, em que a música se descarrega em imagens, temos agora que transferir para uma massa de gente jovem, linguisticamente criativa, para ter ideia de como surge a canção popular estrófica e de como toda a capacidade linguística é estimulada pelo novo princípio da imitação da música” (Nietzsche 1872: 42-3, *italico original*). Para Nietzsche – mas também para Herberto Helder – toda criação linguística, toda arte verbal, toda poesia assenta em um processo de metaforização plástica da música. Se levado à sua máxima altura, este procedimento criativo pode orientar a linguagem para o estado de audiovisualidade em que um poema funciona, conforme um famoso verso do “Texto 1” das *Antropofagias* helderianas, como “uma espécie de cinema das palavras” (Helder 1973c: 262).

a epopeia homérica é o poema da cultura olímpica, com o qual ela entoou seu próprio canto de triunfo sobre os horrores da guerra dos titãs. Agora, sob a poderosa influência da poesia trágica, os mitos homéricos renascem transformados, e nessa metempsicose revelam que nesse meio-tempo também a cultura olímpica foi vencida por uma visão de mundo ainda mais profunda. [...] A verdade dionisiaca assume o inteiro âmbito do mito para simbolizar os *seus* conhecimentos, e exprime esses conhecimentos em parte na cerimônia pública da tragédia, em parte nas celebrações secretas dos Mistérios dramáticos, mas sempre sob a velha roupagem mítica (1872: 62-3, itálico original).

Para Nietzsche, a poesia trágica grega conserva da “epopeia homérica”, forma artística privilegiada da cultura olímpica e portanto do brilho avulso de Apolo, “a velha roupagem mítica” – com a qual já não pretende no entanto cobrir a face terrível do mundo e nem esconder o sofrimento que opera desde os recessos da vida, mas bem vestir, embelezar, conformar à bela aparência da arte, “uma visão de mundo ainda mais profunda” do que a projetada pela poesia épica, na medida em que assente na “verdade dionisiaca” da existência. Trata-se da metade apolínea da melhor arte grega, sem a qual não nasceria a tragédia – ou tampouco o cinema que orienta a melhor literatura de qualquer tempo, como diz Herberto Helder, em *Photomaton & Vox*: “Homero é cinematográfico, Dante é cinematográfico, Pound e Eliot são cinematográficos” (1979: 139). O gênio da epopeia grega e o do maior poema épico renascentista, o imagismo em geral e certo modernismo classicista pertenceriam assim à mesma tradição: a da luz apolínea que a tragédia antiga e o cinema moderno derramam sobre o fundo dionisiaco da natureza, para transfigurar em imagem a música da terra. É também assim nos “Cinemas” de Herberto Helder, nos quais, como lemos mais acima, parte dos cinéfilos procura o mais típico dos predicados apolíneos. “Vão alguns em busca de beleza” – se por “beleza” se entende, como ensina o poeta, a condução artística de uma energia vital naturalmente à solta, isto é, “verdade transmutada, forma”: um filme de Febo Apolo¹²⁴.

¹²⁴ Como se vê, o exemplo que o cinema oferece à poesia de Herberto Helder reafirma a tese nietzschiana de que – para convocá-la pela enésima vez – o apolinismo é metade da arte trágica helderiana e não só.

O caráter apolíneo-dionisíaco do cinema segundo Herberto Helder confirma tanto a eminente tragicidade como o profundo nietzschianismo do poeta. A homologia artística entre a poesia cinematográfica helderiana, o drama musical wagneriano e a tragédia grega compreendida em visada nietzschiana desvenda uma extraordinária convergência estético-metafísica entre Grécia antiga, Alemanha moderna e Portugal contemporâneo. E contudo, muito mais do que um certificado de agregação familiar ou que um atestado de (im)pertinência histórica, muito mais do que um critério para a determinação de uma linhagem artística e filosófica em que inserir a poética intempestiva de Herberto Helder, o exemplo do cinema é uma pista sobre as maneiras como o poeta pensa a linguagem e pratica a escrita¹²⁵. Ninguém poderia afinal sair dos “Cinemas” helderianos sem ter visto

É quanto basta para que desponte a hipótese da afinidade – sem dúvidas parcial, como aliás determina a própria concepção dualista do trágico proposta pelo jovem Nietzsche, mas nem por isso menos profunda ou relevante – entre a poética de Herberto Helder, em geral associada – correta, mas incompletamente – ao dionisismo da noite, da obscuridade, do terror, da embriaguez, do erotismo e da loucura, e uma poética mais plausivelmente remissível ao dia, à luz, ao brilho sereno e comedido de uma dicção clássica, como a de Sophia de Mello Breyner Andresen. Nem sequer é necessário propor os termos dessa relação: o próprio Herberto Helder escancara a admiração que nutre, a familiaridade que intui, a emoção que experimenta perante a escrita da poeta. Conta Herberto Helder em “Paradiso, um pouco.” (2001), texto publicado na revista *Relâmpago*: “E eis que de uma única vez arranjo tudo de Sophia. [...] É da prateleira dos livros medonhos que fazem estremecer? A conversa era outra, nada sulfurosa, nada fáustica, conversa de soberana gravidade. Que tinha ela na altura, Sophia? Agora vê-se que foi ganhando nobreza, transparente memória, Sophia-a-clássica” (2001: 98). Segundo o poeta, o classicismo de Sophia, isto é, seu apolinismo, consiste, como para o jovem Nietzsche todos os apolinismos, em uma pulsão natural, uma força advinda da terra, e se exprime, também em total acordo com a primeira filosofia nietzschiana, como uma potência ordenadora, plasmadora, configuradora, por força da qual, na bela aparência da melhor poesia grega ou portuguesa, antiga ou moderna, “subterraneamente se desenvolvem impulsos obscuros, monstruosos, o caos” (*ibid.*): o dionisíaco. O que Herberto Helder reconhece em Sophia é então novamente a aliança lírico-trágico-cinematográfica entre o apolíneo e o dionisíaco: a retomada moderna da união entre o classicismo e o arcaísmo legados pelos gregos ou, nas palavras do próprio poeta, “a nostalgia grega [...], ilhas, cabeças de deuses, *torsos arcaicos*, luzes e linhas solares, enfim a apoteose apolínea” (*ibid.*). As poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Herberto Helder dividiriam assim, mais até do que a mesma matriz estética, a mesma duplicidade energética originária. A diferença decisiva é que, se em Herberto Helder prevalece Dioniso, em Sophia prevalece Apolo – como ocorreria em “Akhmátova e Mandelstam, ditos *acmeístas* (o ponto mais alto, pureza, perfeição” (*ibid.*), parentes consanguíneos de Sophia, segundo o Herberto Helder de “Paradiso, um pouco”. É muito fácil concordar com o poeta: basta que se tenha por exemplo em conta o singelo fato de que a principal publicação do movimento literário a que pertencem Anna Akhmatova e Osip Mandelstam se chamava, significativamente, *Apollo*. O luso-acmeísmo que Herberto Helder nota em Sophia seria, portanto, corolário de seu mais alto, puro, perfeito apolinismo.

¹²⁵ Os – excelentes – estudos dedicados ao tema do cinema em Herberto Helder costumam privilegiar as relações entre, por um lado, a palavra, a linguagem, a escrita e, por outro, a imagem, a visão, o (in)visível. Nessa região da poética helderiana, a referência primordial é sem dúvida alguma o trabalho de Rosa Maria Martelo. Em *O Cinema da Poesia* (2012), a autora – sem deixar de reconhecer a relevância do componente sonoro compartilhado por poema e filme – procede à investigação dos “modos como o texto poético se

que – palavras do próprio poeta – a “escrita não substitui o cinema nem o imita, mas a técnica do cinema, enquanto ofício propiciatório, suscita modos esferográficos de fazer e celebrar”. Entre poema e filme, há para Herberto Helder a mesma *poiesis* celebratória, a mesma sobreposição entre criação e culto, a mesma unidade entre arte e religião que Nietzsche reconhece à tragédia grega e ao drama de Wagner¹²⁶ – experiências artístico-rituais na medida em que enraizadas na natureza, nas mais verdadeiras forças vitais, na “sensação autêntica” de que a modernidade se teria alienado a partir da linguagem, até

pensa em diálogo com outras artes da imagem, especialmente o cinema” (Martelo 2012: 11): a porosidade ou a contaminação mútua, em todo caso a instabilidade das fronteiras, entre imagens verbais e imagens fílmicas. Neste contexto teórico-crítico, Martelo reconhece a centralidade atribuída tanto pela escrita de Herberto Helder quanto por uma certa teoria do cinema – nomeadamente, a de um Deleuze que acolhe, adapta, prolonga e excede a filosofia de Henri Bergson – à “relação entre imagem, movimento e tempo” (*ibid.*: 18). Pelo prisma do cinema a ensaísta logra iluminar o que talvez seja o fulcro da poética helderiana: sua capacidade de concretização temporal, ou seja, o modo específico como a escrita do poeta apresenta espacialmente, imgeticamente, o tempo – matéria em que se desdobram e intersectam a vida e a morte. Trata-se de nada menos do que uma resposta à problemática maior de qualquer poética trágica – ainda que a filosofia deleuziana da imagem fílmica procure tornar concebível uma ideia de duração temporal estrangeira ao pensamento trágico de Nietzsche, para o qual existem somente a oposição entre o tempo e uma eternidade extratemporal (em sua primeira de juventude) ou a eternidade do tempo como pura circularidade em devir (em sua filosofia de maturidade). Outro excelente trabalho sobre o cinema em Herberto Helder é *Modos de ver, Modos de Escrever: da imagem e da escrita em Herberto Helder e em Jean-Luc Godard*, de Rita Novas Miranda (2019). Algo oximoricamente – algo tragicamente? – a autora estabelece permutas, resguardando-as todavia em suas singularidades absolutas, entre a imagem poética helderiana e a imagem cinematográfica godardiana, bem como entre os pensamentos de cineasta e poeta sobre a escrita, a palavra, a linguagem. A dívida deste estudo para com, entre muitos outros, os de Martelo e Miranda é imensa. No entanto, para uma investigação que corre pelas veredas de Nietzsche e pretende inventariar a tragicidade matricial da poética helderiana, o cinematográfico em Herberto Helder tem a ver menos com as relações entre palavra e imagem, verbal e visual, escrita e visão, imagem poética e imagem fílmica, do que com uma relação intempestivamente grega entre música e imagem no domínio da palavra: ouvir e ver, áudio e vídeo, sonoridade e plasticidade, voz e forma – condensados em linguagem, escrita, poema: o cinema da poesia helderiana como reencenação moderna das poesias lírica e trágica gregas.

¹²⁶ Tenha-se sempre em vista que “[a]rte e religião estão, para os gregos, intimamente ligadas, ou melhor, são idênticas: o mesmo instinto que produz a arte produz a religião” (Machado 1999: 24). Ou, no que diz respeito mais diretamente ao projeto estético e político de Wagner e à sua influência sobre a filosofia do jovem Nietzsche, que “a tragédia grega não era um divertimento, mas um ritual religioso, e nascia dos mitos que continham a sabedoria profunda do povo” (Cavalcanti 2009: 17-8). Tudo isso se “religião” não significar, obviamente, “transcendência”, e sim, ao contrário, “imanência”, governo da natureza e da vida natural sobre si mesmas, independentemente dos seres humanos, tidos como viventes subordinados às dinâmicas de um cosmos não antropocêntrico. “Greek gods [...] are not transcendent, but immanent; they do not interfere from the outside with the course of nature, but govern the inanimate world through natural processes and the animate through human passions” (Silk and Stern 1981: 161).

que a música moderna então a recuperasse, segundo relatos da *Quarta Intempestiva* nietzschiana. Argumenta o filósofo:

O que significa, pergunta Wagner, o fato de que uma arte como a música tenha surgido como uma força tão incomparável justamente na vida dos homens modernos? [...] Um único grande artista poderia certamente ser um acaso, mas o surgimento desta série de grande artistas testemunhado pela nova história da música e que possui um único precedente, a época dos gregos, leva a pensar que aqui não é o acaso que domina, mas a necessidade. Essa necessidade é justamente o problema ao qual Wagner dá uma resposta.

Ele foi o primeiro a perceber uma situação de perigo tão grande quanto a capacidade da civilização de pôr, hoje, os povos em contato: por toda parte a *linguagem* está doente e o fardo dessa terrível doença pesa sobre todo o desenvolvimento humano. À medida que a linguagem se elevava sem cessar até os últimos degraus do que lhe era acessível, a fim de apreender o que se encontra no oposto do sentimento, ou seja, no domínio do pensamento, distanciava-se cada vez mais da viva emoção que na origem ela expressava com toda simplicidade. Sua força se viu assim esgotada por meio dessa dilatação excessiva no curto lapso de tempo da civilização moderna: [...] assim, a todos os seus sofrimentos a humanidade acrescenta, ainda, o da *convenção*, ou seja, um acordo em palavras e atos ao qual não corresponde um acordo do sentimento.

[...]

Se, agora, em uma humanidade a tal ponto ferida, soasse a música dos nossos mestres alemães, o que propriamente seria ouvido? Justamente a *autêntica sensação*, hostil a toda convenção, a todo distanciamento e incompreensão artificial entre os homens: essa música é um retorno à natureza e, ao mesmo tempo, a purificação e metamorfose da natureza; pois foi na alma dos homens mais amorosos que nasceu a necessidade desse retorno, e *na sua arte ressoa a natureza metamorfoseada em amor*.

(Nietzsche 1876: 68-71, itálicos originais)

Para o Wagner de Nietzsche, a música dos mestres alemães se apresenta à modernidade como o grande remédio para uma doença linguística: a doença verbal da convenção, da linguagem conceitual, do privilégio moderno à palavra inteligível contra uma palavra outra, sensível, isto é, ligada às suas fontes naturais, capaz de contrair ou de suscitar o que o filósofo chama de “autêntica sensação”. Pela língua, pelas línguas, toda a cultura moderna se teria afastado da natureza a que a música alemã então retornaria – menos para tocar sua essência do que para recriá-la a partir de si mesma: para metamorfoseá-la amorosamente, artisticamente. Nesse ponto, é preciso recordar que para o Nietzsche de “Verdade e mentira no sentido extramoral” (1873) – texto que, na cronologia da obra nietzschiana, ocupa uma posição intermediária entre *O Nascimento da Tragédia* (1872) e a *Quarta Intempestiva* (1876) – a linguagem nunca é natural: as palavras são somente, como já vimos, metáforas sonoras de coisas a que não podem corresponder, sons que investem de um sentido convencional o que antes foram intuições sensíveis do mundo, sensações imediatas da realidade, imagens extraídas instintivamente à natureza. Eis o que então o gênio musical alemão realmente ensina aos poetas de toda parte: a matéria de uma arte verbal tão digna quanto a melhor música são as imagens – se “imagens” forem um acervo pessoal das impressões pré-linguísticas, pré-convencionais, no qual persiste em cada um a experiência natural, instintiva, intuitiva da vida¹²⁷.

Talvez nenhum poeta tenha assimilado tão profundamente quanto Herberto Helder a lição dos mestres da música alemã, “na sua ampla órbita solar de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner”, como Nietzsche já a descrevia desde *O Nascimento da Tragédia* (1872: 108). Os “Cinemas” helderianos – dos quais vamos finalmente nos levantando – repetem tanto o diagnóstico quanto o tratamento prescrito pela *Quarta Intempestiva*

¹²⁷ Poderia ser surpreendente a constatação de que certa música tenha recomendado à poesia o recurso à imagem como matéria-prima. Mas não há real motivo para surpresas, se a invulgar polissemia da palavra “imagem” é amplamente reconhecida. Constitui por exemplo “imagem” cada impressão sensível extraída pelo olho humano à natureza: é “imagem” a unidade mínima da “autêntica sensação” de que fala o jovem Nietzsche. E isso para não falar no tema do poder visionário da música, da vocação do som para a vidência, da eficácia imagética da voz que funda por definição uma poética lírica fiel a seus próprios precedentes gregos. Nessa perspectiva, que Herberto Helder seja um poeta vidente ou visionário não indica tanto uma excepcionalidade de sua escrita quanto o material genético que a informa: notar o visionarismo da poesia helderiana é o mesmo que reconhecer seu lirismo, no sentido do Arquíloco de Nietzsche.

nietzschiana à modernidade. Por um lado, as palavras cinematográficas de Herberto Helder arrancariam a linguagem, como lemos há pouco, “à decadência em nós esparsa das imagens naturais”, isto é, à pobreza convencional a que grande parte dos artistas modernos teria reduzido as impressões sensíveis obtidas à natureza pelo olho humano: a escrita do poeta libertaria a cultura moderna da “sensação inautêntica” que distingue uma arte antinatural, estranha à vida – precisamente como teria feito o gênio musical alemão, para o jovem Nietzsche. Por outro lado, repetindo novamente um gesto que a filosofia nietzschiana de juventude reenvia a Bach, a Beethoven e a Wagner, a poesia de Herberto Helder religaria a linguagem às imagens naturais, à “sensação autêntica” das coisas e da vida, a partir da qual a vida e as coisas seriam transmutadas em formas mais elevadas delas mesmas: em arte, poesia. “Refazemos a natureza em imagens simbólicas que se podem interpretar literalmente”, escreve o poeta em seu nome e no de todos os tragediógrafos dos palcos, das telas e das páginas.

Pelas sendas da música, a poesia de Herberto Helder enraíza a linguagem na superfície imagética da natureza. A escrita do poeta não busca as palavras de que se faz a si mesma na convenção linguística, na cultura, mas na massa amorfa da sensação: no repositório pessoalíssimo de imagens em que cada um individualmente armazena o material bruto de sua experiência – ao qual Herberto Helder dá o nome de “memória”, em escolha aliás bastante mais clara e feliz do que a de Nietzsche pela “autêntica sensação”. Diz o poeta (Helder 1979: 138): “Eu penso que a memória entra pelos olhos”, enquanto natureza internalizada visualmente, acervo caótico de imagens naturais, testemunho ocular do mundo na desordem de sua realidade sensível – contra a depreciação da aparência e a calúnia dos sentidos que, como já vimos, organizam historicamente a cultura ocidental. E assim desponta a face contracultural, política, da revolução poética em que Herberto Helder participa. Tanto quanto o Wagner da *Quarta Intempestiva* de Nietzsche, o poeta promove reformas de base na modernidade estética: transfere as fontes da criação da convenção para a memória, da cultura para a natureza, do conceito para a vida. Eis, pois, a tarefa estético-política da arte, em perspectiva helderiano-nietzschiana: a formulação artística da massa amorfa da sensação, a objetivação de uma memória própria em forma

poética, a recriação da vida a partir da vida mesma, a invenção lírico-cinematográfica do mundo. Escreve Herberto Helder em “(memória, montagem)”, de *Photomaton & Vox*:

Há umas partes inflamáveis nas paisagens, as que regressam quando vemos a memória mover-se de fora para dentro.

Ou então o poema vitaliza a vida se a toca nalguns pontos.

O poema gera uma vida nesses pontos tocados.

[...]

Mas tudo isso reproduz a relação pessoal com o espaço e o tempo, quero eu dizer: uma montagem, uma noção narrativa própria.

[...]

Não se trata propriamente de montagem, diga-se: uma cuidada maneira de receber a memória, assistir à ressurreição do que foi morrendo, e morre, e vai morrer.

[...]

Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo, e o que se narra é a ressurreição do instante exactamente anterior à morte, a fulgurante agonia de um nervo que irrompe do poema e faz saltar a vida na massa irreal do mundo.

Não existe outra metáfora que não seja o espaço; aquilo a que se chamam metáforas são linhas de montagem narrativa, o decurso da alegoria, o espetáculo.

[...]

Esta seria a montagem total; a memória como tecido ininterrupto ou a permanência rigorosa do imaginário no tempo; e a ilusão do mundo, inesgotável.

[...]

O filme projecta-se em nós, os projectores.

(1979: 138-41)

O poema fílmico helderiano nasce como montagem da memória, ou seja, como seleção e ordenamento poéticos das imagens que afluem naturalmente desde a superfície das

coisas até o espelho do olho humano. Também é assim em “Cinemas” – e que se o diga já de pé, à porta, sob luzes acesas: a escrita cinematográfica de Herberto Helder recria a natureza em imagens simbólicas, quer dizer, em palavras de fundo natural e aparência artística, em uma linguagem literal porque assente em sua própria matéria sensível. Para o poeta, poema e filme mantêm continuidade vital: natureza e arte seriam expressões de uma vitalidade plástica terrena que, possivelmente com o mesmo objetivo, Herberto Helder identifica à poesia e Nietzsche à vida¹²⁸. Mas “(memória, montagem)” difere de “Cinemas” em ao menos um sentido – decisivo: o texto de *Photomaton & Vox* associa a compleição cinematográfica da poesia helderiana a uma percepção pessoal do tempo e do espaço, ou seja, do som e da imagem, do áudio e do vídeo, da audição e da visão. “O filme se projecta-se em nós, os projectores”, diz Herberto Helder. O mesmo seria dizer: o cinema oferece um modelo a uma escrita que se concebe como realização linguística de uma articulação sucessiva de percepções sensíveis que nos chegam a cada um de nós pessoalmente, singularmente, pelos olhos e ouvidos – exatamente como quis o jovem Nietzsche, em um fragmento póstumo escrito entre o verão de 1872 e o início de 1873:

A imagem no olho fornece a medida ao nosso conhecimento enquanto o ouvido fornece o ritmo. A partir do olho jamais teríamos chegado à representação do tempo e a partir do ouvido muito menos à representação do espaço. [...]

Inicialmente não vemos as imagens no olho a ser *em nós*, não ouvimos o som a não ser *em nós* – daí a admitir a existência de um mundo exterior é um grande passo. A planta, por exemplo, não percebe nenhum mundo exterior (1969: 47, itálicos originais).

¹²⁸ Para o Nietzsche da *Quarta Consideração Intempestiva: Wagner em Bayreuth*, a unidade entre arte e vida, criação natural e criação artística, é uma resposta providencial à decadência da cultura moderna. “O enfraquecimento da vida na modernidade torna necessário, em primeiro lugar, um retorno à natureza através da arte. Esse retorno significa o fim da separação entre os domínios da arte e da vida, o que implica uma ampliação da experiência artística, entendida não mais como uma atividade isolada, mas como um poder de dar forma, de criar a própria vida. Assim como a arte é capaz de se apropriar da matéria disforme da sensação e criar a partir dela, a vida é ela própria um movimento espontâneo de criação e fixação de formas, um criar artístico em sentido mais amplo” (Cavalcanti 2009: 30). Outro modo de dizer tudo isso talvez seja: a vida é para Nietzsche um poema contínuo como o de Herberto Helder.

Para Nietzsche, diferentemente das plantas, os poetas não só veem e ouvem o mundo exterior como internalizam percepções auditivas e visuais das coisas, a partir das quais então percebem, no interior de si mesmos tempo e espaço ou – é mais um indício do caráter poético da experiência da vida tal como o filósofo a concebe – ritmo e medida. É o bastante para que se perceba que algumas das palavras mais conhecidas de toda a obra de Herberto Helder não fazem senão, e por assim dizer, devolver a escrita do poeta de sua altura cinematográfica, trágica, à sua base lírica, seu lirismo estrutural. “Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo”, diz o poeta, celebrenemente, em “(memória, montagem)”, como vimos ainda há pouco¹²⁹. “Qualquer poema é um filme” desde que transmuta em forma linguística a matéria audiovisual colhida intuitivamente às coisas pelos olhos e ouvidos de um poeta – memória e montagem. E “o espaço é a metáfora do tempo” no sentido trágico, lírico, nietzschiano, helderiano, em que a fixidez é metáfora do fluxo, a medida do ritmo, a forma da força, a imaginação plástica da emoção musical, o apolíneo do dionisíaco e *Photomaton* de Vox. Tudo isso segundo uma precisa hierarquia: “o único elemento que importa é o tempo”. O tempo é o “próprio” e – jamais o contrário – o espaço seu tropo:

¹²⁹ O jovem filólogo Friedrich Nietzsche tem como projeto declarado a superação da “estética tradicional”, materializada, em sua opinião, nas célebres objeções de Lessing à tradição que, pelo menos desde o *ut pictura poesis* de Horácio, pretendia unir poesia e pintura ou artes do texto e artes da imagem – sobre isso e muito mais, consulte-se, por exemplo, a nota introdutória ao primeiro volume de *O murmúrio das imagens* [2018], de Joana Matos Frias. Em carta ao amigo Erwin Rohde, datada de 7 de outubro de 1869, Nietzsche apresenta seu plano: “Il s’agit avant tout de dépasser puissamment le *Laocon* de Lessing” (1986: 62). É muito provável que o projeto previsse ao menos duas frentes. Por um lado, seria preciso negar toda separação entre fossem quais fossem as artes, segundo o modelo da “obra de arte total” wagneriana, tão caro ao Nietzsche da época. Por outro lado, seria preciso basear todo juízo estético e hierarquização das artes não mais no par “poesia e pintura” ou “poesia e artes visuais”, mas no par “música e artes plásticas”, “artes do som e artes da imagem”. Para o filólogo Nietzsche, o agrupamento de obras tão distintas quanto as de Arquíloco e Homero sob a rubrica “poesia” configuraria, se já não um erro grosseiro, uma indesejável imprecisão, decorrente da insistência classicizante na noção de “beleza” como critério único de valoração artística. Ora, o famoso argumento de Lessing em seu *Laoconte – Ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia* (1767) é, como se sabe, e para esboçá-lo de modo simplificado, o de que as artes poética e pictórica se distinguiriam como artes, respectivamente, do tempo e do espaço: à poesia pertenceria a expressão da temporalidade e à pintura a da espacialidade. Nesse caso, ao entender o espaço como “uma metáfora do tempo”, a poética helderiana torna a poesia uma arte spatiotemporal, concretizando, ainda uma vez, o que para o jovem filólogo Nietzsche foi menos realidade do que programa: o poema fílmico de Herberto Helder é – e uma filologia nietzschiana certamente o saberia reconhecer – irredutível à estética de Lessing.

um produto secundário, precisamente como em Nietzsche é a forma plástica de Apolo que transporta a força sonora de Dioniso – à qual permanece todavia subordinada¹³⁰.

Mas as afinidades entre o fragmento “(memória, montagem)” e o primeiro pensamento nietzschiano sobre a tragédia grega não tardam a encontrar seus limites. Embora extraia – acabamos de o constatar – grande proveito de alguns dos principais argumentos do livro de estreia do filósofo, o texto helderiano projeta uma cosmovisão bastante distinta da que releva de *O Nascimento da Tragédia*. Em “(memória, montagem)” não há, desde logo, dualidade de mundos, isto é, metafísica – nem mesmo uma metafísica que, como a do jovem Nietzsche, estabeleça um acordo estético entre mundos ontologicamente antagônicos, como já vimos. Próximo às formulações maduras do pensamento trágico nietzschiano, o Herberto Helder de “(memória, montagem)” não privilegia a oposição entre a temporalidade aparente de tudo o que existe e a atemporalidade essencial da existência em seu conjunto. Privilegia antes – de acordo com a doutrina nietzschiana do eterno retorno de que sua poética é signatária, como também já vimos – a eternidade do mundo na circularidade do tempo, a infinita repetição de cada instante da vida ou, como disse ainda há pouco o poeta, a contínua “ressurreição do que foi morrendo, e

¹³⁰ Ecoa na ideia de que “o espaço é a metáfora do tempo”, com toda a probabilidade, algo do comentário clássico de Sarah Kofman à filosofia nietzschiana, *Nietzsche et la métaphore* (1972), onde a autora expõe a concepção do filósofo da lírica grega em termos involuntária, mas perfeitamente cinematográficos – o que sugere ainda uma vez que o cinema importa menos a Herberto Helder como forma artística particular ou como *medium* autônomo do que como “máquina lírica”, realização técnica do dispositivo lírico grego, materialização moderna do lirismo mais antigo. Diz Kofman, perto de repetir as palavras de Nietzsche nos tempos de *O Nascimento da Tragédia*: “la poésie lyrique est une métaphore apollinienne de la musique dionysiaque. Le poète lyrique tend à imiter la musique par des images bariolées au changement rapide et prises dans un tourbillonnement fou. [...] La poésie lyrique est donc une expression métaphorique, par des visions imagées et des sentiments, de la musique dionysiaque. La métaphore ne doit pas être comprise ici comme un figure de rhétorique, mais comme ‘une image substitutive que le poète aperçoit réellement à la place de l’idée’, spectacle vivant auquel il assiste” (1972: 19). Tudo aqui soa perfeitamente helderiano: a metaforização do tempo em espaço como equivalente da transfiguração apolínea da música dionisíaca; a secundarização da forma metafórica em relação a uma força própria, originária; a velocidade turbilhonante e multicolorida das imagens do poeta lírico enquanto cineasta *avant la lettre*; a metáfora em seu caráter não retórico e sim espetacular – afinal as “metáforas são linhas de montagem narrativa, o decurso da alegoria, o espetáculo”, como ensina o Herberto Helder de “(memória, montagem)”. Sobre os temas da velocidade, do movimento e da multiplicidade das imagens na poesia lírico-fílmica helderiana, veja-se o prefácio de Rosa Maria Martelo a *O Cinema da Poesia* e o capítulo “Uma espécie de cinema das palavras”, em *Os nomes da obra: Herberto Helder ou O Poema Contínuo* (2016), da mesma autora.

morre, e vai morrer”, e de novo reviver, *ad aeternum*. Nesse mundo eterno na soma de suas forças e transitório na especificidade de suas formas, dionisíaco não em seu fundo mas em sua ausência de fundamento, não existe outra hipótese: no instante em que se narra, necessariamente, “o que se narra é o instante exactamente anterior à morte”.

A narrativa poético-cinematográfica de Herberto Helder não apenas faz então imagem do mundo em seu aspecto eminentemente temporal – sendo de uma só vez tempo e espaço, próprio e metáfora, som e imagem, áudio e vídeo: filme, poema – como também reserva a mais alta dignidade ao instante, ao torná-lo, à maneira do último Nietzsche, o centro de gravidade da experiência do tempo e portanto da vida como um todo. Para o poeta, como para o filósofo, cada instante transporta não a precariedade do efêmero e sim a nobreza de uma eternidade temporal de que, em sua infinita repetição passada e futura, é já a realização absoluta. Todo instante é, em Nietzsche ou em Herberto Helder, um acontecimento espesso, autônomo, completo: não uma mera fração do tempo, mas o lugar do adensamento de todas as forças cósmicas enquanto plena atualidade e, nesse sentido, da recriação contínua do mundo – se “mundo” for a configuração instantânea das formas existentes. O poema que narra “o instante exactamente anterior à morte”, isto é, exactamente anterior a um rearranjo total de forças e uma reconfiguração radical de todas as formas, o poema que é assim absoluta instantaneidade, esse poema narra seu acordo com a totalidade do tempo: sua aprovação indiscriminada da vida. Trata-se, como já vimos, do gesto trágico por excelência, no qual se identificam pessoalmente, na tragicidade do carácter que os une como criadores, poeta e filósofo – como se infere de um fragmento póstumo de Nietzsche, datado de 10 de junho de 1887:

Todo traço fundamental de carácter, que reside à base de todo acontecimento, que se expressa em todo acontecimento, precisaria, se ele fosse experimentado por um indivíduo, como seu traço fundamental de carácter, impelir esse indivíduo a aprovar de maneira triunfante cada instante da existência em geral. O que estaria em questão seria o fato de se sentir esse traço fundamental de carácter em si como bom, valoroso, prazeroso (1973c: 181, itálicos originais).

Para o último Nietzsche, aprovaria “de maneira triunfante cada instante da existência”, quer dizer, afirmaria toda a vida em seu aspecto soberanamente temporal, o indivíduo que, face à plenitude instantânea do tempo, reconhecesse, junto à absoluta imanência da eternidade, o seu “traço fundamental de caráter”: a sua experiência mesma, no que ela tem de mais próprio e pessoal. Para a filosofia nietzschiana madura, o grande “sim” trágico à existência dependeria então de um preciso alinhamento entre, de um lado, a identificação do instante como centro gravitacional da totalidade do tempo e, de outro, o mais íntimo conjunto de percepções das coisas e do mundo. Já é assim em “(memória, montagem)”: para Herberto Helder – lemos há pouco – o poema, o filme, “reproduz a relação pessoal com o espaço e o tempo” como “uma montagem, uma noção narrativa própria”. E é ainda mais claramente assim em “Cena vocal com fundo visual de Cruzeiro Seixas” (1980) – texto muito próximo em conteúdo a “(memória, montagem)” e distante apenas um ano de *Photomaton & Vox* –, quando o poeta faz todo o talento pessoal, toda a “pessoalidade” de uma operação poética, depender da “coincidência entre as imagens interiores”, a memória, e “a percepção do instante”, a “actualidade agente”. Discursa a “Voz” trágica – e que outro precedente poderia evocar a “cena vocal” do poeta senão o da tragédia grega segundo o jovem Nietzsche? – de Herberto Helder:

– Quero dizer algumas palavras simples sobre o talento – diz a Voz. – O talento é a possibilidade da pessoalidade. [...]

O talento é cada um. Ninguém é tão próprio como ele próprio.

A operação primeira do talento consiste em colocar a pessoa numa posição estudada de dentro. Deve tudo ser disposto na direiteza das linhas do operador. As linhas configuram a memória guardada, de modo que o fito dessa fase operatória será conseguir a coincidência das imagens interiores com a percepção do instante.

Tudo quanto há já foi visto, existe como forma ou sistema de formas. Os espírito organizou-se com essas imagens, que se não encontram em estado de dicionário visual, mas são internamente orgânicas, são uma experiência de constituição.

A forma do mundo que somos deve então adaptar a forma instantaneamente havida lá fora, através de uma sintaxe mental severíssima. [...]

E o nosso corpo, que é o fremente corpo das imagens, as imagens encarnadas, impõe a emenda do mundo. [...]

A aranha tece a teia. O talento cria a sua esfera, que é a esfera do mundo: e o mundo é o corpo mesmo do talento. Mas o mundo está dentro do talento, e o que o talento também faz é pô-lo para fora, à vista, como paisagem ou espetáculo ou ilusão vivente. [...]

O talento – diz a Voz – é a coordenação viva de duas ordens de imagens vivas: as imagens da memória, e as da actualidade agente.

(Helder 1980a: 17)

2.3. Tragicidade e Cultura

“Estes, / os obscuros fulcros da loucura.”

Herberto Helder, “(walpurgisnacht)”

2.3.1. Loucura

Para a filosofia madura de Nietzsche, como já vimos em algum detalhe, a história do Ocidente é a das sucessivas etapas do mesmo processo de desvalorização do tempo, de depreciação da realidade temporal, de nadificação da existência terrena: um niilismo constitutivo, um operatório “não” à vida, um impulso fundamental para a negação de valor ao que é incomensurável com o conjunto de valores que assim a cultura ocidental inversamente abona. Para o pensamento nietzschiano de juventude, tudo isso poderia ser remetido, como também vimos em detalhe, a um gesto matricial, um fato primitivo, um evento originário: a racionalização estética da tragédia grega e o correlativo ocaso da sabedoria dionisíaca de que a arte trágica fixaria a imagem mítica, a forma artística, a representação apolínea. Juntos, o primeiro e o último Nietzsche ensinam então que, por um lado, a negação – atos como os de silenciar, reprimir, recalcar, excluir, exilar etc. – estrutura historicamente a cultura ocidental e que, por outro lado, esse procedimento estruturante – por força do qual o Ocidente borda suas margens interior e exterior, seu “dentro” e seu “fora” – assenta na recusa inaugural ao dionisíaco, reiterada várias vezes, da Grécia antiga aos dias de hoje. É desde que nadifica os valores dionisíacos, ou melhor, desde que diz “não” a Dioniso e abre caminho à hipertrofia de Apolo em Sócrates, que,

apesar das suas várias metamorfoses históricas, a cultura ocidental se desenvolve como uma longa e contínua idade da razão¹³¹.

