

Herberto Helder, *Cobra*, Dispersão Poética

Edição Evolutiva

Patrícia Alexandra Matias Gomes dos Santos de Antunes

Trabalho de Projecto de Mestrado em Edição de Texto

Março, 2011

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Edição de Texto realizado sob a orientação científica do Professor Doutor Fernando Cabral Martins

*Dedico este trabalho ao meu marido Filipe,
à Maria, à Diana e à Maria do Nascimento.*

Agradeço ao poeta João Rui de Sousa, por me ter cedido o seu exemplar de *Cobra* alterado pela mão de Herberto Helder, ao Professor Doutor Fernando Cabral Martins, por todas as sugestões e críticas feitas na elaboração deste trabalho, à minha família e amigos, pelo apoio incondicional.

RESUMO

ABSTRACT

HERBERTO HELDER, COBRA, DISPERSÃO POÉTICA

EDIÇÃO EVOLUTIVA

HERBERTO HELDER, COBRA, POETIC DISPERSION

EVOLUTIVE EDITION

PATRÍCIA ALEXANDRA MATIAS GOMES DOS SANTOS DE ANTUNES

PALAVRAS-CHAVE: Edição Evolutiva, Crítica Textual, Herberto Helder, Poesia, dispersão, século XX.

KEYWORDS: Evolutive Edition, Textual Criticism, Herberto Helder, Poetry, dispersion, 20th Century.

RESUMO: Edição Evolutiva de *Cobra*, de Herberto Helder. Percurso textual e crítico que abrange trinta e dois anos de reedições do autor. Transcrição e fixação da primeira versão do texto (texto-base), e registo de todas as variantes que sofre. Reflexão crítica sobre o acto da escrita e produção poéticas de Herberto Helder.

ABSTRACT: Evolutive Edition of *Cobra*, of Herberto Helder. Textual and critical path, covering thirty-two years of author rewritings and reprints. Transcription and establishment of the first version of the text (copy-text), and recording all variations thereof. Critical thinking about the act of Herberto Helder writing his poetry.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	1
2. O AUTOR	3
3. A OBRA	8
4. SOBRE COBRA: O POETA ALQUIMISTA	14
5. CRITÉRIOS DE EDIÇÃO	19
6. COBRA: EDIÇÃO EVOLUTIVA [TEXTO E VARIANTES]	21
MEMÓRIA, MONTAGEM	22
EXEMPLO	28
COBRA	31
CÓLOFON	63
E OUTROS EXEMPLOS	67
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
8. BIBLIOGRAFIA	82
9. ANEXOS	94

1. INTRODUÇÃO

*É sempre outra coisa,
uma só coisa coberta de nomes.*

Herberto Helder

Já com vasta e singular obra publicada, em 1977 Herberto Helder (HH) dá a lume, através da editora & etc, *Cobra*, livro que se destaca particularmente de toda a sua produção literária e poética.

Como é sabido, o autor, em cada nova edição das suas obras, altera textos e títulos, deslocando-os ou até eliminando-os, chegando a, por vezes, recuperá-los de certo livro para incluí-los noutra. *Cobra*, para além destas singularidades, com uma tiragem de 1 200 exemplares, teve 200 deles fora do mercado. Destes, não se sabe ao certo quantos terão sido oferecidos por HH ao seu círculo restrito de amigos com alterações manuscritas pelo autor.

Por estas razões, e mais algumas que caberá explicitar, sobretudo nos pontos 3, 4 e 5 do presente estudo, crê-se útil e de grande interesse para leitores, amadores e estudiosos da obra herbertiana a preparação de uma edição evolutiva de *Cobra*, registando todas as variantes do texto, isto é, todas as alterações que este foi sofrendo ao longo de cada reedição pela mão do autor, e também reflectir sobre o próprio acto de escrita e produção poéticas de HH — caso bastante invulgar na Literatura Portuguesa.

Por se tratar de um texto tão trabalhado, ou seja, muitíssimo alterado pelo autor, terá de se percorrer toda a obra herbertiana, desde a publicação de *Cobra*, em 1977, até ao último livro de «poesia toda» editado pelo autor em 2009: *Ofício Cantante, Poesia Completa* — título que foi, aliás, recuperado de uma publicação de 1967, também ela de poesia reunida. Será necessário detectar em que obras se encontra o texto (ou partes dele), identificar os textos que foram incluídos ou excluídos; registar todas as variantes do texto e citar as obras das quais as mesmas foram retiradas.

Incluiu-se ainda, nesta edição, como exemplo, um dos exemplares alterados manuscritamente pelo autor — oferecido a João Rui de Sousa — facto singular que veio acrescentar um maior número de variantes ao texto-base.

Para facilitar ao leitor a comparação entre o texto-base e as variantes, as mesmas serão indicadas em nota de rodapé seguindo os métodos de edição explicitados no ponto 5 (critérios de edição) do presente trabalho.

2. O AUTOR

Por se considerar o percurso biográfico mais completo sobre o autor, e também por existirem poucos dados concretos sobre a vida da personalidade enigmática em estudo, recorreu-se à biografia feita por Maria de Fátima Marinho (1982b: 11-17) para a elaboração da que aqui se apresenta agora. Serão, contudo, focados os aspectos que se consideram mais significativos para a compreensão de uma vida tão atribulada, tão «à margem», ou levada «à margem», e vivida até ao limite.

Herberto Helder Luís Bernardes de Oliveira (HH) nasce no Funchal, ilha da Madeira, no dia 23 de Novembro de 1930. Oito anos mais tarde morre a sua mãe — acontecimento que virá a tornar-se marcante ao longo da vida do autor.

Ainda no Funchal, frequenta o Colégio Lisbonense, desde 1938 até 1946, onde completa o 5.º ano de escolaridade, e neste último ano parte para Lisboa a fim de concluir o 6.º e 7.º anos de liceu na Escola Luís de Camões.

Corria o ano de 1948, quando HH se matricula na Faculdade de Direito de Coimbra, frequentando, porém, apenas o 1.º ano deste curso. No entanto, e permanecendo nesta cidade, matricula-se, em 1949, no curso de Filologia Românica, o qual vem a abandonar ao fim de três anos, mais precisamente em 1952.

Os seus primeiros poemas foram publicados no Funchal, em 1954, numa colectânea intitulada *Arquipélago*. Regressa a Lisboa e começa a trabalhar, primeiro na Caixa Geral de Depósitos, e mais tarde desempenhando funções de angariador de publicidade do Anuário Comercial Português. Neste mesmo ano volta ao Funchal, desta vez para trabalhar no Serviço Meteorológico Nacional. É também a última vez que se encontra com o seu pai.

Em 1955, HH volta a Lisboa para ali permanecer até 1958. Desde a data do seu regresso à capital frequenta o grupo do Café *Gelo*, local onde se relaciona com nomes de grande importância da poesia portuguesa, entre eles, Mário Cesariny de Vasconcelos, Luiz Pacheco, António José Forte, Helder Macedo, entre outros. O relacionamento e convivência com estas personalidades foram, sem dúvida, bastante relevantes no começo do seu percurso literário, sobretudo a ligação que teve com o movimento surrealista português (movimento do qual, apesar de tudo, se distanciou em 1957, bem como de Luiz Pacheco, editor do seu primeiro livro *O Amor em Visita*, Ed. Contraponto, 1958).

Enquanto durou esta sua estadia por Lisboa, trabalhou durante tempo incerto como Delegado de Propaganda Médica no Instituto Pasteur. A par disso, continuou a colaborar em diversas revistas literárias: *Búzio*, *Cadernos do Meio-Dia*, *KWY*, *Folhas de Poesia* e *Graal* são alguns exemplos, entre muitos outros. No final de 58, parte para França.

Entre os anos de 1958 e 1960 vive em diversos países europeus: França, Bélgica, Holanda e Dinamarca. Nestes dois anos teve, como já era habitual em sua vida de nómada, vários empregos, dos quais se destacam: empregado de cervejaria, cortador de legumes numa «potagerie», enfardador de aparas de papel, policopista, operário nas forjas de Clabeck, carregador de camiões, ajudante de pasteleiro, entre outros empregos.

Em 1960 é repatriado de Antuérpia para Lisboa e começa a trabalhar como encarregado de biblioteca das Bibliotecas Itinerantes da Fundação Calouste Gulbénkian, período durante o qual percorre as zonas do Baixo Alentejo, Beira Alta e Ribatejo.

Nos dois anos seguintes, continua a publicar: *A Colher na Boca* pela Ática, *Poemacto* pela Contraponto (ambos em 1961) e *Lugar*, em 1962, pela Guimarães. Neste mesmo ano as suas colaborações em jornais mantêm-se: *Jornal Távola Redonda* e *Jornal de Letras e Artes*. Entretanto, muda novamente de funções, passando a trabalhar como armazenista das Bibliotecas Itinerantes.

No ano que se segue, publica *Os Passos em Volta*, pela Portugália, prossegue com as colaborações em jornais e revistas, reedita algumas obras e traduz literatura explicativa de medicamentos para laboratórios.

O ano de 1964 é marcado pela reedição do livro supracitado, através da mesma editora, e pela edição de *Electronicolírica*, pela Guimarães. Co-organiza, com António Aragão, e colabora no n.º 1 de *Poesia Experimental*. O seu trabalho de tradutor prossegue, enquanto trabalha na Emissora Nacional como redactor de noticiário internacional. Também é submetido a testes psicofisiológicos no Serviço de Psiquiatria do Hospital de Santa Maria, em Lisboa, e em 1965 começa a fazer grupoterapia. A sua ligação à *Poesia Experimental*, que se estende até ao ano de 1966, com a publicação do n.º 2 desta revista, será, sem dúvida, de imensa importância no seu percurso literário, uma vez que também a sua poesia sofreu dela uma influência substancial.

Em 1967, entre as publicações de *Húmus*, pela Guimarães, *Ofício Cantante*, pela Portugália e *Retrato em Movimento*, pela Ulisseia, colabora no suplemento «Artes e

Letras» do *Diário de Notícias* e colabora em programas da RTP, ao mesmo tempo que faz publicidade para cinema na Agência de Publicidade Marca.

No ano seguinte, a sua vida torna-se um pouco mais agitada, se é que se pode afirmar tal perante o percurso do autor até aqui referenciado. O seu livro *Apresentação do Rosto*, editado pela Ulisseia, a par da edição de *O Bebedor Nocturno*, pela Portugália, é apreendido pela censura, acontecimento que acabou por lhe trazer alguns aborrecimentos com a justiça, que, todavia, não ficaram por aqui. Enquanto colaborava na revista *Contravento*, participou, como intermediário entre editor e tradutor, na publicação do livro *Filosofia na Alcova* do Marquês de Sade. Este envolvimento valeu-lhe um processo judicial. HH foi julgado no Supremo Tribunal da Boa-Hora de Lisboa mas acabou por ficar com pena suspensa.

Abandona a grupoterapia, trabalha no atelier do arquitecto Conceição Silva e depois, na agência de publicidade ARP. Participa como actor no filme *As Deambulações do Mensageiro Alado*, de Edgar Gonsalves Preto, e são gravados dois discos *singles* de poemas seus, recitados por si. Duas dessas gravações foram mais tarde incluídas num projecto discográfico de 1997, em CD, dirigido por Rodrigo Leão, Gabriel Gomes e M. Araújo, intitulado *Os Poetas – Entre Nós e as Palavras*.

Em 1969, colabora na revista *Arquitectura* e torna-se director literário da Editorial Estampa, onde inicia a publicação da obra completa de Almada Negreiros. No ano seguinte, volta a viajar pela Europa (sul de França, Holanda e Londres), e em 1971 rumo em direcção a Angola. É neste país que faz reportagens para a revista *Notícia*, publica *Vocação Animal* pela D. Quixote, colabora no n.º 2 da revista *Caliban* e sofre, em Junho de 1972, um acidente de viação que o deixa hospitalizado durante cerca de três meses.

Em Setembro desse mesmo ano regressa a Lisboa, onde colabora no «Suplemento Literário» do *Diário de Lisboa* e no caderno antológico *Novembro*.

Em 1973 publica os dois volumes de *Poesia Toda* pela Plátano, faz uma viagem a Nova Iorque e trabalha como revisor tipográfico na Editora Arcádia.

No ano seguinte, trabalha como redactor de noticiários da RDP, em 1975 viaja durante vários meses por Paris, Le Mans, Cambridge e Londres. É co-organizador de dois números da revista *Nova*, no ano de 1976, e em 1977 publica *Cobra* pela & etc.

O autor nunca deixou de publicar novas obras e reeditar anteriores, contudo, a partir de 1968, quando publica *Apresentação do Rosto*, HH remete-se ao mais profundo dos silêncios, recusando prémios (em 1994 recusa o Prémio Pessoa) e negando-se a dar entrevistas.

Em 2007, a RTP2 apresentou «Meu Deus faz com que eu seja sempre um poeta obscuro», um documentário biográfico sobre HH, realizado por António José de Almeida, para o qual foram convidadas vinte e nove pessoas, com o intuito de darem o seu depoimento. Dezassete recusaram-se a fazê-lo por uma questão de respeito quanto à posição de afastamento absoluto do poeta.

Como se pode constatar, o autor tem tido uma vida conturbada, difícil, poder-se-á mesmo dizer instável, e talvez essa própria instabilidade se reflecta na sua obra, no seu ofício poético — aspecto que se aprofundará no ponto seguinte do presente estudo.

Este silêncio terrífico criou uma aura de mistério em torno da sua figura e, entre a crítica, tem feito correr alguma tinta. No entanto, apesar das diversas opiniões, Portugal, um país de poetas, e grandes poetas, sempre marginalizou as maiores figuras da sua Literatura. Relembre-se, por exemplo, o caso de Luís Vaz de Camões ou até mesmo Fernando Pessoa: dois vultos enormíssimos cujo reconhecimento, ao mais alto expoente, só veio à superfície após a morte dos autores.

HH, com o seu silêncio, recusa (pressupõe-se) essa marginalização por parte da crítica, dos estudiosos e também do leitor — foi ele quem decidiu colocar-se à margem e manter-se nessa dita marginalidade, por assim dizer.

Todavia, não há dúvida que esse reconhecimento foi-lhe dado em vida, desde muito cedo, uma vez que se trata de um dos maiores poetas vivos da actualidade aos olhos da crítica e do público leitor.

HH é um poeta único. A sua obra é considerada uma das mais originais, criativas e complexas de sempre.

Por último, e porque se fala de um poeta «à margem», propõe-se terminar este ponto com uma passagem da entrevista feita ao autor por Fernando Ribeiro de Mello, publicada no *Jornal de Letras e Artes*, n.º 139, de 17 de Maio de 1964, na qual HH apresenta a sua posição relativamente à crítica: «A crítica? Bem vê: nas circunstâncias em que me encontro, a crítica não me poderia ajudar. Ela de resto nunca ajuda um autor. Tende a fazer de mediadora entre uma linguagem e um entendimento. Ajudará o leitor.

Visto que bani das minhas preocupações a ideia de comunicação, não considero a intervenção desse primeiro decifrador, do mediador. Porque não estou interessado em que o leitor adira...»

3. A OBRA

Ainda segundo Maria de Fátima Marinho (1982b: 21-22), «a poética de Herberto Helder dificilmente se cataloga em correntes ou géneros literários». Muito embora o autor tenha estado ligado ao Surrealismo e à Poesia Experimental, como se pode constatar pelo seu percurso biográfico, mais tarde demarca-se e destaca-se assumindo um estilo poético cada vez mais próprio e único.

Como sublinha a autora de *Herberto Helder, A Obra e o Homem*, «cada um dos seus livros subverte estruturas e desarticula ou desloca temas e motivos com que tenta construir um novo e mais corrosivo universo, a [sua] força transformadora não se esgota na originalidade literária dos seus livros». Para além disso, «nenhum deles, quando publicado, se torna num produto fixo e imutável» pois «mal o livro começa a ser vendido, já o autor lhe prevê inúmeras modificações para edições futuras, “rejeitando” a que acaba de publicar.» Essas alterações, ou esse trabalho poético, são notórios quando se comparam diferentes edições das suas obras. Conforme se verá no presente estudo, e tal como foi citado por esta estudiosa, «o caso limite é, talvez, o de *Cobra*, cuja edição “oficial” é uma das muitas versões do livro. Cada um dos exemplares oferecidos pelo autor é *único*, o que vem tornar periclitante ou desmoralizante o exercício da crítica, ou simplesmente tornar a sua leitura mais problemática» (1982b: 21-22).