Para se identificar portanto a seu próprio socratismo, seu racionalismo exacerbado, seu privilégio absoluto ao pensamento racional, o Ocidente nega à experiência dionisíaca, em todas as suas formas, o valor positivo de que investem a Grécia trágica em particular e a antiguidade grega em geral. Em perspectiva ocidental o dionisíaco é negatividade: a impossibilidade de todo saber, o outro de todo pensamento, se “pensamento” e “saber” significarem, como significam tipicamente em culturas ocidentais, “razão” e “ciência”, ou se “pensar” for reproduzir preconceitos validados por sua utilidade gregária e “saber” for submeter a riqueza enigmática do real à autoridade de ideais absolutos e leis fictícias, como vimos. É certamente o caso da loucura: em diferentes etapas da cultura ocidental, as experiências dionisíacas do delírio religioso e da embriaguez artística se transformam, por exemplo, em exterioridades a serem neutralizadas em asilo hospitalar ou territórios a serem anexados pela razão psiquiátrica – segundo o célebre argumento de um grande herdeiro filosófico de Nietzsche. Para o Ocidente, a loucura dionisíaca em que, de acordo

¹³¹ Não é preciso ler Nietzsche para saber que é assim: a tese de que o Ocidente nasce com a racionalização e a laicização cultural do mundo grego é amplamente aceita pelo melhor helenismo. O argumento clássico de Jean-Pierre Vernant registra por exemplo que as origens de um pensamento propriamente “ocidental” remontam à passagem do mito à razão como modalidade de interpretação da realidade privilegiada pela vida intelectual grega: entre os séculos XVII e V a.C., a religião teria cedido espaço à ciência e à filosofia, as teogonias às cosmologias imanentes e a teologia à geometria. O argumento não menos clássico de Marcel Detienne registra por sua vez que a concepção racional do verdadeiro com que o próprio Ocidente se viria a identificar segue um processo de laicização da palavra, diretamente associado à laicização dos regimes de verdade (*alêtheia*) vigentes na Grécia antiga: solidária de um mundo ainda arcaico, a palavra mágico-religiosa, da qual o poeta trágico é por excelência um dos portadores, adquiriria valor de verdade graças à sua força afirmativa, ao passo que a palavra racional, solidária de um mundo já ocidentalizado, radicaria a produção da verdade em uma reflexão sobre a linguagem como lugar do conhecimento do real. Veja-se a propósito Vernant, *Les Origines de la Pensée Grecque* (1962), e Detienne, *Les Maîtres de Vérité dans la Grèce Archaïque* (1967). Quanto ao papel estruturante da negação na cultura ocidental, lembre-se que, para Nietzsche, toda cultura é reflexo da moralidade que a funda, e que o tipo de moral que prevalece no Ocidente é essencialmente negativo, reativo – ao contrário do que se daria, para o filósofo, em culturas mais vigorosas, como a da época trágica grega. Nietzsche, *Genealogia da Moral*: “Enquanto toda moral nobre nasce de um triunfante Sim a si mesma, já de início a moral escrava diz Não a um ‘fora’, um ‘outro’, um ‘não-eu’ – e este Não é seu ato criador. Esta inversão do olhar que estabelece valores – este *necessário* dirigir-se para fora, em vez de voltar para si – é algo próprio do ressentimento: a moral escrava sempre requer, para nascer, um mundo oposto e exterior, para poder agir em absoluto – sua ação é no fundo reação. O contrário sucede no modo de valoração nobre: ele age e cresce espontaneamente, busca seu oposto apenas para dizer Sim a si mesmo com ainda maior júbilo e gratidão” (1887: 26, itálicos originais).

com a filosofia nietzschiana, a cultura grega enraíza toda a positividade estética e ritual do trágico é ora desvio moral, ora doença psíquica: ora alteridade em relação à qual a razão se institui e institucionaliza a si própria como norma cultural, ora objeto disponível ao conhecimento científico e, portanto, à colonização do pensamento racional¹³².

Mas é claro que a cultura ocidental nunca esteve completamente vedada às infiltrações positivas da loucura – e portanto de Dioniso, do sentimento dionisiaco da vida, da visão dionisiaca do mundo¹³³. A loucura – donde aliás seu parentesco com a literatura – é para

¹³² Conforme, evidentemente, Michel Foucault e sua *História da Loucura* (1961). Não tendo ainda forjado a psicologia, o período “clássico” – esse que o autor situa entre o Renascimento e Kant, como já vimos – desconhece a noção mesma de “doença mental”. Para depreciar a loucura face à razão, a era clássica teria então distribuído as várias experiências da desrazão pelas rubricas diversas do que concebe apenas como “doença”, e declara igualmente “loucos” um conjunto de indivíduos que a modernidade – para Foucault, o período que se estende de Kant aos dias de hoje, como também vimos – consideraria heterogêneo. Para a razão clássica, o “louco” é tipicamente o outro: o anormal, o desviante da norma cultural – a prostituta, o doente venéreo, o sodomita, o devasso, o libertino, os praticantes de magia, feitiçaria e alquimia, entre outros “outros”. É fácil ver que muito do que a poesia de Herberto Helder valoriza seria mantido à margem pela cultura clássica, para a qual a escrita do poeta teria assim que ser uma experiência do “fora”, ou uma experiência-limite, como também vimos. Mas o racionalismo ocidental se tornaria ainda mais autoritário. Na modernidade, com a psiquiatria e a psicologização da loucura, a razão não admite nenhuma alteridade, nenhum exterior. Tornada “doença psíquica”, a loucura é colonizada pela ciência e integrada aos domínios da racionalidade. A razão psiquiátrica moderna já não quer proteger suas fronteiras: quer monopolizar o pensamento, dominar o mundo. Para um ótimo comentário a essa discussão, no qual certo uso literário da linguagem aparece como o único contraponto possível ao primado da razão na modernidade e certa literatura moderna como a última trincheira da experiência trágica, dionisiaca, positiva da desrazão, veja-se Foucault, *a Filosofia e a Literatura* (2000), de Roberto Machado. Adicionalmente, veja-se *Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura: loucura e desrazão* (2009), de Peter Pál Pelbart.

¹³³ Bastaria lembrar que nem mesmo o patriarca do racionalismo ocidental deixou de reconhecer algum valor positivo à loucura ou a certas formas de loucura. Platão discerne – e nunca pode faltar à metafísica platônica a oposição moral de valores – uma loucura “má” e uma loucura “boa”: loucura como “doença”, distúrbio fisiológico, e loucura como “benção”, dádiva divina de tipos profético, ritual, poético ou erótico, de acordo com a divindade responsável pelo dom (cf. Dodds 1997: 67). É assim irônico notar que a imagem predominantemente racional projetada pelo cânone filológico moderno sobre a antiguidade grega talvez represente menos uma “verdade científica”, uma descoberta triunfante da razão, do que um anacronismo assente em narcisismos inconscientes, irracionais: mais do que para conhecer os gregos, muitos filólogos – e não só filólogos – modernos teriam visitado a Grécia antiga para se reconhecerem a si mesmos. Mas é claro que existem honrosas exceções. Em Giorgio Colli, por exemplo, a loucura não é o “outro”, o “fora” ou a “ausência” da razão: é sua origem. Também Colli retorna a Platão e a seus ensinamentos filológicos: de acordo com o *Fedro*, a palavra “mântica” deriva etimologicamente da palavra “mania”, pelo que seria possível concluir que a loucura está na origem de um pensamento divinatório, oracular, identificado por uma Grécia délfica, apolínea, à própria noção de sabedoria – que só mais tarde, em uma etapa já ocidental da cultura grega, seria associada a um pensamento tido como propriamente filosófico, na medida em que racional. “A loucura é a matriz da sabedoria”, decreta Colli (1992: 17), porque a possibilidade mesma da sabedoria filosófica assentaria na divina adivinhação maníaca de que o deus máximo teria sido o titular do Oráculo de Delfos, Apolo – e já não Dioniso, como preferiria a filosofia nietzschiana. Dessa forma, Colli até poderia concordar com Nietzsche quanto às origens apolíneas da razão. Seus argumentos é que seriam

o Ocidente uma língua tão estrangeira quanto viva: se, para o último Nietzsche, a cultura ocidental está, como vimos, intelectualmente erigida sobre vícios de origem gramatical, se as interpretações racionais da realidade têm fundação linguística, se o que se chama “conhecimento” assenta na ilusão da correspondência entre palavras e coisas, então a loucura, como a literatura, é um modo de pensamento que diz sua própria exterioridade em relação ao *logos*, ao discurso lógico, à linguagem da razão. Como certa literatura ou, melhor ainda, como alguma poesia, a loucura toca, dobra, se articula com a vida em sua incomensurabilidade, sua desmesura trágica, seu excesso dionisíaco. Mas, ao contrário da loucura ao louco, a poesia não expõe o poeta aos perigos do dionisismo natural, isto é, do contato imediato com – lembre-se o Herberto Helder perfeitamente nietzschiano de *Poemacto* – o “terror que há sempre / no fundo informulado de uma vida” (1961a: 101). Em Nietzsche, a poesia, a arte, nunca é insanidade, insalubridade, doença, mas sim saúde, experiência saudável da desrazão – exatamente como a concebe Herberto Helder no conto “Estilo”, de *Os Passos em Volta*. Escreve o poeta:

Se eu quisesse enlouquecia. Sei uma quantidade de histórias terríveis. Vi muitas coisas, contaram-me casos extraordinários, eu próprio... Enfim, às vezes já não consigo arrumar tudo isso. Porque, sabe?, acorda-se às quatro da manhã num quarto vazio, acende-se um cigarro... Estás a ver? A pequena luz do fósforo levanta de repente a massa das sombras, a camisa caída sobre a cadeira ganha um volume impossível, a nossa vida... compreende?... a vida inteira está ali como... um acontecimento excessivo... Tem de se arrumar muito depressa. Há felizmente o estilo. Não calcula o que seja? Vejamos: o estilo é um modo subtil de transferir a confusão e violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação. Faço-me entender? Não? Bem, não aguentamos a desordem estuporada da vida. E então pegamos nela, reduzimo-la a dois ou três tópicos que se equacionam. Depois, por meio de uma operação intelectual, dizemos que

outros: o apolinismo não se petrificaria em racionalismo por hipertrofia da subjetividade autoconsciente forjada pelo princípio apolíneo de individuação e sim derivações historicamente tortuosas de sua própria origem divinatória, mântica, maníaca, desarrazoada, louca.

esses tópicos se encontram no tópico comum do, suponhamos, do Amor ou da Morte. Percebe? Uma dessas abstrações que servem para tudo. O cigarro consome-se, não é?, a calma volta. [...] O mundo é assim, que quer? É forçoso encontrar um estilo. Seria bom colocar grandes cartazes nas ruas, fazer avisos na televisão e nos cinemas. *Procure o seu estilo, se não quiser dar em pantanas* (Helder 1963: 13-4, itálicos originais).

Para Herberto Helder, a experiência da loucura é, muito explicitamente, a da vida em si mesma: a experiência direta, informada, não-estilizada do mundo – identificado pelo poeta, ao exato modo do jovem Nietzsche, a seu caráter “excessivo”, “impossível”, sua “confusão e violência” essenciais, sua “desordem estuporada” ou, em uma palavra, sua verdade dionisíaca. Nesse contexto, a natureza metafísica do procedimento estilístico, tal como o Herberto Helder de *Os Passos em Volta* o descreve, se torna evidente. Como cada representante da metafísica ocidental, ou ainda, como cada emissário do Ocidente mesmo enquanto projeto metafísico, os detentores de um “estilo”, no sentido do poeta, logram a sutileza de subordinar, “por meio de uma operação intelectual”, a própria vida, todas as coisas, tudo o que é, tudo o que vive sobre a terra, a um “tópico comum”, uma “dessas abstrações que servem para tudo”: em linguagem um pouco mais filosofante, a um fundamento metafísico¹³⁴. E não só em seu funcionamento o “estilo” helderiano se irmana às diversas metafísicas do Ocidente: também sua finalidade calmante é a mesma

¹³⁴ Com uma diferença fundamental: embora de fato subordine – de acordo com a inveterada necessidade atomista que o faz inapelavelmente metafísico – a multiplicidade sensível do real à ficção de uma unidade inteligível, o narrador de Herberto Helder não deixa de ter claro o caráter ficcional da atividade estilística, enquanto os metafísicos “puro-sangue”, os herdeiros legítimos de Sócrates e Platão, tendem a confundir sua empresa com uma qualquer “descoberta da verdade”. É toda essa a questão de Nietzsche com a classe metafísica: sua alienação no trabalho, quer dizer, sua total inconsciência da realidade de seu ofício. Um aforismo de *Humano, Demasiado Humano* é bem eloquente: a própria metafísica pode ser definida, diz o filósofo, como “a ciência que trata dos erros fundamentais do homem, mas como se fossem verdades fundamentais” (Nietzsche 1878: 29). Dessa forma, se os metafísicos do mundo se unissem sob o exemplo do narrador helderiano e assumissem o caráter errôneo, ilusório, mentiroso, ficcional, inventivo, criador, artístico de seu pensamento, passariam a receber de Nietzsche o respeito merecido pelos pensadores que afirmam sua própria artisticidade – como diz o filósofo em um fragmento redigido entre maio e junho de 1888: “metafísica, moral, ciência – todas elas não passam de abortos de sua vontade de arte, de mentira, de fuga ante a ‘verdade’, de *negação* da ‘verdade’” (1973d: 467, itálico original). Assim, os pensadores verdadeiros, ou os verdadeiros pensadores – o narrador de “Estilo” incluído, é claro – são para Nietzsche, todos eles, “*gênios da mentira*” (*ibid.*, itálicos originais).

que Nietzsche reconhece sob a retórica otimista da ciência – filial moderna da empresa inaugurada por Sócrates e Platão, como já vimos. Prevenir a loucura, isto é, transferir o caos essencial da vida para “o plano mental de uma unidade significação”, é recobrar a calma necessária ao consumo de um cigarro: é criar para si mesmo um filtro de proteção contra a verdade do mundo natural – herança, porventura genética, de Dioniso. É ainda Herberto Helder, em “Estilo”:

Uma vez fui a um médico.

– Doutor, estou louco – disse. – Devo estar louco.

– Tem loucos na família? – perguntou o médico. – Alcoólicos, sífilíticos?

– Sim senhor. O pior. Loucos, alcoólicos, sífilíticos, místicos, prostitutas, homossexuais. Estarei louco?

O médico tinha sentido de humor, e receitou-me barbitúricos.

Não preciso de remédios – disse eu. – Sei histórias tenebrosas acerca da vida. De que me servem barbitúricos?

A verdade é que eu ainda não havia encontrado o estilo.

(1963: 14)

O narrador de “Estilo” – esse a quem a teoria literária recusaria a identidade “Herberto Helder” – tem clara ascendência dionisíaca. Sua família cultiva os tradicionais valores de Dioniso: loucura, embriaguez, erotismo, misticismo. Nesse sentido, é bastante plausível reconhecer entre os seus parentes – “[l]oucos, alcoólicos, sífilíticos, místicos, prostitutas, homossexuais” – alguns dos mais genuínos herdeiros modernos, laicos, seculares, de um comportamento estético-religioso que foi na Grécia antiga o dos cultores dionisíacos em geral: mênades, sátiros, ébrios – e também cantores populares, poetas líricos e artísticas trágicos, como já vimos. É ainda plausível lembrar, para além de todo preconceito moral, que o próprio Nietzsche, esse grande trágico moderno, esse notório cultor intempestivo de Dioniso, teria sucumbido à loucura em uma provável decorrência da sífilis contraída no episódio erótico, possivelmente alcoólico, quem sabe até mesmo místico, em todos

os casos altamente dionisíaco, da visita juvenil a um prostíbulo¹³⁵. Bem mais do que seu histórico familiar, o narrador de “Estilo” comunica ao médico o seu tipo sanguíneo: sua consanguinidade com os tipos trágicos e as naturezas dionisíacas de quaisquer tempos. Tanto é assim que reafirma, linhas à frente, sua visão trágica do mundo, identificando-a não a um dionisismo natural, seja religioso ou laico, antigo ou moderno, e sim à ilusão apolínea, à representação artística ou à sublimação em forma poética da experiência da vida que a filosofia de Nietzsche epitoma na figura de Dioniso – como o próprio narrador helderiano explica a um interlocutor indeterminado:

Veja agora esta artimanha.

As crianças enlouquecem em coisas de poesia.

Escutai um instante como ficam presas

no alto desse grito, como a eternidade as acolhe

enquanto gritam e gritam.

(...)

– E nada mais somos do que o Poema onde as crianças

se distanciam loucamente.

¹³⁵ A hipótese de que Nietzsche tenha se tornado “louco” porque “sifilítico” é factual, no sentido de que amplamente assumida pelos biógrafos do filósofo. Já a sugestão de que as experiências sexuais do jovem Nietzsche tenham sido também alcoólicas é especulativa, ficcional. O filósofo foi realmente entusiasta da embriaguez que sua filosofia associa ao estado de superabundância de forças em que se dariam a criação e fruição de toda arte digna desse nome. Mas foi crítico da embriaguez decorrente do consumo de álcool. Em sua *Genealogia da Moral*, Nietzsche inclui os costumes étlicos alemães entre os fatores que teriam concorrido para o que julgava ser a decadência da Alemanha de seu tempo. Escreve o filósofo, em tom francamente antinacionalista – contra toda intriga familiar e todo abuso de seu pensamento por um certo projeto nacional (Nietzsche 1887: 136, itálicos originais): “— o fato de que *toda* espécie de charlatanismo espiritual obtenha sucesso na Alemanha de hoje tem relação com o inegável e já evidente *definhamento* do espírito alemão, cuja causa eu vejo em uma dieta demasiado exclusiva, composta de jornais, política, cerveja e música wagneriana, juntamente com o pressuposto para essa alimentação: a clausura e a vaidade nacionais, o forte, porém estreito, princípio de ‘*Deutschland, Deutschland über alles*’”. Em modo já não tanto de crítica cultural quanto de registro biográfico, Nietzsche – que atribuía relevância grega aos cuidados de si – anota em *Ecce Homo*: “lá pelo meio da vida, é certo que tomei partido rigoroso contra qualquer bebida ‘espiritosa’: [...] não saberia aconselhar com seriedade bastante a completa abstenção de álcool às naturezas mais espirituais. Água basta” (1888e: 25).

Trata-se do excerto de uma poesia. Gosta de poesia? Tem medo da poesia? Tem o demoníaco júbilo da poesia?

Pois veja. É também um estilo. O poeta não morre da morte da poesia. É o estilo. Está a ouvir como essas enormes crianças gritam e gritam, entrando na eternidade? Note: somos o Poema onde elas se distanciam. Como? Loucamente. Quem suportaria esses gritos magníficos? Mas o poeta faz o estilo. [...]

[...] Vê-se bem que não estou louco. Eu, não. As crianças é que enlouquecem, e isso porque lhes falta um estilo.

(Helder 1963: 15, itálicos originais)

O “poeta faz o estilo”. “É também um estilo”, a poesia: uma “artimanha”, ou um artifício, um golpe de astúcia artística por meio da qual se tornam suportáveis, mesmo que ainda bem audíveis, os “gritos magníficos” de “crianças” que, gritando “loucamente”, gritam a loucura mesma: a “enorme” verdade da natureza, a excessiva e terrível essência da vida. Estilizada, a loucura não é negada, silenciada, reprimida: é antes transfigurada em ilusão, aparência, representação, forma, poema. Por isso o poeta jamais enlouquece: as “crianças é que enlouquecem, e isso porque lhes falta um estilo”, quer dizer, falta-lhes a arte de inserir entre si mesmas e a desordem natural o filtro de uma ordem artificial, artística, poética. Em seu talento estilístico, o poeta helderiano repete na modernidade, portanto, o milagre que, como já vimos, o jovem Nietzsche atribui à tragédia grega em particular e à Grécia trágica em geral: transpor estilisticamente a loucura da natureza à arte equivale a transmutar, e nunca a recusar, o horror da existência em representações com as quais se possa viver. “O poeta não morre da morte da poesia”: se transfigurada poeticamente, até a morte se torna experimentável. Em Herberto Helder, a descoberta do “estilo” corresponde então ao que nos termos da primeira concepção nietzschiana da tragédia grega seria a expressão apolínea do dionisíaco: a transfiguração plástica, a espiritualização artística, a afirmação poética da vida como um todo – sem nada negar ou subtrair, por mais terrível que seja.

A relação que Herberto Helder instaura entre “estilo” e loucura é assim homóloga, para não dizer idêntica, à que o jovem Nietzsche estabelece entre Apolo e Dioniso, apolíneo

e dionisíaco. Não a mútua exclusão lógica, mas a pura afirmação estética da contradição. Não a oposição conceitual, mas a aliança artística de pulsões naturalmente antagônicas. Em seu aspecto ostensivamente metafísico, a formulação estilística da loucura, tal como o poeta a apresenta em “Estilo”, não adota o modelo de uma metafísica racional de tipo socrático e sim o de uma “metafísica de artista” de tipo nietzschiano. E contudo atenção: assim como, para Nietzsche, o Ocidente recusa Dioniso e hipertrofia Apolo em Sócrates, abrindo então espaço à subordinação da tragicidade à racionalidade, da arte à ciência e do criar ao saber, também uma hipertrofia do “estilo” significaria, para Herberto Helder, a negação da loucura como verdade da natureza, em benefício de uma forma estilística que, hipertrofiada, já não é arte e sim cultura¹³⁶. Se para Nietzsche a arte trágica implica tanto a união conjugal apolíneo-dionisíaca como a prevalência de Dioniso sobre Apolo, para Herberto Helder um “estilo” bem dosado não visa à neutralização, à domesticação, ao acultramento da loucura, mas à afirmação artística de sua verdade natural, na qual é também afirmada a prevalência da natureza sobre a cultura que a negaria e, no limite, a soberania da vida em relação à arte que a estiliza – como sugere o narrador de “Estilo” a seu interlocutor indefinido, à guisa de conclusão:

¹³⁶ O termo é aqui empregado em sentido mais helderiano do que nietzschiano: “cultura” como privilégio ao cultivo, à erudição, à conformação da realidade à sua interpretação racional, em oposição à experiência intuitiva da vida, na qual assentariam a arte e a poesia, conforme o Herberto Helder de “Estilo”. Ou ainda a “cultura” como ordem estabelecida, conjunto de valores vigentes em determinada comunidade, sistema de convenções que organiza a vida gregária, contra a incomensurabilidade da criação artística, o excesso entusiástico da invenção poética, como propõe o poeta no primeiro texto que este estudo analisou em maior detalhe, “(vulcões)”. Em ambos os casos, a palavra “cultura” assume, portanto, valor estritamente negativo. Mas é claro que, sendo irredutivelmente polissêmica, a noção é refratária a qualquer tentativa de fixação de sua valência. Para alguns comentadores de Nietzsche – Éric Blondel (1986) e Patrick Wotling (1995), por exemplo – “o problema da cultura” constituiria nada menos do que o fulcro do pensamento do filósofo, do primeiro ao último dos seus escritos: a unidade temática (im)possível de sua obra, o intuito prático subjacente à sua empresa teórica, o programa construtivo para o qual convergiria sua atividade crítica em geral – como veremos adiante, no capítulo dedicado às relações entre “tragicidade e natureza”. É que, no sentido amplo e original de que Nietzsche investe o conceito, a ideia de “cultura” não antagoniza com a de “mundo natural”. Em linguagem nietzschiana madura, o termo designa o conjunto das criações humanas como determinações de seus instintos, afetos, pulsões: em suma, de sua vontade de potência – e assim do que de mais elementar o corpo humano divide com a vida, a terra, a natureza. O trabalho da vitalidade natural humana sobre a própria natureza: eis o que o último Nietzsche entende por “cultura”.

Sabe de que estive a falar? Da vida? Da maneira de se desembaraçar dela? Bem, o senhor não é estúpido, mas também não é muito inteligente. Conheço. Conheço o género. Talvez eu já tivesse sido assim. Pratica as artes com parcimónia: não a poesia, mas as poesias. Cultiva-se, evidentemente. Se calhar está demasiado na posse de um estilo. Mas, escute cá, a loucura, a tenebrosa e maravilhosa loucura... Enfim, não seria isso mais nobre, digamos, mais conforme ao grande segredo da nossa humanidade?

Talvez o senhor seja mais inteligente do que eu.

(Helder 1963: 15-6)

Precisar a identidade dos personagens que o Herberto Helder de “Estilo” põe em cena talvez seja uma tarefa a rigor inexequível. Mas uma hipótese parece lícita: o diálogo do narrador helderiano com seu interlocutor incerto corresponde, na linguagem do jovem Nietzsche, ao diálogo do poeta trágico com seu antípoda, o homem teórico, personagem exemplar da cultura socrática, do otimismo lógico, da fé no acesso racional ao âmago da existência, como já vimos. Nesse caso, o texto encenaria então a diferença entre possuir um estilo e possuí-lo em demasia: a diferença, pois, entre apolinismo e socratismo, entre “metafísica de artista” e metafísica racional, entre afirmação poética e recusa teórica da “tenebrosa e maravilhosa” verdade dionisíaca da loucura. Para o narrador de “Estilo”, para o poeta trágico, a loucura, o excesso do mundo em relação às suas interpretações racionais, é o “grande segredo da nossa humanidade”: a verdade última da existência. Para a boa dosagem do “estilo”, para a poesia, não se trata de ocultá-la sob os véus da “parcimónia”, do cultivo, da cultura – isso significaria “se desembaraçar” da vida: trata-se de reconhecer tanto a soberania de sua força dionisíaca como a necessidade de torná-la experimentável no plano apolíneo da forma poética. É assim por exemplo que – e com isso vamos enfim nos afastando de “Estilo” – o Herberto Helder de *Poemacto* pode dizer das palavras que conformam estilisticamente sua própria poesia: “Os nomes são loucos / são verdadeiros” (1961a: 113).

2.3.2. Verdade

Em certa perspectiva trágica, ou ainda, em sentido helderiano-nietzschiano, o problema da loucura é então o de uma verdade concebida metafisicamente como essência de uma natureza inexperimentável na (des)medida em que excessiva e caótica, maravilhosa e terrível, exuberante e tenebrosa. Face aos perigos de uma verdade natural enlouquecida e enlouquecedora, poeta e filósofo opõem dois grandes estilos ficcionais, duas grandes estratégias falsificadoras, solidárias em suas motivações existenciais, mas antagônicas na abordagem que reservam à questão de fundo a que afinal respondem: a questão do sofrimento, da dor e da morte imanentes a tudo o que vive sobre a terra. De um lado, a resposta positiva da criação artística, da invenção estética, da tradução criadora do que pode existir de verdadeiramente obscuro na natureza para a linguagem artificial da arte e da poesia. De outro lado, o conjunto das operações negativas da cultura: os métodos excludentes da racionalidade, a alienação da teoria, a simplificação do conceito, a frieza da lógica, a presunção da ciência. Dessa maneira, são duas as faces da sabedoria trágica que irmana Herberto Helder e Nietzsche: a da denúncia da falácia cultural, da miragem empobrecida da cultura, como já vimos e ainda veremos, e a da acomodação da verdade mais sombria da vida à nobilíssima ilusão da arte – como exemplifica outra vez o poeta em *Retrato em Movimento* (1967), identificando a escrita poética à marcenaria, em um texto de todo consistente com “Estilo”:

O marceneiro louco faz cadeiras para que a noite se sente. Aplaina tábuas das florestas do ar. Por súbito amor, lhe é dada a lentidão: aplaina a rosa descentrada, e ao silêncio eleva o seco trabalho da sua musa. Por súbita verdade, a oficina se ilude: que pregue, aplaine e transforme o violento roseiral. Põe tudo na cadeira onde a loucura repousa (Helder 1967a: 35).

“O marceneiro louco faz cadeiras para que a noite se sente”, diz Herberto Helder. “O artista trágico cria o mito para que a essência dionisíaca da vida se instale na aparência apolínea da arte”, poderia ter dito o jovem Nietzsche, nos termos da metafísica estética por meio da qual procura explicar a origem da tragédia grega. E também as palavras com que o poeta expõe a justificativa e a metodologia que o orientam em sua investigação

criadora da loucura poderiam ser traduzidas para a linguagem da filosofia nietzschiana de juventude. “Por súbita verdade”, diz Herberto Helder em *Retrato em Movimento*, “a oficina se ilude: que pregue, aplaine e transforme o violento roseiral”. O Nietzsche de *O Nascimento da Tragédia* poderia propor argumento similar: o poeta trágico, sustentaria o filósofo, como vimos pormenorizadamente, intui a verdade para dizê-la como beleza, acomodando metafisicamente, por obra da própria “oficina” poética, a essência natural à aparência artística – até que o “violento roseiral”, o caos e a violência da natureza, a loucura, a louca verdade da existência, repouse em uma bela cadeira, como arte, forma poética, superfície poemática, poema. Absolutamente outra, no entanto, é a estratégia da cultura: em vez de acomodação, aplainamento, transfiguração estético-metafísica de uma realidade essencialmente louca, caótica, excessiva, a ordem cultural prefere negá-la, silenciá-la, recalá-la, excluí-la, para então se apresentar a si própria como a realidade mesma – conforme denúncia de Herberto Helder, em *Húmus* (1967):

Pátios de lajes soerguidas pelo único
esforço da erva: o castelo –
a escada, a torre, a porta,
a praça.

Tudo isto flutua debaixo
de água, debaixo de água.

– Ouves
o grito dos mortos?

A pedra abre a cauda de ouro incessante,
só a água fala nos buracos.

São palavras pronunciadas com medo de pousar,
uma tarde que viesse na ponta dos pés, o som
devagar de uma
borboleta.

– A morte não tem

só cinco letras. Como a claridade na água
para me entontecer,

a cantaria lavrada:

com um povo de estátuas em cima,
com um povo de mortos em baixo.

Primaveras extasiadas, espaços negros, flores desmedidas
– todos os dias debalde repelimos os mortos.

É preciso criar palavras, sons, palavras
vivas, obscuras, terríveis.

Uma candeia vem de mão de mulher
em mão de mulher, debruça-se
sobre uma grandeza.

Aumenta.

– Quem grita?

Tocamo-nos todos como as árvores de uma floresta
no interior da terra.

Somos um reflexo dos mortos, o mundo
não é real. Para poder com isto e não morrer de espanto
– as palavras, palavras.

(Helder 1967: 215-6)

São grandes as afinidades entre o *Húmus* de Herberto Helder e a “metafísica de artista” nietzschiana¹³⁷. Recorrer a “palavras, palavras”, à linguagem poética, à escrita de poesia

¹³⁷ Ainda que o Herberto Helder de *Húmus* seja um nietzschiano de hábitos onívoros – o que aliás traduz o comportamento do poeta em relação ao pensamento de Nietzsche em geral. Tanto é assim que o poema insiste em uma imagem temporal – “Ouve o grito dos mortos? / – O tempo” (Helder 1967: 218) – de todo incompatível com a sujeição da finitude, da transitoriedade, da mudança, do devir, do tempo mesmo, a uma eternidade extratemporal a ser intuída artisticamente, como postula a metafísica estética do jovem Nietzsche. No poema de Herberto Helder, o tempo talvez seja o próprio húmus: a matéria viva em que ressoa “o grito dos mortos”, o estofo comum à vida e à morte, o que morreu alimentando o que vive para morrer e alimentar o que viverá – ciclicamente, circularmente, infinitamente, desde e para sempre, em uma imagem temporal da eternidade, estranha ao pensamento nietzschiano de juventude, mas em tudo

para “não morrer de espanto” diante de um “mundo” que “não é real” é ainda prevenir artisticamente, esteticamente, estilisticamente o enlouquecimento – sem todavia negar realidade à loucura: é tornar experimentável a verdade natural, libertando-a da ilusão da cultura, através de sua sublimação em poema. Para o Herberto Helder de *Húmus*, a multiplicidade das formas culturais a que, investindo-a de uma ordem apenas aparente, o Ocidente chama convencionalmente “mundo” é só uma ficção subordinada à unidade natural: “Pátios de laje soerguidas pelo único / esforço da erva”, enquanto “o castelo / a escada, a torre, a porta, / a praça. / Tudo isso flutua debaixo / de água, debaixo de água”¹³⁸. Sob água e sobre erva, encurralada pela natureza, aparece, como miragem, a

familiar à doutrina do eterno retorno e assim à filosofia nietzschiana madura. Seria bem plausível imaginar que Herberto Helder estenda a Nietzsche a regra que orienta sua relação com o *Húmus* de Raul Brandão: “liberdades, liberdade” (1967: 214). Ou que, antes de ser livremente integrada à alimentação do poeta, a filosofia nietzschiana tenha influenciado o *Húmus* brandoniano. Note-se a semelhança das cosmovisões que relevam de uma passagem do romance e de um fragmento póstumo nietzschiano datado de 1885. O narrador de Brandão expõe o modo como vê o mundo: “Estamos à superfície desse oceano embravecido, e o impulso vem das camadas mais profundas, das camadas *informes*. São todos. São até os que nunca tiveram olhos para ver, os seres esboçados, com mãos rudimentares, aparências de árvores e de figuras mutiladas. *É a terra viva*” (1917: 232, itálicos originais). Em Nietzsche, a mesma paisagem-mundo poderia ser descrita assim: “E sabeis o que é para mim ‘o mundo’? Devo mostrá-lo a vós em meu espelho? Este mundo: uma monstruosidade de força, sem início, sem fim, uma firme, brônzea grandeza de força [...], o jogo de forças e ondas de força ao mesmo tempo um e múltiplo, aqui acumulando-se ali minguando, um mar de forças tempestuando e ondulando em si próprias [...] – esse meu mundo dionisíaco do eternamente criar-a-si-próprio, eternamente-destruir-a-si-próprio [...]. Esse mundo é a vontade de potência – e nada além disso!” (Nietzsche 1973e: 449-50).

¹³⁸ É aliás grande a frequência, em Herberto Helder, das assimilações entre a noção de um Uno-originário essencialmente sonoro, um certo substrato energético do mundo a ser intuído musicalmente, uma certa energia musical primitiva, e o signo da água: “a água tem um som”, diz, por exemplo, um verso do próprio *Húmus* (Helder 1967: 219), bastante consistente com outro, de *As Musas Cegas*, segundo o qual a criação poética radicaria em uma certa “música primeira de água” (*id.* 1961: 70). Para o poeta, a água tem, ou é, uma “música primeira” que caberia ao poema recolher, transfigurando-a plasticamente, concretizando-a em imagens poéticas, transpondo sua força originária para a forma poemática. É assim que, em *Poemacto*, o poeta encena a própria criação: “Eu agora mergulho como um copo. / Trago para cima essa imagem de água interna” (*id.* 1961a: 104), assim como em *Do Mundo* a “imagem estremece pela potência da água” (*id.* 1994: 494). Nos dois casos, a escrita poética é concebida como captura formal de forças primordiais, como individuação plástica de uma certa unidade musical da natureza, em termos consistentes com os da metafísica nietzschiana da arte, da qual a obra de Herberto Helder é herdeira. Quanto aos nexos entre a unidade primordial das coisas e o elemento água, seria possível lê-los como pistas sobre as afinidades do poeta com o pensamento pré-socrático. Habitando uma região ainda fronteira entre a razão nascente e o mito declinante, Tales de Mileto teria chegado à sua célebre “representação da unidade mediante a hipótese da água” (Nietzsche 1873a: 43). Tido pela tradição erudita como o primeiro filósofo, o primeiro representante de um pensamento emancipado do mito, Tales teria partido da intuição ainda mítica de que “tudo é água” para chegar à hipótese já filosófica da unidade original de tudo o que existe. Escreve o jovem Nietzsche, em *A Filosofia na Era Trágica dos Gregos* (1873): “a filosofia grega parece ter início com uma ideia inconsistente, com a sentença de que a água é a origem e como que o útero materno de todas

cultura. Mas entre os “buracos” da “pedra”, nas brechas do mundo cultural, vive, desde o âmago das coisas, uma verdade à qual, diferentemente do homem teórico, civilizado, culto, o poeta trágico responde em “palavras, sons, palavras / vivas, obscuras, terríveis”. Palavras que, voltadas para sua origem sonora, musical, contraem a essência dionisíaca da natureza – para alguém ou para além da ilusão civilizatória. Trata-se, como já vimos, do princípio lírico de criação que teria no coro trágico grego sua mais alta forma estética, segundo *O Nascimento da Tragédia*:

o coro é uma muralha viva contra as investidas da realidade, pois ele – coro de sátiros – retrata a existência de modo mais veraz, mais real, mais completo do que o homem civilizado, que geralmente se considera a única realidade. A esfera da poesia não se acha fora do mundo, como uma impossibilidade fantástica saída de um cérebro de poeta: ele quer ser justamente o oposto, a não retocada expressão da verdade, e por isso tem de rejeitar os atavios mentirosos da pretensa realidade do homem civilizado. O contraste entre essa autêntica verdade da natureza e a mentira da civilização que se toma por única realidade é semelhante àquele entre o eterno âmago das coisas, a coisa em si, e o conjunto do mundo fenomênico; e assim como a tragédia, com seu consolo metafísico, aponta para a vida eterna desse âmago da existência, em meio à contínua dissolução das aparências, o simbolismo do coro dos sátiros já expressa analogamente a relação primordial entre coisa em si e fenômeno. O idílico pastor do homem moderno é apenas uma contrafação da soma de ilusões culturais que para ele é a natureza. O grego dionisíaco quer a verdade e a natureza em sua força máxima (Nietzsche 1872: 49-50).

as coisas: [...] a sentença enuncia algo a respeito da origem das coisas [...] sem imagem e fabulação; [...] nela está contido, ainda que em estado embrionário, o seguinte pensamento: tudo é um” (*ibid.*). É seguro admitir que a poesia de Herberto Helder mantenha laços com a filosofia e mesmo com a ciência da época trágica grega. Para um conjunto tão vasto como difuso de apontamentos sobre os elos da obra helderiana com o pensamento pré-socrático, veja-se *Do Mundo de Herberto Helder*, de Luís Maffei (2005).

Para o jovem Nietzsche, o coro musical – núcleo lírico e elemento dionisíaco da tragédia, como já vimos – permite a um poeta trágico intuir a verdade de uma natureza também dionisíaca, em oposição à mentira ou à ilusão da cultura, da civilização. Dessa maneira, a tragédia grega afirmaria, segundo Nietzsche, uma concepção da verdade que a poesia trágica retomaria milênios mais tarde, com Herberto Helder: a verdade do mundo é sua loucura essencial, sua incomensurabilidade trágica com tudo o que pretenda saber a seu respeito o pensamento racional, enquanto a estrutura aparentemente ordenada a que, supondo-a acessível à razão, a cultura ocidental associa igualmente a palavra “mundo” é não-ser, na medida em que “não é real”. Em uma perspectiva helderiano-nietzschiana, a oposição entre natureza e cultura corresponde à oposição entre verdade e mentira – ou, para um filósofo então ainda devedor de Kant e de Schopenhauer, entre “a coisa-em-si” e “o conjunto do mundo fenomênico”, o “eterno âmago das coisas” e a “contínua dissolução das aparências”. Todo o “consolo metafísico” – a alegria da intuição artística de que, no fundo das coisas, apesar da mutabilidade aparente, a vida é eterna – em que Nietzsche e Herberto Helder situam, como vimos, a finalidade das artes trágicas antiga e moderna, grega e portuguesa, radica em um privilégio tipicamente trágico à arte como via de acesso à verdade da natureza, contra o investimento milenar da cultura ocidental na lógica, no conceito, na razão.

O problema se torna assim outra vez o do antagonismo entre tragicidade e racionalidade ou, para voltar à questão que este estudo elege como ponto de partida, o da “luta eterna entre uma visão trágica e uma concepção teórica do mundo” (Nietzsche 1872a: 104), isto é, o da disputa contínua, porque irreduzível às suas múltiplas atualizações históricas, entre, por um lado, o privilégio à criação intuitiva como lugar do sentimento trágico da vida e, por outro, o ideal metafísico-racionalista do conhecimento, o prestígio absoluto que o Ocidente reserva historicamente à razão. É o grande tema nietzschiano do conflito entre arte e verdade, ou entre vontade de criar e vontade de saber, a partir do qual o filósofo opõe a cultura trágica grega à cultura ocidental, assim como seus tipos humanos exemplares, o “homem artístico” e o “homem teórico”, racional. Uma oposição que se estabelece, como já vimos, no plano linguístico: enquanto o tipo humano racional toma a palavra para abstrair a realidade em conceitos a serem encadeados segundo esquemas

de pensamento culturalmente consolidados, o tipo humano artístico corresponde de forma criadora à sua própria experiência intuitiva da vida. Essa oposição – que é também a do poeta e do crítico, a da linguagem poética e do registro linguístico a que Nietzsche chama “conceitual” e as teorias linguístico-literárias poderiam chamar “representativo”, “significativo”, “cognitivo” – é ainda a das inteligências ricas e indigentes, a da liberdade e da servidão intelectual, como argumenta o filósofo, em “Verdade e mentira no sentido extramoral”:

O intelecto, esse mestre da dissimulação, é livre e escapa à habitual servidão enquanto pode enganar *sem causar dano*, e celebra então suas saturnais; jamais é tão exuberante, rico, orgulhoso, hábil e ousado. Com deleite criador, mistura as metáforas e desloca os marcos da abstração [...]. Essa vasta estrutura de conceitos a que o ser humano indigente se apegava, salvando-se ao longo da vida, o intelecto liberado vê apenas como andaime e brinquedo para seus truques mais ousados; e quando ele o destrói, o mistura e ironicamente recompõe, unindo as coisas mais diferentes e separando as mais próximas entre si, revela que não precisa desses expedientes da indigência, que agora não é guiado por conceitos, mas por intuições. Não há caminho regular que leve dessas intuições para a terra dos esquemas-fantasmas, das abstrações; as palavras não são feitas para elas, o ser humano emudece ao vê-las, ou fala apenas com metáforas proibidas e inauditas combinações de conceitos, para ao menos corresponder criativamente, demolindo e escarnecendo às velhas barreiras conceituais, à impressão da poderosa intuição presente.

Há épocas em que o homem racional e o homem intuitivo estão ao lado um do outro, [...] sendo esse tão irracional quanto aquele é inartístico. Os dois ambicionam dominar a vida: este, sabendo enfrentar as principais necessidades com previdência, prudência e regularidade; aquele como um “felicíssimo herói” [...] e tomando como real somente a vida dissimulada em aparência e beleza (Nietzsche 1873b: 159-160).

Embora composto apenas um ano depois da publicação de *O Nascimento da Tragédia* (1872), “Verdade e mentira no sentido extramoral” (1873) – provavelmente o texto em que Nietzsche reflete de forma mais sistemática sobre o tema da linguagem – assinala, nos limites da filosofia nietzschiana de juventude, uma inflexão decisiva. A verdade deixa de ser concebida como essência natural a ser traduzida metafisicamente em aparência artística e passa a ser interpretada como um produto da cultura, uma máquina para a dominação da natureza, uma ferramenta útil à conservação gregária, um equipamento de segurança social, como já vimos, resultante, como também já vimos, da subordinação linguística da experiência intuitiva da vida à estrutura intelectual redutora e generalista em que o Ocidente reconhece sua mais distinta e distintiva tecnologia: a razão – definida na mesma época por Nietzsche, de acordo com *A Filosofia na Era Trágica Grega* (1873), como o “tipo de representação que se consuma em conceitos e combinações lógicas”, em oposição à “representação intuitiva” do mundo (1873a: 56), própria ao pensamento trágico. Para um criador trágico, um artista, um poeta, já não se trata de dizer a verdade por meio da arte, mas de transferir qualquer devoção à “palavra verdadeira” ao homem racional para então, correlativamente, “corresponder criativamente” apenas às próprias intuições, situando linguisticamente sua experiência da realidade já não no domínio da verdade e sim no da beleza, da aparência, da ilusão, da dissimulação, da mentira.

É nesse contexto que o parentesco entre poesia e loucura ressurgue em toda a sua força. “[T]omando como real” – escreve o jovem Nietzsche, como lemos há pouco – “somente a vida dissimulada em aparência e beleza”, valorizando a criação artística contra o ideal do conhecimento verdadeiro, invertendo o privilégio da cultura ocidental à verdade em detrimento da arte, o poeta, o artista da linguagem por excelência, supera o primado da razão no Ocidente, ao libertar a palavra do registro linguístico que funda a racionalidade. É que a poesia se exerce sobre a vitalidade da experiência intuitiva e não – é ainda o filósofo – sobre a “vasta estrutura de conceitos” encadeados de acordo com os desígnios da lógica, no “caminho regular” que conduz a intuição à “terra dos esquemas-fantasmas, das abstrações”, a um mundo onde o “homem racional” acredita “dominar a vida”, ao conformá-la aos seus ideais de “previdência, prudência e regularidade”. Se a filosofia da linguagem do jovem Nietzsche tiver alguma validade, então todo poeta é também louco,

desde que “desloca os marcos da abstração”, “unindo as coisas mais diferentes e separando as mais próximas entre si”, em “metáforas proibidas e inauditas combinações de conceitos” até uma criar uma língua nova, eminentemente poética, necessariamente louca, no sentido de que desarrazoada, supra-racional, livre dos circuitos viciados da razão – como mostra exemplarmente Herberto Helder, em *Poemacto*, com palavras que tanto dizem o que fazem quanto fazem o que dizem¹³⁹:

Eu jogo, eu juro.

Era uma casinfância.

Sei como era uma casa louca.

Eu metia as mãos na água: adormecia,
relembrava.

Os espelhos rachavam-se contra nossa mocidade.

Apalpo agora o girar das brutais,

líricas rodas da vida.

Há no meu esquecimento, ou na lembrança
total das coisas,

uma rosa como uma alta cabeça,

um peixe como um movimento

rápido e severo.

¹³⁹ Dizer o que faz e fazer o que diz, ou seja, escrever não apenas sobre a loucura mas a própria loucura, é de fato um objetivo da poesia de Herberto Helder, como observam diferentes leitores do poeta. Para António Ramos Rosa, a “loucura está sempre presente na poesia de Herberto Helder” (1980: 137) como gramática – se por “gramática” se entende uma experiência da linguagem capaz de se contrapor ao primado do conceito, da lógica e da razão no Ocidente. A “loucura na sua poesia é uma sabedoria gramatical” (*ibid.* 134), diz Ramos Rosa sobre Herberto Helder, porque as palavras da escrita helderiana se comunicariam “através de um tecido de relações irredutíveis a uma relação lógica” e menos ainda à “equivalência unívoca entre significantes e significados” (*ibid.*) própria à linguagem conceitual. Segundo Fernando Guimarães, os elos entre poesia e loucura em Herberto Helder procederiam principalmente da eficácia simbólica própria à linguagem poética. Para argumentar que os poemas agrupados por Herberto Helder em *Edoi Lelia Doura* ultrapassam a legislação coercitiva da racionalidade, Guimarães descreve a antologia helderiana como um “encontro de vozes que [...] nos dão um insondável entendimento dum recorrente imaginário, dum poder fantasmagórico, de vários símbolos que revelam os mais irracionais ou até duma certa insânia” (1973: 67). E acrescenta, pouco à frente, em uma nota de rodapé: “É reconhecido por Herberto Helder o papel que a loucura pode desempenhar na poesia, o que nos seus poemas é reverberadamente apontado” (*ibid.* 69).

Uma rosapeixe dentro da minha ideia
desvairada.

[...]

Era uma casabsoluta – como
darei? – um sentimento onde algumas pessoas morreriam.
Demência para sorrir elevadamente.
Ter amoras, folhas verdes, espinhos
com pequena treva por todos os cantos.
Nome no espírito como uma rosapeixe.
– Prefiro enlouquecer nos corredores arqueados
agora nas palavras.
Prefiro cantar nas varandas interiores.
Porque havia escadas e mulheres que paravam
minadas de inteligência.
O corpo sem rosáceas, a linguagem
para amar e ruminar.
O leite cantante.

(1961a: 103-4)

Palavras como “casinfância”, “rosapeixe” e “casabsoluta” são exemplos particularmente eloquentes dos elos entre “enlouquecer” e escrever em Herberto Helder, quer dizer, do funcionamento global da escrita do poeta como “ideia desvairada”, inteligência “louca”, loucura poética, desvario trágico, delírio dionisíaco. Digam o que disserem, tais palavras não podem dizer nenhuma verdade extralinguística – seja porque prescindem do que certa ciência da linguagem chamaria, não sem ingenuidade filosófica, “referente real”, como se não fosse sempre esse o caso, como se uma palavra alguma vez correspondesse a alguma coisa para além ou aquém da convenção linguística que justamente ficcionaliza uma tal correspondência, seja porque, enquanto significantes complexos, produtos de combinações linguísticas inauditas e convencionalmente proibidas, não se permitiriam reduzir, por força de uma simples operação lógica, a um significado único, fixo. É que

um poema de Herberto Helder não é uma mera sequência lógica de conceitos, um mero arranjo de abstrações gastas à morte pelos hábitos mentais que as fazem culturalmente inteligíveis: é o produto da reelaboração em linguagem, segundo um protocolo original de pensamento, da matéria sensível, isto é, viva, da experiência singularíssima do poeta. Palavras como “casinfância”, “rosapeixe” e “casabsoluta” não dizem a verdade de coisa nenhuma: dizem-se antes a si mesmas como ficção poemática, prestidigitação estética, invenção de realidades genuinamente falsas, nobre mentira poética, criação linguística do novo, poesia¹⁴⁰.

2.3.3. Estilo

Em Herberto Helder, a arte é então ora o lugar privilegiado da experiência estilística da verdade concebida como essência de uma natureza irreduzível às suas interpretações racionais, em termos consistentes com os da “metafísica de artista” do jovem Nietzsche, ora o campo por excelência da mentira poética concebida como liberação da linguagem dos esquemas racionalistas que a subordinam à convenção em prejuízo da criatividade, em termos consistentes com os de escritos que sucedem imediatamente *O Nascimento da Tragédia*, no contexto da primeira filosofia nietzschiana. Mas nada disso corresponde à última palavra do filósofo. Para o pensamento nietzschiano maduro, a verdade não é nem “essência metafísica”, nem “convenção linguística”: a verdade é um valor. Um valor

¹⁴⁰ A combinação inaudita de palavras, a articulação original de signos linguísticos, a colagem criadora de fragmentos textuais ou, em uma palavra, a livre invenção verbal em que a poesia se faz reconhecer em sua absoluta artisticidade, contra a linguagem convencional, é de resto um procedimento comum à escrita de vários poetas contemporâneos de Herberto Helder. Recorde-se o exemplo, não muito radical, de um título como *Homenagem à literatura* (1986), de Fiama Hasse Pais Brandão. Ou quem sabe um outro, mais eloquente, melhor: o do poema a que o Mário Cesariny de *Pena Capital* (1957) dá – não por acaso, ou por uma tipo bastante surrealista de acaso – o heleníssimo, lyricíssimo, arquioloquicíssimo, dionisíssimo título “Ditirambo”: Meu maresesperantôtémico / minha màlanimatógrafurriel / minha noivadiagem serpente / meu èliòtrópipo polar / meu fiambre de sol de roseira / minha musa amiantulipálida / meu lustrefrenado céu grande / minha afiàurora-manhã / minha fôgoécia de estátuas / minha lábioquímia cerrada / minha ponta na terra meu arsgrima / meu diamantermita acordado! (Cesariny 1957: 217).

instituído, como todos os valores, pela perspectiva de valoração que o legitima, ou seja, pela interpretação da realidade a que extrai seu valor. E se o valor dos valores depende de interpretações e perspectivas, então não podem existir verdades não-interpretativas, fatos absolutos ou enunciados essencialmente válidos sobre seja o que for – convicção que orienta a doutrina que, em uma das suas noções de maior sucesso popular, sem a qual dificilmente seriam hoje em dia imagináveis a filosofia e as humanidades, Nietzsche batiza “perspectivismo”, como testemunha um famoso fragmento póstumo escrito pelo filósofo entre o final de 1886 e a primavera de 1887:

Contra o positivismo que permanece junto ao fenômeno afirmando “só há fatos” eu diria: não, precisamente fatos não há, só interpretações. Não podemos constatar nenhum fato “em si”: talvez seja um disparate querer algo assim. “Tudo é subjetivo”, vós dizeis: mas isso já é *interpretação*, o “sujeito” não é nada dado, mas algo acrescentado poeticamente, colocado aí por detrás. – É por fim necessário colocar ainda o intérprete por detrás da interpretação? Já isso é poesia, hipótese. Até o ponto em que a palavra “conhecimento” tem sentido, o mundo é passível de ser conhecido: mas ele é *interpretável de outro modo*, ele não possui nenhum sentido por detrás de si, mas infinitos sentidos: “perspectivismo” (Nietzsche 1973c: 262-3, *itálicos originais*).

De acordo com o perspectivismo nietzschiano – é uma das mais célebres asserções de uma filosofia a que nunca faltaram frases de efeito – “fatos não há, só interpretações”. Não há uma verdade única sobre a qual incidiriam interpretações múltiplas, isto é, não há diferença entre o que o mundo seria “na verdade” e os modos como se o interpreta: só há interpretações de um mundo que, sendo sempre visto desde alguma perspectiva, não pode existir “de fato”, para alguém ou além de suas interpretações. Nesse contexto, conhecer o mundo significa afinal interpretá-lo – com tudo o que as interpretações têm de ficção, “poesia, hipótese” – segundo uma perspectiva entre outras tantas igualmente hipotéticas, fictícias, poéticas. Tudo o que o Ocidente chama de “epistemologia”, ou até mesmo de “filosofia”, se torna assim – notável reencontro entre o Nietzsche maduro e seu ofício de juventude – uma espécie de filologia: uma “filologia do mundo”, para a

qual a realidade é um texto que, como todos os textos, “não possui nenhum sentido por detrás de si, mas infinitos sentidos” criados poeticamente por infinitas interpretações, ou pela interpretação mesma como tarefa infinita. É sem dúvidas o que Herberto Helder defende quando, identificando a interpretação textual do mundo à investigação criminal – ou criminosa? – de seus enigmas, elege a arte trágica como prática filológica exemplar, em uma evidente referência ao perspectivismo de Nietzsche¹⁴¹. Escreve o poeta em “(os modos sem modelos)”, de *Photomaton & Vox*¹⁴²:

Veio ter comigo outra ideia: o que é preciso é investigar. O mundo como um grande texto enigmático. Há sempre um crime, percebem? Este envolvimento em empresas policiais vai desde o Édipo ao Hamlet. Investigação. Imagine-se agora que pretendo apresentar-me o meu próprio rosto. Estou logo metido num caso policial. Colecciono pormenores e suspeitas, sigo uma pista que abandono, volto ao começo que já não é o mesmo começo mas o começo de outros começos. Uma confusão. Evidentemente: não se chega a descobrir coisa alguma. Todos os crimes são perfeitos. A verdade é a reposição permanente dos enigmas (Helder 1979: 130).

¹⁴¹ Diga-se de passagem, poucas afirmações poderiam ser mais perfeitamente nietzschianas do que essa de Herberto Helder, para a qual não é o poeta quem tem ideias, mas as ideias é que vêm ter com o poeta, isto é, de que o pensamento é autônomo em relação a um “pensador” que só existe interpretativamente, ficcionalmente, artisticamente. Lemos há pouco o Nietzsche de 1886/1887: “‘Tudo é subjetivo’, vós dizeis, mas isso já é *interpretação*, o “sujeito” não é nada dado, mas algo acrescentado poeticamente”. O sujeito pensante é portanto obra de ficção, fruto de um gênio artístico como, por exemplo, o de Descartes. Afinal, como afirma na mesma época o Nietzsche de *Além do Bem e do Mal* (1886), “um pensamento vem quando ‘ele’ quer, e não quando ‘eu quero’” (1886: 22-3). Talvez um poeta cartesiano, caso exista, possa ser dono de suas ideias. Mas um poeta nietzschiano tem que tropeçar ao acaso em ideias que vivem em autonomia.

¹⁴² Se ainda restasse dúvida de que é ao perspectivismo nietzschiano que se refere o Herberto Helder de “(os modos sem modelos)” – título aliás em si mesmo perspectivista: os “modos” helderianos prescindem de “modelos” como em Nietzsche a atividade interpretativa prescinde de uma perspectiva que a legitime enquanto referência factual, estável, fixa, “verdadeira” – bastaria registrar que, desde o início até o fim do fragmento, o poeta não fala de senão, precisamente, em perspectivas, pontos de vista, modos de ver – parcial, provisória interpretativamente – a criação poética, a escrita de poesia: *Incipit*: “A escrita nasce directamente do corpo, do seu movimento. É um modo de ver a questão” (Helder 1979: 129). *Finale*: “Ouçam: é bom mexer nas palavras, organizá-las num espaço, estabelecer-lhes movimentos de rotação e translação umas com as outras. Cria uma tensão que evita a fuga completa da vida interior. Este é outro modo de ver a questão, mas sabe-se imediatamente que é outro modo do mesmo modo” (*ibid.*: 130-1).

O poeta trágico Herberto Helder arrola seus predecessores Sófocles e Shakespeare para o que se poderia chamar uma “Sociedade Nietzscheana de Filologia Policial”, associação artístico-criminosa dedicada às liberdades espirituais – se por “espírito livre” se entende, com Nietzsche, o intérprete do mundo concebido ao modo de um texto literário a ser relido vezes sem número, na medida em que irreduzível a qualquer leitura particular¹⁴³. O “espírito livre” nietzscheano não é então decifrador, mas amante de enigmas: “desde o Édipo ao Hamlet” e à *Apresentação do Rosto* (1968), a liberdade espiritual diz que “o que é preciso é investigar” e nunca conhecer a realidade. Por um lado, “[h]á sempre um crime”: a *hybris* investigativa, a transgressão da ilegibilidade natural do texto-mundo, a insolência trágica de dizer uma palavra que seja sobre seja o que for. Por outro, “[t]odos os crimes são perfeitos” quando cometidos em liberdade espiritual, isto é, quando “não se chega a descobrir coisa alguma” e se investiga filologicamente a realidade não para submeter o desconhecido ao conhecido e sim para fazer falar renovadamente “o mundo como um grande texto enigmático”, a cada vez que se o relê. Nessa perspectiva – a do perspectivismo nietzscheano – a “verdade” não é o termo ao qual visaria a investigação, a prática interpretativa: é antes “a reposição permanente dos enigmas”, como o formula Herberto Helder, refraseando o que, em um texto póstumo datado do outono de 1887, Nietzsche descreve como um processo infinito de criação:

¹⁴³ Essas palavras acabam por reduzir, no entanto, o multifacetado personagem nietzscheano do “espírito livre” a apenas uma de suas características, melhor, a uma entre as diversas manifestações possíveis de seu caráter, a dizer, seu “esteticismo”, isto é, seu gosto pela visão do mundo como obra de arte – literária, preferencialmente. É que a consideração estética da realidade favorece a expressão do que talvez seja o traço fundamental do “espírito livre”: a alegria da interpretação, o prazer do fato de que não há fatos, o gosto da invenção infinita da realidade. Rigorosamente, contudo, o “espírito livre” é, segundo a definição do Nietzsche de *Humano, Demasiado Humano* – a mais conhecida das muitas que o filósofo experimenta – “aquele que pensa de modo diverso do que se esperaria com base em sua procedência, seu meio, sua posição e função, ou com base nas opiniões que predominam em seu tempo” (Nietzsche 1878: 157). O “espírito livre” rejeita, então, a opinião, a *doxa* – não porque idealize algum “conhecimento verdadeiro”, alguma *episteme*, mas porque sabe que o caráter essencialmente bom e desejável da “verdade” é apenas a mais antiga e mais bem-sucedida invenção dessa *doxa* metafísico-teológico-científica a que se costuma dar o nome genérico de “cultura ocidental”: a vontade de verdade é um mero preconceito cultural. Cabe então a um pensador de “espírito livre” proceder à interrogação do real de modo muitíssimo mais crítico e rigoroso do que os praticados desde sempre e até hoje pelo Ocidente.

A verdade [...] não é algo que existiria e que se precisaria encontrar, descobrir – mas algo *que é preciso criar* e que dá nome a um *processo*, mais ainda, para uma vontade de dominação, que não tem em si nenhum fim: inserir a verdade como um *processus in infinitum*, um *determinar ativo*, *não* um conscientizar-se de algo, [que] seria “em si” fixo e determinado. Essa é uma expressão para a “vontade de poder” (1973c: 318, itálicos originais).

Se dita com a liberdade espiritual que determina a união supra-histórica dos criadores trágicos – poetas, dramaturgos, filósofos e mais – a palavra “verdade” diz, em linguagem nietzschiana madura, o exercício positivo da “vontade de poder”, o trabalho criador da vontade de potência, concebida como vontade de domínio de uma realidade refratária à dominação epistemológica: uma vontade de determinação ativa do real por força de um processo infinito de interpretação textual, ou de criação literária, do mundo. Mas se dita com o sotaque mórbido dos “espíritos cativos” que protagonizam toda a história do Ocidente – metafísicos, teólogos, cientistas e mais – a palavra “verdade” soa aos ouvidos do último Nietzsche como algo de estrepitosamente negativo ou, pior ainda, de reativo: um desejo de “em si”, de “fixo”, de “determinado” em que a audição apurada do filósofo discerne não só a sujeição do “criar” ao “encontrar” ou ao “descobrir”, o rebaixamento da arte em relação ao conhecimento, como também uma poderosa reação à mudança, ao devir, ao tempo e portanto à vida terrena, associada a um forte instinto de vingança contra a instabilidade, a mutabilidade e a multiplicidade imanentes à realidade. É assim nulo o nexa – tão caro à cultura ocidental – entre veracidade e racionalidade: o que se chama “verdade” não é a baliza primeira ou a conquista última da razão e sim um efeito variável de fisiologias distintas, ou seja, a invenção natural, instintiva, afetiva, pulsional, inconsciente, irracional de diferentes expressões da vontade de potência¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Com certo didatismo, essas “diferentes expressões da vontade de potência” poderiam ser reduzidas a duas: a vontade afirmativa de potência, própria às formas de vida que aspiram não à conservação, mas ao aumento ou à intensificação de sua potência, e a vontade negativa de potência, própria a naturezas reativas, no sentido de que comprometidas com a restrição de instintos que por natureza tenderiam ao excesso, à superabundância, à expressão ilimitada, à expansão criadora da própria força. Para Nietzsche, a primeira animaria a arte em geral e a tragédia em particular. A segunda animaria a ciência, o ideal do conhecimento verdadeiro, a vontade de verdade, a crença de que nada importa mais do que uma verdade

Para o último Nietzsche, a noção de verdade é, assim, objeto de uma polêmica filológica, mas também fisiológica, psicológica, “fisiopsicológica”¹⁴⁵. Por trás de toda a má filologia do Ocidente – no fundo das sucessivas propostas ocidentais de leitura do mundo a partir da sujeição da realidade a uma verdade fixa, estável, a ser encontrada, descoberta e não criada – o filósofo intui compleições debilitadas, instintos decadentes, vidas declinantes. Inversamente, entre os investigadores mais dinâmicos e mais criativos do real, para os quais a interpretação textual do mundo é um eterno *work in progress*, o pensamento nietzschiano maduro reconhece a mesma superabundância de forças, a mesma vontade de intensificação vital, o mesmo desejo de aumento indefinido de potência. No âmago dessa enorme divergência filo-fisio-psicológica, Nietzsche situa a noção que, por vaidade antropológica ou por deformação vocabular, a cultura ocidental chama habitualmente “sujeito”. Tanto quanto o projeto de “descoberta” da verdade seria sintoma da vontade negativa que o animaria, o pressuposto – historicamente aceito pelo Ocidente – de que o “sujeito” é um objeto estável advém, segundo o filósofo, de naturezas débeis e pulsões negativas. Para uma vontade afirmativa, própria aos tipos mais robustos, palavras como “sujeito”, “indivíduo”, “eu” têm assim de designar, ao contrário, noções não só instáveis, fluidas, como também, e sobretudo, criativas, criadoras.

concebida como realidade essencial ou valor absoluto. Registre-se ainda que, desfeitos os nexos entre “verdade” e “razão”, deixam também de ser cabíveis os nexos entre “verdade” e “desrazão”, “loucura”, propostos pelo Herberto Helder de “Estilo”, na esteira da “metafísica de artista” do jovem Nietzsche, como já vimos. Para a filosofia nietzschiana madura, o verdadeiro não é nem o que a razão alcança, nem o que essencialmente escapa ao conhecimento racional e não à intuição artística. A verdade é uma ficção de fundo fisiológico: um efeito da leitura do texto do mundo segundo uma certa economia instintiva, uma certa perspectiva literária, comprometidas não com a intensificação da vitalidade criadora, da criatividade humana, mas com a conservação, por uma fatia da humanidade, de determinados modos de vida.

¹⁴⁵ A noção de “fisiopsicologia” é mobilizada pelo próprio Nietzsche – por exemplo, em *Além do Bem e do Mal* (1886: 27). Por um lado, o termo afirma a profunda solidariedade entre o corpo e o que, de acordo com o estágio em que se encontra ou com as idiossincrasias de quem circunstancialmente a representa, a cultura ocidental pode chamar “intelecto”, “consciência”, “alma” etc. Por outro lado, e reciprocamente, a noção encerra em si mesma a crítica, a recusa ou a superação dos vícios morais do Ocidente: situando-se além da oposição valorativa entre o fisiológico e o psicológico, e portanto entre o sensível e o inteligível, a “fisiopsicologia” nietzschiana se põe ao abrigo do moralismo que funda as psicologias tradicionais. Em visada “fisiopsicológica”, são os afetos, as pulsões, a economia global dos instintos, a atuação soberana do corpo como vontade de potência encarnada, o que define o modo como se pensa sobre seja o que for.

Se os argumentos de Nietzsche têm alguma validade, então a poesia de Herberto Helder é animada pela vontade afirmativa de potência própria aos criadores de si próprios. É o poeta mesmo quem o diz, em “(os diálogos)”, de *Photomaton & Vox*: “Tenho de inventar a minha vida verdadeira” (Helder 1979: 38). A injunção helderiana é de todo compatível com o imperativo nietzschiano da *autopoiesis*¹⁴⁶, que o filósofo extrai à lírica de Píndaro e adapta a cada etapa de seu próprio pensamento – de *Schopenhauer como Educador* (1874) a *Ecce Homo* (1888), passando por *A Gaia Ciência* (1882) e além: é indispensável, insiste Nietzsche, “tornar-se o que se é”¹⁴⁷. Notável fusão entre ser e devir: o sujeito que

¹⁴⁶ O tema da *autopoiesis* não deixa de aproximar a poesia de Herberto Helder e a filosofia de Nietzsche ao Romantismo Alemão e suas teorizações sobre a auto-produção do Sujeito Absoluto – muito embora o tratamento dedicado por poeta e filósofo ao tópico da autocriação os afaste da perspectiva romântica em pontos determinantes, como vimos e veremos ainda. Os românticos inventam a Literatura propriamente dita, quer dizer, a modalidade de escrita cuja particularidade é ser “literária”, no preciso contexto histórico em que o pensamento especulativo – com qual o romantismo alemão se confunde, sendo tanto um dos seus principais motores quanto um dos seus mais nobres produtos – inventa a subjetividade moderna, ou melhor, o primado moderno de um sujeito que, além de olhar para o alto ou para trás, para Deus ou para os antigos, olha para o espelho em que se ilumina absolutamente a imagem de si mesmo. Nesse sentido, a arte, atividade criadora por excelência, manifestação suprema de uma divindade humana, adquire suas máximas dignidade e nobreza: “ce qui était en jeu, c’était donc bien la possibilité de penser le sujet-œuvre, c’est-à-dire le devenir-artiste de l’œuvre ou l’autoproduction absolue elle-même: l’homme comme œuvre d’art se créant elle-même. L’art désormais identifié à l’être artiste” (Lacoue-Labarthe et Nancy 1978: 204). Sobrevive em Nietzsche, e muito mais ainda em Herberto Helder, essa identidade, ou essa reversibilidade, entre artista e arte, autor e obra, poeta e poema – sem que seja contudo instituída pela poesia helderiana, e muito menos ainda pela filosofia nietzschiana, uma subjetividade estritamente romântica.

¹⁴⁷ Para citar apenas alguns exemplos – haveria muitos outros – das várias ocorrências da fórmula “tornar-se o que se é” nas diversas etapas da filosofia de Nietzsche. *Schopenhauer como Educador* mais a prefigura do que a explicita, antecipando sua estreita relação com o princípio de autenticidade tão caro a Nietzsche – e a Herberto Helder: “O homem que não quer pertencer à massa tem somente que cessar de acomodar-se em relação a si mesmo; ele segue sua consciência, que lhe brada: ‘Sê tu mesmo! Tu não és tudo o que fazes, opinas e desejas agora!’” (Nietzsche 1874a: 4). Paradoxalmente, seria preciso aprender no futuro a ser o que já se é. É tudo ainda muito essencialista: a ênfase está em um ser para o qual um tornar-se teria futuramente que convergir. Mais tarde, em *A Gaia Ciência*, a fórmula nietzschiana apareceria de modo já mais direto e maduro, em ao menos duas ocasiões. Primeira: “O que diz sua consciência? Torne-se aquilo que você é” (*id.* 1882: 165, itálicos originais). Segunda – na qual o filósofo apresenta a relação direta entre *autopoiesis*, autenticidade e autonomia: “queremos nos tornar aqueles que somos – os novos, os únicos, incomparáveis, que dão leis a si mesmos, que criam a si mesmos!” (*ibid.*: 199, itálicos originais). Em relação a *Ecce Homo*, basta frisar que a autobiografia escrita pelo filósofo já às vésperas da loucura tem a injunção autopoietica como subtítulo: “*Ecce Homo: como alguém se torna o que é*”. Quanto à procedência lírica da fórmula a que Nietzsche recorre como a um *leitmotif*, é de se registrar que estão, procedência e fórmula, na segunda das doze *Odes Píticas* de Píndaro. Mas mais relevante do que reconhecer fontes é notar que, de Píndaro a Nietzsche, a fórmula perde, por escolha tradutória de um filósofo que conhecia bem a língua grega, sua referência original à experiência, ao conhecimento, ao aprendizado. Na tradução proposta em alternativa por Nehamas (1998: 128), por exemplo, Píndaro diria algo mais parecido com “having learned, become who you are”. Para uma visita mais demorada às celeumas tradutórias sobre a frase pindárica e

“é” procede de seu “tornar-se”, precisamente como, para Herberto Helder, uma “vida verdadeira” teria que ser inventada como obra de arte, criação literária, escrita poética. Em sentido helderiano, a ideia de “biografia” surge assim como uma aplicação particular da doutrina nietzschiana do perspectivismo: não uma sucessão de “fatos” coligidos em “experiência própria” – mesmo porque, como vimos, “fatos não há, só interpretações”. Em Herberto Helder, a experiência, a vida mesma, é uma construção filológica, um efeito da interpretação textual da realidade, uma hipótese inesgotavelmente duvidosa sobre um mundo infinitamente enigmático: a obra suprema da investigação poética de uma verdade concebida não como essência metafísica ou convenção linguística e sim como invenção contínua de si mesma – segundo “(em volta de)”:

a experiência é mantida como hipótese de investigação que acolhe sempre a dúvida, ou dela se alimenta. [...]

Compreende-se que tipo de escrita implica tal investigação? [...] A realidade do registo é garantida pela convicção das hipóteses, pelo tecido plausível dos enigmas.

[...]

Cada texto possui o seu natural movimento interior. Há uma escrita que corresponde ao ritmo brusco, obsessivo, repetitivo, suspenso, recorrente, problemático, descontínuo da investigação que ela mesma, escrita, é – e da realidade que cria.

Certas obsessões (até vocabulares) iluminam-se durante a realização de um texto. A escrever é que se aprende o que somos. [...]

A experiência é uma invenção.

Sou um registo vivamente problemático. A memória é improvável. A biografia é uma hipótese cuja contradição não esgota. E quando uma criatura não atinge as garantias da sua criação, não encontra provas da sua existência. Poderia escrever

seus efeitos sobre a filosofia nietzschiana, veja-se Babich (2006: 75-94). Para uma persecução das etapas evolutivas da exigência de “tornar-se o que se é” em Nietzsche, veja-se Franco (2018: 52-77).

cem relatos diversos. Neste sentido seriam todos falsos. Mas seriam verdadeiros por serem todos uma investigação viva.

A realidade é apenas o que se propõe como tal. [...] A vida assenta na tensão que as desavindas propostas de verdade estabelecem entre si.

(Helder 1979: 69-71)

Para o Herberto Helder de “(em volta de)”, a “vida assenta na tensão” inesgotável entre “desavindas propostas de verdade”, no mesmo sentido em que, para o perspectivismo nietzschiano, a vontade de potência – outro modo de dizer “vida” – orienta a criação de uma verdade assimilada pelas naturezas mais fortes, como vimos há pouco, ao processo infinito, e infinitamente desavindo, de sua criação. Por isso um poeta pode “escrever cem relatos diversos”, “todos falsos”, interpretativos, ficcionais – e todavia “verdadeiros por serem todos uma investigação viva”: por extraírem verdade ao que para Nietzsche seria o movimento de sua determinação criadora. E assim Herberto Helder sobrepõe a invenção da “vida verdadeira” à investigação da verdade em geral: nenhum intervalo concebível entre filologia e literatura, interpretação textual da realidade e autocriação poética, leitura do mundo e escrita de si – porque a escrita mesma de poesia é o lugar privilegiado, o poeta o diz claramente, seja do aprendizado próprio, seja da proposição do real. Desse modo, o ato de escrever não somente adensa as experiências subjetiva e objetiva até um ponto em que as noções de “sujeito” e “objeto” perdem sentido, como devolve o conceito de “biografia” ao seu significado literal, “escrita da vida”: a existência como obra literária protagonizada por um personagem de caráter – e tome-se a palavra em seu sentido dramático, dramatúrgico, e não moral – a ser criado em forma artística, estética, estilística – como adverte Nietzsche, em *A Gaia Ciência*:

Uma coisa é necessária: – “Dar estilo” a seu caráter – uma arte grande e rara! É praticada por quem avista tudo o que sua natureza tem de forças e fraquezas e o ajusta a um plano artístico, até que cada uma delas aparece como arte e razão, e também a fraqueza delicia o olhar. Aqui foi acrescentada uma grande massa de segunda natureza, ali foi removido um bocado de primeira natureza: – ambas as vezes com demorado exercício e cotidiano labor. Aqui o feio que não podia

ser retirado é escondido, ali é reinterpretado como sublime. Muito do que era vago, resistente à conformação, foi poupado e aproveitado para a visão remota: – acenará para o que está longe e não tem medida. Por fim, quando a obra está consumada, torna-se evidente como foi a coação de um só gosto que predominou e deu forma, nas coisas pequenas como nas grandes: se o gosto era bom ou ruim não é algo tão importante como se pensa – basta que tenha sido um só gosto! Serão as naturezas fortes, sequiosas de domínio, que fruirão sua melhor alegria numa tão coação, num tal constrangimento e consumação debaixo de sua própria lei; a paixão de seu veemente querer se alivia ao contemplar toda natureza estilizada [...] (1882: 173).