Um outro caso extremo da sua obra é *Apresentação do Rosto*, «livro renegado ou, se preferirmos, uma obra que deixou de fazer parte da [sua] autobiografia. O processo de renegação (e de parcial metamorfose) esteve longe de ser linear [...]. A obra de HH constitui um universo muito peculiar, que vive de regras (selvagens ou ascéticas) que mais não podemos do que pressentir. Ao dizer isto, não pretendo apenas sugerir que o autor de *A Colher na Boca* é um dos maiores poetas vivos, mas também recordar que estamos perante um poeta difícil — tanto pelo surpreendente fulgor da sua arte verbal, como pela sua postura cultural ou ainda pelo silêncio castrante a que parece condenar a crítica. E é importante sublinhar que, pelo elevado grau de exigência a que é sujeita, a poesia de HH é, digamos assim, estruturalmente instável (talvez se pudesse mesmo falar desta obra como uma autofagia demiúrgica). Reparámos, por exemplo, que há textos e livros que *desaparecem* ou que vão sendo reescritos e reordenados no *corpus* lábil da obra herbertiana. [...] A palavra “renegação”, quando o autor em causa se chama HH, deve ser utilizada com alguma prudência. De renegação propriamente dita, apenas se pode falar em relação à fase da poesia experimental ou acerca dos textos não

recuperados de *Apresentação do Rosto*. Porém, tanto como o gesto autoral, importa avaliar o eco que esse mesmo gesto teve naqueles que escreveram sobre a obra de HH. Por outras palavras, cabe também à crítica demonstrar-se (ou não) exemplar» (Freitas, 2001: 11-25).

Silêncios, transmutações, recusas, renegações, revisitações, em suma, todo o estilo do autor e a própria aura de mistério à sua volta levaram Maria Estela Guedes, em 1979, no seu livro *Herberto Helder: Poeta Obscuro*, a defini-lo precisamente como o próprio título indica. Contudo, essa obscuridade não se prende apenas com a atitude que tem vindo a ser apontada: trata-se de um autor obscuro pois a sua obra é fortemente hermética, alquímica, e, porque não poder dizer-se também, *maldita*?

Há dois aspectos essencialmente importantes na obra de HH, além dos já supracitados: a temática e a questão da intertextualidade.

Quanto à temática, ao percorrer toda a obra do autor, e a par do sangue (menstrual e não só), do crime, da antropofagia, das mutilações e deambulações, dos animais ou da animalização do humano, da astrologia e astronomia, a mulher poderá ser descoberta e afirmar-se enquanto tema central deste «ofício cantante». Na verdade «ela é a fonte», a origem, o centro da sua arte, se assim se preferir. Ela, a mulher, é a sua «musa cega» que o inspira sem contudo assistir a esse processo de construção poética — porque é cega, não pode ver, mas talvez possa tocar e ser tocada, conduzir e ser conduzida, escutando esses cânticos que o autor lhe dedica.

Em todo o conjunto de textos, sejam eles poemas ou prosa poética, a mulher surge sob diversas formas. De um modo geral, ela é a amada ou amante, objecto, alvo e tema do amor, do desejo e da paixão. Aqui, o poeta canta o seu corpo feminino (ou de fêmea, já que muitas são as vezes em que esta mulher é animalizada), mas também as qualidades que se estendem além das barreiras da carne. Ela é erotizada e enaltecida através desse canto órfico e encantatório do poeta. Mas essa mulher é retratada de outras formas: por exemplo, ela é a rapariga no romper da puberdade. Aqui surge o sangue menstrual como símbolo dessa transição — e há hipóteses de esse símbolo poder ser interpretado enquanto sinal de liberdade, pois ele aparece a par de uma flor específica: o cravo.

No entanto, e a respeito da temática feminina no *corpus* herbertiano, existem dois exemplos particulares, retirados de *Os Passos em Volta*, que merecem ser referidos

na singularidade de toda a sua obra: o texto «Duas Pessoas», no qual a mulher retratada é uma prostituta, e o texto «Equação», cuja personagem nuclear é a avó do narrador. Em «Duas Pessoas», o narrador dá-nos a perspectiva das duas personagens: a masculina e a feminina. Nota-se que existe, por parte do homem, uma busca pelo porto de abrigo que é a mulher. Ele, no fundo, busca nesta mulher (cuja profissão é marginalizada pela sociedade) a figura maternal e ela, a prostituta, apercebe-se disso prontamente, talvez devido à sua experiência. Há um jogo de forças poderosíssimo entre o masculino e o feminino, de onde se conclui que a mulher é o sustentáculo de uma existência segura e feliz na vida de um homem.

Já em «Equação», a mulher que ali aparece é a avó — símbolo de sabedoria, experiência e ancestralidade. Talvez seja este o único exemplo de mulher velha que poderá ser encontrado em toda a obra do autor. Mas nele, neste texto, o tema fulcral é a morte através de um retrato. Aliás, a morte, os retratos e o sangue são temáticas bastante recorrentes em HH, temáticas que se encontram a par da mulher, de um modo mais abrangente, e a mãe, caso verdadeiramente particular.

O tema da mulher-mãe tem sido alvo de muitas pesquisas e estudos pela mão de críticos e investigadores. Uma parte desse estudo poderia ser exposta aqui. Todavia, não é esse o propósito, nem do que se escreve agora, nem do presente trabalho. Mas, não há como negar a existência de uma ligação intrínseca entre a mãe — uma mãe, algures, já morta ou morrendo — e um filho, um filho que parte em busca desse contacto materno interrompido, estabelecendo-o através da poesia.

Em toda a obra herbertiana, a ligação entre mãe e filho nunca é quebrada, pelo contrário, ela é sempre permanentemente intensificada. É como se o cordão umbilical que os ligou outrora nunca tivesse chegado a ser rompido. E não só o filho, que esteve dentro da mãe, permanece no seu interior, como a mãe se encontra eternamente ligada ao filho, no interior deste, ficando as existências de ambos dependentes uma da outra.

No que respeita à intertextualidade, irá aludir-se a três casos que parecem ter um foco de maior dimensão e importância dentro do *corpus* herbertiano.

Em *A Colher na Boca*, de 1961, HH compõe o poema «"Transforma-se o amador na coisa amada" com seu», primeiro verso que surge entre aspas e que remete o leitor para o famoso soneto de Camões. Este trabalho poético mostra a leitura que o autor faz de outro autor, mas também submete o leitor a interpretar e confrontar essa

mesma leitura nascida de uma montagem — processo muitíssimo recorrente na poética herbertiana. Este método pressupõe, igualmente, um leitor entendido para um autor de difícil leitura conforme o afirma, aliás, a crítica. O leitor herbertiano tem de ter bases seguras e conhecimentos profundos para que possa mergulhar as suas raízes nesta leitura de carácter tão complexo, e desta forma, poder apreendê-la. Ao confrontar os dois poemas, o leitor poderá observar a leitura (ou re-leitura e re-escrita) que HH faz do soneto camoniano, adaptando-o e transformando-o, por assim dizer, ao seu estilo poético. É de notar que os dois poemas estão separados por cerca de cinco séculos, pelo que não deixa de ser interessante a vertente intertextual, por um lado, e, por outro lado, a erotização que HH coloca num soneto renascentista, no qual o amor platónico e inteligível se encontra bem presente. Temos, em Camões, a presença do amor cortês, isto é, de um amor que pretende ser espiritual, ao passo que no poema de HH esse amor é erótico, carnal, terreno¹.

Em 1963, HH compõe *A Máquina de Emaranhar Paisagens*, texto de grande complexidade poética e cuja construção ou montagem se baseia numa série de citações, a saber: uma passagem do *Génesis*, outra do *Apocalipse*, uma citação de François Villon, outra de Dante e ainda outra de Camões. Por fim, HH integra uma frase de sua autoria perfazendo, assim, o total de seis citações que são, digamos, os seus materiais, as diversas tintas feitas com palavras através das quais comporá essa paisagem-tela que se vai movimentando, metamorfoseando, à medida que o tempo avança, isto é, o processo de escrita e, conseqüentemente, o processo de leitura.

No posfácio do seu livro *Electronicolírica*² (1964a: 49), o autor refere uma experiência feita em Milão, por Nanni Balestrini, no ano de 1961. Esta experiência consistiu na escolha de fragmentos de textos antigos e modernos que foram fornecidos a uma calculadora electrónica, e, segundo certas regras combinatórias previamente estabelecidas, a calculadora organizou 3002 combinações que depois foram seleccionadas.

HH baseia a composição de *A Máquina de Emaranhar Paisagens* no princípio combinatório geral implícito nesta experiência, muito embora não tenha recorrido a

¹ A este respeito aconselha-se a leitura do estudo feito por Rui Torres «Camões transformado e re-montado: o caso de Herberto Helder», in «*Revista Callemá*», 1, Outono-Inverno, pp. 58-64.

² O autor alterou o título, mais tarde, para *A Máquina Lírica* que surge, pela primeira vez em *Poesia Toda*, 1.ª ed., Plátano Editora, 1973.

qualquer tipo de máquina (calculadora ou computador), tanto quanto se sabe, para a elaboração deste texto.

Diz-nos ainda o autor, no já citado posfácio, que «assim, utilizando um limitado número de expressões e palavras mestras, [Nanni Balestrini] promoveu a sua transferência ao longo de cada poema, sem no entanto se cingir a qualquer regra. Sempre que lhe apeteceu, recusou os núcleos vocabulares iniciais e introduziu outros novos, que passavam a combinar-se com os primeiros ou simplesmente entre si» (1964a: 49). É de lembrar que HH privilegia na sua poesia a liberdade (*liberdades, liberdade*³) e muitos são os críticos e estudiosos que a apelidam de «poesia alquímica» ou «alquimia da linguagem» — processo de transformação constante com o intuito de criar o ouro a partir do chumbo. Neste caso, o processo alquímico parte de algo incompleto (fragmentos de outros textos) que o autor-alquimista, servindo-se dessa liberdade, mistura e combina, procurando dessa forma atingir a perfeição — perfeição essa nunca alcançada, uma vez que a sua própria obra encontra-se, também ela, em permanente mutação.

Assim, baseando-se na experiência de Balestrini, *A Máquina de Emaranhar Paisagens* é igualmente composta por um «restrito número de palavras» (1964a: 49), neste caso, citações. Desta forma, «as composições assemelham-se a certos textos mágicos primitivos, a certa poesia popular, a certo lirismo medieval» (1964a: 49).

O autor aplica, de facto, e «de forma obsessiva os mesmos vocábulos gerando assim uma linguagem encantatória, espécie de ritual mágico, de que o refrão popular é um vestígio e de que é vestígio também o paralelismo medieval, exemplificável com as cantigas dos Cancioneiros» (1964a: 49). É de notar que, *A Máquina de Emaranhar Paisagens* foi construída, não só usando um processo combinatório de palavras, fragmentos (antigos e modernos), mas recorrendo a este paralelismo de que fala HH. O texto produzido pelo autor tem realmente um refrão⁴ que se vai repetindo ao longo do texto, à medida que a paisagem vai sofrendo uma série de mutações. Aliás, este refrão é a única expressão que se mantém inalterável até ao final do texto.

Produzido em 1966, *Húmus*, de HH, vem com uma epígrafe que declara prontamente qual o processo usado para a criação do seu poema: «Material: palavras,

³ Regra de composição do *Húmus* de Herberto Helder *a partir de palavras, frases, fragmentos, imagens, metáforas* do *Húmus* de Raul Brandão, caso que se verá de seguida.

⁴ *E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e fez-se a manhã, dia primeiro.*

frases, fragmentos, imagens, metáforas do “Húmus” de Raul Brandão. Regra: liberdades, liberdade.»

De acordo com Maria de Fátima Marinho, «o autor serve-se de expressões, palavras, frases da obra de Raul Brandão para reconstruir um novo universo que, remotamente, sugere o primitivo. [...] Na obra publicada em 1917, Raul Brandão apresenta uma vila onde, subitamente, irrompe o sonho. Os seus habitantes que, até então, viviam segundo conveniências e preceitos seculares, vêem todo o seu mundo desmoronado com a descoberta da inexistência de Deus e dos fantasmas do inconsciente de cada um. Através de uma narrativa fragmentada, repetitiva, muitas vezes surrealizante, Raul Brandão exprime os sentimentos de uma sociedade que presente a necessidade de uma inversão radical dos valores. Cinquenta anos depois, HH *relê* o *Húmus* e constrói um poema, unindo palavras e frases situadas em pontos distantes da obra primitiva, o que provoca a sensação do novo, misturada com a do conhecido. Todo o poema se situa no domínio da sugestão, onde o carácter da primeira obra se perdeu por completo.» Assim sendo, o autor, «partindo de uma obra muito mais longa, por vezes, com um esboço de intriga, ele funciona como uma síntese criativa e autónoma. O *Húmus* de Raul Brandão e o *Húmus* de HH são duas obras que se enriquecem mutuamente.» (1982a: 228-233).

Poeta obscuro e mítico ou poeta visionário e órfico, segundo as palavras do poeta António Ramos Rosa (1986: 131), a sua poesia é considerada de difícil leitura por uns, e, talvez por essa razão, enigmática para a maioria. No entanto, a obra herbertiana continuará a ser a única à margem de qualquer estilo ou corrente, conseguindo absorver nela o essencial de todas as correntes, e conferindo-lhe uma autenticidade genuína, muito própria. Poeta e obra, ambos se reflectem e reflectem aquilo que são: puros, verdadeiros, autênticos. A obra mantém-se à margem enquanto o autor continua a viver na sombra, sentindo-se a sua ausência em participações públicas de carácter literário. Poesia indecifrável pela palavra e traduzível pelo sentimento que é capaz de provocar.

4. SOBRE COBRA: O POETA ALQUIMISTA

Escrito entre 1974 e 1977, e publicado neste último ano, *Cobra* é o livro mais *sui generis* de HH. Para além das particularidades da sua obra, que foram apontadas no ponto anterior, o livro em estudo é, sem dúvida, um caso limite da poética herbertiana: com uma tiragem de 1 200 exemplares, 200 dos quais fora do mercado⁵, levanta questões bastante complexas para a crítica, tais como o facto de não se saber ao certo quantos exemplares terão sido oferecidos pelo autor ao seu círculo restrito de amigos, — exemplares esses que, como se sabe, foram e, presume-se, têm sido alterados manuscritamente pelo próprio — quem são os detentores desses exemplares, quantas versões existem dos mesmos textos e, por último: o que pode ser citado na obra de um autor? Mais, perante esta obra que «flutua», no dizer de HH, o que poderá ou não ser fruto de citação na sua obra?

Para se entender melhor a complexidade de *Cobra*, transcrever-se-á aqui a carta que o autor dirigiu a Eduardo Prado Coelho, publicada no n.º 1 da revista *Abril*, em Fevereiro de 1978: «Cascais, 6. Out. 77 // Caro Eduardo Prado Coelho — // As versões têm variado de destinatário para destinatário, não atendendo a qualquer conjunto de peculiaridades dos destinatários, mas porque o livro, em si mesmo, digamos, flutua. É um livro em suspensão. Talvez só essa suspensão seja citável. Não é excitante que um livro não se cristalice, não seja “definitivo”? Mas parece que esta seu quê “perversa” evasão à gravidade tende a anular-se, pela imposição de novos poemas. Suponho que já dei ao livro todo o peso que ele esperava: há uma versão, que não é nenhuma conhecida dos destinatários, e o acréscimo de outros dois textos, que introduziram nova ordem de leitura na parte final do livro e, portanto, uma inclinação de sentido. // Gostei da sua pergunta sobre o que seria citável. Sim, o que é citável de um livro, de um autor? Decerto, a sua morte pode ser citável. E, sobretudo, o seu silêncio. // Abraça-o o Herberto Helder».

Para quem conviva há bastante tempo com a obra herbertiana, saberá que está diante de uma poética de difícil leitura⁶, que requer, por isso, um leitor mais atento e

⁵ No cólofon da referida edição pode ler-se a seguinte indicação: Este livro — edição única de 1 200 exemplares, dos quais 200 fora de mercado — foi composto e impresso em Julho/Agosto de mil novecentos e setenta e sete na Coovaforme — Cooperativa Operária Gráfica de Antero de Quental, SCARL — R. Antero de Quental, 203. Telefone, 482837 — Porto.

⁶ Conforme Maria Estela Guedes sublinha: «Diz-se habitualmente escrever o autor textos herméticos, no sentido em que se não entende onde quer chegar. Ora, facilmente se compreende esta poesia, desde que o leitor entre no circuito do pensamento do autor. Basta descobrir a visão do universo reflectida pelo plano

dotado de referências comuns, tanto culturais como literárias. A obra de HH, exceptuando as particularidades que foram supracitadas, é uma obra em movimento constante, na qual se pode notar um trabalho poético intenso e incansável, como se o próprio autor, com as alterações, movimentações, deslocações, recuperações e recusas totais dos seus textos, visasse atingir a perfeição dos mesmos. Quiçá por essa razão se aluda com insistência à alquimia⁷, prática que procura transformar os metais em ouro (e o ouro é frequentemente mencionado não só em toda a obra herbertiana mas também em *Cobra*, estando, por vezes, associado à morte), e descobrir o Elixir da Vida.