É grande a afinidade entre a noção de “estilo” esboçada por Nietzsche em *A Gaia Ciência* e a exposta por Herberto Helder em *Os Passos em Volta*. Se, como já vimos, o imperativo nietzschiano-helderiano da autocriação é um corolário do perspectivismo que o filósofo lega ao poeta, então a tarefa de “dar estilo” ao próprio “caráter” decorre – assim como a de inventar para si mesmo uma “vida verdadeira” ou a de “tornar-se o que se é” – da imagem de um mundo a ser lido à maneira de um texto literário. Nesse sentido, transpor estilisticamente o caos essencial da vida para a ordem das formas artísticas, como ensina Herberto Helder, e estilizar a própria natureza, criando-se desse modo a si mesmo como a um personagem de ficção, como quer Nietzsche, são atividades afins, para não dizer idênticas – até porque presididas, para o filósofo, por “um só gosto”. Para o Nietzsche de *A Gaia Ciência*, tanto as obras que os artistas criam quanto as que superlativamente são têm então que obedecer às exigências de autenticidade estilística e coerência formal que não somente orientam a poesia de Herberto Helder como também tornam únicos, intransferíveis – suas obras e vidas indistintamente – todos os exemplos literários dignos dessa designação. É o que diz Herberto Helder em um texto publicado pela primeira vez em 1994, na revista *A Phala*, articulando o tema da intransferibilidade do ato poético, o da criação literária do mundo e o da unidade entre a experiência pessoal e a escrita das coisas. Explica o poeta:

Nunca me foi necessário ler muito no *Prefácio ao Livro de Qualquer Poeta*, de Almada Negreiros, para avaliar a quantidade de poemas permitida a um autor. Averigui em dois ou três poetas, averigui em Rimbaud, cuja obra desembocava num exílio bárbaro – e achei o exemplo bastante satisfatório mas intransferível. Aliás, os actos pertenciam a quem pertenciam, e devia-se olhar para eles e dizer: são bons – e ficar por aí. De qualquer exemplo aprendia-se que era bom, e único, não se aprendia mais nada. [...]

Ou Pessanha, Sá-Carneiro: cada um descobrira a quantidade em que esgotar a qualidade. O nome que presidia à citação das coisas tinha de ser proferido com maior intensidade, e até ao fim. E apenas até ao fim. Claro que me refiro ao mundo como a uma escrita empreendida com total atenção do ser. [...]

[...]

Acrescento ainda que os meus poemas se fundaram – acho eu – numa natural experiência mágica que fez tudo para encontrar-se com o seu poder próprio de inscrição, a sua autoridade estilística [...]. Cada um está só nestas medições de si como sujeito e objecto da realidade. Tudo medido, resta a soberana, autónoma escrita das coisas, e ninguém sabe de sua autoria última, ou primeira, perfeita, sem uma linha por fora.

Pergunto-me se as linhas em *Do mundo* não estarão todas por fora.

(Helder 1994a: 35)

Convém levar a pergunta muito a sério. É bastante possível que o poeta jamais tenha oferecido resposta mais direta ou pista mais elucidativa sobre os incríveis quatorze anos de silêncio – absolutamente excepcionais no contexto da produção poética de Herberto Helder – que se interpõem entre *Do Mundo* (1994) e seu livro subsequente, *A Faca Não Corta o Fogo* (2008)¹⁴⁸. Basta que se entenda sobre o que realmente incide sua dúvida.

¹⁴⁸ Importam aqui pelo menos duas precisões. Em primeiro lugar o livro posterior a *Do Mundo* no conjunto da obra de Herberto Helder não é a rigor – para chamá-lo pelo título completo – *A Faca não Corta o Fogo: Súmula & Inédita* (2008), mas *Ou o Poema Contínuo: Súmula* (2001), por sua vez sucedido por *Ou o Poema Contínuo* (2004). Esses dois títulos, ou variações de um único título, recolhem em forma respectivamente

Para Herberto Helder, os exemplos de Almada Negreiros, Camilo Pessanha e Mário de Sá-Carneiro demonstrariam que é a “citação das coisas”, a escrita poética do mundo, o mundo mesmo como “escrita empreendida com total atenção do ser”, o que inventa o “nome” que as preside, ao proferi-las “com maior intensidade”. O poeta designado por um “nome de autor” não é então um indivíduo empírico, mas uma obra de arte de sua própria lavra, uma criatura de sua própria criação ou, em termos mais nietzschianos, um personagem composto pela escrita literária que o molda conforme um gosto único – e, portanto, segundo a autenticidade e a coerência estilísticas que tornariam cada exemplo biobibliográfico tão “intransferível” quanto é para Herberto Helder o de Rimbaud. Pelo que se torna necessário ler na capa dos livros de um poeta menos o nome do autor que o do protagonista de um conjunto estilisticamente coeso, uma totalidade esteticamente una mesmo se aparentemente fragmentária, de páginas escritas em regime já não tanto de “autoria” quanto de “autoridade estilística”.

Tudo isso, é claro, vale sobretudo – os exemplos do poeta servem à exemplificação de seu exemplo mesmo – para o personagem literário “Herberto Helder”. É a singularidade de seu estilo a inventá-lo como o protagonista singular de sua própria escrita ou, mais exatamente, a conformá-lo aos procedimentos criativos que asseguram originalidade e

condensada e extensiva a obra poética helderiana. Para dizê-lo nos termos em que, como vimos, o próprio poeta uma vez descreveu a organização ou a composição geral de sua obra: seu “poema em poemas” não ganha nada que se possa tomar como novas etapas ou “folhetos” inéditos – de inédito mesmo apenas um único texto, o conhecido poema que começa com “Redivivo” –, ainda que o fato mesmo de que tenham sido republicados sob configurações e critérios composicionais novos já signifique, em um sentido nada irrelevante, tanto ineditismo quanto continuidade. O caso de *A Faca não Corta o Fogo: Súmula & Inédita* – segundo ponto a ser precisado – é bastante diferente. Composto tanto por uma seleção de poemas já publicados quanto por um conjunto significativamente numeroso de inéditos, o volume tanto leva adiante quanto retoma sinteticamente a obra helderiana. Por força de um gesto organizador a que então parecem igualmente aplicáveis as palavras com que o poeta descreve, à guisa de prefácio, os procedimentos que orientam a recolha condensada de sua poesia em *Ou Poema Contínuo: Súmula* (2001), Herberto Helder teria mantido apenas o que julga serem os pontos mais fortes, os núcleos energéticos, os “*punti luminosi* poundianos” (2001: 5) de sua obra. Teria dessa forma selecionado “apenas as notas impreteríveis para que da pauta se erga a música” (*ibid.*) que presumivelmente se harmonizaria com a que se ergue desde a “*inédita*”, isto é, desde os poemas inéditos de *A Faca não Corta o Fogo*. Para uma análise dos nexos entre gestos editoriais e estilísticos na poesia de Herberto Helder após *Do Mundo*, veja-se “Herberto Helder: o poema contínuo na primeira década do 2º milénio (preparativos)”, de Manuel Gusmão (2009: 129-144).

organicidade à sua poesia. É que a criação poética da vida assenta no controle estilístico de uma multiplicidade pessoal naturalmente conflitante, quer dizer, na harmonização estética dos múltiplos impulsos que distinguem cada natureza de todas as demais, como explica Nietzsche no aforismo de *A Gaia Ciência* que lemos ainda há pouco. O poder de estilização do próprio caráter, isto é, a força de coação sobre a própria desordem natural é, de acordo com o filósofo, prerrogativa das “naturezas fortes, sequiosas de domínio” dos próprios afetos, pulsões ou instintos. Nesse sentido, a invenção de um personagem literário para si mesmo teria que ser expressão da vontade afirmativa, da vitalidade, do vigor fisiopsicológico – e já o Herberto Helder de *Os Passos em Volta* associava “estilo” e saúde, como vimos – de um poeta como tipo criador. Inversamente, a desagregação instintiva, a anarquia pulsional e o declínio da vontade de potência como impulso para a composição do próprio caráter como uma totalidade artística tipificariam o fenómeno a que Nietzsche dá o nome *décadence*. O filósofo descreve sua manifestação estilístico-literária, em *O Caso Wagner* (1888):

No momento me deterei apenas na questão do *estilo*. – Como se caracteriza toda *décadence* literária? Pelo fato de a vida não mais habitar o todo. A palavra se torna soberana e pula fora da frase, a frase transborda e obscurece o sentido da página, a página ganha vida em detrimento do todo – o todo já não é um todo. Mas isto é uma imagem para todo estilo da *décadence*: a cada vez, anarquia dos átomos, desagregação da vontade [...]. A vida, a vivacidade mesma, a vibração e a exuberância da vida comprimida nas mais pequenas formações, o resto *pobre* da vida. Em toda parte paralisia, cansaço, entorpecimento *ou* inimizade e caos [...]. O todo já não vive absolutamente: é justaposto, calculado, posticho, um artefacto (Nietzsche 1888: 23, itálicos originais).

As palavras de Nietzsche são esclarecedoras: o Herberto Helder que escreve na revista *A Phala* se perguntava em última instância pela natureza da vontade que teria animado a escrita do que era então seu livro mais recente. Para o filósofo, a “*décadence* literária” é um caso especial do “estilo da *décadence*”: a tradução em literatura da “desagregação da vontade” própria aos tipos mais fracos, menos vivazes, adoecidos, na medida em que

incapazes de coordenar ao modo de um todo estilizado – por exemplo, literariamente – a multiplicidade conflituosa dos seus instintos¹⁴⁹. Por trás de cada livro estilisticamente falho haveria para o filósofo um estilista combalido: a cada vez que a palavra “pula fora da frase, a frase [...] obscurece o sentido da página, a página ganha vida em detrimento do todo”, a cada vez, portanto, que “o todo já não é um todo”, o que se tem, segundo Nietzsche, são sintomas literários de um declínio fisiológico mais amplo. Mas em cada livro composto conforme a coerência e a singularidade de um estilo único, em cada obra literariamente inteira, e ainda, nas palavras do nietzschiano Herberto Helder que lemos há pouco, na “soberana, autónoma escrita das coisas [...], perfeita, sem uma linha por fora”, atua a vontade forte, a potência criativa, a superabundância energética em que radica todo grande estilo. Diz Herberto Helder: “Pergunto-me se as linhas em *Do mundo* não estarão todas por fora”. O mesmo teria sido perguntar: “Terá meu último livro sido escrito em estilo de *décadence*?”. Ou: “Terei eu mesmo me tornado um *décadent*”?

¹⁴⁹ Nietzsche é tão explícito quanto possível a respeito, em um fragmento póstumo do início de 1888: “A pluralidade e a desagregação dos impulsos, a falta de sistema entre eles, resulta como ‘vontade fraca’; a coordenação dos impulsos sob o predomínio de um impulso em particular resulta como ‘vontade forte’; – no primeiro caso, temos a oscilação e a falta de um fiel da balança; no segundo caso, a precisão e a clareza da direção” (1973d: 355). A oposição entre “vontade forte” e “vontade fraca”, entre coordenação e descoordenação instintiva, corresponde, no plano da estética, à oposição entre noções como a de beleza e a de fealdade – como explica o filósofo, de modo outra vez cristalino, em um fragmento póstumo datado da mesma época: “embelezamento como expressão de uma vontade *vitoriosa*, de uma harmonização de todos os desejos fortes, de um fiel da balança [...]: ápice do desenvolvimento: grande estilo. [Já a] feiura significa *decadência* de um tipo, contradição e falta de coordenação dos desejos internos [...], um declínio de uma força organizadora, dito fisiologicamente um declínio da ‘vontade’” (*ibid.* 265, itálicos originais). Entre “embelezamento” e “feiura”, ou ainda, entre “grande estilo” e “*décadence*” – Nietzsche grafa quase sempre o termo em francês, é equivocada a decisão tradutória de vertê-lo ao português – a diferença é a mesma que separaria saúde e doença: “O *décadent* é doente na medida em que perde, por uma fraqueza que torna instável a sua coordenação fisiológica, o equilíbrio na gestão dos estímulos” (Branco 2010: 311). Ao *décadent* se opõem naturalmente as compleições saudáveis, os tipos de vontade forte – em Nietzsche, os mais bem-sucedidos da humanidade, de que o exemplo supremo seria o artista trágico, de acordo com um fragmento póstumo escrito entre verão e outono de 1884: “L’homme suprême serait celui qui aurait la plus grande diversité d’instincts, et cela avec l’intensité la plus forte dans les limites de ce qui est encore supportable. En fait: là où la plante homme se montre forte, on trouve des instincts qui s’opposent puissamment (par ex. Shakespeare), mais qui sont maîtrisés (1973: 323, itálicos originais). Outro exemplo é o do maior herói literário de Nietzsche, o único com que o filósofo nunca antagonizou relevantemente: em sua capacidade de controlar a própria multiplicidade instintiva, o que Goethe almejava, diz *Crepúsculo dos Ídolos* (1888b: 99, itálico original), “era a totalidade”, e por isso “disciplinou-se para a inteireza, criou a si mesmo” (*ibid.*, itálico original). Nietzsche nunca o soube, mas não é outro o projeto de um certo poeta disposto a se criar a mesmo como exemplo literário por força da totalidade e da inteireza de uma escrita “perfeita, sem uma linha por fora”.

É bastante seguro responder ao poeta que “não” – muito embora sejam recorrentes na obra mais tardia de Herberto Helder temas como o do impoder, do declínio da potência fisiológica, das falhas intermitentes do corpo que escreve, ou dos intervalos energéticos e quebras rítmicas entre poema e mundo¹⁵⁰. Quando nada porque, passados quatorze anos, *A Faca Não Corta o Fogo* reafirma toda a eficácia estilística, a força de organização estética de uma poesia que harmoniza em um todo consistente, quer dizer, em um livro bem composto, poemas que recapitulam e poemas que renovam o *Poema Contínuo* helderiano. Torna-se então plausível supor que, com toda a novidade que traz à obra de Herberto Helder, a parte “inédita” de *A Faca Não Corta o Fogo* exprima ainda o estilo que orienta a parte “súmula” do livro e, consequentemente, a poesia helderiana em geral: um estilo baseado na potência de um corpo que interage energeticamente com o mundo e faz do texto o registro ou o resíduo dessa interação. É exatamente assim em um poema que encena sua própria escrita: o que fica no papel é o traço da vontade forte que, contra toda *décadence*, coordena formalmente as múltiplas forças subjetivas e

¹⁵⁰ Por obra “tardia”, designa-se o conjunto dos cinco últimos livros de poesia publicados pelo poeta em vida ou postumamente, após o longo intervalo editorial que se segue à publicação de *Do Mundo*. Seriam assim “tardios” os poemas que compõem a parte inédita de *A Faca Não Corta o Fogo* (2008), bem como todos os que pertencem a *Servidões* (2013), *A Morte Sem Mestre* (2014), *Poemas Canhotos* (2015) e *Letra Aberta* (2016), nos quais é discernível um registro, dicção ou idioma singulares em relação à generalidade da obra do poeta, sem prejuízo da continuidade orgânica da poesia helderiana como um todo. As inflexões idiomáticas da última poesia helderiana se permitiriam de resto pensar à luz do conceito de “estilo tardio”, tal como desenvolvido por Edward Said, na esteira de Theodor Adorno, a partir das obras várias de artistas vários. Se em Nietzsche o “estilo” é a noção que descreve a coerência formal, a ordenação consistente, a harmonização da matéria artística à maneira de uma totalidade coesa da qual o próprio estilista, o próprio artista releva como um personagem forjado na estilização mesma de sua própria obra, o “estilo tardio”, segundo Adorno, não figura o criador como protagonista de sua criação: assinala, no extremo oposto da autocriação estilística da multiplicidade de si mesmo em um todo consistente, a saída de cena do artista que carimba no que cria seu afastamento de sua arte mesma: “Nas obras tardias, o poder da subjetividade consiste no gesto irascível com o qual ela se despede das próprias obras. [...] Tocada pela morte, a mão do mestre libera as massas de material a que costumava dar forma; os rasgos e fissuras, testemunhos da finita impotência do eu confrontado com o ser: são suas obras últimas” (Adorno *apud*. Said 2006: 29-30). O “estilo” harmoniza a obra em um todo coerente, o “estilo tardio” explicita suas descontinuidades, faltas, falhas, brechas. As palavras de Adorno se referem ao último Beethoven, mas poderiam tranquilamente se referir ao último Herberto Helder: “as obras tardias de Beethoven são trágicas” (*ibid.*:31), precisamente como é trágico o declínio tardio ou, melhor dizendo, a tragédia última da tragicidade que por isso mesmo continua a descrever o poema helderiano em todas as suas etapas, sem exceção. Para uma leitura da obra última de Herberto Helder a partir da noção de “estilo tardio” em Adorno e Said, consulte-se “Figurações do tardio no último Herberto Helder”, de Roberto Bezerra de Menezes (2018). Adicionalmente, veja-se o nosso “A morte e o eu: poesia e outras artes no último Herberto Helder” (2019).

objetivas circulantes em uma poesia que, como já vimos, radica no poder de seu estilo tanto a criação do poeta como personagem literário quanto a formulação poética do mundo. Escreve Herberto Helder em *A Faca Não Corta o Fogo*, condensando sujeito e objeto¹⁵¹, “eu” e “isto”, segundo, precisamente, um “nexo estilístico”:

bic cristal preta doendo nas falangetas,
papel sobre a mesa,
a luz que vibra por cima, por baixo
a cadeira eléctrica que vibra,
e é isto:
eletrocutado, luz sacudida no cabelo,
a beleza do corpo no centro da beleza do mundo:
pontos de ouro nas frutas,
frutas na luz escarpada,
clarões florais atrás de paredes de água,
água guardada no meio das fornalhas

¹⁵¹ Segundo a argumentação de Rosa Maria Martelo: para a autora, as “cenas de escrita” propostas por Herberto Helder descortinariam “a condição de inerência e de intrinsecidade que une sujeito e objecto” em uma poesia onde “o eu dissolve-se num estado de acerto pleno com o mundo” (2011: 464). Adensando sujeito e objeto, “eu” e mundo, as “cenas de escrita” helderianas narrariam “uma intensa figuração de autor em função de sua transmutação em poema” (*ibid.* 468), representando dessa maneira um enredo paradoxal, onde a própria ficção autoral seria “magnificada pela narrativa da destruição da autoria” (*ibid.*). É manifesta a consistência dos argumentos de Martelo com as indicações do Herberto Helder que escreve à revista *Cult* acerca da noção de estilo comum à sua poética e à filosofia de Nietzsche. Para o poeta, como lemos ainda há pouco, a conquista de um estilo constituiria tarefa intransferível porque “[c]ada um está só nestas medições de si como sujeito e objecto da realidade” (Helder 1999: 59), até que uma vez “[t]udo medido, resta a soberana, autónoma escrita das coisas, e ninguém sabe de sua autoria última, ou primeira, perfeita, sem uma linha por fora” (*ibid.*) de poemas que amalgamam estilisticamente poeta e mundo, ao criá-los como efeitos da escrita. Se tanto a coordenação formal quanto as encenações da destruição da autoria pertencem à boa arte do estilo, então faria sentido também pensar, por exemplo, e inversamente, que a hipertrofia romântica do sujeito e o investimento auratizante na figura autoral denunciariam, tanto quanto a incapacidade de harmonização das linhas, frases e páginas em uma totalidade viva e coerente, a *décadence* estilística. Surpresa alguma: para Nietzsche, o romântico é, em literatura, música ou filosofia, o *décadent* por excelência. Sobre encenações da magnificação destrutiva da autoria na poesia helderiana, veja-se “Alguém, ninguém, algo escreve? Breve nota sobre a cena da escrita em Herberto Helder”, de Rosa Maria Martelo (2011: 462-468). Para uma leitura comparativa do tratamento do mesmo tema em diversos poetas modernos portugueses – Herberto Helder inclusive – veja-se, da mesma autora, “Cenas de Escrita (alguns exemplos)” (2010: 321-344).

– isto que, sentado eu na minha cadeira eléctrica,
entra a corrente por mim adentro e abala-me,
e com perícia artífice deixa no papel
o nexó estilístico entre
o terso, vívido, caótico e doce:
e o escrito, o carbonífero, o extinto,
o corpo

(2008: 199-200)

2.4. Tragacidade e Natureza

“A crueldade inventa sem parar.”

Herberto Helder, *Photomaton & Vox*

2.4.1. Crueldade

Entre os vários dualismos que a filosofia trágica do jovem Nietzsche desdobra de sua polaridade nuclear – a polaridade entre Dioniso e Apolo – está, como vimos, o que opõe uma natureza considerada essencialmente verdadeira a uma cultura concebida como aparência, ilusão fenomênica, representação mendaz que se faria contudo passar por uma realidade que afinal oculta – conforme a metafísica estética nietzschiana, que tem ainda na tragédia grega um termo intermediário entre os mundos natural e cultural: o fruto mais nobre de uma união feliz entre a verdade do mundo e a beleza da arte. Mas a “metafísica de artista” – a exemplo da metafísica em geral e, por conseguinte, de todos os dualismos, do dualismo mesmo – teria curta duração na obra de Nietzsche. À medida que amadurece teoricamente em relação a *O Nascimento da Tragédia*, mais, à medida que refina sua linguagem em relação a um repertório de conceitos herdado inicialmente a Platão, Kant e Schopenhauer, o filósofo tende a substituir todas as antinomias, todas as oposições de valores, todos os vícios mentais inerentes a uma formação que o século XIX alemão faz inevitavelmente metafísica, por um único fenômeno natural, ou melhor, pela própria natureza, identificada ao seu fato primordial, seu procedimento elementar,

seu processo básico – com o qual se confundiria, como vimos e revimos reiteradamente, a vida terrena em si mesma e como um todo: a vontade de potência.

A compreensão geral da natureza, em seu caráter intrínseco, como vontade de potência assinala, no contexto da filosofia nietzschiana, mais do que um mero ajuste conceitual. Quando nada porque torna inconcebível a antinomia – ainda hoje operatória em certas comarcas disso que leva o sintomático nome “humanidades” – entre natureza e cultura, mundo natural e mundo humano: entre fenômenos físicos, químicos, biológicos, de um lado, e fenômenos sociais, espirituais, simbólicos, intelectuais, de outro. Para o último Nietzsche, a noção de “cultura” não designa o conjunto das intervenções humanas sobre uma realidade natural tida como bruta, neutra, passiva, inerte: recobre, ao contrário, a generalidade das criações do homem como determinações da vontade de potência e, portanto, da natureza. Nesse sentido, a cultura, todas as culturas, seriam conformadas pelo que no ser humano é natural na medida em que o abre, integra, irmana à totalidade da vida terrena: seu corpo como “vontade de poder encarnada” (Nietzsche 1886: 155), isto é, como um complexo de pulsões, um intrincado jogo de afetos, uma multiplicidade de instintos em constante disputa e eventual relação. É então a prevalência histórica de um padrão pulsional particular, uma compleição instintiva específica, um tipo fisiológico humano específico o que diferencia uma cultura das demais. É o sucesso circunstancial de uma determinada forma da atividade humanamente natural da vontade de potência o que determina a própria diferença cultural.

Para Nietzsche, as diferentes culturas surgem assim como manifestações dos diferentes modos de trabalho da vontade de potência, próprios às constituições fisiológicas várias de seus tipos humanos exemplares. Mas – por isso o naturalismo filosófico nietzschiano, se se puder chamá-lo assim, não é determinista – a recíproca também é verdadeira. Se estão subordinadas a um fato natural, as culturas se constituiriam reciprocamente, para o filósofo, a partir de suas tecnologias de intervenção sobre o corpo humano, por força das quais os homens dariam forma aos afetos mesmos a que extraem sua naturalidade, aos instintos ou às pulsões que os integram à natureza – sendo “pulsões”, “instintos” e “afetos” nada mais do que termos de uma linguagem filosófica que permite a Nietzsche estender sua compreensão da vida natural como vontade de potência à investigação das

atividades do homem e de seu desenvolvimento cultural. A singularidade de uma cultura assentaria, dessa maneira, na ação – aliás, eminentemente artística, criadora, poética – de determinados instrumentos sobre o corpo humano como sede das forças que criam cada forma cultural. O principal desses “instrumentos de cultura” (Nietzsche 1887: 30), como os chama a *Genealogia da Moral*, é a crueldade¹⁵². Talvez seja então menos algum projeto de revisitação ficcional à história portuguesa do que o programa mais amplo de uma renovação cultural do Ocidente o que anima Herberto Helder a pôr em cena o rei “D. Pedro, o Cruel”, em “Teorema”, de *Os Passos em Volta*:

El-rei D. Pedro, o Cruel, está à janela, sobre a praça onde sobressai a estátua municipal do marquês de Sá da Bandeira. Gosto deste rei louco, inocente e brutal. Puseram-me de joelhos, com as mãos amarradas atrás das costas, mas endireito a cabeça, viro o pescoço para o lado esquerdo, e vejo o rosto violento e melancólico do meu pobre Senhor. Por baixo da janela aonde assomou há uma outra, em estilo manuelino, uma relíquia, delicada obra de pedra que resiste ao tempo. D. Pedro deita a vista distraída à praça fechada pelos soldados.

¹⁵² Para Nietzsche, a história da cultura, de todas as culturas, de cada gênese ou mudança cultural, é, no fundo, a história da crueldade, isto é, a história das maneiras como se manifesta preferencialmente entre determinado grupo de seres humanos o instinto natural de todo ser vivo para a ação cruel: “Les animaux connaissent le sentiment de puissance, à savoir la *cruauté*” (Nietzsche 1973: 609, itálico original), anota o filósofo em um fragmento póstumo do fim de 1880. A história da cultura é então a das formas dominantes da crueldade em um tempo e um espaço particulares: a história de como se organiza e se institucionaliza a crueldade, até que passe da natureza à cultura, ou seja, até que o instinto naturalmente cruel que o ser humano divide com cada vivente se invista dos aspectos táctica e tecnicamente específicos à cultura que seu exercício mesmo distingue e conforma. É fácil inferir a importância desse argumento – sem o qual um livro como *Vigiar e Punir* (1975) dificilmente seria escrito, por exemplo – para Michel Foucault, herdeiro privilegiado de Nietzsche e, portanto, parente intelectual, espiritual e criativo de Herberto Helder, como já vimos outras vezes. Não será então surpresa o fato de que a potência instauradora, a eficácia produtiva ou, em uma linguagem mais propriamente foucaultiana, a positividade dos atos cruéis seja para o poeta um tema recorrente, como se vê por exemplo em “(uma ilha em sketches)”, de *Photomaton & Vox* (Helder 1979: 28): “Há uma centena de maneiras de assassinar lagartixas. Foi isto que os carrascos aprenderam com as vítimas. [...] As invenções bebem no gosto da dor [...] A fúria corre silenciosamente para as mãos sábias, uma fúria inteligente e mesquinha. Invenções e mãos que nunca se aplacam. A crueldade inventa sem parar. Aperfeiçoa instrumentos e métodos, num estilo cada vez mais cerrado, puro e tenebroso. Um estilo de propósitos severos, quase místicos”. É manifesto o valor artístico, a qualidade poética, o trabalho criador que Herberto Helder reconhece à crueldade. É quase como se o poeta dissesse, entre Nietzsche e Hölderlin, ou com ambos ao mesmo tempo: o que fica, os cruéis o fundam.

Contempla um momento a monstruosa igreja do Seminário, retórica de vidraças e nichos, as pombas pousadas na cabeça e nos braços do marquês, e detém-se em mim, em baixo, em mim que me ajoelhei no meio de um grupo de soldados. O rei olha-me com simpatia. Fui condenado por assassinio da sua amante favorita, D. Inês. Alguém quis defender-me alegando que eu era um patriota. Que desejava salvar o Reino da influência castelhana. Tolice. Não me interessa o Reino. Matei-a para salvar o amor do rei. D. Pedro sabe-o. Ele diz um gracejo. Toda a gente ri.

– Preparem-me esse coelho, que tenho fome.

O rei brinca com meu nome. O meu apelido é Coelho.

O que esse homem trabalhou pela nossa obra! Fez transportar o cadáver da amante de uma ponta à outra do país, às costas do povo, entre tochas e cânticos. Foi um espetáculo sinistro e exaltante através de cidades, vilas e lugarejos.

Alguém ordena que me levante e agradeça ao meu Senhor. Fico em pé, defronte do edifício. Distingo no rés-do-chão o letreiro da *Barbearia Vidigal* e o barbeiro de bigode louro que veio à porta assistir ao meu suplício. Distingo também a janela manuelina e o rei esmagado entre os blocos dos dois prédios.

– Senhor – digo eu –, agradeço-te a minha morte. E ofereço-te a morte de D. Inês. Isto era preciso para que o teu amor se salvasse.

– Muito bem – responde o rei. – Arranquem-lhe o coração pelas costas e tragam-mo.

(1963: 109-10, itálicos originais)

É o primeiro ato de “Teorema”. Se a história das culturas é, como sustenta Nietzsche, a história do nexo entre tipos específicos de crueldade e formações culturais particulares, então o conto helderiano opõe ao sacrifício triste da tradição ascética que o Ocidente elege como ideal – de que em contexto português, ocidental, a Paixão de Cristo é por excelência o modelo – a alegria sacrificial de seu narrador, assimilando-o assim ao herói trágico grego que na morte intui e revela o supremo júbilo da eternidade natural, da vida eterna da natureza, para além de sua finitude individual, conforme a primeira teoria

nietzschiana da tragédia, como já vimos detalhadamente¹⁵³. Desde o início do conto, o Herberto Helder de “Teorema” heleniza, tragiciza a cultura portuguesa: extraordinária transvaloração, se se considera o grau de enraizamento cultural e persistência histórica do cristianismo assim transvalorado. Coelho, o herói helderiano, se entrega em trágico entusiasmo a seu carrasco, D. Pedro, permitindo, mais ainda, desejando que seu coração lhe seja cruelmente arrancado, “para salvar o amor do rei” a quem agradece sua morte. Dir-se-ia um ato de suprema abnegação. Mas onde a moral ascética ocidental enxergaria abnegação, altruísmo, devoção desinteressada, um poeta nietzschiano como Herberto Helder poderia ver – terá visto, viu – a ação extramoral da natureza: a orientação natural da vontade de potência para o pleno exercício e a irrestrita intensificação de si mesma¹⁵⁴ – como argumenta Nietzsche, em *Aurora* (1881):

¹⁵³ Para Ana Cristina Joaquim (2018, 2020, 2023), haveria em Herberto Helder uma escrita sacrificial, uma poética do sacrifício, à qual corresponderia uma ética da singularidade, em contraposição à moral vigente, aos valores prevalentes, à norma cultural – em um argumento que, embora ancorado nos diálogos que a autora mantém com interlocutores vários, reenviam, ora mais ora menos expressamente, ao nietzschiano Georges Bataille. O sacrifício, observa Joaquim em tom batailliano, transferiria sacrificado e sacrificador da esfera do comum, do profano, para a esfera do sagrado, do divino, do que se distingue da comunidade dos homens na experiência divinizante do ilimitado – no que é certamente uma interpretação precisa do que se passa em “Teorema” e em outros escritos helderianos. Em Nietzsche – e não surpreenderá então que seja também assim em um autor que não apenas recebeu sua herança como tomou para si a tarefa de defendê-la contra seus abusos pelo nazifascismo – o instinto sacrificial é um instinto para a distinção individual. Diz o filósofo em um de seus principais escritos sobre a crueldade como instrumento de cultura – sem dúvida bem lembrado por Bataille (Nietzsche 1881: 78, itálicos originais): “O empenho por distinção é o empenho pelo domínio do outro [...]. Há toda uma série de graus neste domínio secretamente ansiado, e um catálogo abrangente deles equivaleria quase a uma história da cultura [...]. O empenho por distinção acarreta *para o outro* – especificando somente alguns degraus nessa longa escada: tormentos, depois golpes, depois horror, espanto angustiado, surpresa, inveja, admiração, elevação, alegria, serenidade, riso, derrisão, escárnio, mofa, aplicação de golpes, imposição de tormentos – aqui, no final da escada, encontra-se o asceta e o mártir; ele sente o mais alto prazer em suportar ele mesmo, consequência de seu impulso por distinção, aquilo que sua contrapartida no primeiro degrau da escada, o *bárbaro*, inflige a um outro, no qual e ante o qual quer se distinguir”. Por essas e outras “Teorema” funciona como uma espécie de história cultural condensada: ao dispor frente a frente D. Pedro, o Cruel, e Coelho, Herberto Helder confronta o bárbaro e o mártir de Nietzsche, condensando dramaticamente o que seriam para o filósofo os degraus extremos da escada do instinto humano para a distinção – porventura a fonte corporal, natural da ética da singularidade e à poética do sacrifício observadas por Ana Cristina Joaquim: os estágios mais incipiente e mais avançado da cultura.

¹⁵⁴ Grande tema nietzschiano, o da impossibilidade metodológica do altruísmo e inconsistência teórica inerente a toda interpretação de uma conduta humana como “altruísta”. Para o filósofo, as noções de altruísmo ou de “não-egoísmo” dependeriam da aceitação de uma premissa inaceitável: a da existência de um “ego” ou, em sotaque mais filosofante, de um “sujeito” como entidade única, unidade, e não como organização de uma multiplicidade de pulsões em disputa, cada qual almejando triunfar sobre as outras

Moral dos animais de sacrifício. – “Devoção entusiasmada”, “sacrificar a si mesmo” – são estas as palavras-chave de sua moral, e acredito que, como dizem, vocês “honestamente pensam assim”: mas conheço-os mais do que vocês mesmos, se a sua “honestidade” conseguir ir de braço dado com semelhante moral. Do alto dela vocês olham para baixo, para essa outra moral, sóbria, que requer autocontrole, rigor, obediência; chamam-na egoísta, e certamente – vocês são honestos consigo, se ela lhes desagarrada – ela *tem* que lhes desagradar! Pois, ao dedicar-se entusiasmamente a ela e sacrificar-se, fruem o inebriante pensamento da união com o poderoso, homem ou deus, ao qual se consagram: regalam-se no sentimento do seu poder, novamente testemunhado por um sacrifício. Na verdade, vocês apenas *parecem* sacrificar-se: convertem-se em deuses no pensamento e fruem-se a si mesmos como tal. Do ponto de vista dessa fruição – como lhes parece fraca e pobre a moral “egoísta” da obediência, da obrigação, da racionalidade: ela lhes desagrada, porque aí é que realmente tem de haver sacrifício e devoção, *sem* que o sacrificante se imagine transformado em deus, como imaginam. Em suma, vocês querem a embriaguez e a desmesura, e a

até realizar-se plenamente e impor seu domínio sobre determinado vivente. Sendo assim, não poderia existir supressão ou sequer secundarização do interesse próprio em benefício de um outro pelo fato mesmo de que não há “outro” nem tampouco “eu”, “ego”, “sujeito”: há apenas afetos em jogo, instintos em luta. Todo “desinteresse” estaria, segundo Nietzsche, fundado sobre o mais forte e triunfal interesse afetivo, instintivo, pulsional, natural. Todo comportamento “altruísta” expressaria o triunfo de certos afetos sobre outros: parte do vivente “abnegado” desejaria o que é moralmente interpretado como produto de alguma “abnegação”. Um aforismo de *Humano, Demasiado Humano* é eloquente: “A jovem apaixonada pretende que a devota fidelidade de seu amor seja testada pela infidelidade de seu amado. O soldado deseja cair no campo de batalha por sua pátria vitoriosa: pois na vitória de sua pátria também triunfa seu maior desejo. A mãe dá ao filho aquilo de que ela mesma se priva, o sono, a melhor comida, às vezes sua saúde, sua fortuna. Mas serão todos esses estados altruístas? [...] Não está claro que em todos esses casos o homem tem mais amor a *algo de si*, um pensamento, um anseio, um produto, do que a *algo diferente de si*, e que ele então divide seu ser, sacrificando uma parte à outra? [...] – A *inclinação por algo* (desejo, impulso, anseio) está presente em todos os casos mencionados; ceder a ela, com todas as consequências, não é, em todo caso, ‘altruísta’. Na moral o homem não trata a si mesmo como *individuum*, mas como *dividuum*” (Nietzsche 1878: 58-9, itálicos originais). Torna-se então plausível supor que um texto como “Teorema”, no qual está encenada a mutilação, a laceração, e portanto a divisão do corpo humano, encene também a divisão dos interesses, ou seja, a concorrência instintiva cujo resultado certa moral confundiria com um “desinteresse” nietzschianamente inconcebível: os instintos mais fortes do narrador helderiano seriam justamente os que têm interesse em seu martírio, seu sacrifício, sua morte.

moral que desprezam ergue o dedo *contra* a embriaguez e a desmesura – eu bem acredito que ela lhes cause mal-estar (1881: 149, itálicos originais)!