Ora, em *Cobra*, com todas as questões e problemáticas de carácter textual e crítico que levanta, assiste-se a um trabalho poético levado ao limite máximo da exaustão e da metamorfose: é criado algo nunca antes feito — um livro em suspensão, que nunca cristaliza, que flutua, fazendo recordar que de facto «o poema é um animal», um organismo vivo, que se move, que não se fixa, que permanece em movimento até que o seu criador morra; e aí, sim, aí poderão, quem sabe, ser catalogadas todas as variantes que se conheçam, e citá-las, indicando sempre o seu destinatário (como se fez no estudo que aqui se apresenta). Até lá — e essa é uma das grandes obsessões de HH — o seu silêncio pode e deve ser citado, acima de tudo, enquanto a sua morte não chegar.

Pouco tempo depois da publicação de *Cobra*, vem a lume, em quatro números do *Diário Popular* (Guedes, 1977a; 1977b; 1977c; 1977d), e dividida em quatro partes, uma análise sobre este livro singular de HH. Mais tarde, Maria Estela Guedes aprofunda a investigação feita no ano de 1977 em *Herberto Helder: Poeta Obscuro* (Guedes, 1979). Como se poderá verificar adiante, recorreu-se com alguma frequência ao estudo desta autora, uma vez que nele se podem encontrar respostas pertinentes a respeito, sobretudo, de *Cobra*.

da expressão poética, para se entender quase imagem por imagem o que a imagem representa. [...] Os textos não se destinam unicamente a iniciados. De modo algum. A escrita revela densa complexidade poética, tornando-a obscura e enigmática [...]» (Guedes, 1979: 95).

⁷ «Químico e alquímico vão conjugar-se, em *Cobra*, no percurso vital que terá por finalidade a transmutação dos metais no “Leão vermelho”. Uma das consequências extremas da intensa energia libertada pela operação alquímica conduz justamente à destruição dos textos. Resultado final que leva [...] o “poema rotativo” (chamemos-lhe cometa, visto que apareceu para rapidamente desaparecer do livro) a afastar-se, recuperando assim o início do primeiro exemplo: “a teoria era esta: arrasar tudo”». (Guedes, 1979: 98).

Também o desenho incluído na primeira edição de *Cobra*, da autoria de Carlos Ferreiro, está pejado de simbologia alquímica: uma salamandra, uma meia-lua, uma roda, etc. (ver Anexo 2, p. 95).

Cobra é composto, originalmente, por cinco partes: «Memória, Montagem.», texto que se divide em duas partes; «Exemplo», composto por um único texto; «Cobra», a parte central da obra com o mesmo nome e que é composta por um ciclo de quinze poemas; «Cólofon», constituído por um só texto e, por último, a encerrar, a quinta parte intitulada «E Outros Exemplos» é formada por um ciclo de cinco poemas numerados. A partir da data da sua publicação, em 1977, *Cobra* foi sofrendo alterações na maioria das obras que o autor publicou (sobretudo as de poesia completa), como se poderá constatar no sexto ponto do presente estudo. Estas alterações foram minuciosamente indicadas nas notas introdutórias e variantes dos textos originais.

Dos cinco textos referidos, o mais alterado em todas as obras é, sem dúvida, «Cobra». No exemplar alterado manuscritamente pelo autor, pertencente a João Rui de Sousa, o livro vem com a seguinte dedicatória: «Ao // João Rui de Sousa, // — ao poeta, ao amigo, // com um abraço do // Herberto Helder // Cascais, Set. 77». Neste exemplar, as alterações só começam a partir de «Cobra», o centro da obra; para além disso, há apenas dois textos (os dois últimos) em «E Outros Exemplos» que foram alterados, ainda assim, pouco alterados, comparativamente às muitas alterações efectuadas em «Cobra».

Não se pretende, volta-se a sublinhar, nem é objectivo do presente trabalho, discutir cada texto literária ou poeticamente, mas sim mostrar em acto a arte poética de HH: a arte da transmutação, dessa alquimia textual, cujo objectivo, suspeita-se, é atingir a obra perfeita. No entanto, e de um modo geral, veja-se o que diz Maria Estela Guedes sobre este assunto: «A escolha da palavra “Cobra” para título e não *serpente* ou *dragão*, por exemplo, merece comentário. A serpente adquiriu valor exclusivamente negativo na mitologia judaico-cristã, e mesmo na linguagem metafórica recorrente. No poema [e no próprio título do livro] tem o primitivo valor positivo (tal não significando que não tivesse também valor negativo: muitos símbolos são ambivalentes, além de infinitamente mais numerosos do que as matérias simbolizadas) conservado pelos gnósticos, e a simbologia compartilhada com o dragão e outros, atribuída pelos alquimistas. Por outro lado, *cobra* tem ouro e obra dentro: obra literária, *opus magna*. É Ouroboros, círculo com centro, o símbolo alquímico do ouro. Para não dizer que a palavra *cobra* tem cinco letras [e cinco, como citado acima, são os textos que compõem o livro], número já várias vezes sublinhado, para significar que o próprio número de letras só por si aponta valor simbólico» (Guedes, 1979: 112-113).

A alusão a Ouroboros não surge primeiramente no estudo supracitado de Maria Estela Guedes: ela é flagrante na própria capa⁸ do livro de 1977, cujo desenho (de Carlos Ferreiro) remete automaticamente para essa figura. A ilustração retrata uma cobra que, mordendo a sua cauda, descreve, também, um círculo e «"Cobra" não começa ali, onde a escrita principia; não começa nem acaba, compreende enquanto circula [...]» (Guedes, 1979: 107). Guedes aponta para a circularidade da obra e cobra, enquanto réptil, indica mudança (mudança de pele, por exemplo), acto poético implícito que se estende por toda a poética herbertiana e atinge o seu auge neste preciso livro — tenha-se em consideração o número de exemplares dispersos alterados, e o número de variantes produzidas pela mão do autor ao longo de trinta e dois anos.

Todavia, a simbologia de *Cobra*, que remete para Ouroboros, não foi despropositada, nem tão-pouco termina aqui, tal é a sua complexidade. De acordo com o *Dicionário dos Símbolos*, a «serpente que morde a cauda simboliza um ciclo de evolução fechada sobre si própria. Este símbolo encerra ao mesmo tempo as ideias de movimento, de continuidade, de autofecundação e, em consequência, do eterno retorno». Também significa «a união de dois princípios opostos: o céu e a terra, o bem e o mal, o dia e a noite, o Yang e o Yin chineses, e todos os valores de que estes opostos são portadores.» Contudo, existe uma outra «interpretação a dois níveis: a serpente que morde a sua cauda, desenhando uma forma circular, rompe com uma evolução linear, marca uma tal mudança que parece emergir a um nível de ser superior, o nível do ser celeste ou espiritualizado, simbolizado pelo círculo; transcende, assim, o nível da animalidade, para avançar no sentido da mais fundamental pulsão de vida; mas esta interpretação ascendente assenta apenas na simbologia do círculo, figura duma perfeição celeste. Pelo contrário, a serpente que morde a sua cauda, que não pára de se voltar sobre si mesma, encerra-se no seu próprio círculo, evoca a roda das existências, o samsara, como que condenada a nunca escapar do seu ciclo para se elevar a um nível superior: simboliza, então, o perpétuo retorno, o círculo indefinido dos renascimentos, a contínua repetição, que trai a predominância duma fundamental pulsão de morte.» (Chevalier e Gheerbrant, 1999: 670).

Obra circular e hermética, fechada sobre si própria, que evolui constantemente, transmutando-se, com pulsões de vida e de morte, eis aquilo que é e tem sido até agora

⁸ Ver Anexo 1, p. 94.

Cobra, até que o autor, quem o saberá?, a recuse e retire totalmente de toda a sua obra como fez com *Apresentação do Rosto* (livro editado em 1968 pela Ulisseia).

5. CRITÉRIOS DE EDIÇÃO

Por se pretender acompanhar toda a evolução de *Cobra*, desde a data da sua publicação, em 1977, até ao último livro editado por HH em 2009, e pela singularidade desta obra, os textos utilizados para a presente edição foram transcritos de um desses exemplares, sem qualquer rasura pela mão do autor. Este é, portanto, o texto-base, sem variantes, ao contrário do que ocorre nas edições críticas e crítico-genéticas, em que o texto-base é a versão última do texto e não a primeira, e no qual as variantes registadas se referem a todos os testemunhos e a todas as publicações anteriores.

Como se verá, *Cobra* foi, ao longo de trinta e dois anos de publicações e reedições, sofrendo transformações bastante peculiares. Assim, e por essas modificações textuais serem um caso único na Literatura Portuguesa, o melhor método para observá-las e estudá-las é a preparação, não de uma edição crítica simples, ou crítico-genética, mas de uma edição «evolutiva». Deste modo, o percurso que se expõe tem por objectivo acompanhar a evolução do texto, já que o mesmo tem, de facto, «vida própria» — porque se movimentou e porque se transformou dividindo-se, e ocupando agora outras posições na obra de HH. *Cobra* só existe como um todo na edição de 1977. *Cobra* é, a partir de 1977, «sempre outra coisa», diversa de *Cobra*, a obra — este estudo pretende contar a sua história.

Fez-se um percurso por toda a obra herbertiana publicada desde *Cobra* (percurso de trinta e dois anos), em busca de todos os textos que a esse conjunto inicial se referem, apontando, sempre que as houvesse, todas as variantes e alterações textuais, incluindo exclusões ou recuperações totais ou parciais de poemas.

A par de todos os livros publicados, e por *Cobra* ser o livro mais alterado pelo autor em livros oferecidos e alterados manuscritamente, foi incluído neste estudo um desses exemplares únicos, não só para melhor evidenciar a complexidade de *Cobra* e da poética herbertiana, como para observar que espécie de alterações foram feitas pela mão de HH, isto é, se de facto divergem bastante, ou não, das versões apresentadas ao longo destes trinta e dois anos.

Por se considerar mais confortável para o leitor em termos de consulta e comparação de ambos os textos, optou-se por colocar as modificações em nota de pé de página. Assim, em todos os pontos do texto que contenham alterações surgirá, então, o número correspondente à nota de rodapé, e nesta o leitor terá a possibilidade de

encontrar a versão da primeira edição, seguida, com a inclusão de uma seta (→), das versões sucessivas, com a data correspondente à obra da qual foram retiradas. Este símbolo foi a adaptação que pareceu mais adequada a este caso: sugere a movimentação ocorrida no texto, substituindo o parêntesis recto utilizado na preparação de edições críticas para separar a última lição do texto das suas variantes.

Quando existir inserção ou eliminação de versos, os mesmos serão indicados em nota de rodapé e separados por / (separação entre versos) e // (separação entre estrofes).

As variantes encontram-se organizadas cronologicamente. Para melhor compreensão do título das obras em nota de pé de página, decidiu-se elaborar a seguinte lista de siglas:

JRS — Exemplar de *Cobra* alterado manuscritamente pelo autor e pertencente a João Rui de Sousa.

P&V — *Photomaton & Vox*.

PT — *Poesia Toda*.

PC-S — *Ou o Poema Contínuo – Símula*.

PC — *Ou o Poema Contínuo*.

FNCF — *A Faca não Corta o Fogo – Símula e Inédita*.

OC — *Ofício Cantante, Poesia Completa*.

Em cada cortina que separa os cinco textos uns dos outros será contada a história textual de cada um deles, ou seja, de que modos houve ou não inclusão, exclusão ou recuperação desse texto (ou textos), que tipo de movimentação ocorreu ao longo de toda a obra e em que obras acontecem tais fenómenos poéticos e textuais.

6. COBRA: EDIÇÃO EVOLUTIVA [TEXTO E VARIANTES]

MEMÓRIA, MONTAGEM.

Deixa de integrar *Cobra* e migra para P&V (1979: 152-158) desaparecendo, a partir de 1981, das obras incluídas em PT. Em P&V, o título passa a ser grafado da seguinte forma: (*memória, montagem.*). A alteração no título mantém-se em todas as seguintes edições da mesma obra: 2.^a, 3.^a e 4.^a (1987b: 145-151; 1995: 145-151; 2006b: 138-143).

O poema é um animal;

nenhum poema se destina ao leitor;

ou, como um quadro, assume o poder dos fetiches⁹, objectos mágicos ou instrumentos de esconjurar os espíritos, ou a emoção, ou o inconsciente, guardando o homem de uma oculta dependência de tudo;

porque se vive dos lucros da superstição;

e é forçoso existir a natureza, outorgada às nossas violações;

ou que as regras de organização do poema são as mesmas da natureza, mas os elementos com que o poema se organiza não estão na natureza;

e o poeta não transcreve o mundo, mas é o rival do mundo.

São as casas¹⁰ de Aristóteles, Walter Benjamin¹¹, Picasso, Huidobro, Malraux.

Casas para onde se entra e de onde se sai, por portas travessas ou janelas, por telhados e escadas derradeiras, pela frente, abrindo túneis nas caves, escrevendo torto em linhas direitas, ateando fogos, pelas traseiras.

Ou ficando imóvel no meio dos móveis, um vulto na travessia dos quartos aglomerados.

Nenhuns contrários vão morrer à guerra;¹² partem e voltam;¹³ são como a cor amarela perscrutada por Steiner: expande-se e reflui para o centro,¹⁴ com uma terrível energia cardíaca.

Eu penso que a memória entra pelos olhos.

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

Ou então o poema vitaliza a vida,¹⁵ se a toca nalguns pontos.

O poema gera uma vida nesses pontos tocados.

É um colar de pérolas, as pérolas todas juntas, circuito vibrante que se pode sentir à roda do pescoço com uma viveza de autónoma de bicho.

Como a droga torna sensível aos dedos essa espécie de deliberada e independente palpação de um copo, um lenço, uma pedra.

⁹ fetiches → feitiços (P&V: 1979; 1987b; 1995; 2006b).

¹⁰ São as casas → São casas (P&V: 1987b; 1995; 2006b).

¹¹ Walter Benjamin → Benjamin (P&V: 1995; 2006b).

¹² guerra; → guerra, (P&V: 1995; 2006b).

¹³ voltam; → voltam, (P&V: 1995; 2006b).

¹⁴ centro, → centro (P&V: 1995; 2006b).

¹⁵ vida, → vida (P&V: 1995; 2006b).

Mas tudo isto reproduz a relação pessoal com o espaço e o tempo;¹⁶ quero eu dizer: uma montagem, uma noção narrativa própria.

Homero é cinematográfico, Dante é cinematográfico, Pound e Eliot são cinematográficos.

Baudelaire disse: acabou a narração; porque Poe falara dos poemas instantâneos ligados por faixas vertebrais¹⁷ mortas.

Não nos acercamos da prosa;¹⁸ a prosa não existe;¹⁹ a prosa é uma instância degradada do poema;²⁰ a prosa não presume uma qualidade particular de visão e execução;²¹ especula um modo extensivo e extrapolado de desgaste do tempo, do espaço.

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.

Baudelaire confundiu a sua memória, a montagem, com as exigências de um certo código narrativo.

Rimbaud partiu de todos os seus lugares para dimensões paralelas, e fez no poema presente a montagem do poema ausente; aparece um pouco como o discípulo ancestral de Godard.

A inteligência de Welles, por exemplo, está em desembaraçar os fulcros de energia da inerte matéria que os estrangula, e seguir a sua irradiação. Essa irradiação cria a montagem, a história, a vitalidade do imaginário. Welles aprendeu em Shakespeare, e exemplifica assim a leitura de Shakespeare, não como cinema,²² mas como poesia.

Quando Apollinaire leu «Les Pâques à New York»²³ ou «La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France»²⁴, de Cendrars, percebeu depressa que a simultaneidade era o estúdio pormenorizadamente sonhando pela sua gramática tão inquiridora. A paciência tinha enfim acesso a uma extrema intensidade da memória. Era simples ser múltiplo; bastava ter o centro em toda a parte.

Depois fundou o modelo: os poetas futuros com máquinas de filmar nas mãos.

Mas o desmembramento não esgota o ritual, nem a máquina de filmar suprime as moviolas esferográficas.

A intuição vinha de Delaunay, o pintor²⁵.

Tudo isto era cinematográfico.

¹⁶ tempo; → tempo, (P&V: 1995; 2006b).