O Nietzsche de *Aurora* propõe uma explicação naturalista do comportamento sacrificial: é a “*moral dos animais de sacrifício*”, a animalidade, o caráter instintivo, a determinação afetiva, a regulação pulsional da ética de quem se submete voluntariamente a um outro mais forte o que seu aforismo ilumina. Para o filósofo, o mais espetacular dos sacrifícios seria mobilizado menos pela renúncia a si de um mártir virtuoso do que pelo gosto da “embriaguez”, da “desmesura”, do “inebriante pensamento da união com o poderoso, homem ou deus” a que se consagraria o animal humano ao se sacrificar. Não abnegação, desinteresse, altruísmo, mas o prazer próprio, o gozo da ultrapassagem dos limites de si mesmo em direção à experiência do ilimitado, a divina sensação de tornar-se um com um vivente de poder maior, o gosto de ser mais, de sentir-se mais ou, em linguagem nietzschiana, a alegria do sentimento da própria intensidade crescente, da concordância com a tendência natural de tudo o que vive sobre a terra ao aumento indefinido da própria força, a máxima realização do que em si mesmo é vontade de potência e assim natureza, naturalidade. Em Nietzsche, a autêntica experiência sacrificial nunca expressa valores ascéticos, ocidentais, cristãos, mas valores dionisíacos, gregos, trágicos – opinião em que Herberto Helder com toda a probabilidade o acompanharia, como se depreende do segundo ato de “Teorema”:

De novo me ajoelho entre os pés dos carrascos que andam de um lado para outro. Ouço as vozes do povo, a sua ingénua excitação. Escolhem-me um sítio nas costas para enterrar o punhal. Estremeço. Foi o punhal que entrou na carne e me cortou algumas costelas. Uma pancada de alto a baixo, um sulco frio ao longo do corpo – e vejo meu coração nas mãos de um carrasco. Um moço do rei espera com a bandeja de prata batida junto à minha cabeça, e nela depõem o coração fumegante. A multidão grita e aplaude; só o rosto de D. Pedro está triste, embora nele brilhe uma súbita luz interior de triunfo. Percebo como tudo está ligado, como é necessário as coisas se completarem. Não tenho medo. Sei que vou para o inferno, visto eu ser um assassino e o meu país ser católico. Matei por

amor do amor – e isso é do espírito demoníaco. O rei e a amante são também criaturas infernais. Só a mulher do rei, D. Constança, é do céu. Pudera, com a sua insignificância, a estupidez, o perdão a todas as ofensas. Detesto a rainha.

O moço sobe a escada com a bandeja onde o meu coração parece um molusco sangrento. D. Pedro volta-se, a bandeja aparece junto ao parapeito da janela. O rei sorri. Ergue o coração na mão direita e mostra-o ao povo. O sangue escorre-lhe entre os dedos e pelo pulso abaixo. Ouvem-se aplausos. Somos um povo bárbaro e puro, e é uma grande responsabilidade encontrar-se alguém à cabeça de um povo assim. Felizmente o rei está à altura do cargo, entende a nossa alma obscura, religiosa, tão próxima à terra. Somos também um povo cheio de fé. Temos fé na guerra, na justiça, na crueldade, no amor, na eternidade. Somos todos loucos.

Tombei com a face direita sobre a calçada e, movendo os olhos, posso aperceber-me de um pedaço muito azul de céu acima dos telhados. Uma pomba passa diante da janela manuelina. O cláxon de um automóvel expande-se liricamente no ar. Estamos no começo de junho. Ainda é primavera. A terra está cheia de seiva. A terra é eterna. À minha volta dizem obscenidades. Alguém sugere que me cortem o pênis. Um moço vai pedir autorização ao rei, mas ele recusa.

– Só o coração – diz. E levanta-o de novo, e depois trinca-o ferozmente. A multidão delira, aclama-o, chama-me assassino, cão, encomenda-me a alma ao Diabo. Eu gostara de poder agradecer a esta gente bárbara e pura as suas boas palavras violentas.

(1963: 110-1)

Muitíssimas coisas são aqui dignas de nota¹⁵⁵. Desde logo, a explicitação de uma agenda anticristã a princípio já presente, mas ainda implícita: o herói de Herberto Helder detesta

¹⁵⁵ Por exemplo, o fato de que tenha sido sugerido por “um moço” e vetado por D. Pedro o corte do pênis, leia-se, a castração do narrador helderiano. Se ainda faltassem indícios de que “Teorema” responde a um programa de renovação tragicizante da cultura ocidental, bastaria reparar na explicitude com que o conto identifica e repudia a moderna esterilização psicanalítica do trágico – frontalmente denunciada pelo poeta em outros textos, como vimos mais cedo. Não o pênis, só o coração, ordena D. Pedro aos executores de

“a insignificância, a estupidez, o perdão a todas as ofensas” professados pela moralidade ascética a que se consagrariam os vizinhos da “rainha, D. Constança”, no “céu” – esse condomínio moral de que Cristo é o síndico. Transvalorativamente, Coelho valoriza em alternativa o “espírito demoníaco” próprio às “criaturas infernais” – e vimos a que ponto o Demônio helderiano equivale ao Dioniso de Nietzsche, pelo que o inferno do poeta só pode equivaler à Grécia trágica do filósofo. É manifesta – segundo ponto a ser notado – a emoção trágica partilhada pela “gente”, o “povo”, a “multidão” que “delira”, “grita e aplaude” tomada de “ingénua excitação” – talvez no Portugal dos anos 1300, talvez na Santarém da hoje em dia, talvez no presente em que, entre escrita e leitura, “Teorema” sincroniza ficcionalmente qualquer anacronismo histórico entre personagens e cenário – a multidão portuguesa aplaude alegremente, íamos dizendo, como o teatro de Ésquilo e Sófocles o público ateniense dos séculos VI e V a.C. – o fato de que o tempo dos poetas trágicos gregos tenha que ser medido pelo de Cristo é que é um anacronismo bem mais problemático – a multidão portuguesa, finalmente, aplaude em festa um espetáculo de crueldade em tudo semelhante ao das tragédias gregas e não apenas, como argumenta Nietzsche, na *Genealogia da Moral*:

Ver-sofrer faz bem, fazer-sofrer mais bem ainda — eis uma frase dura, mas um velho e sólido axioma, humano, demasiado humano, que talvez até os símios subscrevessem: conta-se na invenção de crueldades bizarras eles já anunciam e como que “preludiam” o homem. Sem crueldade não há festa: é o que ensina a mais antiga e mais longa história do homem – e no castigo também há muito de *festivo* (1887: 51, itálico original)!

Para Nietzsche, toda a história e pré-história humanas são animadas pelo gosto natural da crueldade que com o poeta trágico Herberto Helder recobra a força dramática de sua forma artística exemplar. Mas não basta reconhecer a tragicidade festiva que releva dos

Coelho. Não a pobreza decifratória em que a mitologia freudiana degenera o enigma de Édipo, só a pureza dionisíaca dos mitos cardiofágicos gregos ou portugueses, recomenda Herberto Helder ao Ocidente.

espetáculos de crueldade em geral. É preciso entender sua natureza, sua naturalidade, sua fonte natural. Mais uma vez, o poeta dá pistas consistentes a respeito. Por exemplo – terceiro aspecto do segundo ato de “Teorema” a ser destacado – a de que Coelho, o mártir, não age por amor ao algoz, D. Pedro, o Cruel: isso seria agir segundo o imperativo cristão de amar o próximo ou, o que é pior, de amá-lo “como a si mesmo e a Deus sobre todas as coisas”, na versão expandida de um slogan que poderia servir de resumo à cultura ocidental, ao articular o confinamento do amor entre dois polos individualizados, humanizados, antropológicos – “si mesmo”/“próximo”, “eu”/ “outro” – com a niilização de ambos em favor de um “Deus” a ser amado “sobre todas as coisas”. E contudo Coelho não age, dizíamos, por amor cristão ao rei: age por tragicíssimo “amor do rei”, como diz Herberto Helder no primeiro ato de “Teorema”, ou “por amor do amor”, como precisa o poeta no segundo, orientando o *pathos* de seu narrador para um registro radicalmente dionisíaco, até porque radicalmente anti-apolíneo, quer dizer, radicalmente impessoal, supra-individual, natural-universal ou, para o último Nietzsche, sobre-humano.

O Herberto Helder de “Teorema” põe em cena a ficção de um Portugal e, por extensão, de um Ocidente onde a medida do valor da vida não é nem Deus, nem o homem: onde nem cristianismo, nem humanismo têm validade como perspectivas de valoração. Mas um poeta de sua grandeza não se limitaria à crítica dos niilismos português e ocidental. Para concretizar a transvaloração esboçada por Nietzsche, o conto helderiano tem ainda que instituir, como já vimos várias vezes, a vida mesma como valor absoluto. Faz então sentido que na morte, junto ao sentimento de intensificação de sua potência, o narrador de Herberto Helder intua que é “[a]inda é primavera” – e talvez não seja inútil lembrar que para o jovem Nietzsche o instinto dionisíaco é uma “pulsão primaveril”. E faz ainda mais sentido que, ao morrer, um mártir pressinta que – palavras do poeta – a “terra está cheia de seiva”, ou que a “terra é eterna”. O que Coelho experimenta ao ter seu coração cruelmente arrancado a punhaladas é então a poderosíssima imanência entre seu corpo dilacerado, aberto, e a infinita vitalidade terrena, natural – porque a natureza, o homem que ultrapassa suas determinações niilistas incluído, naturalmente, é apenas vontade de potência e nada mais. É o bastante para que se perceba que a sabedoria que orienta Herberto Helder em “Teorema” é a de certo filósofo e o “amor” de seu narrador o de

certo profeta: “Amo aqueles [...] que se sacrificam à terra, para que um dia a terra venha a ser do super-homem” (Nietzsche 1883: 16): assim falou Zaratustra.

Que *Os Passos em Volta* de Herberto Helder duplicam – com toda a diferença dos duplos – o *Zaratustra* de Nietzsche já tínhamos visto. Mas só agora desabrocha plenamente o sentido de “Teorema” em particular: o conto dramatiza, investindo-a então de realidade literária, a formação do super-homem nietzschiano. Assim, o poeta situa no presente de sua obra um acontecimento que filósofo e profeta agendam vagamente para “um dia”: o sacrifício da humanidade à natureza, quer dizer, dos instintos mais fracos do homem às forças maiores da terra e, portanto, do tipo niilista que prepondera há milênios no Ocidente a um tipo mais forte, até que a cultura ocidental seja superada por outra, mais saudável, a ser recriada a partir de um *homo natura*¹⁵⁶. Há mais que acaso histórico no fato de o narrador helderiano ter o nome de um animal: com ele Herberto Helder realiza

¹⁵⁶ Por oposição, naturalmente, ou em sua própria naturalidade, a essa criação cultural, essa invenção histórica a que, julgando batizar uma espécie natural, biológica, segundo a qualidade que naturalmente a distinguiria, as ciências da natureza chamaram *homo sapiens* – traindo, talvez mais até que sua presunção, sua ingenuidade filosófica. Designando-se a si mesmo como o “homem sábio”, o ser humano não faz mais do que presentear a natureza com suas próprias virtudes, quer dizer, do que subordiná-la a seus próprios valores humanos, demasiado humanos. O *homo sapiens* é fruto menos do desenvolvimento cerebral de um primata bípede que do ato falho, da confissão narcísica, de uma cultura metafísico-teológico-científica eternamente enamorada de sua vontade de saber, de seu instinto ilimitado de conhecimento, sua crença no valor absoluto da verdade. Dizer “*homo sapiens*” não é mobilizar meramente uma categoria biológica: é emitir um juízo de valor – é dizer, em linguagem ocidental, “espécie boa”, ou ainda, “vidente valoroso”. Para reconduzir o ser humano à natureza seria então necessário, no mínimo, estar ao abrigo dos valores historicamente prevalentes no Ocidente, do narcisismo ocidental, como indica Nietzsche (1886: 124), em um aforismo de *Além do Bem e do Mal*: “São palavras belas, solenes, reluzentes, tilintantes: honestidade, amor à verdade, amor à sabedoria, sacrifício pelo conhecimento, heroísmo do que é veraz – há algo nelas que faz subir o orgulho. Mas nós, eremitas e marmotas, há muito nos persuadimos, no fundo segredo de uma consciência eremita, que também essa digna pompa verbal é parte do velho-enfeite mentira, poeira e purpurina da inconsciente vaidade humana, e que também sob uma cor e uma pintura tão lisonjeiras deve ser reconhecido, uma vez mais, o terrível texto básico *homo natura*. Retraduzir o homem de volta à natureza; triunfar sobre as muitas interpretações e conotações vaidosas e exaltadas, que até o momento foram rabiscadas e pintadas sobre o eterno texto *homo natura* [...]”. O *homo natura* não é então um *télos*, um objetivo, um fim: é, muito pelo contrário, um início, um ponto de partida, um texto básico – de letra aliás inacessível porque infinitamente sobreposta por infinitas camadas de interpretação, de acordo com o perspectivismo de Nietzsche, como já vimos – ao qual seria necessário atribuir novas interpretações, às quais corresponderia a formação de uma nova cultura. Que não se confunda portanto a tarefa cultural da reinterpretação filosófico-filológica do *homo natura* em Nietzsche com a ideia essencialista de um “estado de natureza” humano tal como aparece, por exemplo, e com valências opostas, em Hobbes ou Rousseau.

o programa de Nietzsche-Zaratustra, para quem o impulso para a autossuperação é o traço fundamental da natureza, se não for a natureza mesma, identificada ao seu traço fundamental – a vontade de potência. Mas para que a abertura do corpo de Coelho aos circuitos naturais da energia corresponda à superação do Ocidente é necessária ainda a intervenção criadora de um instrumento de cultura: um tipo especial de crueldade que, agindo sobre o corpo humano, direcionaria a humanidade para a formação de um novo tipo culturalmente exemplar. Para o Herberto Helder de “Teorema”, a cardiofagia, como mostra o último ato do conto¹⁵⁷:

Um filete de sangue escorre pelo queixo de D. Pedro, os maxilares movem-se devagar. O rei come o meu coração. O barbeiro saiu do estabelecimento e está agora a meio da praça, com a bata branca, o bigode louro, vendo D. Pedro comer o meu coração cheio da inteligência do amor e da eternidade. O marquês de Sá da Bandeira é que ignora tudo, verde e colonialista no alto plinto de granito. As pombas voam em redor, pousam-lhe na cabeça e nos ombros, e cagam-lhe em cima. D. Pedro retira-se, depois de dizer à multidão algumas palavras sobre crime e justiça. O povo aclama-o mais uma vez, e dispersa. Os soldados também partem. E eu fico só para enfrentar essa noite que se aproxima. Esta noite foi feita para nós, para o rei e para mim. Meditaremos. Somos ambos sábios às custas dos nossos crimes e do comum amor à eternidade. O rei estará insone nos seus aposentos, sabendo que amará para sempre a minha vítima. Talvez lhe não termine aí a inspiração. O seu corpo ir-se-á reduzindo à força de fogo interior, e

¹⁵⁷ Na esteira do latinista Dante Tringali, Luís Maffei reenvia o investimento de Herberto Helder no tema da cardiofagia ao mito dionisíaco: morto o deus, recordam Tringali e Maffei, “Palas-Atena (ou Minerva) consegue salvar o coração de Dioniso [...] e o oferece a Zeus, que o come ou faz sua amante Sémele, uma mortal tebana, comê-lo. Da união entre Zeus e Sémele (esta fica grávida) nasce novamente o deus Baco” (Tringali *apud*. Maffei 2005: 176). Qualquer semelhança com “Teorema” não é mera coincidência. Mas mais do que identificar as fontes dionisíacas do conto helderiano importa perceber que a assimilação da história de Portugal ao mito grego se inscreve em um projeto de transformação cultural do Ocidente. O tema da cardiofagia não é um simples tributo ao mito de Dioniso. É um instrumento de cultura operado estrategicamente por Herberto Helder, à maneira de Nietzsche: uma ação cruel sobre o corpo como sede das forças humanas, com vistas à formação de indivíduos concretamente capazes de erguer novamente sobre a terra uma cultura grega, dionisíaca. Menos as intertextualidades mitológicas e afiliações artístico-religiosas do que um programa culturalmente revolucionário – eis o que mais importa em “Teorema”.

a paixão há-de alastrar pela sua vida, cada vez mais funda e mais pura. E eu também irei crescendo na minha morte, irei crescendo dentro do rei que comeu meu coração. D. Inês tomou conta das nossas almas. Liberta-se do casulo carnal, transforma-se em luz, em labareda, em nascente viva. Entra nas vozes, nos lugares. Nada é tão incorruptível como a sua morte. No crisol do inferno havemos de ficar os três permanentemente límpidos. O povo só terá que receber-nos como alimento, de geração em geração. Que ninguém tenha piedade. E Deus não é chamado para aqui.

(1963: 111-12)

“Deus não é chamado para aqui”. Nem valeria a pena chamar quem já não escuta: “Deus morreu: agora *nós* queremos – que o super-homem viva”, proclama Nietzsche, através de Zarathustra (2011: 272, *italico original*), em um plural que anuncia intempestivamente a aliança já nem tão secreta entre alguma profecia teuto-persa e alguma literatura lusogrega. Mas, como já vimos, a morte de Deus não é condição suficiente para a formação do tipo sobre-humano que transportaria a cultura ocidental para além de si mesma: é preciso que morra ainda o homem que conserva os valores de Deus morto. A encenação do sacrifício de Coelho por Herberto Helder satisfaz essa precisa exigência antropocida – que aliás percorre a obra do poeta, como também vimos. Mas – para retomar somente as variações helderianas sobre o tema nietzschiano da morte do Homem sobre as quais já nos detivemos – diferentemente da decapitação por pedrada em “(coroação)” ou do estrangulamento por emancipação manual em “(a outra)”, a cardiofagia torna a morte alimento da vida e o fim de um homem nutrição, fortificação energética, intensificação vital de outro – subordinando dessa maneira a finitude humana à eternidade dos ciclos naturais. Pelo que “Teorema” encena a filosofia de Dioniso, da qual o super-homem de Nietzsche seria a concretização cultural: o mito do deus morto e renascido reduplica a continuidade cíclica da natureza, no exato sentido em que o poema contínuo helderiano reduplica artisticamente a eternidade da vida natural.

Em “Teorema”, o ato cardiofágico contrai portanto toda uma interpretação dionisíaca da natureza, extensível – a continuidade do poema de Herberto Helder o confirma –

também à arte, orientando-as a ambas para uma eternidade terrena. Assassino de D. Inês e assassinado por D. Pedro, Coelho torna seu crime uma véspera e seu castigo um dia seguinte, esculpindo o tempo em forma circular: o narrador helderiano assassina o amante do rei para que exista punição, quer dizer, futuro, porvir, devir. Assim, ao “dizer à multidão algumas palavras sobre crime e justiça”, D. Pedro discursa no fundo sobre o enraizamento dos valores de uma cultura que prefere a crueldade à piedade, a vingança ao perdão e a força trágica ao ascetismo cristão em uma determinada imagem temporal. Essa sabedoria, na qual “Teorema” une vítima e carrasco, é o legado dos protagonistas do conto a toda a cultura ocidental. “Somos ambos sábios às custas dos nossos crimes e do comum amor à eternidade”, e o “povo só terá que receber-nos como alimento, de geração em geração”, diz Coelho, dizendo ao Ocidente a reciprocidade entre a vida e a morte em um tempo que aliança tudo que é, foi e será. Dessa imagem temporal, pela qual o eterno revir do devir orienta o curso do tempo que arrasta para a morte tudo o que vive sobre a terra, ressalta a mais íntima consonância entre ser humano e natureza. E o ser humano que na morte diz a eternidade do tempo, da terra e da vida já não tem a medida de um homem: expande-se para além da humanidade.

2.4.2. Erotismo

O sacrifício do narrador helderiano em “Teorema” realiza literariamente a superação do homem tal como projetada por Nietzsche-Zaratustra. Assim, Herberto Helder confere realidade literária, dramática, artística, ao que em linguagem histórico-filosófica seria a superação do niilismo moderno, ou seja, a superação dos valores de uma modernidade antropocêntrica, a ultrapassagem do ser humano como medida do valor de tudo o que vive na terra, em direção à terra mesma, à vida terrena, à vida tão-somente – concebida, à maneira nietzschiana, como valor universal e absoluto e, nesse sentido, como o único critério legítimo para toda valoração: a morte de um homem como a morte do Homem, o fim de um ser humano como o fim do humanismo. Mas as experiências do sacrifício e da morte – se é que se pode falar em “experiência da morte”, se é que a morte não é por definição o que não se pode experimentar – não são as únicas nas quais, superando-

se a si mesmo, ultrapassando os limites que o conservam em sua existência individual, o ser humano se reconcilia com a vida, a terra e a natureza com que então se identifica – se por “natureza” se entende a orientação natural da vida não para a autoconservação, e sim, pelo contrário, para a autossuperação, para o aumento irrestrito de potência, o ganho ilimitado de força e, correlativamente, para o gasto pródigo, o dispêndio inútil, dadivoso, exuberante de energia: também é assim na experiência erótica.

Basta lembrar que, de acordo com o que não seria injusto descrever como uma famosa aplicação da filosofia de Nietzsche à antropologia e à teoria da religião, o erotismo daria lugar à transgressão dos limites do homem enquanto ser descontínuo em direção a uma continuidade primordial, um estado de indiferenciação anterior à formação de sua vida individual, a ser reencontrada no aspecto unitivo, fusional, de uma prática erótica que se assemelha à morte como retorno ao contínuo, ao indiferenciado, ao ilimitado. Desse modo, o erotismo celebraria uma relação entre continuidade e descontinuidade similar à que a primeira teoria nietzschiana da tragédia grega celebra entre Dioniso e Apolo, dionisíaco e apolíneo, Uno-originário e princípio de individuação – e não é um acaso que Eros seja um deus trágico, que a origem de todo dionisismo seja a orgia bacante e Baco o deus de todo excesso sexual¹⁵⁸. Se a tragédia revela a sabedoria de Dioniso sob a forma de Apolo, o erotismo ativa tragicamente – por exemplo, na fusão dos corpos durante o ato sexual – o terror e o êxtase da violação da individualidade, sem que isso represente perigo à vida individual: a “morte” erótica, pequena morte, como passagem do indivíduo aos seus limites, em direção à plenitude vital. Reciprocamente, o erotismo, o parentesco entre Eros e Thanatos, a afinidade entre o amor e a morte, está no âmago da arte trágica

¹⁵⁸ A constatação de que Eros é por excelência o deus trágico é atribuída a Lacan, *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Que tanto a religião quanto a arte dionisíacas tenham origem na sabedoria orgiástica das mulheres bacantes – donde inclusive a tradicional associação do dionisíaco ao feminino, por oposição à masculinidade usualmente atribuída à pulsão apolínea, que se teria desenvolvido a partir da sabedoria do guerreiro grego – é um dos nem tão numerosos temas de acordo entre Nietzsche e o cânone filológico. Que Baco, Dioniso, seja o deus, entre outras coisas, do excesso sexual é senso comum. Que Bataille tenha escrito *O Erotismo* (1957) sobre as páginas de *O Nascimento da Tragédia* e “A noção de dispêndio” (1933) sob a sombra da noção de vontade de potência são intuições passíveis de verificação por qualquer leitor.

grega – e também, em níveis vários de degradação, no das artes romântica, parnasiana e surrealista, conforme o Herberto Helder de *Photomaton & Vox*:

Se alguma vez se definiu erotismo como relação entre amor e morte, deveu-se isso à percepção de um sentido muito profundo da “degradação”, à maneira baudelairiana, do instinto sexual. O erotismo é uma metafísica da sexualidade.

Na literatura, o parnasianismo, inspirado pelo modelo escultórico neoclássico, superficializa o erotismo, conduzindo-o a uma forma estatutária e imóvel do “belo”. Afasta-o dessa profundidade sombria onde o precipitara a violação do tabu, essa violação que sobrepusera uma metáfora romântica à sexualidade, investindo-a de valores espiritualistas que em Baudelaire viriam mais tarde, por rotação e translação, a constituir uma tábua “demoníaca” de inversões. [...] Depois, com o surrealismo, a pulsão erótica aspira à qualidade de regra de conhecimento, uma aventura sumptuariamente animada por inspirações cósmicas (Helder 1979: 75).

Deixemos por enquanto de lado o tema do alcance cósmico da pulsão erótica, atribuído por Herberto Helder à poesia e à arte surrealistas – e que para Nietzsche consistiria em nada menos do que o fundamento do lirismo em geral, desde a sua fonte mais remota, o ditirambo de Arquíloco, como já vimos. Vejamos entretanto que, segundo o poeta, o parnasianismo literário ou escultórico “superficializa o erotismo”, quer dizer, confina-o à superfície, ao plano da aparência, à forma, subordinando-o assim aos valores estéticos que o jovem Nietzsche associa a Apolo. Para Herberto Helder, a arte parnasiana afastaria a experiência erótica de sua “profundidade sombria”, de seu dionisismo, sua tragicidade essencial – prolongada todavia por algum romantismo, até chegar a Baudelaire¹⁵⁹. Já no

¹⁵⁹ Repare-se ainda no acento nietzschiano com que Herberto Helder se refere a “uma tábua ‘demoníaca’ de inversões” baudelairiana. É possível que a palavra “demoníaca” seja pronunciada por Herberto Helder aqui em dicção neutra. Mas a ideia de uma “tábua” de valores é inequivocamente extraída à linguagem de Zarathustra. E que superar a ordem vigente implique não a subversão ou revolução de um dado sistema valorativo e sim sua inversão, suas várias “inversões”, é algo que remete de modo igualmente inequívoco para a filosofia nietzschiana. Passar de valores tradicionais a novos, ou de uma tábua metafísico-cristã a uma tábua demoníaca de valores, realizando portanto o projeto nietzschiano da transvaloração de todos

“Relance sobre a poesia de Edmundo de Bettencourt”, o poeta recorre à primeira teoria nietzschiana do trágico, como também já vimos, para remeter a Dioniso os romantismos e a Apolo os classicismos que o parnasianismo exacerbaria, hipertrofiaria – por exemplo, ao hiperapolinizar o “instinto sexual”, “conduzindo-o a uma forma estatutária e imóvel do ‘belo’”, conforme uma estética para a qual a valorização absoluta da beleza artística custaria à arte seu fundo dionisíaco, seu substrato natural, ou, nos casos mais graves, sua vitalidade. O tratamento anti-trágico do erotismo estaria portanto em continuidade com um programa de alienação da arte em relação à vida – vivamente repudiado por Nietzsche, no *Crepúsculo dos Ídolos*:

L’art pour l’art. [...] Havendo-se excluído da arte o fim da pregação moral e do aperfeiçoamento humano, não se segue daí que ela seja sem finalidade, sem sentido, sem objetivo; em suma, *l’art pour l’art* – um verme que morde a própria cauda. [...] Já um psicólogo pergunta: o que faz toda arte? não louva? não glorifica? não escolhe? não enfatiza? Com tudo isso ela *fortalece* ou *enfraquece* determinadas valorações... Isso é uma coisa acessória? casual? algo de que o instinto do artista não participa absolutamente? Ou não é antes o pressuposto para que o artista *possa*...? Seu mais profundo instinto visa a arte, não visa antes

os valores é, em parte da obra de Nietzsche – para um leitor mais heideggeriano, em toda ela – proceder à inversão do platonismo, como vimos. Por outro lado, Herberto Helder se afasta do filósofo ao conceder valor presumivelmente positivo ao tratamento baudelaireano do erotismo, se não ao próprio Baudelaire. O poeta é um dos grandes exemplos de Nietzsche para o processo fisiopsicológico que, como já vimos, sua filosofia chama – aliás, em língua francesa, invariavelmente – *décadence*, designando com esse nome a degradação instintiva, a desarticulação afetiva, o descontrole pulsional típico de compleições mais fracas que, na criação estética, seriam menos capazes da coordenação da multiplicidade conflituosa dos próprios impulsos em que assentaria a coesão estilística que o filósofo considera indispensável tanto à obra quanto à vida de um artista, como também vimos. É exatamente essa capacidade de domínio dos próprios afetos, de integração da pluralidade instintiva de si mesmo sob o controle das pulsões mais fortes o que está no cerne de uma ideia propriamente nietzschiana de “amor”, como logo veremos. O Baudelaire de Nietzsche, como *décadent*, seria desse modo uma figura perfeitamente anti-erótica, enquanto o de Herberto Helder salvaguardaria a tragicidade do erotismo da degradação do instinto sexual na modernidade. E há ainda a complicação de que, como o poeta o avalia no excerto acima, o parnasianismo é exemplo, como também veremos muito em breve, da postura estética descrita pelo mote “arte pela arte” – já associada não só ao romantismo que Herberto Helder elogia, como ao próprio Baudelaire. Mesmo na divergência, os juízos estéticos do poeta são então tão heterodoxos, leia-se, originais, como os do filósofo. E nessa originalidade Herberto Helder e Nietzsche reencontram uma afinidade criativa maior, em relação às quais desaparecem as diferenças críticas menores.

o sentido da arte, a *vida*? um *desiderato de vida*? – A arte é o grande estimulante para a vida: como poderíamos entendê-la como sendo sem finalidade, sem objetivo, como *l’art pour l’art*? – Permanece uma questão: a arte também traz à luz muito do que é feio, duro, questionável na vida – e ela não parece com isso tirar a paixão pela vida? E, de fato, houve filósofos que lhe emprestaram esse sentido: Schopenhauer ensinou o “desvencilhar-se da vontade” como o propósito geral da arte, e venerou o “inclinando à resignação” como a grande utilidade da tragédia. – Mas isso – já o dei a entender – é ótica de pessimista e “mau olhado” –: devemos recorrer aos próprios artistas. *Que comunica o artista trágico*? Não mostra ele justamente o estado *sem* temor ante o que é temível e questionável? [...] A valentia e a liberdade de sentimento ante um inimigo poderoso, ante uma sublime adversidade, ante um problema que suscita horror – é esse estado *vitioso* que o artista trágico escolhe, que ele glorifica (1888b: 77-8, itálicos originais).

Para Nietzsche, a doutrina ético-estética da “arte pela arte” – da qual o parnasianismo que segundo Herberto Helder petrificaria o erotismo ao hipertrofiar o belo é apenas um exemplo entre outros – está no extremo oposto da ética trágica da glorificação artística da vida, da justificação incondicional do mundo enquanto fenômeno estético, do “sim” dionisíaco inclusive ao que existe de mais feio, duro, questionável e horrível, como vimos reiteradamente. De acordo com o filósofo, se o “mais profundo instinto” de todo artista – e o do artista trágico especialmente – “visa a arte”, é porque “o sentido da arte” é a vitalização vital. “A arte é o grande estimulante da vida”: um tônico e não um purgante, como pretendem as teorias aristotélicas da tragédia como arte catártica, nem tampouco um calmante, como preferiria Schopenhauer, para quem a arte em geral e a arte trágica em particular induziriam à resignação perante o sofrimento da existência ou, em termos mais schopenhauerianos, à acalmia da vontade – a ser alcançada, por exemplo, por meio da suspensão do desejo sexual via contemplação do belo e, portanto, do desestímulo à procriação que perpetuaria a dor em que consistiria a própria vida. E contudo é possível que até mesmo em Schopenhauer a beleza artística tenha sido um estímulo à vitalidade e, mais ainda, que justamente de sua sexualidade tenham vindo as forças decisivas para

a criação de sua filosofia anti-erótica, seu pessimismo contra-sexual – de acordo com a interpretação de Nietzsche, na *Genealogia da Moral*:

Interpretemos agora o caso de Schopenhauer [...]: evidentemente a visão do belo atuava nele como estímulo liberador da *força principal* de sua natureza (a força da reflexão e do olhar aprofundado); de modo que esta explodia e de imediato tomava conta da consciência. Com isso não se deve em absoluto excluir a possibilidade de que a peculiar doçura e plenitude própria do estado estético tenha origem precisamente no ingrediente “sensualidade” [...] – de que, assim, a sensualidade não seja suspensa quando surge o estado estético, como acreditava Schopenhauer, mas apenas se transfigure e já não entre na consciência como estímulo sexual (1887: 93, itálicos originais).

Tudo o que Nietzsche diz sobre a transfiguração do “estímulo sexual” em filosofia por um Schopenhauer tomado da “peculiar doçura e plenitude própria ao estado estético” suscitado pela “visão do belo” poderia ser resumido em uma palavra: “sublimação”. Mas o fato de que o filósofo tenha escrito algumas linhas sobre um processo fisiopsicológico consubstanciável em um conceito que compreende de maneira especialmente refinada favorece a distinção de uma sublimação propriamente nietzschiana de sublimações, por exemplo, platônica ou freudiana¹⁶⁰. Por um lado, a proposta de Nietzsche reenvia à de Platão: enraizar a criatividade filosófica de Schopenhauer em sua sexualidade é fazer do

¹⁶⁰ Para um comentador nietzschiano tão influente quanto Walter Kaufmann (1950: 218-27), o conceito de sublimação, embora geralmente negligenciado pelos especialistas na obra do filósofo, cumpriria papel central na última filosofia de Nietzsche, seja como ideia que designa a formulação controlada de impulsos naturais dos quais o instinto sexual é o maior exemplo, seja como contraponto à ideia de castração, quer dizer, de extirpação, recalamento, negação sumária de tudo o que uma cultura e uma moral consideram indesejável. Kaufmann se refere principalmente à última filosofia de Nietzsche. Mas já era essa a diferença fundamental entre a Grécia de Homero e a Grécia de Ésquilo, entre a cultura olímpica e a cultura trágica, nos primeiros escritos do filósofo, como vimos anteriormente: para o jovem Nietzsche, enquanto a poesia épica recorria à beleza e à serenidade para encobrir, alienar, castrar o que pode haver de mais sombrio na existência, a poesia trágica sublimaria a face maldita da vida, integrando-a à bela aparência da arte, de maneira a orientar a formação de uma cultura capaz de afirmar com incondicional alegria a totalidade do que existe, sem quaisquer recalamentos, subtrações ou recusas, como já vimos muitas vezes.

filósofo praticante de um eros e da filosofia uma atividade eminentemente erótica – em plena continuidade com o argumento de Sócrates no que é possivelmente o documento primordial do discurso amoroso no Ocidente, *O Banquete*¹⁶¹. Por outro, toda a teoria platônica do erotismo é uma apologia à desmaterialização, à descorporalização, e assim à dessexualização progressiva do amor: o desejo sexual, o amor a um belo corpo, deveria ser sublimado em amor aos belos corpos em geral, e depois em amor à própria beleza, ao Belo – ideia metafisicamente correlata à do Bem a que por fim conduziria uma escada amorosa que idealiza, intelectualiza, abstrai a sexualidade a cada novo degrau erótico, até sublimá-la completamente em amor platônico, isto é, em um amor metafísico, um amor à metafísica. Nada menos nietzschiano.

Já o conceito de sublimação em Freud parece menos distante de Nietzsche do que o de Platão. Tipicamente, em sentido freudiano, “sublimação” significa – toda a confusão da psicanálise a propósito remonta exatamente ao caráter equívoco dessa (in)definição¹⁶²

¹⁶¹ Se por “Ocidente” se entende, com Nietzsche, a formação cultural que se constrói sobre as ruínas de uma Grécia trágica erodida por Eurípides e implodida por Sócrates e Platão: uma invenção que data do período clássico da cultura grega, como temos visto desde o início deste trabalho. O caráter fundador do *Banquete* platônico se torna especialmente perceptível, por exemplo, na relevância da ideia de um eros desencarnado para a ideia cristã de amor – uma das mais importantes e persistentes da história ocidental. Mas é evidente que o erotismo foi objeto do pensamento e da arte desde antes que se viesse a constituir o mundo ocidental. Na própria Grécia, por exemplo, encontram-se já em Safo o que foram, possivelmente, as primeiras referências à reciprocidade entre prazer e dor tradicionalmente associada ao plano erótico. Para um registro dessa e de muitas outras visitas pré-platônicas ao tema do amor, veja-se, por exemplo, *Eros the Bittersweet: an essay* (1986), de Anne Carson. Quanto à atribuição de estatuto erótico à filosofia por Platão, trata-se de um dos principais temas do *Banquete*: Sócrates, como modelo de filósofo segundo o paradigma platônico, seria também o amante exemplar, uma vez que o amor à forma eterna, estável, metafísica, do Belo e do Bem seria tarefa propriamente filosófica. Quanto ao reconhecimento de um eros socrático por Nietzsche (1888b: 21), é o filósofo quem o diz: “Sócrates foi também um grande erótico”.

¹⁶² Em “Freud and Nietzsche on Sublimation” (2009), Ken Gemes mapeia as muitas lacunas e ambiguidades da sublimação psicanalítica, apontando a concepção nietzschiana do conceito como um caminho possível para sua superação. Para Gemes, o problema teria a ver, principalmente, com a relativa sobreposição, em Freud, entre as noções de “sublimação” e de “sintoma neurótico” como “formações substitutas” para a repressão sexual. O famoso ensaio de Freud sobre Leonardo da Vinci seria um exemplo eloquente de toda a confusão: tendo convertido seus impulsos homossexuais reprimidos nos impulsos artísticos e científicos que o teriam orientado para o estudo obstinado do corpo humano masculino, o Leonardo de Freud seria tanto um caso de “sublimação” quanto de “neurose obsessiva”. Para nós, que temos interesse bastante moderado em problemas de nomenclatura psicanalítica, importa sobretudo observar que a interpretação freudiana autoriza a hipótese estapafúrdia, para não dizer infame ou criminosa, de que se Leonardo não fosse o que a teoria psicanalítica considera um “neurótico”, se seus impulsos homossexuais não tivessem sido reprimidos, se sua sexualidade tivesse em suma sido mais feliz, sua arte e sua ciência teriam recebido menores investimentos energéticos e então, possivelmente, obtido resultados menos geniais. Enquanto

– o redirecionamento de certo *quanta de* energia sexual reprimida para um objeto não-sexual ou para um objetivo exterior à sexualidade: seriam sublimadas as pulsões eróticas infelizes sempre que canalizadas energeticamente para práticas saudáveis, exercidas em campos estrangeiros ao do erotismo. Em Nietzsche, a sublimação não implica entretanto a repressão da sexualidade ou a sua orientação energética para atividades não-eróticas, mas a cooptação de instintos sexuais por outros mais fortes dos quais se tornariam assim aliados: a pulsão erótica sublimada se realiza energeticamente a si mesma em atividades outras que não as que tinha originalmente por objeto, erotizando-as, em contrapartida. Em perspectiva nietzschiana, ao ser sublimado, por exemplo, em instinto para a criação estética, o impulso sexual não é então esvaziado de seu valor erótico, como argumenta a psicanálise: a arte não é nenhum substituto para o sexo e sim a própria pulsão erótica sublimada, quer dizer, coordenada por instintos que a aliam à criatividade artística. Para uma aplicação exemplar da ideia de sublimação em Nietzsche, considere-se um poema de *A Faca Não Corta o Fogo*, em que Herberto Helder apresenta a poesia mesma como uma experiência erótica da linguagem, da língua, das línguas:

resposta a uma carta

gloria in excelsis, a minha língua na tua língua,
também eu queria escrever um poema maior que o mundo,
escrevê-lo com o mais verbal e primeiro de mim mesmo,
o mais irrefutável,
quem do caos ouvisse subir os cantantes capítulos,
quem dessa altura do nome tirasse uma língua para confundir qualquer poema
escrito em bárbaro soberbíssimo,
eu que disse: nas inexpugnáveis retretes da terra casam-se língua e poesia,
não tenho qualquer memória nupcial:
retretes graves, há sempre;

não resolver suas pendências terminológicas, a psicanálise terá que decidir se faz apologia à infelicidade sexual ou à mediocridade artístico-científica.

português, menos;
poesia, faz tempo que não conheço nenhuma,
quero dizer, ílima, íssima, poesia superlativa absoluta simples ou sintética
indizível,
ponta com ponta tocando-se dentro da boca,
é por lá que se apura em leveza e quilate o elemento ouro:
toca-me lábil,
língua,
alerta, silvestre, tão como vais morrer,
com menos favor, menos condição, menos poder que todos os fenómenos da
língua e do mundo,
mas se é mister que te salves,
faz então um mistério e não te salves para ninguém,
porque tu és mais surgida,
mais sucessiva,
mais falada em música,
com mais atenção inspirada, digo,
tudo por começar és com mais respiração:
melhor é saliva língua na língua do que revolvê-la em poema maiores,
ou falá-la,
na vida pessoal de repente uma língua encontrada,
sabe-se como todos morrem pela boca,
espero não encontrá-la nunca,
espero mesmo não encontrar a mão de Deus,
a sua mão esquerda,
o poema galáctico que escreveu ainda era infante,
espero nada encontrar faiscando nas trevas aquando da ressurreição frente às
riquezas dos reinos,
a minha língua na tua língua em todos os sentidos sagrados e profanos,
saliva, muita, e temperatura animal

O erotismo poético de Herberto Helder enrosca língua e língua, músculo e idioma, corpo e poema, beijo e escrita no que se poderia descrever, em chave nietzschiana, como uma “sublimação afirmativa”, no sentido de que, contra o caráter essencialmente negativo da idealização ascendente do amor em Platão e do escoamento extra-erótico da energia sexual reprimida em Freud, por exemplo, o poeta articula afirmativamente, de acordo com uma exata hierarquia – a arte como forma do eros que a energiza – impulsos sexuais e instintos artísticos, adensando, desse modo, “em todos sentidos sagrados e profanos”, sexualidade e poesia. É que, em Herberto Helder, como já vimos em detalhe, a “escrita nasce diretamente do corpo” (1979: 129), sendo então uma atividade tão física quanto o sexo, precisamente como em Nietzsche a criação estética é, como também já vimos, um processo fisiológico subordinado à vida pulsional do artista que cria em um estado fortemente erótico, isto é, na superabundância de suas forças, nas maiores intensidades de sua vontade de potência, até que seu excesso energético o prolongue naturalmente para além de si mesmo, em direção a uma natureza a ser artisticamente conquistada, quer dizer, configurada, conformada, plasmada em forma artística. Ao instinto estético-sexual para a conquista plástica do mundo natural, ao impulso para o domínio da vida em obra, Nietzsche dá o eroticíssimo nome “amor” – como testemunha um fragmento póstumo escrito entre a primavera e o verão de 1883:

Conquistar – é a consequência natural de um poder *excedente*: é o mesmo que o fazer criativo e o fecundar, portanto a *incorporação da sua imagem em material alheio*. Por isso o ser humano superior precisa *atuar criativamente*, i. é., impor a outros sua *condição superior*, seja como professor, seja também como artista. Pois o artista quer se comunicar, e especialmente comunicar o seu gosto: um artista para si é uma contradição. [...] Onde quer que haja poder sobrando, este quer conquistar: tal instinto é com frequência chamado de *amor*, amor àquilo em que o instinto conquistar gostaria de descarregar-se (1973a: 223, itálicos originais).

Em linguagem nietzschiana madura, a palavra “amor” nomeia uma *poiesis* erótica, um “fazer criativo” e um “fecundar”, por meio dos quais o amante, o amador, em todo caso o artista tanto descarrega naturalmente na vida seu “poder excedente”, seu excesso de potência, quanto fixa em imagens, em arte, a prole mesma que semeia. Poucas noções dão testemunho mais eloquente do amadurecimento teórico do filósofo em relação ao seu pensamento estético de juventude: o “amor” do último Nietzsche enraíza a arte no trabalho da vontade de potência do artista, concebida ao mesmo tempo como princípio gerativo e configurador, como força e forma, desdobrando assim de um único processo natural o que sua primeira filosofia atribuía à união conjugal de duas pulsões estéticas da natureza – uma musical, energética, dionisiaca, outra plástica, formal, apolínea –, de modo a situar nessa aliança, justamente, amorosa, a origem da tragédia, como já vimos e revimos muitíssimas vezes. É o bastante para que se perceba a tragicidade erótica, ou a reafirmação do vínculo originário entre o trágico e o erótico, por um poema que, no registro mais escorreitamente nietzschiano, torna o “amor” de um artista, de um poeta, a “incorporação de sua imagem em material alheio”, ao pôr em cena um “amador” em conquista da “coisa amada” na qual se “transforma”. Escreve Herberto Helder na primeira parte do “Tríptico”, de *A Colher na Boca*, com Camões – poeta de amores líricos e épicos, arquilóquicos e homéricos, dionisiacos e apolíneos:

Transforma-se o amador na 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 da sua última vida.

O amador transforma-se de instante para instante,

e sente-se o espírito imortal do amador

criando-se 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.

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 amada são um único grito

anterior de amor.

E gritam e batem. Ele bate-lhe com o seu espírito

de amador. E ela é batida, e bate-lhe

com o seu espírito de amada.

Então o mundo transforma-se neste ruído áspero

do amor. Enquanto em cima

o silêncio do amador e da amada alimentam
o imprevisto silêncio do mundo
e do amor.

(1961: 12-3, itálicos originais)

Tal como o “Tríptico” helderiano a realiza, a fusão amorosa, a união erótica de “amador” e “coisa amada”, estabelece certa relação entre uma filosofia da arte e uma filosofia da natureza, ou entre uma estética e uma física, subordinadas, ambas, a uma “cosmovisão generificada”, uma “cosmologia de gênero”, segundo a qual as formas são tipicamente masculinas e as forças femininas – em continuidade seja com escritos nietzschianos do período de *O Nascimento da Tragédia* (1872), que associam a beleza artística de Apolo à masculinidade e a verdade natural de Dioniso à feminilidade, seja com textos incluídos por Nietzsche em *A Gaia Ciência* (1882), para os quais a vida é uma mulher, “*vita femina*” (1882: 203), e os artistas que a transfiguram amorosamente em arte “mães masculinas” (*ibid.*: 97). É precisamente assim no poema de Herberto Helder: o “amador” “corre pelas formas dentro” em que “bate, bate, bate” como “um martelo que esmaga”, modelando, formulando a “coisa amada”, a “mulher que escuta”, e que então eroticamente “dá-se ao amador” em que também “vai-se transformando”, até que o amor funda por inteiro vida e arte em “um único grito”, uma só coisa. O erotismo cósmico extensível também à arte, isto é, a metáfora sexual indistintamente aplicável às criações natural e artística, é um tema transversal à escrita de Herberto Helder – como se constata, por exemplo, em “(uma ilha em sketches)”, de *Photomaton & Vox*. Conta o poeta que em certa ilha:

Os homens descem até à praia e estendem-se na areia onde correm centenas de lagartixas fazendo desenhos complicadíssimos e fúteis. E enquanto os homens dormem, os montes ao alto são nus e amarelos. Eles dormem, e os montes ficam sempre vazios e secos sob o sol tranquilo. Com o seu perfume cru o mar invade a ilha. É o perfume do mar na primavera. Ou é o perfume do mar no verão. Os poros ardem tocados pelo ar salgado. A cabeça fecha-se. Vem do fundo um rumor cego. Então os homens vão para casa e fornicam com as mulheres.

Esta gente possui o orgulho firme de quem conhece o poder das coisas, o sentido da inutilidade essencial da vida contra o qual nada mais se deve opor do que a força de uma ordem momentânea, estritamente necessária. É preciso comer um mínimo, trabalhar um mínimo, acreditar um mínimo nestas hastes verdes que estremecem ao vento de maio. Depois, tudo quanto se pode fazer é ficar ao sol olhando perdidamente a água do mar, ou ir para as casas mal-reconstruídas, no meio do vento estriado de areia, e fornicar com as mulheres que envelhecem depressa.

[...]

Um dia há a fome. Não essa habitual fome surda e continuada, a básica fome da ilha – estilo central com suas tréguas que empenham de novo o homem no acto de viver. Há a fome extrema.

Então as mulheres saem das casas e atravessam os caminhos em grupos mudos. Têm as caras de pessoas velhas embora algumas sejam ainda mulheres jovens. O seu passo é incerto, porque saem pouco. Estão desesperadas e dirigem-se às autoridades da ilha. Caminham num passo sem jeito, vestidas de negro, com aquele pensamento femininamente feroz do pão, a determinação das fêmeas ameaçadas nos fundamentos da vida. É uma fome imediata, um pouco sem dignidade. Não atinge a forma de ideia, uma expressão de silêncio sombrio. É uma fome-fêmea, e por isso será remediada.

Os homens estão deitados na praia, e ir às autoridades é a última coisa, a coisa desesperada, convincente, brutal e eficaz que pertence às mulheres. Esse alarde a que não falta malícia não é dos homens. O orgulho inútil é que é dos homens. Ficam na mesma posição, olhando para o mundo. E, nesse orgulho imóvel de que extraem não se sabe que confusa justificação, sentem toda a fome por todas as partes do corpo. É uma fome-macho, e por isso não seria remediada se a seu lado se não tivesse desenvolvido, com toda a ignóbil e engenhosa energia, a fome das mulheres. É a salvação.

Pertence aos homens da ilha de Herberto Helder o gosto do olhar, a embriaguez da visão sob o sol tranquilo, o orgulho imóvel face à forma, o pacto elementar com a inutilidade e a beleza das imagens: são os artistas, a arte. Às mulheres do poeta pertence a potência da ação, a urgência vital, a obscura malícia dos iniciados nos segredos da terra, a força brutalmente eficaz e a energia ferozmente engenhosa da natureza: são a vitalidade, a vida. Vez por outra, enquanto lagartixas rabiscam a areia da praia, talvez na primavera, talvez no verão, de todo modo segundo uma periodicidade naturalmente soberana, em absoluta imanência com os ciclos naturais, o mar lança seu perfume sobre a pele dos homens que, respondendo a um chamado cósmico, voltam às casas em que fornicam com as mulheres. Nessa sexualidade responsiva ao cosmos – que, como vimos ainda há pouco, Herberto Helder reenvia ao surrealismo, quem sabe por intuir que, se depurada de expedientes normativos e conceptualizações postíças, a arte surrealista estenderia alguns dos mais fortes instintos helênicos até a modernidade – nesse erotismo cósmico, dizíamos, Nietzsche percebe nada menos do que a chave para a compreensão da noção mesma de “grego” ou, mais precisamente, para a interpretação propriamente grega de uma realidade a que, já bem longe de sua “metafísica de artista” e então de seu conceito juvenil de “dionisiaco”, sua última filosofia chama “Dioniso”. Diz o filósofo no *Crepúsculo dos Ídolos*:

Fui o primeiro que levou a sério, para a compreensão do velho, ainda rico e até transbordante instinto helênico, esse maravilhoso fenômeno que leva o nome de Dionísio: ele é explicável apenas por um *excesso* de força. [...] Pois somente nos mistérios dionisiacos, na psicologia do estado dionisiaco, expressa-se o *fato fundamental* do instinto helênico – sua “vontade de vida”. Que garantia o heleno para si com esses mistérios? A vida *eterna*, o eterno retorno da vida; o futuro, prometido e consagrado no passado; o triunfante Sim à vida, acima da morte e da mudança; a *verdadeira* vida, como continuação geral mediante a procriação, mediante os mistérios da sexualidade. Para os gregos, então, o símbolo sexual era o símbolo venerável em si, o autêntico sentido profundo no interior da antiga

religiosidade. Todo pormenor no ato da procriação, da gravidez, do nascimento despertava os mais elevados e solenes sentimentos. Na doutrina dos mistérios a dor é santificada: as “dores da mulher no parto santificam a dor em geral – todo vir-a-ser e crescer, tudo o que garante o futuro *implica* a dor... Para que haja o eterno prazer da criação, para que a vontade de vida afirme eternamente a si própria, *tem* de haver também eternamente a “dor da mulher que pare”... A palavra “Dionísio” significa isso tudo: não conheço simbolismo mais elevado que esse simbolismo *grego*, o das dionisiacas. O mais profundo instinto de vida, aquele voltado para o futuro da vida, a eternidade da vida, é nele sentido religiosamente – e o caminho mesmo para a vida, a procriação, com o caminho *sagrado*... Só o cristianismo, com seu fundamental ressentimento *contra* a vida, fez da sexualidade algo impuro: jogou *imundície* no começo, no pressuposto de nossa vida (Nietzsche 1888b: 104-6, itálicos originais)...

É nos “mistérios da sexualidade”, no “símbolo sexual” tal como concebido pelos gregos, no sexo como lugar privilegiado pela antiguidade grega para a construção do que seria o “simbolismo mais elevado” sobre a vida – é então em uma simbologia da gravidez, das “dores da mulher no parto” e da existência enquanto “continuação geral na procriação”, “acima da morte e da mudança”, mas também com elas, necessariamente – é enfim no extremo oposto da pudicícia cristã¹⁶³, nas religiões orgiásticas da Grécia antiga, em uma metáfora grega do sexo, que Nietzsche encontra a forma acabada de sua cosmologia: o “excesso de força” do “instinto helênico” equivale, em linguagem nietzschiana madura,

¹⁶³ Pudicícia que, como se sabe, o cristianismo leva às raias do absurdo quando, no que é certamente um dos eventos mais importantes de sua história, se não o mais importante, desvincula do sexo a concepção de Jesus por Maria, dita a “virgem”, equiparando o nascimento de Cristo, presumivelmente um mamífero, ao das formas de vida que se reproduzem assexuadamente, a exemplo de bactérias, fungos, protozoários, da maioria das plantas e de uma série de animais invertebrados. O filólogo Friedrich Nietzsche não poderia deixar de tecer críticas ao tratamento niilista que a religião cristã, enquanto obra de ficção (anti)científica, dedica aos temas da reprodução, da gravidez e da procriação humanas. Em vez de compreender, à grega, ou como os paganismos em geral, a relação entre “pais” e “filhos” como símbolo de um “sentimento geral de transfiguração de todas as coisas”, um “sentimento de eternidade, de perfeição”, a fábula cristã opta por se desenvolver a si mesma a partir do esdrúxulo pressuposto “da ‘imaculada concepção’ [...] Mas com isso ela maculou a concepção —” (Nietzsche 1888c: 41, itálicos originais): maculou a vida mesma.

à vontade afirmativa de potência do grego como tipo cultural que, em sua magnífica “vontade de vida”, deseja o “eterno retorno” do vivido, mesmo na dor e na morte. Para o último Nietzsche, a “palavra Dionísio significa tudo isso”: o orgiasmo religioso grego como âmago da “psicologia do estado dionisiaco” – da qual o representante máximo é o poeta trágico que surpreende em si mesmo a totalidade do cosmos, ao pressentir no próprio sacrifício a inesgotabilidade da vida, quer dizer, que intui sua coincidência com os fluxos cósmicos da criação e da destruição contínuas de tudo o que existe, mais ainda, que é ele mesmo o eterno movimento do vir-a-ser e do não-ser-mais de todas as coisas. Em seu melhor sentido nietzschiano, a palavra “Dioniso” descreve portanto o poeta que ressalta da escrita de Herberto Helder.

2.4.3. Inocência

A poesia trágica de Herberto Helder reafirma na modernidade o erotismo cósmico que Nietzsche observa na linhagem grega de que o poeta descende: a tragédia de Ésquilo e de Sófocles, sobretudo, mas também o ditirambo de Arquíloco, como vimos em detalhe. Como o conjunto das formas gregas que a prefiguram, a escrita helderiana projeta o que em linguagem nietzschiana madura se poderia descrever como uma “imagem dionisiaca da natureza”, quer dizer, uma intuição artística, e não uma exposição conceitual¹⁶⁴, da tragicidade imanente a tudo o que vive sobre a terra, no eterno retorno da vida como procriação e degenerescência, no fluxo contínuo do nascer e morrer de todas as coisas. Em Herberto Helder, como em alguma poesia lírica e na melhor poesia trágica da Grécia antiga, e contra a calúnia da sexualidade pelo cristianismo em que perdura a abstração

¹⁶⁴ Até porque, caso tentasse expressar sua visão trágica do mundo não como conto, ficção, prosa poética, e sim como discurso, logicização, raciocínio, ou ainda, se preferisse a interpretação teórica à apresentação artística de sua intuição trágica da existência – e é claro que Herberto Helder jamais cometeu esse erro, que é de resto todo nosso, o erro em que esse trabalho encontra sua condição de possibilidade, seu gesto fundamental –, se o poeta procurasse, finalmente, racionalizar o trágico, não faria senão reencenar a cena primitiva da cultura ocidental: o nascimento do Ocidente na morte da tragédia grega, ou a subordinação da tragicidade à razão, a da criação à crítica, a da arte à ciência, a da vontade de criar à vontade de saber. Nada menos helderiano.

platônica do sexo, contra portanto a transvaloração dos valores trágicos sobre a qual o Ocidente se constrói a si mesmo – em Herberto Helder, dizíamos, toda a vida natural, todo o cosmos, tudo o que existe, é processo, mudança, transformação. O mesmo seria dizer, com o grande filósofo da era trágica grega: em perspectiva helderiana, a qualidade essencial de tudo o que é está em seu vir-a-ser, o ser do Ser é seu devir, *O Ser é o devir*. O texto mais importante do poeta sobre o caráter essencialmente deveniente, mutável, metamórfico da natureza em geral é, sem dúvidas, “Teoria das Cores”, de *Os Passos em Volta*. Conta Herberto Helder:

Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho. Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor vermelha até que principiou a tornar-se negro a partir de dentro, um nó preto atrás da cor encarnada. O nó desenvolvia-se alastrando e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário o pintor assistia surpreendido ao aparecimento do novo peixe.

O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava. Os elementos do problema constituíam-se na observação dos factos e punham-se por esta ordem: peixe, vermelho, pintor – sendo o vermelho o nexo entre o peixe e o quadro através do pintor. O preto formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor.

Ao meditar sobre as razões da mudança exactamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efectuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose.

Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo.

(1964b: 25)

“Teoria das Cores” é uma alegoria da sabedoria trágica da vida que orienta toda a poesia de Herberto Helder. Ou ainda: é uma fábula – o *incipit* “Era uma vez” conferindo aspecto de conto de fadas ao que talvez seja sobretudo uma *ars poetica* – da qual se desprende uma imagem da escrita mesma do poeta em geral como bendição, aprovação estética,

experiência artisticamente feliz da tragicidade intrínseca ao tempo que destina à morte tudo o que participa do devir. Passe-se em resumo o enredo helderiano: um peixe ensina a um pintor, isto é, a natureza ensina à arte, “o mundo das coisas” transmite ao “mundo da imaginação”, o que é para ambos os mundos a lei única – “a lei da metamorfose”, da transformação, da mudança, e portanto da transitoriedade, da finitude, da mortalidade. É precisamente essa a “insídia do real” que abre “um abismo na primitiva fidelidade do pintor” de Herberto Helder: o devir-negro de um peixe vermelho escancara a distância insuperável entre o caráter deveniente da realidade natural as concepções idealistas da representação artística, informadas pela projeção dos valores metafísicos da unidade e da identidade sobre a natureza. Eis o que então significa pintar em vermelho o vermelho de um peixe: excluir metafisicamente, idealmente, antinaturalmente, a vida ao fluxo do tempo em que tudo se cria, se transforma e morre. Por outro lado, pintá-lo em amarelo significa afirmar o nexos temporal que torna a criação artística inseparável da morte. É o pensamento trágico por excelência¹⁶⁵.

Em Herberto Helder, como em toda a linhagem dos criadores com que o poeta mantém parentesco, a arte é o lugar privilegiado da valorização do tempo em sua tragicidade: a mais alta expressão da nobreza da multiplicidade e da mutabilidade próprias ao mundo sensível, natural, real, quer dizer, a mais digna afirmação do valor da natureza enquanto diferença, metamorfose, mudança, ou ainda, a língua mais propícia à pronúncia do “sim” trágico à alegria e ao sofrimento da vida como devir, fluxo, impermanência. E no entanto é justamente contra a positividade do devir, contra as experiências afirmativas do tempo, que a cultura ocidental constituiu, primeiro nos foros das justiças metafísica

¹⁶⁵ Como em “Teoria das Cores”, é ainda a representação pictórica do nó trágico entre criação e morte, do liame temporal entre arte e finitude, o tema da imagem – a da tela “Saturno devorando um filho” (1819-23), de Francisco de Goya, outro irmão consanguíneo de Herberto Helder, ou seja, outro herdeiro moderno da nobre e antiga linhagem trágica de que o poeta descende – que figura na capa de *Ou o Poema Contínuo – Súmula* (2001). A pintura de Goya – talvez a mais célebre entre suas celeberrimas “Pinturas Negras” – reencena o velho mito do deus Cronos, encarnação divina do tempo como passagem ou fluxo irrefreável, devorando um de seus filhos. Desnecessário dizer muito: em Goya, como em Herberto Helder, o tempo é quem dá à luz sua cria, sua criação, e também quem a devora, quem a guia impiedosamente para o fim, quem forçosamente a mata. É precisamente isso a tragicidade artística, é essa a sabedoria do artista trágico.

e teológica, o caso que faz atualmente tramitar em tribunais científicos. O mesmo medo da morte que impele Platão a declarar o tempo imperfeito em relação à ideia de uma eternidade extratemporal e que motiva a subordinação cristã da vida terrena, em sua temporalidade, à salvação eterna em um Paraíso ou à eterna danação em um Inferno – o mesmo medo da morte, o mesmo ódio ao devir, o mesmo ressentimento contra o vir-a-ser e o não-ser-mais que animam tudo o que existe realmente, o mesmo espírito de vingança contra a realidade mesma, em suma: é ainda hoje isso o que no fundo orienta o esforço da ciência contemporânea contra a doença, o envelhecimento, a degeneração e o fim – da medicina à genética, passando, no mínimo, pela farmácia, a nutrição e a cosmética.

Assim, se a história do Ocidente é, como vimos em detalhe, a da sujeição da arte trágica à razão metafísico-teológico-científica, a da desvalorização da vontade de criar do tipo humano grego em relação à vontade de saber do tipo humano ocidental, é porque os eventos decisivos de nossa cultura têm um único sentido: a desmoralização do tempo, a condenação do devir. Mas o problema é mais antigo que nós: sua formulação exemplar remonta ao primeiro filósofo a fixar seu pensamento em palavra escrita, bem antes da invenção socrático-platônica do Ocidente. Segundo Anaximandro de Mileto – e qualquer semelhança com as ideias cristãs de pecado original, juízo final, salvação por penitência e redenção via sofrimento não é mera coincidência – toda forma de vida individual, tudo o que se liberta de um *ápeiron*, o vir-a-ser de tudo o que se emancipa de um Indefinido originário a que extrairia sua fonte produtiva, seria culpado e estaria então condenado ao castigo da morte – única forma de saldar a dívida contraída para com o Ser pelo que tem a presunção, ou o que comete a *hybris*, de devir. Se vir-a-ser é ser mortal, é porque o mundo deveniente tem que expiar a própria culpa. Se estar no tempo é ser para o fim, é porque a vida temporal, a temporalidade mesma, como cada palavra que escapa ao silêncio, esse *ápeiron* dos poetas, é uma injustiça: uma – Herberto Helder *dixit* – “espécie de crime” (1979: 16). É o que afirma – passe a redundância – a doutrina metafísico-moral de Anaximandro, segundo o Nietzsche de *A Filosofia na Era Trágica dos Gregos*:

Pode não ser lógico, mas em todo caso é bem humano [...] considerar agora, com Anaximandro, todo vir-a-ser como uma emancipação do ser eterno digna de castigo, como uma injustiça a ser expiada pelo sucumbir. [...] Como pode perecer algo que tem direito a nascer? De onde vem esse vir-a-ser a engendrar sem descanso, de onde vem aquela contorção de dor na face da natureza, de onde vem infindável lamento mortuário em todo o reino do existir? Desse mundo do injusto, do insolente declínio da unidade primordial das coisas, Anaximandro se refugia em uma cidadela metafísica, da qual se debruça agora, deixa o olhar rolar ao longe, para enfim, depois de um silêncio meditativo, dirigir a todos os seres a pergunta: “O que vale vosso existir? E se nada vale, para que estais aí? Por vossa culpa, observo eu, demorai-vos nessa existência. Terei de expiá-las com a morte. Vede como murcha vossa Terra; os mares minguam e secam; a concha sobre a montanha vos mostra o quanto já secaram; desde já o fogo destrói vosso mundo, que, no fim, se esvairá em vapor e fumaça. Mas sempre, de novo, voltará a edificar-se um tal mundo de transitoriedade: quem seria capaz de redimir-vos da maldição do vir-a-ser?” (1873: 256-7).

As perguntas que Nietzsche formula em nome de Anaximandro são simples retórica. No momento em que as lança, o filósofo já tem seu contraponto à culpabilização do vir-a-ser preparado: em perspectiva nietzschiana, o redentor do devir na era trágica grega é, claro, Heráclito de Éfeso, dito “o obscuro” – e que um narrador helderiano tenha pedido a algum deus direito eterno ao uso dessa exata alcunha tampouco há de ser um acaso¹⁶⁶. Para Heráclito, o caráter deveniente da existência é tão nítido como para Anaximandro. Mas o sentido da transitoriedade de todas as coisas, e então da temporalidade da vida

¹⁶⁶ Herberto Helder, *Os Passos em Volta*, “Poeta obscuro”: “Acerca da frase – ‘Meu Deus, faz com que eu seja sempre um poeta obscuro.’ – julgo haver alguma coisa a explicar. Para já não sei onde a li, se a li, pois bem pode ser que ma tenham referido e uma frase referida, não lida, torna-se menos do seu autor. Tracei-a a lápis na parede em frente à cama. Estava sempre a vê-la. [...]. ‘Faz com que eu seja sempre um poeta obscuro’. [...] Anos depois contemplava a bela frase, a humildade ardente dessa frase, e concluía que os caminhos do orgulho, que me haviam conduzido até ela, eram a minha solitária arma e a maneira de antecipar com vitoriosa alegria as várias mortes dos meus vários anos” (Helder 1963: 147). É outra vez patente a tragicidade do narrador que, guiado por uma “obscuridade” heraclitiana, descobre – Herberto Helder assim a havia cantado anos antes, celebradamente – “a exaltante alegria da morte” (*id.* 1958: 19).

em seu conjunto, é que é absolutamente outro: não uma “maldição”, culpa ou *hybris* a ser expiada nas devastações do tempo, conforme uma moralidade natural, uma “ordem moral do mundo”, mas a determinação elementar de um cosmos perfeitamente caótico na infinita criação e destruição de si mesmo, segundo a lei de uma eternidade temporal. É assim em sentido muito mais próximo ao de Heráclito do que ao de Anaximandro – o tema da “combustão total pelo fogo” é comum a ambos – que o poeta trágico Herberto Helder articula a união circular entre tempos assírios e lisboetas, antigos e modernos, com as devorações cíclicas da terra – presumivelmente, não para que o vir-a-ser seja castigado e sim para que o fim de um ciclo seja também o início de um outro, até que a eternidade receba o selo do tempo e o revir do devir carimbe o Ser. Escreve o poeta em *A Morte Sem Mestre*:

há não sei quantos mil anos um canavial estremeceu na Assíria
e um douto poeta inscreveu esse tremor num curto poema lírico
lido agora por mim junto a um canavial nos subúrbios de Lisboa
e eu penso que os dois canaviais estremeceram igualmente
a tantos tempos e lugares de distância
e só se extinguirão devorados pelo fogo
quando o fogo devorar a terra inteira

(Helder 2014: 54)

Se o poema de Herberto Helder for lido, como convém, mais ao modo de Heráclito do que ao de Anaximandro, então “quando o fogo devorar a terra inteira” o que terá lugar não será alguma punição infringida por justiça cósmica a uma vida terrena em si própria moralmente condenável, isto é, culpada, mas – já era assim em “Teoria das Cores”, como vimos há pouco – a expressão soberana da natureza mesma como processo extramoral de modificação de si própria ou, para dizê-lo como o heraclitiano Friedrich Nietzsche, a afirmação da necessidade estética e cosmológica de uma contínua reconfiguração das formas do mundo natural: em linguagem nietzschiana, a “inocência do devir”. É então de se supor que, quando prefigura a extinção de canaviais que a eternidade comunica “a tantos tempos e lugares de distância”, o poeta não encena uma existência castigada

por sua imperfeição originária, essencial: encampa poeticamente a tarefa da liberação da vida de toda culpa, todo débito metafísico, toda hipoteca moral. Para isso, o passo decisivo é, para Nietzsche, a superação da doutrina que, extrapolando perversamente o pessimismo de Anaximandro, escala como protagonista uma espécie de agiota: alguém que teria comprado ao preço da própria morte a dívida dos homens com Deus não para declarar isentos os devedores e sim para – não sem cobrar juros abusivos à humanidade – se tornar ele mesmo seu impagável credor¹⁶⁷. O filósofo apresenta, a propósito, a sua agenda programática, no *Crepúsculo dos Ídolos*:

Hoje [...] quando nós, imoralistas, buscamos com toda a energia retirar novamente do mundo o conceito de culpa e o conceito de castigo, e deles purificar a psicologia, a história, a natureza, as sanções e as instituições sociais, não existe, a nossos olhos, adversários mais radicais do que os teólogos que, mediante o conceito de “ordem moral do mundo”, continuam a empestear a inocência do vir-a-ser com “culpa” e “castigo”. O cristianismo é uma metafísica do carrasco... (Nietzsche 1888b: 46)

É possível que o uso do plural pelo Nietzsche do *Crepúsculo dos Ídolos* assinale um velho hábito acadêmico, um retorno atávico do filósofo maduro aos vícios do jovem filólogo, uma concessão do “espírito livre” a seu passado de “erudito”. Mas também é possível que, aliando-se em linguagem aos “imoralistas” de “[h]oje”, aos adversários da teologia de seu tempo, aos anticristãos de sua época, um escritor tão criterioso quanto Nietzsche

¹⁶⁷ O recurso à retórica econômica não é aqui fortuito. Um dos argumentos mais importantes da filosofia de Nietzsche – é essencialmente sobre isso sua *Genealogia da Moral* – é o de que o pensamento em termos de crédito e débito forma o estrato mental mais antigo e mais fundamental de toda a história da humanidade. A relação etimológica que para o filósofo ligaria a palavra alemã “Mensch”, homem, ser-humano, a *manas*, seu equivalente em sânscrito, demonstraria que o homem é originalmente “o animal que mede”, que pesa, avalia – o animal avaliador, valorador, instaurador de valores. De acordo com Nietzsche, a relação original entre os *manas* é a de uma troca de valores econômicos, na qual uma pessoa ou comunidade tem que pagar dívidas contraídas para com outras, seja em dinheiro, em produtos diversos ou na concessão ao credor do direito à prática de certa medida, certo montante de crueldade contra o devedor. O Deus cristão seria uma derivação da figura do credor, assim como a noção moral de culpa derivaria da noção econômica de dívida.

obedeça à exigência intempestiva que guia todo o seu pensamento, e que então a tarefa de “retirar” em definitivo “do mundo o conceito de culpa e o conceito de castigo” seja a seus olhos tão moderna quanto antiga. A “inocência do vir-a-ser”, do devir, seria assim uma empresa a ser menos inaugurada do que aberta “novamente”. Pelo que a filosofia nietzschiana seria na modernidade uma alternativa ao cristianismo no preciso sentido em que a de Heráclito foi na Grécia trágica à de Anaximandro. Contra a acusação moral da vida, o mundo como um grande jogo cósmico. Contra o castigo metafísico ou religioso ao tempo, o devir como pura artisticidade natural e criação estética inocente. Contra a negação da existência, a afirmação da força plasmadora e destrutiva de uma natureza que cria formas para logo voltar a arruiná-las, como uma criança que brinca¹⁶⁸. É o que pressente Herberto Helder, em perspectiva inteiramente heraclitiano-nietzschiana, ao extrair à criatividade e ao ludismo infantis valiosas lições para a poesia – e não apenas. Explica o poeta em “Aprender ou não”, de *em minúsculas*:

Muita da nossa pedagogia – a mais tradicionalista, pelo menos – parece destinar-se a converter a criança à sabedoria ignorante que trata das coisas e coisas, por entre as quais se há-de mover a frenética ocupação dos nossos dias tristes, estéreis. Aprendemos isto e aquilo, construímos estradas, pontes, aviões e astronaves. Bom. Está certo. Mas somos tristes. O puro júbilo que vem de fazer por fazer, agir por agir, falar por falar, rir por rir – o gratuito, descomprometido, lúdico, mágico, criador, vital –, esse puro júbilo, perdêmo-lo. E então procuramos

¹⁶⁸ Em Heráclito, as imagens da criança, do jogador e do artista se condensam para dar forma à do tempo: o próprio tempo é criança-artista-jogador, não um tempo-Cronos mas um tempo-Aion, o tempo paradoxal do acontecimento, da configuração e interrupção intermitentes, movimento lúdico que cria e destrói em alegria, o cosmos mesmo como devir inocente. Nessa “sublime alegoria” cósmica, Nietzsche reconhece o cerne do pensamento do filósofo em que – não tendo vivido a segunda metade do século XX ou aprendido português – encontraria, a milênios de distância, seu mais próximo interlocutor (Nietzsche 1873: 258-9): “Um vir-a-ser e perecer, um construir e destruir, sem nenhuma prestação de contas de ordem moral, só tem nesse mundo o jogo do artista e da criança. E assim como joga a criança e o artista, joga o fogo eternamente vivo, constrói em inocência – e esse jogo joga o Aion consigo mesmo. Transformando-se em água e terra, faz, como uma criança, montes de areia à borda do mar, faz e dismantela; de tempo em tempo começa o jogo de novo”. Acrescente-se que Dioniso é um deus-criança, e que em seu mito constam jogos e brinquedos, e se torna muito claro que Nietzsche percebe em Heráclito um espelho ancestral de sua própria filosofia – no qual desponta também à contraluz, caso se a saiba discernir, a prefiguração de certa poesia, poema, poeta.

as crianças, inventamos a infância que, se calhar, não tivemos. O que importa é libertarmos uma força, inscrita obscuramente em nós, que agirá sobre o mundo. Saímos da doença. Somos maravilhosos.

[...]

Uma vez, entusiasmado até o paroxismo com esta inversão de valores do saber, conversei animadamente com uma criança acerca dos golfinhos e dos americanos. Pretendia eu provar-lhe que os golfinhos eram mais inteligentes que os americanos. Para o efeito, contei-lhe o caso (verídico) do “water-polo. Um grupo de americanos iniciou um grupo de golfinhos neste jogo. Pouco tempo depois, verificou-se que os golfinhos, mantendo a estrutura básica do jogo, introduziram nele novos elementos, novas regras, tornando-o uma aventura muito mais complexa, rica e emocionante. Tinham feito alguma coisa que os americanos jamais haviam conseguido. E sabem o que disse a criança? “Os americanos são aranhas. Fazem a teia sempre da mesma maneira.” *Voilà*.

O caso é construir a teia sempre de modo diferente. Isto tem um nome: INVENÇÃO. É capacidade exclusiva das crianças, esta de inventar? É. Ela introduz-se nos adultos através de fendas nos granitos da razão e da utilidade. Contudo, é a imaginação que nos salva. Tudo louco, se não fosse a higiene da imaginação.