¹⁷ vertebrais → verbais (P&V: 2006b).

¹⁸ prosa; → prosa, (P&V: 1995; 2006b).

¹⁹ existe; → existe, (P&V: 1995; 2006b).

²⁰ poema; → poema, (P&V: 1995; 2006b).

²¹ execução; → execução — (P&V: 1995; 2006b).

²² cinema, → cinema (P&V: 1995; 2006b).

²³ «Les Pâques à New York» → *Les Pâques à New York* (P&V: 1979; 1987b; 1995; 2006b).

²⁴ «La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France» → *La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France* (P&V: 1979; 1987b; 1995; 2006b).

²⁵ A intuição vinha de Delaunay, o pintor. → A intuição vinha de Delaunay, o pintor, por sua vez inspirado na palavra de Marinetti. (P&V: 1979; 1987b; 1995; 2006b).

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 dentro da massa irreal do mundo.

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

O tempo de Deus é um espaço de uma forma luminosa narrativa de tal excedência que o tempo assimila a perenidade mítica; uma sustida agonia; uma ressurreição, digamos, mortífera.

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

Por isso disse alguém que, medido com Holderlin²⁶, Goethe era apenas um génio.

Holderlin²⁷ seria então o poeta impossível que foi possível.

O terror agora avizinado traduz que a memória se ganha arduamente, através de uma montagem sempre mais audaciosa, da morte cada vez mais real e da ressurreição multiplicada no poder de formular a ilusão integral do mundo.

Se há aqui excesso de nomes e referências, sejam eles tomados como montagem, concebida num apoio cultural estilisticamente irónico.

O jogo remete para a solidão e revela que, cumprido o trabalho devastador da ironia, o poema escrito não se destina ao leitor, mas é o destino pessoal na sua narração, no esforço para criar o mundo, fábula última de uma espécie de montagem planetária segundo o medo sagrado e o exorcismo dentro das trevas.

O filme projecta-se em nós, os projectores.

O corte das linhas (não as designemos por versos), as correspondências fonéticas, os ecos e mesmo as repetições vocabulares, equivalendo às disposições de volumes numa pintura,

não são os sós motores do ritmo.

Nem o são apenas as distorções, inversões e deslocações da apresentação iconográfica; as descontinuidades criando precipícios entre fortes massas de representações; as sobrecargas súbitas, como se um íman fizesse afluir a certo instante vocal todo o²⁸ rumor de um cortejo de homens e animais, enquanto o inquebrantável veio do tempo escorre subterraneamente; e depois o vazio, onde desemboca uma espécie de luz completa que afoga a imagem pronunciada numa grande cintilação unida, única, como uma sua própria cegueira.

Pense-se ainda que os substantivos não são palavras,
mas objectos distribuídos;

²⁶ Holderlin → Hölderlin (P&V: 1987b; 1995; 2006b).

²⁷ Holderlin → Hölderlin (P&V: 1987b; 1995; 2006b).

²⁸ todo o → o (P&V: 1987b; 1995; 2006b).

e os adjectivos, por exemplo: as qualidades e circunstâncias da colocação dos objectos no espaço. E são até por vezes poderosos substantivos, eles mesmos — objectos rompendo pela sua pressão as membranas morfológicas: são substantivos inventados por circulações imprevistas, por pesos novos.

Tudo isto instiga à percepção do ritmo. É um quadro.²⁹ A pintura tem um movimento potencial. Seria possível pôr um quadro a mover-se? Eu sei que a pintura anda de um lado para outro; o segredo da sua trajectória refere-se à nossa intensidade mágica, ao que chamamos o milagre ou a maravilha orgânica do mundo.

O cinema extrai da pintura a acção latente de deslocação, de percurso. Tome-se um poema: não há diferença.

E agora a pontuação, vejamos. Vejamos que,
para assinalar metaforicamente o tempo
no espaço,

a pontuação promove rupturas, acelera ou retarda o movimento das figuras simbólicas, adensa ou aligeira a luz sobre

esse rosto, essa gárgula,

propulsionados. Esses objectos: o rosto do século, o da ausência.

A pontuação é uma caixa de velocidades. Andar de automóvel pode obviar ao entendimento do espaço a ganhar-se e perder.³⁰ o tempo.

Mas que a morte acompanhe; o pensamento da morte.

E como as coisas vêm de todas as partes até nós; a história morta que ressuscita para tornar-se mortífera.

Porque digo a uma luz cinematográfica.

Quanto mais subtil, furtiva, secreta, desentendida, complexa e ambígua for a montagem, mais penetrante e irrefutável a sua força hipnótica.

Em «Figures in a Landscape»³¹, de Losey, quase se não dá por nada. Mas é-se atingido em cheio. Percebe-se tudo: a nossa mesma agonia.

Por exemplo: como a fluidez pode ser cruel. Enigmática coisa esta, muito. Regista-se a doçura sanguínea a avançar pelos seus meandros até ao coração, víscera por onde também se morre. Porque se morre por todos os órgãos do corpo, a todo o momento, com a delicadeza, a ferocidade, pela química do oxigénio e do carbono, arterialmente, venosamente.

Morre-se de ver a nossa cara no nosso espelho: a gárgula a arrancar-se à biografia do corpo e trazendo na hipérbole do horror o nosso sangue, o sexo, os pulmões, as tripas, o coração;

ligando a noite ao dia, o oculto ao revelado, o pressentimento ao acontecimento,

— tudo no mundo, na história.

A poesia propõe a história do mundo.

²⁹ Mudança de parágrafo após esta frase. (P&V: 2006b).

³⁰ perder: → a perder-se: (P&V: 1987b; 1995; 2006b).

³¹ «Figures in a Landscape» → *Figures in a Landscape* (P&V: 1979; 1987b; 1995; 2006b).

Temos então o filme, o tempo.

EXEMPLO

«Exemplo» integra *Cobra* na segunda edição de PT (1981b: 533-583).

«Exemplo», na terceira edição de PT (1990: 379-390) deixa de integrar *Cobra* e passa a chamar-se «Exemplos». Trata-se de um conjunto de textos composto por um ciclo de cinco poemas numerados, sendo o primeiro «Exemplo», e os quatro restantes recuperados de «E Outros Exemplos» — com excepção do quinto e último que é excluído deste conjunto. Nesta edição, *Cobra* desaparece como um todo autónomo.

«Exemplo», na quarta edição de PT (1995: 379-390), mantém as alterações efectuadas na edição anterior.

«Exemplo», em PC-S (2001a: 53-62) surge grafado, no final da selecção e sem data, da seguinte forma: (*Exemplos*). Mantêm-se as alterações efectuadas na edição anterior mas o quinto poema é retirado. Os quatro poemas presentes nesta edição não têm título e encontram-se separados por uma estrela. Também não existe qualquer referência a datas. É presente, nesta obra, a ausência de cortina com títulos uma vez que os mesmos surgem no final de cada selecção. Considera-se importante mencionar que estes quatro poemas são os únicos recuperados de *Cobra*.

«Exemplo», em PC (2004: 333-346) mantém as alterações efectuadas na quarta edição de *Poesia Toda*. O conjunto de textos volta a ser composto por cinco poemas.

«Exemplo», em FNCF, (2008: 62-71), regressa à forma encontrada na edição PC-S.

«Exemplo», em OC (2009a: 303-316), recupera as alterações efectuadas em PC (2004: 333-346).

A teoria era esta: arrasar com tudo³² — mas alguém pegou na máquina de filmar e pôs em gravitação uma cabeça recolhendo-a de um lado e descrevendo-a de outro lado num sulco vibrante «parecia um meteoro» como se fosse muito simples e então a cabeça desaparecia «a lua» a ferver a grande velocidade pelo céu dentro «um buraco» via-se apenas a intensidade «estávamos com medo pois aquilo assemelhava-se a uma revelação» e foi quando ele apanhou a cabeça outra vez e era agora uma cabeça furiosa «cheia de peso» dizia-se «a luz agarra qualquer coisa» oh sim: «com toda a violência» pensai num bocado de carne despedaçado entre as mandíbulas de um tigre: e depois deixou cair esse rosto sustentado atrás pela bela caixa craniana com aquele rastro de cometa «que é isto?» perguntou-se — e pusemo-nos todos a pensar bastante «havia ali um senso arcaico da paixão» talvez uma coisa tão remota e bárbara como: o fausto: o pavor: a caça: «é um movimento uma forma» disse ele «é preciso voltar ao princípio» e então começámos a usar os olhos com a ferocidade das objectivas sem truques capturando tudo selvaticamente e havia por vezes a vertente das espáduas desalojadas um caudal sumptuoso cortado «era tão estranho!» pela ligeireza dos dedos abertos delicado pentagrama a duas alturas «uma estrela refractada» para falar do que se viu

³² arrasar com tudo → arrasar tudo (PT: 1990; 1995); (PC-S: 2001a); (PC: 2004); (FNCF: 2008); (OC: 2009a).

na projecção do filme e então podia-se adiar tudo menos aquela ideia
de que «não digo beleza» de que uma força
impelia tudo e a rapidez criava formas
linhas de translação feixes
de desenvolvimento ao longo das paisagens redondas como
abismos
recorria-se ainda a imagens para devolver essa cabeça
ao fulgor da sua precipitação contra os olhos
a queda «como oxigénio a arder» e a fuga
e a correria em que voltava para subir e rodar
de um modo que dizíamos: «indomavelmente»
porque vistas assim as coisas eram de uma fatalidade total
e a irrevogável maneira que tinham de ser livres
soltas
impunes
— na sua firmeza: «inocentes» — isso fazia medo
e havia em nós «um estilo de ver» que nos arrastava
implacavelmente para a loucura e a alegria
«porque era preciso destruir tudo» sim «de extremo a extremo»
para encontrar «o centro» onde o calcanhar gira
e roda o corpo todo
o sítio talvez onde se formam as massas dos espelhos
de que saltam fortemente «os astros os rostos»
e não haver «exemplo» mas apenas uma forma rudimentar
desfechada
contra tudo aqui escavando achado o veio
a limpidez primeiramente: aquilo: a cabeça móvel apanhada

COBRA

Em JSR, as alterações feitas manuscritamente pelo autor começam a partir desde ciclo de poemas intitulado «Cobra».

«Cobra» integra *Cobra* em PT (1981b: 533-583).

«Cobra» surge em PT (1990: 351-378), como um conjunto autónomo de textos, uma vez que é a partir desta edição que *Cobra* desaparece como um todo.

«Cobra», em PT (1995: 351-378), mantém as alterações supracitadas.

«Cobra» é totalmente retirado de PC-S, 2001a, recuperado em PC (2004: 303-332), e retirado novamente de FNCF, 2008.

«Cobra» é totalmente retirado de OC, 2009a.

E então vinha a baforada do estio como se abrissem³³ uma porta
defronte do ar redondo³⁴. Também se enredava o outono
nos pulmões das casas. E guardava-se o veneno³⁵

nas arcas, a roupa onde

se trava o brilho.³⁶ O inverno fazia

um remoinho nas câmaras, seus buracos expulsavam nebulosas³⁷
para as ininterruptas paisagens

cinematográficas.

Um dia a primavera era cruel

como um colar de pérolas.³⁸

E a lua sempre unindo³⁹ a cúspide das artérias
às ventosas mais fundas, como⁴⁰ as⁴¹ rosas nos tentáculos

pelos⁴² abismos da terra. Que acordava, a lua,

as víboras nos alvéolos,⁴³ ou adormecia

os bichos da seda em suas cápsulas,⁴⁴ ou punha

os dedos a luzir diante

da boca, abrindo e fechando o poema como um⁴⁵ leque

de obsidiana.

³³ como se abrissem → quando se abria (JRS).

³⁴ redondo → exaltado (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

³⁵ E guardava-se o veneno → E guardavam-se lentas estrelas (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

³⁶ se trava o brilho. → o brilho se dobra. (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

³⁷ nebulosas → a espuma (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

³⁸ Um dia a primavera era cruel / como um colar de pérolas. → Um dia era redonda a primavera. (PT: 1990; 1995); (PC, 2004).

³⁹ sempre unindo → unia (PT: 1990; 1995); (PC, 2004).

⁴⁰ como → e (PT: 1981b).

⁴¹ como as → as (JRS); como as → às (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁴² pelos → desde os (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁴³ alvéolos, → alvéolos (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁴⁴ bichos da seda em suas cápsulas, → bichos-da-seda nas cápsulas (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁴⁵ poema como um → poema, esse (JRS).

Estive agora em África com seus fulcros de oxigénio,⁴⁶
e a energia das patas,⁴⁷ e as radiações
das flores paradas. Um mês
nodular
activo crivando todo o poema ensombrecido pelas veias do mel.

Estive em toda a parte onde pulsa o corpo com as órbitas
de amianto sob a força pensada,
virgem e severa. Desde as águas palpitando entre as bocas
e as guelras, e⁴⁸ o sangue
sorvido através das válvulas, e nas crateras⁴⁹ o fulgor
dos óvulos de faiança.
— O salto dos sóis no corpo arrancado.⁵⁰

Nesta criança aumenta agora⁵¹ um arbusto de cálcio.

As sementes graves revolvem-se
como um pranto. E o medo,
este favo cerebral que levo, fermenta debaixo
das radiações como⁵² um açúcar vivo
e gelado. A rotação atómica agarra,
entre os frios cabelos, a teia dos ossos, e as coxas implacáveis,⁵³
e o sistema planetário de pés e mãos
delgados, agarra agora
as esponjas rutilando como abelhas nas furnas,⁵⁴ ou um gás

⁴⁶ em África com seus fulcros de oxigénio, → na memória com seus fulcros de oxigénio (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁴⁷ patas, → patas (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁴⁸ e → desde (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁴⁹ válvulas, e nas crateras → válvulas. Nas crateras, (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁵⁰ — O salto dos sóis no corpo arrancado. → — E é o tempo, o tempo todo: / o salto dos sóis no corpo arrancado. (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁵¹ Nesta criança aumenta agora → — Nesta criança aumenta (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁵² radiações como → radiações: (JRS).

⁵³ cabelos, a teia dos ossos, e as coxas implacáveis, → cabelos e a teia dos ossos e as coxas implacáveis (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

nas câmaras da morte.

Estou deitado, e os lençóis fluem e refluem nessa ressaca

sob o ar

arqueado. As mãos no poema, o pénis

gravitando

a prumo como um⁵⁵ corno de mármore.

A lua mexe nas estações e nas salas.

Passa à mesa sobre um litro de anis, sobre

pequenos jardins de cristal

engarrafados. E o ar gira e explode

no rosto rápido.

Eu iria até ao centro onde flutua a constelação

da dança,⁵⁶ com as labaredas

a mergulhar

em baixo. Ou à frente, os relâmpagos do corpo culminando.

Toco-lhe as campânulas quando os balcões

se debruçam na atmosfera,

e as colinas irradiam com os astros

cravados,⁵⁷ e desorientam

os olhos. A minha idade escapa-se de um lado

para o outro, sob os dedos, como um⁵⁸ nervo

fulgurante.

Vou morrer.

O ouro está perto.

⁵⁴ rutilando como abelhas nas furnas, → rutilando — as abelhas nas furnas (JRS); furnas, → furnas (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁵⁵ a prumo como um → a prumo, um (JRS).

⁵⁶ dança, → dança (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁵⁷ cravados, → cravados (PT: 1990; 1995); (PC, 2004).

⁵⁸ dedos, como um → dedos — um (JRS).

A força do medo verga a constelação do sexo.

Pelos canais nocturnos entra e sai o mel,⁵⁹

o veneno branco.

O sono estrangula as chamas da cabeça nos veios atados.

As costas crepitam como uma⁶⁰ linha solar⁶¹

de clarabóias. Rutila

a flor do alimento, talhada: o ânus.

E brilha rebrilha, como⁶² uma luva puxada pelo avesso,

o corpo

puxado pelo avesso

com as estrelas desfechadas.

As casas ateiam-se.⁶³

Com linha negra a tecedeira lavra a sua flor,

com os martelos

os canteiros trazem do fundo do granito

um meteoro de púrpura afogado.⁶⁴

A paixão⁶⁵ é pura maneira de inteligência.

Deus recompensa o crime com a voracidade e a energia, a cegueira

inspira o cérebro

violento — no plexo solar do espelho.

⁵⁹ entra e sai o mel, → entra o mel, sai (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁶⁰ como uma → numa (JRS); uma → numa (PT: 1981b); como uma → numa (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁶¹ solar → lunar (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁶² rebrilha, como → rebrilha, (JRS); (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁶³ *Separação de estrofe entre este verso e o seguinte.* (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁶⁴ *Sem separação de estrofe entre este verso e o seguinte.* (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁶⁵ A paixão → — A paixão (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

Uma criança abisma-se no génio analfabeto:
o pavor⁶⁶ que a arranca de tudo. Qualquer doçura lhe alimenta os esplendores
da alucinação:
pelas altas águas descontínuas, as vozes,
as frutas tecidas, movimentos, labaredas
parietais, a profundidade dos quartos como⁶⁷ pomares
atmosféricos.

Oh crianças⁶⁸ de negros rostos vivos⁶⁹
como candeeiros.⁷⁰
No cúmulo dos dias, nuvens de mármore sobem⁷¹
dos vulcões dos parques. Há crianças paradas nas cavidades⁷²
como os⁷³ olhos das casas.

⁶⁶ analfabeto: / o pavor → analfabeto: o pavor (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁶⁷ quartos como → quartos — (JRS).

⁶⁸ Oh crianças → — Oh crianças (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁶⁹ vivos → vivos, (JRS); vivos → vivos. (PT: 1981b); vivos → resurrectos. (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁷⁰ como candeeiros. → os candeeiros. (JRS); como candeeiros. → Candeeiros. (PT: 1981b); *Supressão de verso* (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁷¹ Oh crianças de negros rostos vivos / como candeeiros. / No cúmulo dos dias, nuvens de mármore sobem → — Oh crianças de negros rostos resurrectos. / Elas adivinham. E tombadas as luas, / no cúmulo dos dias, nuvens de mármore sobem (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁷² cavidades → cavidades, (JRS).

⁷³ como os → — os (JRS).

Os lençóis brilham como se eu tivesse tomado veneno.

Passo por jardins zodiacais, entre
flores cerâmicas e rostos zoológicos

que fosforescem. Lava-me uma doença fixa.

Ilumina polarmente os quartos.

Todos os dias faço uma idade
bubónica. Quem vem por fora vê

camisas apoiadas à luz, a doçura, partes

vidradas do corpo. Perto, deslumbra-se com o pénis como um chifre⁷⁴

de coral intacto. Às vezes não sei ler⁷⁵ com a boca

toda luzindo.

E estou queimado⁷⁶ nervo a nervo

como a⁷⁷ flor do diamante.

Fulgura o oxigénio na sua caixa de vidro,⁷⁸ e a cerveja gelada

como uma⁷⁹ estrela num copo. Não

escrevo para ninguém,⁸⁰ quando o sangue

é arrancado pela⁸¹

lua, às portas,⁸² como o⁸³ ar sibilante cheio de paisagens.

As víboras sonham no ninho,

⁷⁴ pénis como um chifre → pénis, chifre (JRS).

⁷⁵ ler → gritar (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁷⁶ E estou queimado → E queima-se em mim (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

⁷⁷ como a → a (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

⁷⁸ vidro, → vidro (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁷⁹ como uma → — uma (JRS).

⁸⁰ escrevo para ninguém, → falo com ninguém (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁸¹ pela → pelas (PT: 1995); (PC: 2004).

⁸² às portas, → à porta, (PT: 1990); lua, às portas, → luas, à porta, (PT: 1995); (PC: 2004).

⁸³ como o → o (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

turquesas, como pedras,⁸⁴ mas eu estou
com um braço de ouro sobre a cama.

E vou deixar a terra eléctrica com a⁸⁵ sua renda concavamente
leve. O mundo — este arripio concêntrico:
olho fixo por onde toda a matéria contempla o espaço
descentrado. E um jorro desencadeia-se pela coluna
com uma rosa mental arrastada
para o alto. Nenhum lugar
é ouvido nos silêncios que tem
de dentro para fora. Posso
atar o meu⁸⁶ laço em volta de cada coisa, com um som⁸⁷
estreito. Um pé resplandece sepultado num sapato.⁸⁸

— Fala-se de um tigre, talvez, um tigre profundo,
sem sonhos,
movendo-se nos aros do seu próprio corpo com⁸⁹ um feixe
de chamas de cada lado.
Mudo a floresta, vejo os planetas passar como⁹⁰ cavalos.
E vou deixar o mundo, eu, cometa expulso
dos buracos da pedra. De dedo
para dedo
os anéis luzem, terríveis, de ouro forte, fechados como serpentes⁹¹
fio a fio.

Pela força dessa ressaca, a limalha salta

⁸⁴ como pedras, → pedras, (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

⁸⁵ com a → na (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

⁸⁶ o meu → um (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁸⁷ som → sussurro (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁸⁸ Um pé resplandece sepultado num sapato. → Os meus pés resplandecem sepultados nos sapatos. (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁸⁹ corpo com → corpo, (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

⁹⁰ passar como → passar, os (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

⁹¹ forte, fechados como serpentes → forte, fechadas serpentes (JRS).

entre a boca e o sexo. Abisma-se o mistério
animal até ao centro da caça. Atraio Deus.

Leão vermelho

a brilhar nas clareiras,⁹² à frente das incessantes
mãos do caçador. Porque eu nunca escrevo,⁹³

de noite,

para⁹⁴ ninguém. A minha arte⁹⁵ é venenosa, quieta

e aterrada. Mexem no leite, as salas

recuam pela casa, nos alvéolos do corpo desatam-se

os pequenos astros. E o silêncio torrencial da atmosfera

televisionada

irrompe pelos quartos amontoados.

⁹² clareiras, → clareiras (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁹³ escrevo, → falo, (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁹⁴ para → com (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁹⁵ arte → arte de ser (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

A parede contempla a minha brancura no fundo:

paisagem

resvalada. E com o olhar redondo

de ouro ríspido, da parede me fita

o cometa, entre

as omoplatas,

onde começa o nervo branco da flor⁹⁶ toda unida ao cimo

da labareda. E rola à noite a luz

sobre os lençóis, e os nós

do rosto absorvem

todos os átomos. Porque sobe um soluço dos centros

gravitacionais

de um bicho. Como um⁹⁷ tétano.

A água escoá-se pelas esponjas dos órgãos e dos fatos.

São corpos celestes nos recantos

dos salões engolfados, ressumando

luz própria

como⁹⁸

dos intensos poros da madeira se exalam⁹⁹

os bosques completos. Ou são estrelas

negras, os corpos, se o dia¹⁰⁰ se chega para diante,

⁹⁶ nervo branco da flor → nervo da flor (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁹⁷ Como um → Um (JRS); (PT: 1981b); Como um → Um soluço, um (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

⁹⁸ Supressão de verso. (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

⁹⁹ dos intensos poros da madeira se exalam → — e dos intensos poros da madeira exalam-se (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁰⁰ o dia → a noite (PT: 1995); (PC: 2004).

assim depressa, deslocado como uma pedra¹⁰¹
varada pelos astros. E as flores nunca baixam as pálpebras
sobre os olhos.

O umbigo brilha, cego. O púbis brilha,¹⁰²
alto¹⁰³
como talha.¹⁰⁴

Todo o corpo é um espelho torrencial com as fibras
dentro das grutas. Cobra
que acorda no fundo
de si mesma, o halo
ovovivíparo
levantado ânulo a ânulo:¹⁰⁵
grande¹⁰⁶ raiz fria sustentando o seu ovo soprado,¹⁰⁷
ou as guelras de uma rosa ferozmente
em arco.

Pela ciência e a paixão do medo, arranco à parede
esse nó cristalográfico com a luz
estrangulada.
Corpo celeste antípoda.
Chifres¹⁰⁸ de ouro afloram na treva.

Deus caça-me com uma lança
radiosa. Na selva dos meus quartos húmidos, orbitais, volumosos,
com uma flecha sonora.

¹⁰¹ deslocado como uma pedra → pedra que se desloca (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁰² brilha, → brilha (JRS).

¹⁰³ alto → — alta (JRS).

¹⁰⁴ como talha. → talha. (JRS).

¹⁰⁵ ânulo: → ânulo; (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁰⁶ grande → ou grande (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁰⁷ soprado, → soprado; (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁰⁸ Chifres → Os chifres (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

As folhas ressumam da luz, os cometas escoam-se

pelos orifícios

vivos das casas, fundem-se¹⁰⁹ as ramas de ouro

nos músculos vorazes como¹¹⁰ os dedos

nas massas dos espelhos.

É uma bolha forte¹¹¹ expelida da carne curva, um rosto

a que ceifaram o caule.

Não ames roupas, azáleas, água cortada, louça,

— a leveza. Ama — digo —

o que é carregado: as frutas, ou a noite

e o calor, e os negros laços atados

dos animais.

E gravava-se o ouro nos centros

ávidos

como¹¹² o ar no espaço e a seda

no tacto. O sexo brilhava sobre as mãos

no fundo expansivo dos quartos,

crepitando com a lepra.

Senti nas falanquetas o leite manso,¹¹³ e a madeira alumiada

pelos poros ferozes, e o centrípeto

feixe dos olhos. Tenso como o¹¹⁴ halo de um¹¹⁵

¹⁰⁹ casas, fundem-se → casas. E fundem-se (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹¹⁰ vorazes como → vorazes, (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

¹¹¹ É uma bolha forte → E vibra a bolha (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹¹² como → e (JRS); (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹¹³ manso, → manso (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹¹⁴ Tenso como o → O tenso (JRS).

¹¹⁵ ferozes, e o centrípeto / feixe dos olhos. Tenso como o halo de um → ferozes: o centrípeto feixe das coisas. / Senti o mundo tenso como o halo de um (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

dióspiro. Vi a serpente concentrada como um olho¹¹⁶ de cobalto.

— O sonho tão severo, a¹¹⁷ labareda
dentro, e o trabalho.¹¹⁸

Pulsava o ar nas costas
da pedra

deitada ao dia, com suas¹¹⁹ crateras fortes:

— as narinas e a boca e o ânus. Dia vazado
de ponta a ponta branco. Entrava o oxigénio pelas artérias
agravadas das tábuas,¹²⁰ a insónia
pelas aurículas sombriamente do crânio.

A casa cheia tremia vergada pela¹²¹
lua frontal e veemente e o sol astrológico.¹²²

E estas eram as visões, os meus símbolos
perigosos: a demência, a nudez, o dom,
o hipnotismo, o terror, o transe, a graça terrestre
e hermética.

Sob o choque do ouro estagnado no tórax
com a camélia radial explodindo,
a brancura ameaçava cada morte.

— Violência, claridade, sobressalto.

¹¹⁶ concentrada como um olho → concentrada, um olho (JRS); olho → nó (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹¹⁷ severo, a → severo e a (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹¹⁸ dentro, e o trabalho → dentro e o trabalho dos dedos e dos olhos. (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹¹⁹ dia, com suas → dia com as (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹²⁰ agravadas das tábuas, → agravadas, (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹²¹ pela → pelas (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹²² lua frontal e veemente e o sol astrológico. → luas frontais e veementes e os sóis astrológicos. (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

O espelho é uma chama cortada como¹²³ um astro.
E há uma criança perpétua, por dentro, quando se vive em recintos
cheios de ar alumiado. De fora, arremessam-se
às janelas
parques vivos como ressacas.¹²⁴ Ela toca o nó
do espelho,¹²⁵ de onde salta
uma braçada de luz. Cada lenço que se¹²⁶ ata,
a própria seda do lenço
o desata. E o rosto que jorra do espelho
volta aos centros
arteriais.

Todos os anos fundos, essa extensa criança
sente brotar da terra como as¹²⁷ árvores
do petróleo¹²⁸
a peste bubónica, fina¹²⁹ na temperatura, alastrada nos bordados
das paredes ou nas crateras da cama. Os lençóis
nascem do linho que trepida
no abismo da terra, como¹³⁰ sementes abraçadas pelas ramas
das nebulosas.

¹²³ cortada como → cortada, (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

¹²⁴ parques vivos como ressacas → as ressacas vivas dos parques. (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

¹²⁵ espelho, → espelho (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹²⁶ que se → que (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹²⁷ como as → as (JRS).

¹²⁸ petróleo → petróleo, (JRS).

¹²⁹ bubónica, fina → bubónica — fina (JRS).

¹³⁰ como → as (JRS); como → das (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

É perfeito o espelho quando apanha
um rosto nuclear.
Morre-se muito mais em cada doença, nesses
apartamentos que as noites sufocam
como¹³¹ braços de mármore.
A energia das jóias.
O nó do sexo no espelho, as chamas agarradas
entre o umbigo e o ânus.
Esse trabalho da claridade quando as válvulas
se destapam.
Correntes atômicas passam de lado a lado.
E ficam os buracos furiosos por onde o mundo
sopra
um meteoro a jacto, uma cara.
Os jardins deslocam-se através de si próprios,¹³²
com as centelhas, defronte
das planas constelações dos espelhos.
E então, nessa¹³³ severa assimetria,¹³⁴ ela amaria
desaparecer,¹³⁵
súbita e solar, como solsticialmente¹³⁶ no espelho o relâmpago
côncavo de um girassol
espacial. Que sai do corpo como os filões são¹³⁷ arrancados
desse mesmo espelho.
E ela imagina na teia de fogo a argila que se transmuda

¹³¹ como → nos (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

¹³² próprios, → próprios (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹³³ nessa → na (PT: 1990).

¹³⁴ nessa severa assimetria, → na assimetria severa, (PT: 1995); (PC: 2004).

¹³⁵ desaparecer, → transformar-se, (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹³⁶ solar, como solsticialmente → solar — solsticialmente (JRS); (PT: 1981b); solar — equicionalmente (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹³⁷ sai do corpo como os filões são → sai assim do corpo: os filões (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

em porcelana. A¹³⁸ curva labareda de uma chávena

expelida dos fornos,¹³⁹

e¹⁴⁰ entre guardanapos, da mesa à boca,

arde em seu anel de estrela metalúrgica

a colher em órbita

— a tenebrosa¹⁴¹ força terrestre da chávena.

E a infância desaparece nas funduras das casas¹⁴²

como¹⁴³ jardins envoltos em nebulosas. O corpo

com os ciclotrões¹⁴⁴ fechados.

¹³⁸ porcelana. A → porcelana: a (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹³⁹ fornos, → fornos. (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁴⁰ e → E (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁴¹ tenebrosa → assombrosa (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁴² casas → casas, (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁴³ como → os (JRS); como → nos (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁴⁴ ciclotrões → electrões (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

O rosto espera no seu abismo animal.

Vejo agora os estúdios enclavinhados na luz. Depois,
serão aspirados pelas ressacas
das trevas.

E a serpente dorme e fulgura entrançada nos braços.
O génio das coisas é baixo como o¹⁴⁵ ouro
amarrado
em torno do sexo.

E nas cavernas de coral vivente,¹⁴⁶ pulsam
os animais dos horóscopos
— andróginos, lunáticos —
com as¹⁴⁷ cabeças trepanadas por ciclotrões¹⁴⁸ de urânio, movendo-se
com as lentas sedas dos corpos
pelos sóis à frente e as luas
deitadas. E as pupilas ferozes dos mortos contemplam
o brilho dos meus poros, o pénis
entre as centelhas da minha pele de vitelo
brando.

— A voz ascende como um membro das suas tramas de sangue.

Desenvolvem-se nas¹⁴⁹ descentradas

¹⁴⁵ baixo como o → baixo, e o (JRS).

¹⁴⁶ vivente, → vivente (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁴⁷ com as → de (PT: 1995); (PC: 2004).

¹⁴⁸ ciclotrões → radiações (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁴⁹ nas → nas noites (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

noites estes¹⁵⁰ quartos engrandecidos

pelo jorro incendiário. Tocam o meio do mundo

com os raios.

São opacos, vulcânicos.

De anel para anel como¹⁵¹ gargantas por onde se arrancam os corpos.¹⁵²

Rosas expiram pelo intenso orifício no meio. As massas de cristal dos quartos

planetários.

¹⁵⁰ noites estes → estes (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁵¹ anel como → anel, (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁵² gargantas por onde se arrancam os corpos. → a garganta por onde o corpo / se arranca de dentro. (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

Ele queria coar na cabeça da mulher aprofundada

uma labareda,

a nata,

uma estrela manual, os dias ocos fundidos

nas clareiras.¹⁵³

Tocava-lhe abismadamente o rosto directo, o sexo

de ouro bivalve, e o ânus aberto como uma jóia¹⁵⁴

— a negra¹⁵⁵ garganta de uma camélia baixando.

Queria que ela absorvesse a radiação dos astros centrais,

o oxigénio a entrelaçar-se no interior das constelações da carne.

E que o corpo inteiro como um membro¹⁵⁶ se embrenhasse

no sangue

que a ligava por dentro¹⁵⁷ de estrela a estrela,¹⁵⁸

por grandes fibras

vibrantes.