[...]

[...] “Quando eu crescer, vou cortar as flores grandes, para não haver vento”. A história é esta: fazia muito vento, e por isso a mãe não deixara a filha ir brincar para a rua. Como o sinal do vento o via ela nas árvores a abanar, (“as flores grandes”), cortando-as desapareceria o sinal, quer dizer: a própria coisa (o vento). [...] Modificaria a realidade segundo o princípio do desejo. E isto não é só o princípio mesmo da poesia, mas o das relações do homem com a realidade – o significado do trabalho criador. Adaptar o mundo ao nosso desejo, através de um ato radical. É quando o trabalho se faz jogo.

(Helder 2018: 45-7)

A criança de Herberto Helder interpreta a existência segundo um instinto de jogo de que apenas um tipo de adulto pode ser capaz¹⁶⁹ – talvez dois, se se considera o filósofo, certo filósofo, o filósofo trágico, grego, nietzschiano: o poeta ou, mais latamente, o artista que adapta a realidade ao próprio desejo, até modificar o mundo ao qual dá forma, por força de seu ludicíssimo trabalho, isto é, de sua arte. Para a criança helderiana, para o criador inocente, a experiência essencial da existência não é a de nenhuma *hybris*, crime, dívida, culpa: é a do “puro júbilo que vem de fazer por fazer, agir por agir, falar por falar, rir por rir – o gratuito, descomprometido, lúdico, mágico, criador, vital”. Assim, a inocência não é para o poeta um dom natural, mas a contrapartida ética de sua intuição da natureza como jogo estético. E o devir-criança do qual dependeria a poesia tem como premissa – fortíssimo sotaque nietzschiano de Herberto Helder – a “inversão de valores do saber” culturalmente estabelecido. Primeiro, é preciso negar valor a todos os valores de uma modernidade racionalista e utilitarista. Só depois é que, “através de fendas nos granitos da razão e da utilidade”, se torna possível “construir a teia sempre de modo diferente”: na linguagem de Nietzsche, criar novos valores. É o que ensina o filósofo, via Zaratustra, ao eleger a criança que desde Heráclito metaforiza a inocência do devir como imagem da última de três metamorfoses do espírito – a fase final, e decisiva, do grande projeto nietzschiano da transvaloração. Fala o profeta:

¹⁶⁹ É altamente duvidosa, embora perfeitamente irrelevante, a veracidade empírica do episódio narrado por Herberto Helder. A criança que compara americanos a aranhas para repudiar a mesmice granítica, leia-se, híper-apolínea, racional, lógica, causal, proposital, final de suas teias soa nietzschiana demais para não ser uma sequela ficcional da filosofia mesma de Nietzsche. A menos que o poeta tenha realmente conhecido um improvável leitor ultra precoce da *Genealogia da Moral*, o que se deve escutar sob a prosa helderiana é, como em tantas e tantas outras vezes, o pensamento nietzschiano. Escreve o filósofo, denunciando a decadência do instinto de jogo no Ocidente, ou seja, a incapacidade ocidental de afirmar o acaso, de dizer Sim ao que é, foi e será, a necessidade absoluta do Ocidente de um fundamento estável a partir do qual julgar a existência em geral (Nietzsche 1887: 95, itálicos originais): deplorável é a “nossa atitude para com Deus, quero dizer, para com uma presumível aranha de propósito e moralidade por trás da grande tela e teia da causalidade – podemos dizer, como Carlos, o Temerário, em luta com Luís XI: ‘*je combats l’universelle araignée*’”. A criança do Herberto Helder de *em minúsculas* combate portanto essa precisa aranha universal da causalidade, do propósito e da moralidade – e nada mais justo que nos tempos do poeta sejam os americanos os representantes da pretensão universalizante dos vícios mentais que o Ocidente identifica a todo o pensamento, ao pensamento mesmo.

Três metamorfoses do espírito menciono para vós: de como o espírito se torna camelo, o camelo se torna leão e o leão, por fim, criança.

Há muitas coisas pesadas para o espírito, para o forte, resistente espírito em que habita a reverência: sua força requer o pesado, o mais pesado.

O que é pesado? Assim pergunta o espírito resistente, e se ajoelha, como um camelo, e quer ser bem carregado.

[...]

Todas essas coisas mais que pesadas o espírito resistente toma sobre si: semelhante ao camelo que ruma carregado sobre o deserto, assim ruma ele para seu deserto.

Mas no mais solitário deserto acontece a segunda metamorfose: o espírito se torna leão, quer capturar a liberdade e ser senhor em seu próprio deserto. [...]

[...]

Meus irmãos, para que é necessário o leão no espírito? Por que não basta o animal de carga, que renuncia e é reverente?

Criar novos valores – tampouco o leão pode fazer isso; mas criar a liberdade para nova criação – isso está no poder do leão.

Criar liberdade para si e um sagrado Não também ante o dever: para isso, meus irmãos, é necessário o leão.

[...]

Mas dissei-me, irmãos, que pode fazer a criança, que nem o leão pôde fazer? Por que o leão rapace ainda tem de se tornar criança?

Inocência é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda a girar por si mesma, um primeiro movimento, um sagrado dizer-se sim.

Sim, para o jogo da criação, meus irmãos, é preciso um sagrado dizer-se sim: o espírito agora quer *sua* vontade, o perdido para o mundo conquista *seu* mundo.

(Nietzsche 1883: 27-9, itálicos originais)

Para Nietzsche-Zaratustra, o desenvolvimento da criatividade humana obedece a uma sequência de transformações espirituais, ao fim das quais teria lugar a transformação

definitiva, a “transvaloração de todos os valores”, como já vimos muitas vezes. Primeiro, o camelo – ou burro: varia o animal, conserva-se o símbolo – carrega o peso dos valores estabelecidos, da moral, da cultura, ao “mais solitário deserto”, ou seja, ao seu próprio nada, sua nadificação, sua niilização. Nesse ponto, já não é camelo ou burro e sim leão: quando os valores vigentes retornam a seu vazio, têm que ser dilacerados pelas garras da crítica radical. Mas, por poderosa que seja, a negativa leonina aos valores ocidentais é ainda isso mesmo: negativa, negação. O “Não” crítico ao “não” niilista que anima toda a história do Ocidente é só o anúncio de uma forma superior de afirmação. O leão tem ainda que devir-criança, espírito de jogo, de eterno recomeço e infinita criação do novo, de novos valores, segundo um certo critério de avaliação: não mais a moral ou a cultura e sim a vida mesma, a vida temporal, deveniente, natural – a vida terrena como único valor absoluto e critério universal de valoração. É então o “Sim” da criança nietzschiana à sua própria vontade, o sinal afirmativo do artista-jogador que dobra o mundo a seu próprio desejo, o que Herberto Helder realiza poeticamente quando elege a terra como fonte de toda inocência – e assim de toda inspiração poética, toda poesia, toda criação. Vejamos alguns versos de *Lugar*:

[...] Tudo me inspirava
nessa noite abrupta, entre o começo e o fim
do mundo. Como pode um coração absorver
tanta matéria, tanta inocência da terra?
Se era uma criança, sua vida circulava
indecisamente; se eram os mortos,
a distância tornava-se infinita. Apenas
a minha força se dobrava um pouco, e um novo calor
corria nas palavras adormecidas
e degelava as mãos que se cobriam
de um sentido impenetrável.

(Helder 1962: 36)

Em Herberto Helder, como em Nietzsche, a física, ou melhor, a afirmação estética da física, é a base de toda ética: a criação humana de valores, no fundo a criação em geral, assenta em uma concepção artística da natureza. Para poeta e filósofo, o mundo natural é uma obra de arte aberta: tudo o que existe na terra, tudo o que vive no tempo, está em contínua transformação, metamorfose, devir – não por punição cósmica, mas para que seja afirmada a inocente alegria criadora e destrutiva em que se reúnem vida e arte. Assim, ao “absorver” a “inocência da terra”, ao assumir a inocência do devir como fonte criativa, o poeta helderiano se liberta do peso dos valores prevalentes: seus modos de ser e escrever – não há diferença – se tornam leves como Zaratustra, como Dioniso: a poesia, a vida – é Herberto Helder quem o diz, assumindo expressamente a herança de Nietzsche – se torna então “uma espécie de bailado – nietzscheana leveza de cabeça ao contrário” (2006: 155-6), de “nietzscheana ligeireza de uma dança pessoal” (*id.* 2017a: 106). Em sentido helderiano-nietzschiano, viver, criar, não é, dessa forma, carregar peso algum: é antes aligeirar, descarregar a vida, torná-la leve, móvel, dançante – não por alguma alienação niilista, alguma recusa ao que há de doloroso na realidade, e sim pela trágica alegria da plena afirmação da vida, até no medo e na morte. Por isso, além de criança, o poeta de Herberto Helder pode ser também um inocentíssimo bailarino – por exemplo, em todo o “Texto III” das *Antropofagias*:

Afinal a ideia é sempre a mesma o bailarino a pôr o pé
no sítio uma coisa muito forte
na cabeça no coração nos intestinos no nosso próprio pé
pode imaginar-se a ventania quer dizer
“o que acontece ao ar” é a dança
pois vejam o que está a fazer o bailarino que desata por aí fora
(por “aí dentro” seria melhor) ele varre o espaço
se me permitem varre-o com muita evidência
somos obrigados a ver “isso”
que faz o pé forte no sítio forte o pé leve no sítio leve
o sítio rítmico no pé rítmico?
e digo assim porque se trata do princípio “de cima para baixo

de baixo para cima”
que faz? Que fazem? Oh apenas um pouco de geometria
em termos de tempo um pouco de velocidade
em termos de espaço dentro do tempo
“vamos lá encher o tempo com rapidez de espaço”
pensam os pés dele quando o ar está pronto
o “problema” do bailarino é coisa que não interessa por aí além
mas são chegados os tempos de agonia
estamos “exaltados” com este pensamento de morte
é preciso pensar no “ritmo” é uma das nossas congeminações exaltadas
na realidade algo se transformou desde que ele começou a dançar
sem qualquer auxílio excepto
não haver ainda nomes para “isso” e haver os ingredientes
do espectáculo i.e. a qualidade “forte” do sítio
e pés
esperem pela abertura de negociações entre “não” e “sim”
hão-de ver como coisas dessas se passam
não vai ser fácil os recursos de designação as acomodações várias
já se não encontram às ordens de vossências
comecem a aperceber-se da “energia” como “instrumento”
de criar “situações cheias de novidade”
vai haver muito nevoeiro nessas cabeças
e ainda “o coração caiu-lhe aos pés” o banal
a contas com o inesperado talvez então se tenha a ideia de murmurar
“os pés subiram-lhe ao coração”
pois vão dizendo que exagero logo se verá
também Jorge Luís Borges escreveu esta coisa um nadinha espantosa
“a lua da qual tinha caído um leão” nunca se pode saber
maças caem Newton cai na armadilha
quedas não faltam umas por causa das outras

os impérios caem etc. o assunto do bailarino cai
mas sempre em cima da cabeça e estamos para ver
Cristo a andar sobre as águas é ainda o caso do bailarino
“o estilo”
claro que “isto” apavora
a dança faz parte do medo se assim me posso exprimir

(Helder 1973c: 265-6)

Epílogo: a tragédia do trágico

O conjunto das páginas precedentes terá atingido seus objetivos se a essa altura já não persistirem muitas dúvidas de que o que se tem descrito como a consanguinidade trágica de Herberto Helder e Friedrich Nietzsche assenta nas afinidades éticas, estéticas e cosmológicas entre poeta e filósofo, poesia helderiana e filosofia nietzschiana, e não em um arbítrio crítico ou idiossincrasia comparatista. Em sua partilha etimológica com a invenção, o inventário proposto por esta tese difere fundamentalmente de que tudo a que se possa, em sentido estrito, chamar “criação”. Seu procedimento fundamental, seu ato fundador, é, por assim dizer, a topada, o tropeço, o esbarrão: o discernimento accidental de um sotaque compartilhado, o reconhecimento inadvertido de coincidências vocabulares, a intuição indireta, mediada, traduzida de um idioma comum. Só depois do encontro veio a procura: a delimitação de temáticas sobrepostas, o manuseio flexível de um repertório teórico confluyente, a união crítica de forças criativas poéticas e filosóficas, a pesquisa propriamente dita, a tradicional rotina de um trabalho de investigação.

*

Antes que o decurso deste estudo adensasse as vozes de Herberto Helder e Nietzsche, a pesquisa conducente ao que afinal se tornou esta tese não incidiria exatamente sobre o trágico, a natureza trágica, a tragicidade da poesia helderiana, mas sobre o tratamento dedicado pelo poeta ao tema correlato da morte: mais precisamente, sobre as variações da ideia de morte, as oscilações de sentido da palavra “morte”, em diferentes etapas de sua obra. A hipótese principal de trabalho era então a de que haveria nos últimos livros de Herberto Helder – *A Faca Não Corta o Fogo* (2008), *Servidões* (2013), *A Morte Sem*

Mestre (2014), *Poemas Canhotos* (2015) e, caso se o queira ter em conta, *Letra Aberta* (2016)¹⁷⁰ – uma nova ideia de morte, ou melhor, uma ideia de morte nova em relação ao conjunto da obra helderiana, a que corresponderiam, no contexto geral da escrita do poeta, novidades poeticamente significativas: a diferentes ideias helderianas de morte, aventava-se, corresponderiam diferentes regimes helderianos da poesia.

Não faria sentido pretender que, em suas últimas páginas, esta tese redimisse premissas – vagas, sinuosas, dificilmente operáveis, predestinadas ao abandono – de outra, nunca escrita. Mas talvez não seja totalmente improdutivo repensá-las segundo seus próprios devires teórico-críticos. Em uma linguagem livremente nietzschiana, a questão poderia ter sido formulada mais ou menos assim: se, por um lado, a “morte” do poeta que releva da escrita de Herberto Helder como um todo descreveria mais tipicamente a experiência alegre, afirmativa, trágica, dionisíaca, da superação terrível e extática de si mesmo e da própria humanidade em direção à terra, ao cosmos, à vida natural, à vida mesma, a obra última do poeta figuraria muitas vezes, por outro lado, uma morte já menos exultante, jubilosa, do que angustiada, exasperada, pressentida em escala não vital, cósmica, e sim individual, humana. Um poema de *Servidões* é a propósito exemplar, no sentido de que assume ele mesmo a tarefa de confrontar relações com a morte a que o poeta confere valências distintas, para não dizer opostas. Escreve Herberto Helder:

os capítulos maiores da minha vida, suas músicas e palavras,
esqueci-os todos:
octagenário apenas, e a morte só de pensá-la calo,
é claro que a olhei de frente no capítulo vigésimo,
mas não nunca nem jamais agora:
agora sou olhado, e estremeço:
do incrível natural de ser olhado assim por ela

¹⁷⁰ A legitimidade da designação de *Letra Aberta* como um “livro de Herberto Helder” é afinal de contas discutível: como se sabe, o poeta jamais compôs um tal volume. O mais justo talvez seja designá-lo como, por exemplo, “um livro com” ou “composto de” poemas de Herberto Helder.

Esquecido das “músicas e palavras”, e portanto das forças respectivamente dionisiaca e apolínea em que o nietzschiano Herberto Helder enraizaria a criação poética ou cósmica, artística ou natural, um poeta estremece sob a mira de uma morte que olhou “de frente no capítulo vigésimo”¹⁷¹, um dos maiores de sua vida. Nessa circunstância, se reconhece “octagenário apenas”, quer dizer, idoso apenas, humano apenas. A perspectiva de uma morte demasiado humana redimensiona drasticamente a poética helderiana.

*

Nietzsche, *Humano, Demasiado Humano* (1878: 297): “Cada pessoa tem o seu dia bom, em que descobre o seu eu superior, e a verdadeira humanidade exige que alguém seja avaliado conforme esse estado, e não conforme seus ‘dias de semana’, de cativo e de servidão”. De servidão e *Servidões* – livro de resto especialíssimo, especialmente forte e belo, indispensável no contexto da poesia de Herberto Helder e não só.

*

¹⁷¹ Capítulo vigésimo, com enorme probabilidade, com certeza absoluta, de “Das velhas e novas tábuas”, da terceira parte de *Assim Falou Zaratustra*. Ensina o profeta: “*Tudo de hoje – cai, decai*: quem ia querer segurá-lo? Mas eu – eu quero ainda empurrá-lo! *Conheceis a volúpia* que rola pedras para profundezas abruptas? – Esses homens de hoje: vedes como rolam pedras para minhas profundezas! Um prelúdio para os melhores intérpretes, ó meus irmãos! Um exemplo! Fazei conforme o meu exemplo! E a quem não ensinas a voar, *ensinai-lhe mais rapidamente a cair*” (Nietzsche 1883: 200, itálicos nossos). É forçoso ver que o poema mais conhecido de Luiza Neto Jorge não faz outra coisa senão encenar a tragédia, a queda, o ocaso ou a “morte” do que Nietzsche chamaria “homem superior”, referindo-se criticamente ao tipo humano que a etapa moderna da cultura ocidental torna exemplar, e, correlativamente, a instauração de condições favoráveis à emergência de uma humanidade outra, nova, orientada para além de si mesma. “O poema ensina a cair” – seu tema é esse e nenhum outro – anuncia o super-homem nietzschiano. Pelo que se torna também inevitável insistir na hipótese – essa sim tangível, operável, promissora, merecedora de explorações pormenorizadas – de que o nietzschianismo é um forte traço geracional, um notável ponto de convergência – se não entre muita da melhor poesia moderna portuguesa em geral, pelo menos entre muita da melhor poesia moderna portuguesa contemporânea de Herberto Helder.

Avaliemos então o poeta trágico Herberto Helder e a poesia trágica helderiana segundo a exigência que de acordo com o Nietzsche de *Humano, Demasiado Humano* se colocaria à “verdadeira humanidade” – o filósofo ainda teria que aprender a imaginar uma sobre-humanidade, ou uma super-humanidade, a pensar, em todo caso, para além do homem. Meçamos o conjunto dos escritos do poeta – os últimos livros incluídos, naturalmente – por seus “capítulos maiores”. Nesse caso, esta tese poderia propor enfim uma hipótese sobre aquela outra, devidamente abortada, à maneira de epílogo a si mesma: a de que a poesia helderiana tardia assinala o declínio de sua altíssima tragicidade, o crepúsculo do caráter altamente trágico que a distingue, nas partes e no todo. O mesmo seria então dizer: o poeta trágico Herberto Helder cumpre, como um destino, o arco de sua própria tragédia. Sua obra última diz um último e necessário “sim” à necessidade de toda a sua vida e toda a sua morte, e, necessariamente, a todas as vidas e todas mortes de tudo o que é, foi e será.

*

Dito de outro modo: “Este que chegou ao seu poema pelo mais alto que os poemas têm / chegou ao sítio de acabar com o mundo”.

Bibliografia

De Herberto Helder

HELDER, Herberto

(1954), *Poemas Bestiais*, com Carlos Camacho e Jorge de Freitas, Funchal, Tipografia Camões.

(1958), *O Amor em Visita*, ed. ut.: *Poemas Completos*, Rio de Janeiro, Tinta-da-China Brasil, 2016, 18-26.

(1959), “A minha geração não é cobarde ou niilista”, entrevista concedida ao *Diário Ilustrado*, 16 de maio, 3-4.

(1961), *A Colher na Boca*, ed. ut.: *Poemas Completos*, Rio de Janeiro, Tinta-da-China Brasil, 2016, 7-93.

(1961a), *Poemacto*, ed. ut.: *Poemas Completos*, Rio de Janeiro, Tinta-da-China Brasil, 2016, 95-116.

(1961b), “Ofício de poeta”, *Êxodo*, Almedina, 32-4.

(1962), *Lugar*, ed. ut.: *Poemas Completos*, Rio de Janeiro, Tinta-da-China Brasil, 2016, 117-171.

(1963), *Os Passos em Volta*, ed. ut.: *Os Passos em Volta*, Rio de Janeiro, Tinta-da-China Brasil, 2016.

(1963a), “Relance sobre a poesia de Edmundo de Bettencourt”, prefácio a *Poemas de Edmundo de Bettencourt* (1963), Lisboa, Portugal, 11-32.

(1964), *Electronicolímica*, ed. ut.: “A Máquina Lírica”, *Poemas Completos*, Rio de Janeiro, Tinta-da-China Brasil, 2016, 177-204.

(1964a), “Fragmento de a máquina de emaranhar paisagens”, ed. ut.: *Poemas Completos*, Rio de Janeiro, Tinta-da-China Brasil, 2016, 205-11.

(1964b), “[Era uma vez um pintor que tinha um aquário]”, *Poesia Experimental: 1º Caderno Antológico* [ed. Herberto Helder e António Aragão], integrado com

- alterações em *Apresentação do Rosto* (1968) e *Vocação Animal* (1971) e transferido para *Os Passos em Volta* (6ª edição, 1994) sob o título “Teoria das Cores”, ed. ut.: *Os Passos em Volta*, Rio de Janeiro, Tinta-da-China Brasil, 2016, 23-5.
- (1964c), “Os cinco livros que escrevi até hoje pouco significam para mim”, entrevista concedida a Fernando Ribeiro de Mello, *Jornal de Letras e Artes*, 27 de maio, 15.
- (1964d), “Não há verdadeira honestidade sem alguma originalidade”, entrevista concedida a Maria Augusta Seixas, *Jornal de Letras e Artes*, 11 de novembro, 10-12.
- (1965), “Comunicação Académica”, ed. ut.: *Poemas Completos*, Rio de Janeiro, Tinta-da-China Brasil, 2016, 173-176.
- (1965a), “Escrevo como o marceneiro que faz uma cadeira”, entrevista concedida a Adelino Cardoso, *Diário Popular*, Suplemento “Quinta-Feira à Tarde”, 25 de novembro, 1-5.
- (1967), *Húmus. Poema-montagem*, ed. ut.: *Húmus, Poemas Completos*, Rio de Janeiro, Tinta-da-China Brasil, 2016, 213-28.
- (1967a), *Retrato em Movimento*, Lisboa, Ulisseia.
- (1967b), *Ofício Cantante. 1953-1963*, Lisboa, Portugalíia.
- (1968), *Apresentação do Rosto*, ed. ut.: *Apresentação do Rosto*, Porto, Porto Editora, 2020.
- (1968a), *O Bebedor Nocturno*, ed. ut.: *O Bebedor Nocturno: Poemas mudados para o português*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.
- (1968b), “Os jovens escritores vão sabendo que as regras são sempre pessoais”, entrevista concedida a Serafim Pereira, *Jornal de Notícias*, 13 de junho, 10-11.
- (1971), *Vocação Animal*, Lisboa, Dom Quixote.
- (1971a), “Movimentação errática” e “Todo o discurso é apenas o símbolo de uma inflexão / da voz”, *Caliban*, nº 2, 40-3.

- (1972), “Movimentação errática” [“Texto 1”, “Texto 2”, “Texto 3”, “Texto 4”, “Texto 5”], *Novembro, Textos de poesia*, edição de Casimiro de Brito e Gastão Cruz, 33-47.
- (1973), *Poesia Toda 1*, Lisboa, Plátano.
- (1973a), *Poesia Toda 2*, Lisboa, Plátano.
- (1973b), “Os Brancos arquipélagos”, ed. ut.: *Poemas Completos*, Rio de Janeiro, Tinta-da-China Brasil, 2016, 247-57.
- (1973c), “Antropofagias”, ed. ut.: *Poemas Completos*, Rio de Janeiro, Tinta-da-China Brasil, 2016, 259-84.
- (1977), *Cobra*, Lisboa, & Etc.
- (1977a), “Etc.”, ed. ut.: *Poemas Completos*, Rio de Janeiro, Tinta-da-China Brasil, 2016, 285-90.
- (1977b), “Exemplos”, ed. ut.: *Poemas Completos*, Rio de Janeiro, Tinta-da-China Brasil, 2016, 291-302.
- (1978), *O Corpo o Luxo a Obra*, ed. ut.: *Poemas Completos*, Rio de Janeiro, Tinta-da-China Brasil, 2016, 303-13.
- (1978a), “A Poesia vitaliza a vida”, carta de Herberto Helder a Eduardo Prado Coelho, *Abril – Revista de Reflexão Socialista*, nº 1, fevereiro, 16.
- (1979), *Photomaton & Vox*; ed. ut.: *Photomaton & Vox*, Rio de Janeiro, Tinta-da-China Brasil, 2017.
- (1980), *Flash*, ed. ut.: *Poemas Completos*, Rio de Janeiro, Tinta-da-China Brasil, 2016, 335-53.
- (1980a), “Cena vocal com fundo musical de Cruzeiro Seixas”, *Diário de notícias*, 19 de junho, 17.
- (1981), *Poesia Toda. 1953-1980*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1981a), “De *Photomaton & Vox*”, ed. ut.: “Dedicatória”, *Poemas Completos*, Rio de Janeiro, Tinta-da-China Brasil, 2016, 315-33.
- (1981b), *A Plenos Pulmões*, com um desenho de Armando Alves, Porto, Oiro do dia.
- (1982), *A Cabeça Entre as Mãos*, ed. ut.: *Poemas Completos*, Rio de Janeiro, Tinta-da-China Brasil, 2016, 355-81.

- (1982a), “Nota inútil”, prefácio a *Uma Faca nos Dentes*, de António José Forte, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 2003, 11-16.
- (1984), *Kodak* (com João Vieira), Lisboa, Altamira.
- (1985), *Edoi Lelia Doura. Antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*, organização de Herberto Helder, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1987), “Herberto Helder: entrevista”, *Luzes da Galiza* (revista), ed. ut.: *Inimigo Rumor*, nº 11, 2º semestre, 2001, 190-7.
- (1987a), *As Magias*, ed. ut.: *As Magias – Versões de Herberto Helder*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1988.
- (1988), *Última Ciência*, ed. ut.: *Poemas Completos*, Rio de Janeiro, Tinta-da-China Brasil, 2016, 383-423.
- (1988a), “Herberto Helder *phala* de Mário Cesariny”, *A Phala*, nº 9 – Mário Cesariny, Assírio & Alvim, Abril-Junho, 2.
- (1990), *Poesia Toda*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1990a), “Os Selos”, ed. ut.: *Poemas Completos*, Rio de Janeiro, Tinta-da-China Brasil, 2016, 425-49.
- (1994), *Do Mundo*, ed. ut.: *Poemas Completos*, Rio de Janeiro, Tinta-da-China Brasil, 2016, 465-512.
- (1994a), [Nunca me foi necessário ler muito no *Prefácio ao Livro de Qualquer Poeta*], *A Phala*, nº 40, Out.-Nov., 35.
- (1995), “A propósito de *Photomaton & Vox* ou de qualquer outro texto do autor”, *A Phala* nº 46, outubro/novembro/dezembro, 94.
- (1996), *Poesia Toda*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1996a), “Os Selos, Outros, Últimos”, ed. ut.: *Poemas Completos*, Rio de Janeiro, Tinta-da-China Brasil, 2016, 451-64.
- (1997), *Ouolof: Poemas mudados para o português*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1997a), *Poemas Ameríndios: Poemas mudados para o português*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1997b), *Doze Nós Numa Corda: Poemas mudados para o português*, Lisboa, Assírio & Alvim.

- (1998), “Cinemas”, ed. ut.: “Cinemas”, in *Poemas com Cinema*, Joana Matos Frias, Luís Miguel Queirós e Rosa Maria Martelo (orgs.), Lisboa, Assírio e Alvim, 2010, 21-2.
- (2001), *Ou o Poema Contínuo. Súmula*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2001a), “Paradiso, um pouco.”, *Relâmpago*, nº 9, outubro, 97-8.
- (2004), *Ou o Poema Contínuo*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2005), [Entendi que o quirólogo empregava uma qualquer metáfora], *Telhados de Vidro*, nº 4, 111-6.
- (2006), “O Nome coroado”, *Telhados de Vidro*, nº 6, 155-167.
- (2008), *A Faca Não Corta o Fogo. Súmula & inédita*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2009), *Ofício Cantante. Poesia completa*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2013), *Servidões*, ed. ut.: *Poemas Completos*, Rio de Janeiro, Tinta-da-China Brasil, 2016, 599-688.
- (2014), *A Morte Sem Mestre*, Porto, Porto Editora.
- (2014a), *Poemas Completos*, Porto, Porto Editora.
- (2015), *Poemas Canhotos*, Porto, Porto Editora.
- (2015a), “Vinte e cinco cartas” [a Gastão Cruz], *Relâmpago*, nº 36-7, abril/outubro, 137, 195.
- (2016), *Letra Aberta* (poemas inéditos escolhidos por Olga Lima), Porto, Porto Editora.
- (2017), “Correspondência Inédita de Herberto Helder/ António Ramos Rosa”, *Colóquio/Letras*, n.º 196, 43-81.
- (2018), *em minúsculas: Crónicas e reportagens de Herberto Helder em Angola* (investigação, digitalização, transcrição, revisão e seleção de Daniel de Oliveira, Diana Pimentel, Raquel Gonçalves), Porto, Porto Editora.

De Friedrich Nietzsche¹⁷²

NIETZSCHE, Friedrich

(1870), “Das griechische Musikdrama”, ed. ut.: “O drama musical grego”, *A Visão Dionisiaca do Mundo e Outros Textos de Juventude*, trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza, rev. trad. Marco Casanova, São Paulo, Martins Fontes, 2019, 47-70.

(1870a), “Socrates und Die Tragödie”, ed. ut.: “Sócrates e a Tragédia”, *A Visão Dionisiaca do Mundo e Outros Textos de Juventude*, trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza, rev. trad. Marco Casanova, São Paulo, Martins Fontes, 2019, 71-93.

(1870b), “Die Dionysische Weltanschauung”, ed. ut.: “A visão dionisiaca do mundo”, *A Visão Dionisiaca do Mundo e Outros Textos de Juventude*, trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza, rev. trad. Marco Casanova, São Paulo, Martins Fontes, 2019, 3-40.

(1872), *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, ed. ut.: *O Nascimento da Tragédia, ou, Os Gregos e o Pessimismo*, trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia de Bolso, 2020.

(1872a), *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, ed. ut.: *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, trad. Jacob Guinsburg, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

¹⁷² Títulos nietzschianos compostos por partes com diferentes datas de publicação – como, por exemplo, *A Gaia Ciência* (1882-1887) e *Assim Falou Zaratustra* (1883-1885) – são datados conforme o ano em que começam a ser publicados. O mesmo vale para os 30 volumes da edição crítica de suas obras completas. Quando é utilizada mais de uma edição do um livro de Nietzsche, seu título é referenciado mais de uma vez. Quando um livro ou conjunto de textos recebe do filósofo, nas diferentes etapas de sua aventura criativa, mais de um título – como acontece, por exemplo, entre *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música* (1872) e *O Nascimento da Tragédia, ou, os Gregos e o Pessimismo* (1886) – privilegia-se a data da primeira publicação. Para fragmentos póstumos, a edição de referência é sempre a versão francesa das obras completas do filósofo organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari, com a qual foram cotejados todos os escritos nietzschianos póstumos citados em língua portuguesa nesta tese.

- (1872b), “Vorwort an Richard Wagner”, ed. ut.: “Prefácio a Richard Wagner”, *O Nascimento da Tragédia, ou, Os Gregos e o Pessimismo*, trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia de Bolso, 2020, 19-20.
- (1872c), *Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Bücher*, ed. ut.: *Cinco Prefácios para Cinco Livros Não Escritos*, trad. Pedro Sússekind, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2013.
- (1872d), “Über das Pathos der Wahrheit”, ed. ut.: “Sobre o *pathos* da verdade”, *Cinco Prefácios Para Cinco Livros Não Escritos*, trad. Pedro Sússekind, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2013, 19-27.
- (1872e), “Gedanken über die Zukunft unserer Bildungsanstalten”, ed. ut.: “Pensamentos sobre o futuro dos nossos institutos de formação”, *Cinco Prefácios Para Cinco Livros Não Escritos*, trad. Pedro Sússekind, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2013, 29-33.
- (1872f), “Der griechische Staat”, ed. ut.: “O estado grego”, *Cinco Prefácios Para Cinco Livros Não Escritos*, trad. Pedro Sússekind, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2013, 35-50.
- (1872g), “Das Verhältnis der Schopenhauerischen Philosophie zu einer deutschen Cultur”, ed. ut.: “A relação da filosofia de Schopenhauer com uma cultura alemã”, *Cinco Prefácios Para Cinco Livros Não Escritos*, trad. Pedro Sússekind, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2013, 51-7.
- (1872h), “Homers Wettkampf”, ed. ut.: “A disputa de Homero”, *Cinco Prefácios Para Cinco Livros Não Escritos*, trad. Pedro Sússekind, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2013, 59-71.
- (1873), *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*, ed. ut.: *A Filosofia na Época Trágica dos Gregos* [excertos], trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, col. *Os Pensadores*, São Paulo, Nova Cultural/Círculo do Livro, 1996.
- (1873a), *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*, ed. ut.: *A Filosofia na Era Trágica dos Gregos*, trad. Fernando R. de Moraes Barros, São Paulo, Hedra, 2008.
- (1873b), “Über Wahrheit und Lüge in aussermoralischen Sinn”, ed. ut.: “Verdade e mentira no sentido extramoral”, apêndice a *O Nascimento da Tragédia, ou, Os*

- Gregos e o Pessimismo*, trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia de Bolso, 2020, 147-161.
- (1873c), “Über Wahrheit und Lüge in aussermoralischen Sinn”, ed. ut.: “Sobre verdade e mentira no sentido extramoral”, *Sobre Verdade e Mentira*, trad. Fernando de Moraes Barros, São Paulo, Hedra, 2008, 25-50.
- (1873d), “*Unzeitgemässe Betrachtungen I: David Strauss: der Bekenner und der Schriftsteller*”, ed. ut.: *David Strauss, o Confessor e o Escritor: Considerações Extemporâneas I*, trad.: Antonio Edmilson Paschoal, rev. trad. Ernani Chaves, André Muniz Garcia, São Paulo, Martins Fontes, 2020.
- (1874), *Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, ed. ut.: *Segunda Consideração Intempestiva: da Utilidade e desvantagem da história para a vida*, trad. Marcos Casanova, série *Conexões*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003.
- (1874a), *Unzeitgemässe Betrachtungen III: Schopenhauer als Erzieher*, ed. ut.: *Schopenhauer como Educador: Considerações Extemporâneas III*, trad. Clademir Luís Araldi, São Paulo, Martins Fontes, 2020.
- (1876), *Unzeitgemässe Betrachtungen IV, Richard Wagner in Bayreuth*, ed. ut.: *Wagner em Bayreuth: Quarta consideração extemporânea*, trad. Anna Hartmann Cavalcanti, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2009.
- (1878), *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, ed. ut.: *Humano, Demasiado Humano: um Livro para espíritos livres*, trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- (1879), *Vermischte Meinungen und Sprüche*, ed. ut.: “Opiniões e sentenças diversas”, *Humano, Demasiado Humano: um Livro para espíritos livres, volume II*, trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia de bolso, 2017, 14-126.
- (1880), “Der Wanderer und sein Schatten”, ed. ut.: “O andarilho e sua sombra”, *Humano, Demasiado Humano: um Livro para espíritos livres, volume II*, trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia de Bolso, 2017, 127-254.

- (1881), *Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurteile*, ed. ut.: *Aurora: Reflexões sobre os preconceitos morais*, trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia de Bolso, 2016.
- (1882), *Die Fröhliche Wissenschaft*, ed. ut.: *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia das Letras, 2012.
- (1882a), *Idyllen aus Messina*, ed. ut.: *Idílios de Messina*, apêndice a *Aurora: Reflexões sobre os preconceitos morais*, trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia de bolso, 2016, 263-279.
- (1882b), *Lieder des Prinzen Vogelfrei*, ed. ut.: *Canções do Príncipe Vogelfrei*, *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia das Letras, 2012, 262-87.
- (1883), *Also Sprach Zarathustra, Ein Buch für Alle und Keinen*, ed. ut.: *Assim Falou Zaratustra: Um Livro para todos e para ninguém*, trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia das Letras, 2011.
- (1886), *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, ed. ut.: *Além do Bem e do Mal: Prelúdio a uma filosofia do futuro*, trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- (1886a), “Versuch einer Selbstkritik”, “Ensaio de autocrítica” [segundo prefácio a *O Nascimento da Tragédia*], ed. ut.: *O Nascimento da Tragédia, ou, Os Gregos e o Pessimismo*, trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia de Bolso, 2020, 9-20.
- (1887), *Zur Genealogie der Moral, Eine Streitschrift*, ed. ut.: *Genealogia da Moral: uma Polêmica*, trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- (1888), *Der Fall Wagner, Ein Musikanten-Problem*, ed. ut.: “O caso Wagner: um Problema para músicos”, *O Caso Wagner: um Problema para músicos e Nietzsche Contra Wagner: Dossiê de um psicólogo*, trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia de Bolso, 2016, 9-44.
- (1888a), *Nietzsche contra Wagner: Aktenstücke eines Psychologen*, ed. ut.: *Nietzsche Contra Wagner: Dossiê de um psicólogo, O caso Wagner: um Problema para*

músicos e Nietzsche Contra Wagner: Dossiê de um psicólogo, trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia de Bolso, 2016, 47-79.

(1888b), *Götzen-Dämmerung, oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*, ed. ut.: *Crepúsculo dos Ídolos, ou, Como se Filósofa com o Martelo*, trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

(1888c), *Der Antichrist. Fluch auf das Christentum*, ed. ut.: *O Anticristo: Maldição ao cristianismo, O Anticristo: Maldição ao cristianismo e Ditirambos de Dionísio*, trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia de Bolso, 2016, 7-80

(1888d), *Dionysos-Dithyramben*, ed. ut., *Ditirambos de Dionísio, O Anticristo: Maldição ao cristianismo, O Anticristo: Maldição ao Cristianismo e Ditirambos de Dionísio*, trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia de Bolso, 2016, 81-141.

(1888e), *Ecce Homo, Wie Man Wird, Was Man Ist*, ed. ut.: *Ecce Homo: Como alguém se torna o que É*, trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

Fragmentos póstumos:

(1969), *Das Philosophenbuch: Theoretische Studien / Le Livre du Philosophe: Études Théoriques*, ed. ut. *O Livro do Filósofo*, trad. Rubens Eduardo Frias, São Paulo, Centauro, 2004.

(1973), *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 30 Bänden*, ed. ut.: *Éditions Critiques des Œuvres Complètes de Friedrich Nietzsche*, 30 volumes, Giorgio Colli e Mazzino Montinari (orgs.), Paris, Gallimard, 1977.

(1973a), *Fragmentos do Espólio: julho de 1882 a inverno de 1883/1184*, trad. Flávio R. Kothe, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2004.

(1973b), *Fragmentos Póstumos 1884-1885*, trad. Marco Casanova, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2015.

(1973c), *Fragmentos Póstumos 1885-1887*, trad. Marco Casanova, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2013.

(1973d), *Fragmentos Póstumos 1887-1889*, trad. Marco Casanova, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2012.

(1973e), “Fragmentos Póstumos ‘Sobre o Eterno Retorno’”, in *Nietzsche (coleção Os Pensadores)*, trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo, Nova Cultural, 1996, 439-50.

Correspondência:

(1944), *Despojos de uma Tragédia*, trad. Ferreira da Costa, Lisboa, Relógio D’água.

(1973c), *Sämtliche Briefe, Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*, ed. ut.:

Correspondance en 8 volumes, Paris, Gallimard, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich e ANDREAS-SALOMÉ, Lou

(2019), *Nietzsche e Lou: Correspondências e Outros Documentos*, trad. Marco Casanova, Rio de Janeiro, Viaverita.

Sobre Herberto Helder

AA. VV.

(2002), *Textos e Pretextos*, “Herberto Helder”, n.º 1.

(2009), *Diacrítica*, “Herberto Helder”, n.º 23/3.

(2012), *Textos e Pretextos*, “Herberto Helder”, n.º 17.

(2015), *Relâmpago*, “Herberto Helder”, n.º 36-37.

(2017), *Colóquio/Letras*, “António Ramos Rosa/ Herberto Helder”, n.º 196.

AMARAL, Fernando Pinto do

(2015), “A Mão do Mundo” [depoimento], *Relâmpago*, n.º 36-37, 218-220.

BELO, Ruy

(1969), “Poesia e Arte Poética em Herberto Helder”, *Na Senda da Poesia*, ed. ut.: *Na Senda da Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, 178-193.

BRAZ, Paulo

(2015), “O que vemos, ao ler Herberto Helder: algumas notas”, *eLyra*, n.º 6, 51-70.

BUESCU, Helena Carvalhão

(2009), “Herberto Helder: Uma ideia de poesia omnívora”, *Diacrítica*, n.º 23/3, 49-63.

CARVALHO, Armando Silva

(2015), “O Herberto” [Depoimento], *Relâmpago*, n.º 36-37, 210-1.

COELHO, Eduardo Prado

(1994), “O Doce terror das imagens”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 1 de Fevereiro, 7.

(1994a), “Velocidade e efeitos especiais”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 26 de Fevereiro, 40-1.

(1997), “Questão de tacto”, *O Cálculo das Sombras*, Porto, Asa, 1997.

CRUZ, Gastão

(1973), “Herberto Helder: ‘Os Passos em Volta’ ou ‘O Caminho para o Conhecimento’”, *A Vida da Poesia: Textos Críticos Reunidos (1964-2008)*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008, 243-8.

(1988), “O Mito Materno na Poesia de Herberto Helder – ‘Última Ciência’”, *A Vida da Poesia: Textos Críticos Reunidos (1964-2008)*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008, 249-250.

(1988), “‘Última Ciência’ ou ‘A Arte Plenilúnia das Palavras’”, *A Phala*, n.º 11/2, *A Vida da Poesia: Textos Críticos Reunidos (1964-2008)*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008, 250-3.

(1994), “Herberto Helder: ‘como se ele mesmo fosse o poema’ – *Do Mundo*”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 12 de outubro, 23, *A Vida da Poesia: Textos Críticos Reunidos (1964-2008)*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008, 254-5.

DAL FARRA, Maria Lúcia

(1986), *A Alquimia da Linguagem: Leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

DIOGO, Américo António Lindeza

(1990), *Herberto Helder: Texto, Metáfora, Metáfora do Texto*, Coimbra, Almedina.

DUARTE, João Ferreira

(2012), “Poemas mudados para português” [testemunho], *Textos e Pretextos*, n.º 17, 56-8.

EIRAS, Pedro

(2002), “[Recensão crítica a *Ou o Poema Contínuo. Súmula*, de Herberto Helder]”, *Colóquio/Letras*, n.º 159-160, 443-4.

(2005), *Esquecer Fausto: a Fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*, Porto, Campo das Letras.

- (2005a), “Scherzo com helicópteros”, *Platão no Rolls-Royce – Ensaio sobre literatura e técnica*, Porto, ILC/Afrontamento, 2015, 69-100.
- (2012), “A Pedra na Cabeça. Herberto Helder, René Descartes, uma questão de loucura”, *Textos e Pretextos*, n.º 17, 20-33.
- (2015), “Herberto Helder, poeta apocalíptico”, *Relâmpago*, n.º 36-37, 73-89.
- (2015a), “Em língua plena – notas sobre *A Morte sem Mestre* de Herberto Helder”, in Catherine Dumas, Daniel Rodrigues e Ilda Mendes (orgs.), *Se eu quisesse, enlouquecia*, Rio de Janeiro, Oficina Raquel, 140-9.
- (2021), “O Desejo da escrita maldita” (Fiódor Dostoiévski, Herberto Helder), *Constelações 3. Ensaio Comparatistas*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e Edições Afrontamento, 73-80.
- (2024), *O Conhecimento Das Trevas. Herberto Helder, Georges Bataille*, Porto, Casa dos Livros e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

FAIA, Tatiana

- (2015), “O meu poeta morto viaja de Rolls Royce – autores antigos & modernos e a natureza arcaica de Herberto Helder”, *Relâmpago*, n.º 36-37, 91-7.

FOURNIER, António

- (2015), “A ilha de todos os mitos” [depoimento], *Relâmpago*, n.º 36-37, 201-9.

FREITAS, Manuel de

- (2001), *Uma Espécie de Crime: “Apresentação do Rosto” de Herberto Helder*, Lisboa, & etc.
- (2013), “Baixa Biografia”, *Cão Celeste*, n.º 4, 35-42.

GUERREIRO, Ana Lúcia

- (2009), “A ‘Antropófaga Festa’. Metáfora para uma ideia de poesia em Herberto Helder”, *Diacrítica*, n.º 23/3, 9-22.

GUERREIRO, António

- (2012), “A poesia, baptismo atónico” [testemunho], *Textos e Pretextos*, n.º 17, 52-5.

GUIMARÃES, Fernando

- (1973), "Acerca da publicação de *Poesia Toda* de Herberto Helder [Recensão crítica]", *Colóquio/Letras*, n.º 15, 70-3.
- (1985), "Herberto Helder: de uma possível análise crítica da sua obra a uma Antologia Polémica [Recensão crítica a *Edoi Lelia Doura*, de Herberto Helder]", *Colóquio/Letras*, n.º 86, 66-9.

GUSMÃO, Manuel

- (2000), "Carlos de Oliveira e Herberto Helder: ao encontro do encontro", ed. ut.: *Tatuagem & Palimpsesto: Da poesia em alguns poetas e poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, 339-361.
- (2001), "Leiam Herberto Helder *Ou o Poema Contínuo*", ed. ut.: *Tatuagem & Palimpsesto: Da poesia em alguns poetas e poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, 362-7.
- (2002), "Herberto Helder ou 'A Estrela Plenária'" [posfácio], Herberto Helder, *Le Poème continu. Somme anthologique*, Paris, Institut Camões/ Chandeigne, 371-89, "Herberto Helder, 'A Estrela Plenária'", *Tatuagem & Palimpsesto: Da Poesia em Alguns Poetas e Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, 367-87.
- (2009), "Herberto Helder: o Poema Contínuo na primeira década do 2º Milénio (Preparativos)", *Diacrítica*, n.º 23/3, 129-44.

JOAQUIM, Ana Cristina

- (2017), "Assombrosa clarividência: a espacialização da noite na poesia de Herberto Helder", *Colóquio/Letras*, n.º 196, 85-96.
- (2018), "Desvio e singularidade: o mal na poética de Herberto Helder", *Translocal – Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*, nº1, 1-14.
- (2019), "Real e realidades híbridas: Herberto Helder entre a pedagogia e o crime", *eLyra*, n.º 13, 169-89.
- (2020), "A ética da criação entre duas distâncias: violência e sacrifício em Herberto Helder e Rui Chafes", *Olho d'água*, nº12/2, 185-200.

(2023), “A palavra (her)ética e a tradição sacrificial em Herberto Helder”, *Texto Poético*, n.º. 19, 271-92.

JÚDICE, Nuno

(2015), “Um poeta da poesia” [depoimento], *Relâmpago*, n.º 36-37, 226-7.

(2009), “As fronteiras do poético na poesia de Herberto Helder”, *Diacrítica*, n.º 23/3, 145-9.

LEAL, Izabela

(2008), *Doze nós num poema: Herberto Helder e as vozes comunicantes*, tese de doutoramento apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/12UHykmrPV6cjT-ZZTsoczYqoCht65DZr/view>.

LOPES, Silvina Rodrigues

(2003), *A Inocência do Devir: Ensaio a partir da obra de Herberto Helder*, ed. ut.: *A Inocência do Devir: Ensaio a partir da obra de Herberto Helder*, Lisboa, Língua Morta, 2019.

(2009) “Investigações poéticas do terror”, *Diacrítica*, n.º 23/3, 169-77.

(2012), “Provas sem prova” [testemunho], *Textos e Pretextos*, n.º 17, 78-80.

LOURENÇO, Eduardo

(2015), “H.H.: sob o signo do fogo” [depoimento], *Relâmpago*, n.º 36-37, 212-5.

MAFFEI, Luís

(2007), *Do mundo de Herberto Helder*, tese de doutorado apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em:

<https://drive.google.com/file/d/1esjg4xjLWx95dKL-nx2KY1p4aWjcB3b4/view>.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel

(1981), “As emendas a ‘Os Passos em Volta’, de Herberto Helder”, *Os Dois Crepúsculos*, Lisboa, A Regra do Jogo, 133-8.

- (1981), "Por causa de "Photomaton & Vox", *Os Dois Crepúsculos*, Lisboa, A Regra do Jogo, 129-33.
- (1989), "Herberto Helder", *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Editorial Presença, 125-36.
- (1999), "Herberto Helder: 'Do Mundo': A dualidade dos mistérios", in *Rima Pobre: Poesia Portuguesa de agora*, Lisboa, Presença, 126-45.

MARTELO, Rosa Maria

- (2001), "Corpo, velocidade e dissolução (de Herberto Helder a Al Berto)", *Em Parte Incerta – Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Porto, Campo das Letras, 185-199.
- (2006), "'Os Poetas futuros com máquinas de filmar nas mãos': Relações entre Poesia e Cinema em Herberto Helder e Manuel Gusmão", *Rivista di studi portoghesi e brasiliani*, VII, 48-62, ["Entre Poesia e Cinema (Herberto Helder e Manuel Gusmão)", *O Cinema da Poesia*, Lisboa, Documenta, 2012, 198-224.
- (2007), "Poesia, imagem e cinema: 'qualquer poema é um filme'?", *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 17, 195-213 ["'Qualquer poema é um filme'?", *O Cinema da Poesia*, Lisboa, Documenta, 2012, 183-97.
- (2009), "Em que língua escreve Herberto Helder?", *Diacrítica*, n.º 23/3, 151-68.
- (2009a), "Salas escuras", *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 21, 183-200 ["Na Sala Escura", in *O Cinema da Poesia*, Lisboa, Documenta, 2012, 167-182].
- (2010), "Herberto Helder – assassinato e assinatura", *A Forma Informe*, Lisboa, Assírio & Alvim, 83-114.
- (2011), "Alguém, ninguém, algo escreve? (Breve nota sobre a cena da escrita em Herberto Helder)", Isabel Morujão e Zulmira Santos (orgs.), *Literatura Culta e Popular em Portugal e no Brasil. Homenagem a Arnaldo Saraiva*, Porto, Afrontamento.
- (2012), "A matéria das imagens" [testemunho], *Textos e Pretextos*, n.º 17, 74-7.
- (2012a), "Deambulações na poesia. Alguns Percursos Modernos e Contemporâneos, *Anais do XXIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP)*, São Luís do Maranhão, 1010-1025,

- [“Imagens, Paisagens, Espaços Poéticos”, *O Cinema da Poesia*, Lisboa, Documenta, 2012, 55-69].
- (2014), “Os koans revisitados (Ou de como escrever entre poesia e prosa)”, *eLyra*, nº 4, 7-20.
- (2014a), “Uma ‘biografia irónica e sensível’ – Recensão a *A Morte Sem Mestre*, de Herberto Helder”, *Relâmpago*, nº 34, abril, 199-203.
- (2016), *Os Nomes da Obra. Herberto Helder ou O Poema Contínuo*, Lisboa, Documenta.
- (2016a), “Uma espécie de cinema das palavras (relações de intermedialidade em *Cobra*, de Herberto Helder”, in Clara Rowland e Tom Conley (orgs.), *Falso Movimento: Ensaios sobre Escrita e Cinema*, Lisboa, Cotovia, 215-29.
- (2024), “Que grande realmente razão? Diálogos entre Herberto Helder e Mário Cesariny”, atas do Colóquio Internacional *A Catástrofe do Estabelecido – Ucronia e Acronia em Mário Cesariny* (FLUL, 9 e 10 de novembro de 2023), no prelo, 1-20.

MARTINHO, Fernando J. B.

- (2015), “Lembranças de Herberto, a partir de um antigo poema [depoimento]”, *Relâmpago*, n.º 36-37, 216-7.

MARTINS, Manuel Frias

- (1983), *Herberto Helder: Um Silêncio de bronze*, ed. ut.: Lisboa, Nova Vega, 2019.

MENEZES, Roberto Bezerra de

- (2018), *Figurações do Tardio no Último Herberto Helder*, tese de doutoramento apresentada à Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-AY5NDD/1/tese_roberto_bezerra_de_menezes.pdf.

MIRANDA, Rita Novas

- (2012), “Uma escrita para ver”, *Textos e Pretextos*, n.º 17, 34-49.
- (2016), “Um filme de Herberto Helder, um poema de Jean-Luc Godard”, *Relâmpago*, n.º 38, 125-40.

(2017), “Da mão ou algumas mãos de Herberto”, *Colóquio/Letras*, n.º 196, 97-111.

(2018), *Modos de Ver, Modos de Escrever: Da Imagem e da escrita em Herberto Helder e em Jean-Luc Godard*, Porto, Afrontamento.

MOLDER, Maria Filomena

(2012), “Relação da palavra beleza em *A Faca Não Corta o Fogo* de Herberto Helder” [testemunho], *Textos e Pretextos*, n.º 17, 65-73.

PERKINS, Juliet

(2017), “O Poeta Retira-se da Feira”, *Colóquio/Letras*, n.º 196, 112-9.

PIMENTEL, Diana

(2007), *Ver a Voz, Ler o Rosto: Uma polaróide de Herberto Helder*, Porto, Campo das Letras.

(2014), “‘Poema perfeito prometido que não nunca’ – Herberto Helder [Recensão crítica a *Servidões*, de Herberto Helder]”, *Colóquio/Letras*, n.º 185, 187-94.

(2015), “lugar para. esculpir o poema.”, *Relâmpago*, n.º 36-37, 31-51.

QUEIRÓS, Luís Miguel

(2014), “Muito barulho por (relativamente) pouco”, suplemento “Ípsilon”, *Público*, 1 de Agosto.

RIBEIRO, Eunice

(2009), “O sombrio trabalho da beleza (notas sobre o barroco em Herberto Helder)”, *Diacrítica*, n.º 23/3, 23-48.

ROSA, António Ramos

(1961), “Herberto Helder: poeta órfico”, *Poesia, Liberdade Livre*, Lisboa, Livraria Moraes Editora, 1962, 149-57.

(1980), “Retrato em movimento, de Herberto Helder”, *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real II*, Lisboa, Arcádia, 134-137.

VELASCO, Fernando

(2019), "A morte e o 'eu': poesia e outras artes no último Herberto Helder", *Abril – Nepa-UFF*, v. 11, nº 22, 51-61.

Sobre Friedrich Nietzsche

ANDLER, Charles

(1920), *Nietzsche: sa Vie et sa pensée. I les précurseurs de Nietzsche. II la jeunesse de Nietzsche*, ed. ut.: *Nietzsche: Vida e pensamento, volume I*, trad. Regina Schopke e Mauro Baldi, Rio de Janeiro, Contraponto e Editora PUC-Rio, 2016.

(1920a), *Nietzsche: sa Vie et sa pensée. III le pessimisme esthétique de Nietzsche. IV. La maturité de Nietzsche*, ed. ut.: *Nietzsche: Vida e pensamento, volume II*, trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Contraponto e Editora PUC-Rio, 2016.

BABICH, Babette E.

(2005), "Nietzsche's 'Artists' Metaphysics' and Fink's ontological 'World-Play'", *International Studies in Philosophy*, nº 37/3, 163-180.

(2006), *Words in Blood, like Flowers: Philosophy and poetry, music and eros in Hölderlin, Nietzsche and Heidegger*, Albany, State of New York Press.

(2019), "Who Is Nietzsche's Archilochus? Rhythm and the problem of the Subject", in Charles Bambach and Theodore George (eds.), *Philosophers and their poets*, Albany, State of New York Press.

BATAILLE, Georges

(1945), *Sur Nietzsche*, ed. ut.: *On Nietzsche*, trans. Bruce Boone, London, Continuum, 2004.

BITTENCOURT, Renato Nunes

(2016), "A Metáfora da criança como expressão da inocência do devir em Heráclito e Nietzsche", *Ensaaios Filosóficos*, v. 14, dezembro, 88-103.

BLANCHOT, Maurice

(1969), "Réflexions sur le nihilisme", *L'Entretien Infini*, ed. ut.: *A Conversa Infinita 2*, trad. João Moura Jr., São Paulo, Escuta, 2007.

BLONDEL, Éric

(1972), “Les guillemets de Nietzsche: philologie et généalogie”, ed. ut.: “As aspas de Nietzsche: filologia e genealogia”, trad. Milton Nascimento, in Scarlett Marton (org.), *Nietzsche Hoje? Colóquio de Cérisy*, São Paulo, Brasiliense, 1985, 110-139.

(1986), *Nietzsche, le Corps et la Culture. La Philosophie comme généalogie philologique*, ed. ut.: *Nietzsche, le Corps et la Culture. La Philosophie comme généalogie philologique*, Paris, L’Harmattan, 2006.

BRANCO, Maria João Meyer

(2010), *Arte e Filosofia no Pensamento de Nietzsche*, Dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciência Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/5109/1/TESEFINAL.pdf>.

CAVALCANTI, Anna Hartmann

(2005), *Símbolo e Alegoria: a Gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*, São Paulo, Annablume.

(2009), “Arte como movimento de renovação da cultura”, introdução a Friedrich Nietzsche, *Quarta Consideração Intempestiva: Wagner em Bayreuth*, trad. Anna Hartmann Cavalcanti, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 9-34.

COLLI, Giorgio

(1980), *Scritti su Nietzsche*, ed. ut.: *Escritos sobre Nietzsche*, trad. Maria Filomena Molder, Lisboa, Relógio D’Água, 2000.

COOPER, Laurence D.

(2008), *Eros in Plato, Rousseau, and Nietzsche: the Politics of infinity*, Pennsylvania State University, Pennsylvania State University Press, 2008.

DANTO, Arthur C.

(1967), *Nietzsche as Philosopher: an Original study*, ed. ut.: *Nietzsche as Philosopher: expanded edition*, New York, Columbia University Press, 2005.

DELEUZE, Gilles

(1962), *Nietzsche et la Philosophie*, ed. ut.: *Nietzsche e a Filosofia*, trad. Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho, São Paulo, n-1 edições, 2008.

(1965), *Nietzsche*, ed. ut.: *Nietzsche*, trad. Alberto Campos, Lisboa, Edições 70, 2020.

DIAS, Rosa Maria

(1994), *Nietzsche e a Música*, Rio de Janeiro, Imago.

D'IORIO, Paolo

(2006), "O eterno retorno. Gênese e interpretação", trad. Ernani Chaves, rev. trad. Rosistela Pereira de Oliveira, *Cadernos Nietzsche*, nº 20, maio, 69-114.

FINK, Eugen

(1960), *Nietzsches Philosophie*, ed. ut.: *Nietzsche's Philosophy*, trans., Goetz Richter, New York, Continuum, 2003.

FOUCAULT, Michel

(1967), "Nietzsche, Freud, Marx", in *Nietzsche: Cahiers de Royaumont*, Paris, Minuit.

(1971), "Nietzsche, la généalogie et l'histoire", ed. ut.: "Nietzsche, a genealogia e a história", in Roberto Machado (org.), *Microfísica do Poder*, trad. Roberto Machado, Rio de Janeiro, Graal, 2006, 15-38.

FRANCO, Paul

(2018), "Becoming who you are: Nietzsche on self-creation", *The Journal of Nietzsche Studies*, nº 49/1, spring, 52-77.

GEMES, Ken

(2009), "Freud and Nietzsche on sublimation", *The Journal of Nietzsche Studies*, nº 38/1, November, 38-59.

GUERVÓS, Luis Henrique de Santiago

(2003), "Nos limites da linguagem: Nietzsche e a expressão vital da dança", trad. Alexandre Filordi de Carvalho, *Cadernos Nietzsche*, nº 14, 83-104.

GRANIER, Jean

(1966), *Le Problème de la Verité dans la Philosophie de Nietzsche*, Paris, Seuil.

HEIDEGGER, Martin

(1961). *Nietzsche*, ed. ut.: *Nietzsche, II tomes*, trad. Pierre Klossovski, Paris, Gallimard, 1971.

ITAPARICA, André Luís Mota

(2011), “Crítica à modernidade e conceito de subjetividade em Nietzsche”, *Estudos Nietzsche*, nº 1, v.2, janeiro-junho, 59-78.

JANZ, Curt Paul

(1978), *Friedrich Nietzsche Biographie: band I*, ed. ut.: *Nietzsche, uma biografia – volume I: infância, juventude, os anos em Basileia*, trad. Markus A. Hediger, Petrópolis, Vozes, 2016.

(1978a), *Friedrich Nietzsche Biographie: band II*, ed. ut.: *Nietzsche, uma biografia – volume II: os dez anos do filósofo livre*, trad. Markus A. Hediger e Luís M. Sander, Petrópolis, Vozes, 2016.

(1978b), *Friedrich Nietzsche Biographie: band III*, ed. ut.: *Nietzsche, uma biografia – volume III: os anos de esmorecimento, documentos, fontes e registros*, trad. Markus A. Hediger, Petrópolis, Vozes, 2016.

JASPERS, Karl

(1936), *Nietzsche : Einführung in das Verständnis seines Philosophierens*, ed. ut.: *Introdução à Filosofia de Nietzsche*, trad. Marco Casanova, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2015.

KAUFMANN, Walter

(1950), *Nietzsche: Philosopher, psychologist, antichrist*. Princeton, Princeton University Press, 2013.

KLOSSOVSKI, Pierre

(1969), *Nietzsche et le Cercle Vicieux*, ed. ut.: *Nietzsche e o Círculo Vicioso*, trad. Hortência S. Lencastre, Rio de Janeiro, Pazulin, 2000.

KOFMAN, Sarah

(1972), *Nietzsche et la Métaphore*, Paris, Payot.

(1979), *Nietzsche et la Scène Philosophique*, Paris, Galilée.

LACQUE-LABARTHE, Philippe

(1971), "Le Détour (Nietzsche et la rhétorique)", *Poétique: Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, nº 5, février, 53-76.

LÖWITH, Karl

(1935), *Nietzsches Philosophie der Ewigen Wiederkehr des Gleichen*, ed. ut.: *Nietzsche: Philosophie de l'Éternel Retour du Même*, trad. Anne-Sophie Astrup, Paris, Calmann-Lévy, 1991.

LYNCH, Enrique

(1993), *Dioniso Dormido Sobre un Tigre: A Través de Nietzsche y su teoría del lenguaje*, Barcelona, Ediciones Destino.

MACHADO, Roberto

(1997), *Zaratustra, Tragédia Nietzscheana*, Rio de Janeiro, Zahar.

(1999), *Nietzsche e a Verdade*, ed. ut.: *Nietzsche e a Verdade*, Rio de Janeiro, Zahar, 2017.

(2005), *Nietzsche a Polêmica sobre o Nascimento da Tragédia*, Rio de Janeiro, Zahar.

(2006), *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, Rio de Janeiro, Zahar.

MARTON, Scarlett

(1990), *Nietzsche: das Forças Cósmicas aos Valores Humanos*, ed. ut.: *Nietzsche: das Forças Cósmicas aos Valores Humanos*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.

(2007), "O eterno retorno do mesmo: tese cosmológica ou imperativo ético?", in Aduino Novaes (org.), *Ética*, São Paulo, Companhia das Letras, 289-317.

(2009), “Do dilaceramento do sujeito à plenitude dionisiaca”, *Cadernos Nietzsche*, nº 25, São Paulo, GEN, 53-81.

(2014), *Nietzsche e a Arte de Decifrar Enigmas – Treze conferências completas*, São Paulo, Loyola.

MARTON, Scarlett; BRANCO, Maria João Mayer e CONSTÂNCIO, João (orgs.)

(2014). *Sujeito, Décadence e Arte. Nietzsche e a modernidade*, Lisboa e Rio de Janeiro, Tinta da China.

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang

(1974), “Nietzsches lehre von wille zur macht”, ed. ut.:, “La pensée nietzschéenne de volonté de puissance”, trad. Jeanne Champeaux, in *Nietzsche: Physiologie de la Volonté de Puissance*, Patrick Wotling (org.), Paris, Éditions Allia, 1998, 33-143.

(1978), “Der organismus als innerer kampf. Der einfluss von Wilhelm Roux auf Friedrich Nietzsche”, ed. ut.: “L’organisme comme lutte intérieure. L’influence de Wilhelm Roux sur Friedrich Nietzsche”, in *Nietzsche: Physiologie de la Volonté de Puissance*, Patrick Wotling (org.), Paris, Éditions Allia, 1998, 147-214.

(1998), “Décadence artistique et décadence physiologique. Les dernières critiques de Nietzsche contre Richard Wagner”, *Revue Philosophique de La France et de l’Étranger*, nº 188/3, 275–92.

NABAIS, Nuno

(1997), *Metafísica do Trágico: Estudos sobre Nietzsche*, Lisboa, Relógio D’Água.

NEHAMAS, Alexander

(1983), *Nietzsche, Life as Literature*, Cambridge, Harvard University Press.

ONATE, Alberto Marcos

(2000), *O Crepúsculo do Sujeito em Nietzsche ou como Abrir-se ao Filosofar sem Metafísica*, São Paulo, Discurso.

PELBART, Peter Pál

(2013), “Travessias do niilismo (Nietzsche)”, in *O Averso do Niilismo – Cartografias do esgotamento*, São Paulo, n-1, 93-111.

SHAPIRO, Gary

(2017), “Nietzsche and Anaximander: the Innocence of becoming, or life without a mortgage”, in Mark T. Conrad (ed.), *Nietzsche and the Philosophers*, New York, Routledge, 86-103.

SILK, Michael Stephen e STERN, Joseph Peter

(1981), *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press.

SUAREZ, Rosana

(2011), *Nietzsche e a Linguagem*, Rio de Janeiro, 7Letras.

WOTLING, Patrick

(1995), *Nietzsche et le Problème de la Civilisation*, ed. ut.: *Nietzsche et le Problème de la Civilisation*, Paris, PUF, 1999.

(1999), *La Pensée du Sous-Sol. Statut et structure de la psychologie dans la philosophie de Nietzsche*, Paris, Éditions Allia.

(2008), *La Philosophie de l’Esprit Libre: Introduction à Nietzsche*, Paris, Flammarion.

Bibliografia Geral

ADORNO, Theodor W.

(1937), “Spätstil Beethovens”, ed. ut.: “Late style in Beethoven”, *Essays on Music*, trans. Susan H. Gillespie, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2002, 564-8.

BARTHES, Roland

(1978), *Leçon*, ed. ut.: *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*, trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Cultrix, 2013.

BATAILLE, Georges

(1933), “La notion de dépense”, ed. ut. “A noção de dispêndio”, *A Parte Maldita*, precedida de “A noção de dispêndio”, Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2013.

(1943), *L'Expérience Intérieure*, trad. António Hall e Lurdes Júdice, Lisboa, Edições 70, 2021.

(1957), *L'Érotisme*, ed. ut.: *O Erotismo*, trad. Fernando Scheibe, Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2017.

(1957a), *La Littérature et le Mal*, ed. ut.: *A Literatura e o Mal*, trad. Fernando Scheibe, Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2017.

BENVENISTE, Émile

(1951), “La notion de ‘rythme’ dans son expression linguistique”, ed. ut.: “A noção de ‘ritmo’ na sua expressão linguística”, in *Problemas de Linguística Geral*, trad. Maria da Glória Novak e Luiza Neri, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1976, 361-370.

BLANCHOT, Maurice

(1955), *L'Espace Littéraire*, ed. ut.: *O Espaço Literário*, trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Rocco, 2011.

(1969), *L'Entretien Infini*, ed. ut: *A Conversa Infinita 1 – A Palavra Plural*, trad. Aurélio Guerra Neto, São Paulo, Escuta, 2010.

(1969a), *L'Entretien Infini*, ed. ut: *A Conversa Infinita 2 – A Experiência Limite*, trad. João Moura Jr., São Paulo, Escuta, 2007.

(1969b), *L'Entretien Infini*, ed. ut: *A Conversa Infinita 3 – Ausência de Livro, o Neutro e o Fragmentário*, trad. João Moura Jr., São Paulo, Escuta, 2010.

BRANDÃO, Raul

(1917), *Húmus*, ed. ut.: *Húmus*, Lisboa, Húmus, 2010.

CARSON, Anne

(1986), *Eros the Bittersweet*, ed. ut.: *Eros the Bittersweet*, Princeton, Princeton University Press, 2023.

CESARINY, Mário

(1957), *Pena Capital*, ed. ut: *Poesia*, ed. prefácio e notas de Perfecto E Cuadrado, Lisboa, Assírio & Alvim, 2017, 175-366.

CLARK, Timothy

(1997), *The Theory of Inspiration: Composition as a crisis of subjectivity in Romantic and post-Romantic writing*, Manchester and New York, Manchester University Press.

COLLI, Giorgio

(1975), *La Nascita della Filosofia*, ed. ut. *O Nascimento da Filosofia*, trad. Federico Carotti, Campinas, editora UNICAMP, 1992.

DELEUZE, Gilles

(1993), *Critique et Clinique*, ed. ut.: *Crítica e Clínica*, trad. Peter Pál Pelbart, São Paulo, Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix

(1980), *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie 2*, ed. ut.: *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia 2. Vol. I*, trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa, São Paulo, Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire

(1977), *Dialogues*, ed. ut.: *Diálogos*, trad. Eloísa Araújo Ribeiro, São Paulo, Escuta, 1998.

DETIENNE, Marcel

(1967), *Les Maîtres de Vérité dans la Grèce Archaïque*, ed. ut.: *Les Maîtres de Vérité dans la Grèce Archaïque*, Paris, Le Livre de Poche, 2006.

DODDS, E. R.

(1951), *The Greeks and the Irrational*, ed. ut.: *The Greeks and the Irrational*, Berkley and London, University of California Press, 1997.

FOUCAULT, Michel

(1961), "Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique (Préface)", ed. ut.: "Prefácio (Folie et déraison)", trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro, in *Ditos e Escritos I: Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria, Psicanálise*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2019.

(1966), *Les Mots et les Choses*, ed. ut.: *As Palavras e as Coisas: uma Arqueologia das ciências humanas*, trad. António Ramos Rosa, Lisboa, Edições 70, 2018.

(1972), *Histoire de la Folie à l'Âge Classique*, ed. ut.: *História da Loucura: na Idade Clássica*, trad. José Teixeira Coelho Neto, São Paulo, Perspectiva, 2014.

(1975), *Surveiller et Punir*, ed. ut.: *Vigiar e Punir: Nascimento da prisão*, trad. Raquel Ramalhete, Petrópolis, Vozes, 2014.

FRIAS, Joana Matos

(2019), *O Murmúrio das Imagens I: Poéticas da evidência*, Porto, Afrontamento.

KANT, Immanuel

(1798), *Anthropologie in Pragmatischer Hinsicht*, ed. ut.: *Antropologia de um Ponto de Vista Pragmático*, trad. Clélia Martins, São Paulo, Iluminuras, 2006.

LACQUE-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc

(1978), *L'Absolu Littéraire, Théorie de la littérature du Romantisme allemand*, Paris, Seuil.

LESSING, Gottfried Ephraim

(1766), *Laocoon*, ed. ut. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*, trad. Márcio Seligmann-Silva, São Paulo, Iluminuras, 2011.

LOURENÇO, Eduardo

(1964), “Do trágico e da tragédia”, ed. ut.: *O Canto do Signo; Existência e literatura (1957-1993)*, Lisboa, Gradiva, 2017.

MACHADO, Roberto

(2000), *Foucault, a Filosofia e a Literatura*, Rio de Janeiro, Zahar

(2009), *Deleuze, a Arte e a Filosofia*, Rio de Janeiro, Zahar.

NEHAMAS, Alexander

(1998), *The Art of Living: Socratic reflections from Plato to Foucault*, Berkley, University of California Press.

PELBART, Peter-Pál

(2009), *Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura: Loucura e desrazão*, São Paulo, Iluminuras.

RAJEWSKY, Irina O.

(2005), “Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality”, *Intermedialités / Intermediality*, nº 6, 43–64.

(2010), "Border talks: the problematic status of media borders in the current debate about intermediality", in ELLESTRÖM, Lars (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, London, Palgrave Macmillan, 51-68.

ROSE, Gillian

(1995), *Loves' Work*, ed. ut.: *Love's Work. Introduction by Michael Wood*, New York, New York Review Books, 2010.

SAID, Edward W.

(2006), *On Late Style*, ed. ut.: *Estilo Tardio*, trad. Samuel Titan Jr., São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

SCHOPENHAUER, Arthur

(1818), *Die Welt als Wille uns Vorstellung*, ed. ut. *O Mundo como Vontade e Representação*, trad. M. F. Sá Correia, Rio de Janeiro, Contraponto, 2001.

(1851), *Parerga und Paralipomena*, ed. ut.: *Seis Ensaios de Parerga e Paralipomena, Pequenos Escritos Filosóficos*, trad. Rosana Jardim Candeloro, Porto Alegre, Zouk, 2016.

SOLLERS, Philippe

(1968), *La Littérature et l'Épérience des Limites*, Paris, Seuil.

STEINER, George

(1961), *The Death of Tragedy*, ed. ut.: *A Morte da Tragédia*, trad. Isa Kopleman, São Paulo, Perspectiva, 2006.

SZONDI, Peter

(1961), *Versuch über das Tragische, Ensaio Sobre o Trágico*, trad. Pedro Sússekkind, Rio de Janeiro, Zahar, 2004.

VECCHI, Roberto

(2004), “O que resta do trágico. Uma abordagem no limiar da modernidade cultural brasileira”, in Ettore Finazzi-Agrò e Roberto Vecchi (orgs.), *Formas e Mediações do Trágico Moderno: uma leitura do Brasil*, São Paulo, Unimarco, 113-126.

VERNANT, Jean-Pierre

(1962), *Les Origines de la Pensée Grecque*, ed. ut., *Les Origines de la Pensée Grecque* Paris, Quadrige/PUF, 2021.

WAGNER, Richard

(1849]), *Das Kunsterwerk der Zukunft*, ed. ut.: *A Obra de Arte do Futuro*, trad. José M. Justo, Lisboa, Antígona, 2003.

(1870), *Beethoven*, ed. ut.: *Beethoven*, trad. Theodemiro Tostes, Porto Alegre, LP&M, 1987.