Os sexos fechados pelas bocas claras, que tudo

luzisse aneladamente

— e o poder corresse neles, incessante, num insondável

¹⁵³ a nata, / uma estrela manual, os dias ocos fundidos / nas clareiras. → a luz fundida nas clareiras. (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁵⁴ e o ânus aberto como uma jóia → e a jóia do ânus aberto (JRS); (PT: 1981b; 1990); e o ânus aberto como uma jóia → a jóia do ânus aberto (PT: 1995); (PC: 2004).

¹⁵⁵ — a negra → — negra (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁵⁶ E que o corpo inteiro como um membro → E que o membro do corpo inteiro (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁵⁷ por dentro → dentro (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁵⁸ estrela, → estrela (PT: 1995); (PC: 2004).

quarto,
com as¹⁵⁹ imagens alinhando-se
como um¹⁶⁰ incêndio:
gárgulas, máquinas redondas, os rostos heliotrópicos.¹⁶¹
Com as¹⁶² noites soldadas pela inspiração nó a nó,
sobre lençóis brilhando como um arrepio de ouro,¹⁶³
num sítio de toda a idade com seus animais
enredados, as roseiras¹⁶⁴
de onde as rosas sorvem o suspiro¹⁶⁵
subterrâneo, o intrínseco movimento
atónito.
E as crianças estelares pulsam com o oxigénio¹⁶⁶
no extremo dos cordões maternos, sopradas¹⁶⁷ interiormente
pela claridade dos órgãos
afinados
na dor e na paixão —
suas casas astrológicas movidas pelo fogo baixo
e em cima
pelo ar muito alto.

¹⁵⁹ com as → as (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁶⁰ como um → num (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁶¹ heliotrópicos. → giratórios. (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁶² Com as → Em (JRS); (PT: 1981b); E que em (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁶³ sobre lençóis brilhando como um arrepio de ouro, → sobre os lençóis brilhando no seu arrepio de ouro, (JRS); sobre lençóis brilhando como um arrepio de ouro, → sobre lençóis brilhando no seu arrepio de ouro, (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁶⁴ as roseiras → estremeassem (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁶⁵ de onde as rosas sorvem o suspiro → as roseiras de onde as rosas sorvem o suspiro (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁶⁶ E as crianças estelares pulsam com o oxigénio → — E então a antiga criança estelar pulsava nele com o oxigénio (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁶⁷ sopradas → soprada (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

A doçura, a febre e o medo sombriamente agravam
como que um¹⁶⁸ forte jardim nos limites
da luz olhada. O mel dói, o sangue
assalta, o espelho recua até às costas. Também no interior
do mundo pesa e palpita um punhado
de pérolas.

Que a infância é estranha como¹⁶⁹ uma doença imóvel.
Tem um íman no meio.

Não é doce usar o medo como uma paixão,¹⁷⁰ esta
maneira de tocar no ouro escurece as mãos.

Há crianças que agarram¹⁷¹ completamente a maçã
caída no sono: morrem
no coração fotográfico.

Porque as labaredas se despenharam nos espelhos.

O fogo moveu essa fruta fechada, estrelas
congenitais
voltaram-se por dentro
das crisálidas.

Entra uma nuvem como¹⁷² as pessoas¹⁷³ se afastam,

¹⁶⁸ como que um → um; [o presente verso passa a ficar alinhado com o seguinte.] (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁶⁹ estranha como → estranha, é (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁷⁰ o medo como uma paixão, → a paixão do medo, (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁷¹ agarram → apanham (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁷² como → se (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

ou reflui a ofuscante madeira
dos armários, ou são ainda os¹⁷⁴ lençóis que se arrepiam
arrastados
pela voltagem dos astros. De alto a baixo,¹⁷⁵
um incêndio artesiano,
ou um¹⁷⁶ enxame de rosas ferozes.

A infância é central como os¹⁷⁷ ramais da água
circulando na África.¹⁷⁸

Ou a ilha atravessada pelo circuito¹⁷⁹
dos ecos. Ou a primavera escoada. Ou a espuma que rebenta
na fotografia retendo o mundo
direito.

Através da infância vêm-se os dias botânicos
aumentados
e os planetas de mármore ascendendo nos quartos e os fotões
como¹⁸⁰ abelhas.

Este¹⁸¹ modo límpido de voltar a cabeça
para as grutas de ouro, ou expor
o ânus branco,
ou aproximar ainda o coração dos sorvedouros da noite¹⁸²
— ávidos.¹⁸³

¹⁷³ pessoas → crianças (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁷⁴ ainda os → os (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁷⁵ alto a baixo, → baixo para o alto, (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁷⁶ ou um → um (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁷⁷ central como os → central, e os (JRS).

¹⁷⁸ África. → pedra. (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁷⁹ pelo circuito → pela volta (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁸⁰ como → — as (JRS); como → das (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁸¹ Este → É um (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁸² sorvedouros da noite → ávidos (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

Os mortos reluzem nas cavernas,¹⁸⁴

o¹⁸⁵ corpo fechado pela perfeição das lágrimas.

Seus órgãos sustidos têm o peso

das jóias.

Porque a infância é uma visão terrífica, hipnótica.

O extremo lunar da casa, um transe, os olhos que se tornam secretos¹⁸⁶

como a pedra¹⁸⁷ queimada no centro

da terra.

¹⁸³ — ávidos. → sorvedouros da noite. (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁸⁴ nas cavernas, → nas cavernas, os nossos mortos (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁸⁵ o → de (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁸⁶ O extremo lunar da casa, um transe, os olhos que se tornam secretos → Um transe, os olhos que se tornam secretos, o extremo lunar da casa (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁸⁷ como a pedra → — pedra (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

Tomo o poder nas mãos dos animais — como¹⁸⁸ dizer:

a força do medo,¹⁸⁹ quando se soltam as labaredas

dos abismos dos quartos.

Tudo se agarra no instante em que

a casa

dorme no centro ateado. Chegar

muito lentamente, e arrancar a maçã quando¹⁹⁰

é a¹⁹¹ mais limpa chama coada pela árvore.

A energia das lunações reflui nos nervos

do espelho,

e a queimadura brilha

a pique, como a flor¹⁹² pulmonar moldada¹⁹³

e as¹⁹⁴ estrelas pontiagudas

das mãos.

Assim se reserva nos apartamentos agachados,

entre roupas deitadas, o tesouro de um rosto

furioso.¹⁹⁵

E a claridade evapora-se dos cérebros,¹⁹⁶ ao alto

¹⁸⁸ como → quer (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁸⁹ a força do medo, → a força (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁹⁰ lentamente, e arrancar a maçã quando → lentamente e arrancar a maçã, (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁹¹ é a → a (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁹² a pique, como a flor → a pique — flor (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁹³ moldada → moldada, e em baixo (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁹⁴ e as → as (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁹⁵ furioso. → soberano. (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

do candelabro,¹⁹⁷
como o¹⁹⁸ olho activo de uma flor de ágata.¹⁹⁹

Ascendem dos abismos da elegância os mamíferos

arrebatados pela violência

astrológica. Ficam de bruços, entre pressões,

rotativos, poderosos:

fotografias cheias de ar e fogo. E usa-se a morte²⁰⁰

como uma²⁰¹ lembrança genial ou um absoluto

inquilinato.

— O movimento das casas com os castiçais contínuos como artérias,²⁰²

como²⁰³ terríveis ceptros.

¹⁹⁶ dos cérebros, → do cérebro, (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁹⁷ candelabro, → candelabro: (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁹⁸ como o → o (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

¹⁹⁹ de ágata. → sonhada. (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

²⁰⁰ morte → morte, (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

²⁰¹ como uma → uma (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

²⁰² contínuos como artérias, → contínuos, as artérias, (JRS).

²⁰³ como → os (JRS).

Amo este verão negro com as furnas de onde se arrancam
as constelações, um jardim espasmódico

quando

se atravessa²⁰⁴ as membranas dos quartos.

O pénis resplandece como²⁰⁵ cristal talhado estelaramente
na voragem entre o ânus e a boca: espelhos.²⁰⁶

Toco

o nó dos favos — e ferve o mel ao cimo da haste
vertebral. Eu amo o tremor das veias que enxameiam
as tábuas, as colinas²⁰⁷ de aço nas paisagens.

A água sopra nas esponjas que luzem no frio caudal
secreto.

Vibra a roupa aberta ao longo das cavernas
das casas. Com seus passos de pantera
a noite avança e bate as pálpebras.

— Toda a dança atrai a força, toda a caça atrai
os bichos, Deus é atraído pelas canções venosas
com os diamantes inteiros.

Amo as cabeças como²⁰⁸ laços de pedra.

²⁰⁴ atravessa → atravessam (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

²⁰⁵ O pénis resplandece como → O pénis resplandece, o (JRS); O pénis resplandece como → Resplandeço
como um (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

²⁰⁶ o ânus e a boca: espelhos. → a boca e o ânus, como os arcos de um espelho. (PT: 1990; 1995); (PC:
2004).

²⁰⁷ as colinas → amo as colinas (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

Respira no verão largo essa²⁰⁹ flor com um feixe
de artérias.

²⁰⁸ cabeças como → cabeças, esses (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

²⁰⁹ essa → a (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

Que eu atinja a minha loucura na sua estrela expelida

pela força dos ventrículos

negros, como por²¹⁰ uma crua vulva²¹¹

animal. Nas salas reflectindo os jardins

a reluzir

com as cadeiras e as mesas sobre as patas de madeira,

nos precipícios das casas.

— E atrás, a queimadura do rosto

repentinamente

irado.²¹²

Eu brilho nos corredores,

entre os renques das folhagens e a fogueira de bestas

terrestres. Não me turva a mansidão²¹³ dos armários

que se ateiam

pela tensão das roupas encurvadas. Eu amo

o ouro baixo como as²¹⁴ chamas do dançarino aberto

entre a boca e o ânus.

As pedras não fizeram ainda²¹⁵ os seus laços.

E as luvas vermelhas dos escafandristas explodem

²¹⁰ como por → por (JRS) (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

²¹¹ vulva → boca (PC: 2004).

²¹² irado. → selado. (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

²¹³ Não me turva a mansidão → Encandeia-me a fundura (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

²¹⁴ como as → nas (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

²¹⁵ não fizeram ainda → fizeram agora (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

nas câmaras de água.²¹⁶

— Um bicho em lágrimas,²¹⁷ a casa atravessada pelas correntes
da paisagem, ou crianças

auríferas

direitas nos recantos dos quartos,²¹⁸ um olho radial²¹⁹

como um²²⁰ espinho de mármore implantado

na testa sumptuosa.

E sobe a estrela vulvar,²²¹

terrestre, com a placenta

assente²²²

nos feixes desde o umbigo até aos cornos.

Eu trouxe serpentes de onde a luz mais ferve,

arranquei-as ao mel, eu, como uma criança²²³

de boca truculenta, alumiada, bivalve. Nunca vi água

que não varasse as casas

de lado a lado. Pulsam em mim os fulcros

do cancro como²²⁴ cactos.

Quando a paisagem sopra pelas janelas, durmo

olhando

os centros de África.²²⁵ Deu-me a inteligência

²¹⁶ dos escafandristas explodem / nas câmaras de água. → do escafandrista explodem nas câmaras. (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

²¹⁷ lágrimas, → lágrimas (PT: 1981b).

²¹⁸ da paisagem, ou crianças / auríferas / direitas nos recantos dos quartos, → da paisagem de água, a criança / aurífera / direita nos recantos dos quartos (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

²¹⁹ um olho radial → com um olho radial, (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

²²⁰ como um → um (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

²²¹ vulvar, → terrestre (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

²²² terrestre, com a placenta / assente → com a placenta assente (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

²²³ como uma criança → criança (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

²²⁴ cancro como → cancro, os (JRS); (PT: 1981b); do sal, os (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

²²⁵ de África. → memoriais. (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

aquilo que toquei: o pénis que vem desde os astros das costas,
os ovos no fundo dos alvéolos, ou as negras²²⁶
pálpebras.²²⁷ Somente o mundo
é uma coisa sonora. E eu estou soldado por cada laço da carne aos laços²²⁸
das constelações. E das cavernas, onde
suas garras se prendem como pólipos,²²⁹
e através da minha roupa,
fitam
o espelho: sangue e ouro
e cálcio e mel
brilhando. Porque o corpo é uma gruta de onde saltam
os sóis, como uma²³⁰ insónia ligando²³¹
o dia ao dia,
pelos jardins trespassados nos²³² estúdios
ainda imóveis, dentro das portas fechadas pelos próprios
astros brancos.

²²⁶ negras → pálpebras (PT: 1990); ou as negras → as pálpebras (PT: 1995); (PC: 2004).

²²⁷ pálpebras. → negras. (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

²²⁸ da carne aos laços → da carne / aos laços [verso alinhado com o seguinte.] (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC, 2004).

²²⁹ suas garras se prendem como pólipos, → se prendem as garras, os pólipos, (JRS).

²³⁰ como uma → uma (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

²³¹ ligando → que liga (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

²³² trespassados nos → trespassando os (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

Deixarei os jardins a brilhar com seus olhos
detidos: hei-de partir quando as flores chegarem
à sua imagem. Este verão concentrado
em cada espelho. O próprio
movimento o entenebrece. Mas chameja como²³³ os lábios
dos animais. Deixarei as constelações panorâmicas destes dias
internos.

Vou morrer assim, arfando
entre o mar fotográfico
e côncavo
e as paredes com as pérolas afundadas. E a lua desencadeia nas grutas
o sangue que se agrava.

Está cheio de candeias, o verão de onde se parte,
ígneo como uma²³⁴ criança
contemplada. Eu abandono estes jardins
ferozes, o génio
que soprou nos estúdios cavados. É a cólera²³⁵ que me leva
aos precipícios de agosto, e a²³⁶ mansidão
traz-me às janelas. São únicas as colinas como o²³⁷ ar
palpitante²³⁸ fechado num²³⁹ espelho. É a estação dos planetas.

²³³ chameja como → chamejam (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

²³⁴ como uma → nessa (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

²³⁵ cólera → dor (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

²³⁶ e a → a (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

²³⁷ colinas como o → colinas, e o (JRS); como o → de (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

Cada dia²⁴⁰ é um abismo atômico.

E o leite faz-se tenro durante
os eclipses. Bate em mim cada pancada²⁴¹ do pedreiro
que talha no calcário²⁴² a rosa congênita.
A carne, asfixiam-na²⁴³ os astros profundos nos casulos.

O verão é de azulejo.
É em nós que se encurva como o²⁴⁴ nervo do arco
contra a flecha. Deus ataca-me
na candura. Fica, fria,
esta rede de jardins diante dos incêndios. E uma criança
dá a volta à noite, acesa completamente
pelas mãos.

²³⁸ palpitante → palpitando (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

²³⁹ num → no (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

²⁴⁰ dia → noite (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

²⁴¹ cada pancada → as pancadas (1990); Bate em mim cada pancada → Batem em mim as pancadas (PT: 1995); (PC: 2004).

²⁴² calcário → cálcio (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

²⁴³ asfixiam-na → sufocam-na (PT: 1990; 1995); (PC: 2004).

²⁴⁴ como o → o (JRS); (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004).

CÓLOFON

«Cólofon», a partir da terceira edição de PT (1990: 345-349) passa a intitular-se «Etc.». O texto passa a ser grafado da seguinte forma: «ETC». Passa a surgir antes do ciclo de poemas intitulados «Cobra». *Cobra*, a partir desta edição de PT, desaparece como um todo autónomo.

As alterações mencionadas mantêm-se nas seguintes obras: PT (1995: 345-349); PC (2004: 298-302); OC (2009a: 297-302).

Como o centro da frase é o silêncio e o centro deste silêncio
é a nascente da frase começo a pensar em tudo de vários modos —
o modo da idade que aqui se compara a um mapa arroteado
por um vergão de ouro
ou o medo que se aproxima da nossa delicadeza
e que tratamos com o poder da nossa delicadeza —
temos de entrar na zoologia fabulosa com um talento bastante fabuloso
pois também somos a vítima da nossa vítima —
e ofereço à perscrutação apenas uma frase com buracos
assinalando uma cabeça escritora
assim era — dizia a própria cabeça — um queijo suíço
a fermentar como arcturus fermenta na treva celeste
a apura os volumes e a qualidade dos volumes
da luz —
desde que a atenção criou nas coisas o seu movimento
as formas ficaram sob a ameaça do seu mesmo
movimento —
o mais extraordinário dos nomes sempre esbarrou
consigo mesmo
com o poder extraordinário de ser dito —
qualquer vagar é de muita pressa e toda a rapidez
é lenta — basta olhar para a paisagem da escrita já antes
quando começa a abater-se pelo seu peso e o espírito
da sua culpa —
porque uma frase trabalha na sua culpa como a paisagem
trabalha na sua estação —
o merecimento a ver quem a ele chega primeiro
ao buraco do coração — ver ou ser visto —
ao buraco que transpira no meio do ouro —
se é ele o ouro ou se o ouro está em volta tremendo

como um nó vivo implantado em cheio na madeira —
e a única meditação moderna é sobre o nó
absorvendo a madeira toda — uma espécie de precipitação
convulsa da matéria para o seu abismo próprio —
e sobre a tábua despida incorporando cada nó que fica
a palpitar com a força no tecido inteiro
da tábua
e lançando na tábua a sua energia mergulhada
de nó —
porque em toda a palavra está o silêncio dessa palavra
e cada silêncio fulgura no centro da ameaça
da sua palavra —
como um buraco dentro de um buraco no ouro dentro do ouro

e

cumpre também falar do desafio do espectáculo — o teatro
dentro do teatro —
o travesti shakespeariano na dupla zona da forma e da inclinação
para o sentido enigmático —
a rapariga vestida de rapaz interpretando a função oblíqua de rapariga
perante o rapaz vestido de rapariga interpretando
a misteriosa verdade corporal de rapaz —
o que se pede à cena é apenas o delírio de uma coisa exacta
através das armadilhas —
porque a vertigem é um acesso às últimas possibilidades
de equilíbrio
entre a verdade que é outra e a outra verdade que é
uma verdade de uma nova verdade continuamente —
outra regra do espectáculo é inventar
a forma seguinte do enigma de modo a que²⁴⁵ a frase visível
fique junto ao rapto —
empurrar o rosto para as trevas — ou retirar da dança

²⁴⁵ a que → que (PT: 1981b).

os pés e ficar à luz uma espécie de imobilidade —
o brilho do rosto já sem o rosto mas com toda a energia
e todo o impulso de um rosto ser o rosto teatral —
porque também a máscara era a abolição de uma falsa liberdade
do rosto —
e então não era o rosto que estava mas
a eternidade de um teorema —
a abdicação das formas que morrem de si mesmas —
um salto para o centro —
e as presenças muito brancas enchem a cena
apenas de brancura
central implantada e cega²⁴⁶ na paragem do tempo —
perder o nexos que liga as coisas porque há só uma coisa
dada por indícios —
uma centelha um sopro um vestígio um apelo uma voz —
que a metáfora seja atendida como alusão à metáfora
da metáfora
como cada coisa é a metáfora de cada coisa —
e o sistema dos símbolos se represente como o símbolo
possível de um sistema
de símbolos do símbolo que é o mundo —
o mundo apenas como a nossa paixão posta diante de si —
a paixão da paixão —
nenhuma frase é dona de si mesma —
e então o teatro que apresenta a frase não é dono de nada
mas só do recurso
de ganhar uma regra e recusar a regra ganha —
assim como a voz abdica no silêncio e o silêncio
abdica na voz para dizer apenas que é uma forma de silêncio —
um génio animal inexplicável como uma queda no escuro —
enquanto as vozes são cada vez mais astrológicas e loucas —
e desaparecemos no silêncio levando com uma grande
leveza a queimadura inteira na cabeça

²⁴⁶ e cega → cega (PT: 1990; 1995); (PC: 2004); (OC: 2009a).

E OUTROS EXEMPLOS

«E Outros Exemplos» é originalmente composto por cinco poemas. Na primeira edição de PT (1981b: 553-583) é eliminado o quinto poema deste ciclo.

«E Outros Exemplos», em PT (1990: 379-390), continua a chamar-se «Exemplos». É composto pelo poema «Exemplo», seguindo-se o acrescento dos poemas de «E Outros Exemplos» com excepção do quinto. Os cinco poemas encontram-se todos numerados.

«E Outros Exemplos», em PT (1995: 379-390), mantém as alterações efectuadas na edição anterior.

«E Outros Exemplos», em PC-S (2001a: 53-62), é composto pelo poema «Exemplo» e os três primeiros poemas de «E Outros Exemplos». Este ciclo, de quatro poemas, mantém o mesmo título das edições anteriores mas grafado, no final da selecção e sem data, da seguinte forma: (*Exemplos*). Nesta edição, os poemas mencionados são os únicos recuperados da primeira edição de *Cobra*.

«E Outros Exemplos», em PC (2004: 333-346), recupera as alterações efectuadas na edição de PT de 1995.

«E Outros Exemplos», em FNCF (2008: 62-71), recupera as alterações efectuadas em PC-S.

«E Outros Exemplos», em OC (2009a: 303-316), recupera as alterações feitas em PC (2004: 333-346).

1.²⁴⁷

Eis como que uma coisa como que nos interessa: destruir os textos.

Passa-se que:

o caçador vai à procura de cabeças. Que é como quem diz.

Traz cabeças faz um monte.

Um monte de cabeças intempestivas, vociferantes, cabeças rebarbativas.

Arruma tudo, limpa o ar só para elas, um monte grande

luzindo, sibilando assim, o vídeo

turbilhona.

Um monte de desenfreadas cabeças cheias de nós de cá para lá

no vídeo

com uma pressa faiscante.

Atulhadas de pequenas ideias assassinas assim: sibilando

a sua canção estereofônica.

Eis que é como que isso que é como que

é preciso desmanchar: fazer

uma paisagem centrífuga, porque a violência

se alimenta²⁴⁸ de música,

música fervente. Electrochoque para os textos apoiados assim

como que em música como que

ali. Isso. Como que: o dínamo nas cabeças lírico-psicóticas:

suaves, suáveis²⁴⁹ — estragando.

Suadas. Soldadas a isto: a ideias frenéticas, como que

soldadas como que

²⁴⁷ Poema 2. em PT (1990: 383-384; 1995: 383-384); segundo poema, não numerado, em PC-S (2001a: 53-55); poema 2. em PC (2004: 337-338); segundo poema, não numerado, em FNCF (2008: 64-66); poema 2. em OC (2009a: 307-308).

²⁴⁸ se alimenta → alimenta-se (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC-S: 2001a); (PC: 2004); (FNCF: 2008); (OC: 2009a).

²⁴⁹ suáveis → suáveles (PT: 1981b); suaves, suáveis → truculentas (PT: 1990; 1995); (PC-S: 2001a); (PC: 2004); (FNCF: 2008); OC: 2009a).

às mãos, aos dedos todos: frenéticos; às garras.
É como que se faz aos textos: toda a destruição.
Pensamos que interessa varrer tudo muito bem:
não é nada com a atmosfera, não é nada que não seja
com destruir por conta
da paisagem escrita que começa sempre à volta de um orifício.
As estações como que trabalham naquilo de
trazer
para muito perto do orifício
a fruta toda os buracos os ovos as víboras os astros as pedras tudo
faiscando.
E o orifício.
E então e o orifício traga tudo. Como as cabeças ficam
faiscando nas mãos.
Queremos dizer que como que abanamos depressa as mãos.
Não se pode acreditar na beleza concentrada
da gramática
como que cheia de como que
força pura,
cintilação,
violência.
Destruir diz ela diz
Duras digo
dizemos quero dizer
dizemos. Destrói:
esta paisagem eternamente em órbita em torno
deste eixo.²⁵⁰
Este show treinado como um movimento da terra
com o seu furo incandescente no meio, destrói.
Empurrar as cabeças cheias de relâmpagos para todos os lados
como frases
com fósforo. Cortar aos pedaços.
Quando o vídeo brilha como uma janela como um lirismo

²⁵⁰ Destruir diz ela diz / Duras digo / dizemos quero dizer / dizemos. Destrói: / esta paisagem eternamente em órbita em torno / deste eixo. → Destrói: esta paisagem eternamente em órbita em torno / deste eixo. (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC-S: 2001a); (PC: 2004); (FNCF: 2008); (OC: 2009a).

arrebatador. Deitar fora. Ver e marcar onde está o sangue, só.

2.²⁵¹

Esta ciência selvagem de investigar a força
por dentro dos olhos:
a treva parada numa parte: do outro lado faiscando
todos os astros:
as obturações as
aberturas na carne: não sei ver nos livros a aparição do rosto
todo cercado por uma casa:
não conheço quando nasce a ribeira no meio:
quando nasce quando
a ribeira de uma montanha
no meio
brilhante:
a maldade da linguagem se o cinema mostra
as janelas das paisagens:
e essa forma repleta de passos para indagar:
e então é preciso outra maneira de poema: uma
espécie furiosa de pessoa comentando
com muito pormenor:
cabeças cheias de raiva e murmúrios no escuro:
a intensidade dos cabelos em volta dos cornos: e logo o poema
traz as coisas para o quarto: coloca
tudo mais perto do centro:
vê-se a teia que vai da frente às coxas com os braços reluzentes
por cima
e no meio um remoinho cego:
o sexo: a estrela

²⁵¹ Poema 3. em PT (1990: 385-386); poema 3. em PT (1995: 385-386); terceiro poema, não numerado, em PC-S (2001a: 55-60); poema 3. em OPC (2004: 339-340); terceiro poema, não numerado, em FNCF (2008: 66-71); poema 3. em OC (2009a: 309-311).

tumefacta:
esta ciência é um movimento das mãos contra o espelho:
a parte de trás da cabeça onde vibra o meteoro: é
a onda aproximada: uma porta na sala
que fecha de estrela a estrela:
apenas o sangue e a testa um pouco louca entre os dedos:
copo de mármore:
planeta de aço:
uma flor rija ascensional com os pulmões chamejando
na terra:
essa velocidade que há na noite de lado a lado:
e a testa fervente abismada no mundo: e os pólos
do corpo:
clareira
cerrada à volta: esse modo secreto de tudo mexer
com uma finura viva:
não sei que dedos no estilo para queimar a cara forte
paralisada: a combustão
dentro da fotografia: a sibilante cara:
a cara:
e a maneira sagaz de trazer cada coisa até à própria labareda:
as mãos enxutas muito abertas: o
medo sem um só grito
em frente da noite cosida: camisa
redonda: e este saber
que vê passar os animais fundos e claros e tem
a sua loucura para alimento:
e a casa
para morrer e falar durante o sono e andar
de um canto para outro.²⁵²
com os dedos alumando limpamente: o circuito magnético entre as têmeoras:
a raiz da ciência desde os pés até aos olhos

²⁵² outro: → outro (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC-S: 2001a); (PC: 2004); (FNCF: 2008); (OC: 2009a).

3.²⁵³

Esta é a mãe central com os dedos luzindo,
sentada branca sob a cúpula da cabeça truculenta, enquanto
as ressacas do sangue cantam nas cavernas;
este é o pólipo vivo agarrado ao meu peito como um mamilo
nas massas tecidas
sobre o coração; que tem as garras
à mesa
entre os talheres e a louça,
e noutros quartos é tão profunda se cai
o dia pela parede como uma janela,
se o espelho cai assim com o dia profundo
para dentro sempre
e para fora, uma poça;
é centralmente toda a mãe com uma cara magnificada
expelida pelas noites,
sussurrando;
matriz mater madre e madreperla
e pedra matricial minada pelos meandros da própria
água
fina em sua agulharia de veias e artérias;
fundamento
de pavor e doçura, o pêlo brilhando sobre a testa,
os nós todos da cara,
a boca até à garganta,
o vestido
brilhando entre os braços ressaltados e sobre as pernas;

²⁵³ Poema 4. em PT (1990: 387-388); poema 4. em PT (1995: 387-388); quarto poema, não numerado, em PC-S (2001a: 60-62); poema 4. em PC (2004: 342-344); quarto, não numerado, em FNCF (2008: 69-71); poema 4. em OC (2009a: 312-314).

este corpo que me engolfa
como seu alimento entre os dentes e o ânus, e seu murmúrio
impelido dos pulmões, sopro que o sangue entenebrece
e na boca clareia como uma volta
de seda;
os feixes de um candelabro que fixa a casa
desde as funduras de sua obscura teia;
esta é a mãe animal caçada na floresta mitológica,
a besta aluada sob as redes
e as flechas;
paisagem que eu crio fora com meu
movimento,
beleza²⁵⁴ acerba de um rosto já sem fronteiras,
a fenda na fronte apresentada ao lume implacável
de cada estrela; fundura²⁵⁵
para os sóis que a noite arremessa, enquanto a lua
paralisada
sustenta o seu abismo,
e as cobras fazem laços dentro da terra,
e nos sítios mais escuros irrompem rosas cor de esperma,
e ao alto ascendem os copos em cima das toalhas,
rutilando nos seus astros pequenos
como unhas,
os dedos inumeráveis, os rostos;
toda essa árvore de púrpura dos precipícios do mundo
até ao centro onde pulsam os frutos vivos
como pessoas,
como caras,
limpidamente
como
copos abruptos a transbordar de álcool.

²⁵⁴ beleza → ou beleza (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC-S: 2001a); (PC: 2004); (FNCF: 2008); (OC: 2009a).

²⁵⁵ fundura → e fundura (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC-S: 2001a); (PC: 2004); (FNCF: 2008); (OC: 2009a).

4.²⁵⁶

Não se pode tocar na dança. Toda essa fogueira.
Uma paisagem temível vista depressa
desaparecida.
Porque é tudo sublevado para o olhar.
E é profundo quando vibra um colar de água
no coração da pedra muito limpa.
A dança de baixo para cima. Nunca
uma árvore pôde assim respirar tão entranhada
nos espaços.²⁵⁷ Constelação²⁵⁸ que palpita
em sua imagem
de raízes carnis. E as grandes frutas imóveis
como rostos
contemplados aqui. O sono ferve na cabeça dos mortos.
Os diamantes. Os cabelos
torcidos como garras. Baixos. Violentos.
Ainda.
E o fogo arrasta as serpentes para fora. A lua move
as portas. O sangue brilha no fundo
da boca. Isto é o incêndio
dos braços entreabertos, das espáduas.
Porque tudo caminha inspirado em si mesmo.
Jardins em arco, as casas.
E a dança desde o umbigo puxa os tentáculos à volta.
O dia expulsa as estrelas

²⁵⁶ Poema 5. em PT (1990: 389-390); poema 5. em PT (1995: 389-390); poema excluído de PC-S (2001a). Poema 5. em PC (2004: 345-346); poema excluído de FNCF (2008); poema 5. em OC (2009a: 315-316).

²⁵⁷ espaços. → altos. (JRS).

²⁵⁸ entranhada / nos espaços. Constelação → entranhada. / Constelação (PT: 1981b: 1990; 1995); (PC: 2004); (OC: 2009a).

das poças. Que os chifres
estremeçam sob as lunações giratórias.
O leite nas tetas. O pêlo amansa.
Pode-se ver a onda a bater nas omoplatas. As coxas
rodando os seus lentos planetas que se afastam.
Da terra,
do meio. Explode a estação mais branca.
Branca no ano.
Os quartos vergam-se.²⁵⁹ E as caras
demenciais docemente quando aparecem
massacradas.
Onde a luz acaba e a treva toda se volta.
Uma camisa torácica²⁶⁰
posta apanhada a cada clarão. Isso com as unhas
a luzir. Em cima os dedos nas mãos. As cobras
hipnóticas.
Dizem que o mel novo enlouquece as pessoas. A dança
arrasta os mortos. Simétricos,
fechados como laços,
como jóias.
Até às ressacas das paisagens que se movem
dia a dia. Pelos incêndios dentro dos animais. Solenes
pedras
sumptuárias. A dança
guiando as montanhas sobre as águas.
Navios cegos.
Branca floresta.

²⁵⁹ Os quartos vergam-se. → Vergam-se os quartos. (PT: 1990; 1995); (PC: 2004); (OC: 2009a).

²⁶⁰ torácica → torácica (PT: 1981b; 1990; 1995); (PC: 2004); (OC: 2009a).

5.²⁶¹

É que a questão é do movimento; quero dizer: eles põem-se a entrar e a sair, e depois sobem e descem, e depois respiram para os lados, e depois esfregam as mãos:

enquanto as paisagens também entram pelo atelier dentro, e rodam.

Os astros rodam.

Os ovos, os diamantes, as laranjas.

Os arquitectos empurram os buildings²⁶² com toda a força para o meio da botânica.²⁶³ A ver o que dá como sítio. Vai-se ver nos books:²⁶⁴ não dá nada.

As janelas rodam e arrebatam os prédios atrás delas.²⁶⁵

Put a de rotação, diz o engenheiro, e vai-se ver o arranha-céus²⁶⁶ à janela e lá está ele²⁶⁷ a deitar chispas como um planeta.²⁶⁸

As metáforas, silva a cobra. Símbolos: que se fodam²⁶⁹ as metáforas.²⁷⁰

Vai-se ver nos books. Nothing.²⁷¹

A água também anda.

Os corpos, as ondas, o sangue, os olhos, a boca, as imagens.

Similia similibus, digo eu, o antropófago:

um truque: nada na manga.

²⁶¹ O autor exclui este poema de toda a sua obra a partir de PT, 1981b.

²⁶² os buildings → as casas (JRS).

²⁶³ da botânica. → do espaço. (JRS).

²⁶⁴ books: → livros: (JRS).

²⁶⁵ prédios atrás delas. → prédios, e vai-se ver (JRS).

²⁶⁶ Rasura / eliminação total do presente verso. (JRS).

²⁶⁷ à janela e lá está ele → e lá estão eles (JRS).

²⁶⁸ um planeta. → os planetas. (JRS).

²⁶⁹ Rasura / eliminação total do presente verso. (JRS).

²⁷⁰ Rasura / eliminação total do presente verso. (JRS).

²⁷¹ Rasura / eliminação total do presente verso. (JRS).

O lirismo aterroriza, que parem, que se pense
por exemplo
que as jóias não têm pálpebras, como elas
ininterruptamente
olham. E olha-se para as unhas que também parece
que não têm pálpebras. As coisas, pois, rodam.
Entram as pessoas e sobem e descem e saem, a questão é essa.
Partam isso, esmigalhem, voltem as costas, vejam nos livros.
O rosto salta.
Nu, violento, inocente, enorme, miraculado. Amarrem-no.
Amarram-no.
E o sangue sobe e desce no rosto, o profundo
tecido do rosto
fulgura no fundo, o profundo rosto no fundo
da sua malha sensível
canta canta. O lirismo é louco, aterra.
E enquanto os arquitectos empurram o rosto para fora,
vê-se nos books:²⁷² nada.
Que é um exemplo, uma espécie de pálpebras que não há
nas jóias.²⁷³
Nada de metáforas, é melhor o como, diz o engenheiro,²⁷⁴
como²⁷⁵
os anéis como rodam. E o rosto roda.
Que o movimento que a questão é esta. As montanhas
sobre as águas,
as águas na face da terra,²⁷⁶ e o grande
coração húmido
da terra²⁷⁷
na órbita de um²⁷⁸ poema como um rosto visível
profundamente na treva. As corolas,

²⁷² books: → livros: (JRS).

²⁷³ nas jóias. → nas jóias como (JRS).

²⁷⁴ Rasura / eliminação total do presente verso. (JRS).

²⁷⁵ Rasura / eliminação total do presente verso. (JRS).

²⁷⁶ face da terra, → face do mundo, (JRS).

²⁷⁷ da terra → do mundo (JRS).

²⁷⁸ na órbita de um → em órbita — um (JRS).

os diamantes,
os ovos que rodam. As laranjas todas acesas.
O sexo redondo que brilha, e a boca,
e a rosa que brilha,
e a mão. O poema rotativo que se afasta.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após esta jornada em torno da obra circular e flutuante de HH que é *Cobra*, pode concluir-se que, além das inúmeras variantes apresentadas, existem textos que são eliminados totalmente, outros que são excluídos de uma obra para voltarem a ser incluídos noutra; que existem textos muito mais trabalhados que outros, como é o caso particular de «Exemplo» e «E Outros Exemplos».

É na edição de PT, de 1990, que *Cobra* desaparece como um todo, uma vez que os textos vão sendo desintegrados e incluídos noutras obras (veja-se o caso de «Memória, Montagem.» que, a partir de 1979, migra para P&V não voltando a ser integrado em nenhum outro livro do autor).

O ciclo de poemas «Cobra», centro da obra, como pôde ver-se, é o que mais alterações sofre, em termos de variantes, ao longo de todas as edições. Em JRS, curiosamente, o número de variantes é considerável: as alterações principiam e centram-se em «Cobra», sendo que o autor, para além disto, modifica apenas os dois últimos poemas de «E Outros Exemplos».

As alterações de carácter gramatical já haviam sido antes estudadas por Maria de Fátima Marinho, no referido estudo *Herberto Helder, a Obra e o Homem* (1982b: 54-57). A autora aponta, entre outras, as seguintes transformações, que também podem ser observadas em *Cobra*: depuração do tom declamatório e enfático, deixando de existir, na maior parte dos casos, o «ah!» exclamativo; o «ó» e o ponto de exclamação também são muitas vezes suprimidos. Parece existir a abolição daquilo que é enfático. Assim, os pronomes, tais como «esse», destinados a realçar o substantivo anterior, desaparecem com frequência. São suprimidos múltiplas vezes os pronomes possessivos adjuntos e os pronomes pessoais de sujeito, cujo sentido não trazia nenhum valor semântico novo e apenas servia para reforçar a posse ou o sujeito da acção. Dentro desta ordem, não é de estranhar a supressão frequente das reticências e o uso de expressões mais sintéticas e menos tautológicas. Existem, igualmente, alterações no vocabulário (e até de versos inteiros, mas menos frequentes), no entanto o léxico substituído encontra-se sempre de acordo com o léxico herbertiano e com a temática do poema. Todavia, e concordando ainda com aquilo que expõe Maria de Fátima Marinho, convém referir que os poemas se dinamizam com as modificações sofridas tornando-se *outros* textos sem deixarem de ser os *mesmos*.

Esta última questão remete, inevitavelmente, para o posfácio de *Electronicolírica*, assunto exposto no terceiro ponto do presente trabalho. E de facto, *Cobra*, com todas as suas singularidades e variantes assemelha-se, sem dúvida, aos textos de tradição oral: basta relembrar que nos romances existem sempre as variantes (que fazem do mesmo texto um outro) e a invariante (que mantém esse texto como o mesmo).

Espera-se, por fim, que a presente edição tenha conseguido mostrar a complexidade desse ofício poético herbertiano, que tem atravessado o tempo como um «organismo vivo», movendo-se, transmutando-se, buscando atingir a perfeição e fixando-se, sem contudo se fixar... pelo menos, enquanto o autor viver e produzir. A morte do autor fixará todos os textos e este será imortalizado através deles.

8. BIBLIOGRAFIA

Activa

Herberto Helder, publicações em volume:

O Amor em Visita, Lisboa, Contraponto, s/d [1958a].

A Colher na Boca, Lisboa, Ática, s/d [1961a].

Poemacto, Lisboa, Contraponto, 1961b.

Lugar, s/l [Lisboa], Guimarães Editores, s/d [1962a].

Poemacto, 2.^a ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1963a.

Electronicolírica, Lisboa, Guimarães Editores, 1964a.

Húmus, Poema-montagem, Lisboa, Guimarães Editores, 1967a.

Retrato em Movimento, Lisboa, Ulisseia, 1967b.

Ofício Cantante, Lisboa, Portugália Editora, s/d [1967c].

O Bebedor Nocturno: versões de Herberto Helder, Lisboa, Portugália Editora, 1968a.

Apresentação do Rosto, Lisboa, Ulisseia, 1968b.

Vocação Animal, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1971a.

Poesia Toda, 2 volumes, Lisboa, Plátano, 1973a.

Cobra, Lisboa, & etc, 1977a.

Cobra, Lisboa, & etc, 1977b. [Exemplar alterado manuscritamente pelo autor e pertencente a João Rui de Sousa].

O Corpo, O Luxo, A Obra, Lisboa, & etc, 1978a.

O Corpo, O Luxo, A Obra, 2.^a ed., Lisboa, & etc, 1978b.

Photomaton & Vox, Lisboa, Assírio e Alvim, 1979.

Flash, s/l [Lisboa], Edição de Autor, Tipografia Ideal, 1980a. [Orientação gráfica de Vítor Silva Tavares.]

Os Passos em Volta, 4.^a ed. emendada, Lisboa, Assírio e Alvim, 1980b.

A Plenos Pulmões, Porto, Oiro do Dia, 1981a.

Poesia Toda, 2.^a ed., Lisboa, Assírio e Alvim, 1981b.

A Cabeça Entre as Mãos, Lisboa, Assírio e Alvim, 1982a.

Os Passos em Volta, 5.^a ed., Lisboa, Assírio e Alvim, 1985.

As Magias: versões de Herberto Helder, Lisboa, Hiena, 1987a.

Photomaton & Vox, 2.^a ed., Lisboa, Assírio e Alvim, 1987b.

As Magias (Alguns Exemplos): versões de Herberto Helder, 2.^a ed., Lisboa, Assírio e Alvim, 1988a.

Última Ciência, Lisboa, Assírio e Alvim, 1988b.

Poesia Toda, 3.^a ed., Lisboa, Assírio e Alvim, 1990a.

Do Mundo, Lisboa, Assírio e Alvim, 1994.

Os Passos em Volta, 6.^a ed., Lisboa, Assírio e Alvim, 1994.

Photomaton & Vox, 3.^a ed., Lisboa, Assírio e Alvim, 1995a.

Poesia Toda, 4.^a ed., Lisboa, Assírio e Alvim, 1996a.

Ouolof: Poemas Mudados para Português por Herberto Helder, Lisboa, Assírio e Alvim, 1997a.

Poemas Ameríndios: Poemas Mudados para Português por Herberto Helder, Lisboa, Assírio e Alvim, 1997b.

Doze Nós Numa Corda: Poemas Mudados para Português por Herberto Helder, Lisboa, Assírio e Alvim, 1997c.

Os Passos em Volta, 7.^a ed., Lisboa, Assírio e Alvim, 1997d.

Fonte, Lisboa, Assírio e Alvim, 1998a.

Ou o Poema Contínuo – Símula, 1.^a ed., Lisboa, Assírio e Alvim, 2001a.

Os Passos em Volta, 8.^a ed., Lisboa, Assírio e Alvim, 2001b.

Ou o Poema Contínuo, 2.^a ed., Lisboa, Assírio e Alvim, 2004.

Os Passos em Volta, 9.^a ed., Lisboa, Assírio e Alvim, 2006a.

Photomaton & Vox, 4.^a ed., Lisboa, Assírio e Alvim, 2006b.

A Faca não Corta o Fogo – Símula e Inétita, 1.^a ed., Lisboa, Assírio e Alvim, 2008.

Ofício Cantante, Poesia Completa, Lisboa, Assírio e Alvim, 2009a.

Os Passos em Volta, 10.^a ed., Lisboa, Assírio e Alvim, 2009b.

As Magias — poemas mudados para Português por Herberto Helder, 3.^a ed., Lisboa, Assírio e Alvim, 2010a.

O Bebedor Nocturno — poemas mudados para Português por Herberto Helder, 2.^a ed., Lisboa, Assírio e Alvim, 2010b.

Herberto Helder, publicações em dispersos

«Salmo em que se Fala das Alegrias Secretas do Coração»; «História»; «História da Índia Perdida»; «Para a Maria Madalena»; «Ode Fúnebre»; «Miniatura de Esfinge sobre a Mesa de Trabalho»; «II dos Sete Poemas para a Mãe», *Arquipélago*, Funchal, Editorial Eco do Funchal, 1952, pp.43-56.

«Fonte», *A Briosa*, Coimbra, 6 de Fevereiro de 1954.

«Aviso Indispensável»; «Poema de Intenções Morais»; «Estalactite Ilegal», *Poemas Bestiais*, Funchal, 1954, s/p.

«Fonte»; «Regresso», *Búzio*, Editor: António Aragão, Funchal, 1956, pp.15-17.

«Para um Ciclo de Amor», *Graal*, n.º 4, Lisboa, Dezembro de 1956 – Julho de 1957, pp. 390-394.

«Sobre o Poema», *Folhas de Poesia*, n.º 1, Lisboa, Janeiro de 1957, p. 10.

«Soneto»; «Elegia Anterior», *Diário Ilustrado*, Suplemento «Diálogo», n.º 1, Lisboa, 19 de Janeiro de 1957, p. 21 e p. 24.

«Excerto de um poema de Herberto Helder», *Voz do Tejo*, Suplemento «Ágora Página de Poesia», Lisboa, 18 de Maio de 1957, p. 6 [Poema «Dai-me uma jovem mulher com sua harpa de sombra»].

«Prefácio para um Dicionário de Rimas», *Folhas de Poesia*, n.º 2, Lisboa, Julho de 1957, pp. 10-11.

«Livro», *Diário Ilustrado*, Suplemento «Diálogo», n.º 57, Lisboa, 25 de Março de 1958b, p. 19.

«Canto Nupcial (Fragmento)», *Cadernos do Meio-Dia*, n.º 1, Faro, Abril de 1958c, pp. 18-20.

«Relance sobre Afonso Duarte», *Folhas de Poesia*, n.º 3, Lisboa, Setembro de 1958d, pp. 4-6.

«Poema», *Pirâmide Antologia*, n.º 2, Lisboa, 1959a, pp. 19-20.

«Ofício de Poeta», *Êxodo*, Coimbra, 1961c, pp. 32-34.

«Ou o amor, ou a vida, ou a loucura, ou a morte Comunicado aos oficiais da crítica / aos ortodoxos / aos mercenários / ao democraçionismo-fascista / ao “café” / à duplicidade / aos surrealistas», *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, 2 de Maio de 1962b [em co-autoria com Máximo Lisboa].

«Poema», *Távola Redonda*, n.º 19, Novembro de 1962c, p. 13.

«Cinco Poemas dos Peles-Vermelhas», *Távola Redonda*, n.º 21, Janeiro de 1963b, p. 9 [inclui os poemas «A Puberdade», «A Obscuridade», «Ritual da Chuva», «Canção de Amor», «Pintura na Areia» e uma nota de Herberto Helder].

«Equação, um conto de Herberto Helder», *Távola Redonda*, n.º 21, Janeiro de 1963c, [p. 16].

«O Assunto das Colinas», *O Tempo e o Modo*, n.º 3, Lisboa, Março de 1963d, p. 57.

«Inquérito-Poesia», *O Tempo e o Modo*, n.º 89, Lisboa, Maio de 1963e, p. 5 [Resposta ao Inquérito «A arte deverá ter por fim a verdade prática?»].

«Relance sobre a Poesia de Edmundo de Bettencourt», Bettencourt, Edmundo de, *Poemas de Edmundo de Bettencourt*, Lisboa, Portugal, 1963f, pp. 11-22.

«Mário Dias Ramos», Ramos, Mário Dias, *Morfogenia. Poesia*, Lisboa, Edição de Autor, s/d [1965].

«Comunicação Académica», *Jornal do Fundão*, «Poesia Experimental, Suplemento Especial do Jornal do Fundão», (org. António Aragão e E. M. de Melo e Castro), Fundão, 24 de Janeiro de 1965, p. 3.

«Exposição de Visopoemas», *Jornal do Fundão*, «Poesia Experimental, Suplemento Especial do Jornal do Fundão», (org. António Aragão e E. M. de Melo e Castro), Fundão, 24 de Janeiro de 1965, p. 4.

«Nota sobre Alfred Jarry e o Romance de um Desertor», *Cronos, Cadernos de Literatura*, n.º 1, Lisboa, s/d, [1965], pp. 18-20.

[6 Poemas Visuais], *Poesia Experimental*, (org. de Herberto Helder, António Aragão e E. M. de Melo e Castro), n.º 2, Lisboa, Edição dos Autores, 1966, s/p.

[«Um autor começa a ter dúvidas sobre a sua linguagem»], *Hidra*, (org. de E. M. de Melo e Castro), n.º 1, Porto, 1966, p. 63.

«Paisagem de Fernando Conduto», *Diário de Notícias*, Suplemento «Artes e Letras», Lisboa, 16 de Fevereiro de 1967d, pp. 15-16.

- «Os Ritmos», *O Tempo e o Modo*, n.º 41, Maio de 1967e, pp. 529-533.
- «Em forma de carta, acerca de.», *Comércio do Funchal*, Funchal, 1 de Outubro de 1967f, p. 5.
- «Paisagem de Caras», *Diário Popular*, Suplemento «Nova Prosa, Nova Poesia», Lisboa, 1 de Agosto de 1968c, p. 1 e 9.
- «Bicicleta», *Contravento*, n.º 1, Agosto de 1968d, p. 31.
- «Escultura de João Cutileiro no “Interior”», *Diário de Notícias*, Suplemento «Artes e Letras», Lisboa, 21 de Novembro de 1968e, pp. 1-2.
- «Texto de base que serviu para a elaboração do poema que “percorre” a loja» e «A imagem e a memória», *Arquitectura*, n.º 108, 1 de Setembro de 1969, pp. 71-72.
- «Ramificações Autobiográficas», *Diário Popular*, Suplemento «Quinta-Feira à Tarde», Lisboa, 18 de Setembro de 1969, p. 1 e 5.
- «A Mão», *Diário Popular*, Suplemento «Quinta-Feira à Tarde», Lisboa, 25 de Setembro de 1969, p. 1 e 4.
- «A Palavra Visível», *Diário Popular*, Suplemento «Quinta-Feira à Tarde», Lisboa, 16 de Outubro de 1969, p. 5.
- «Partos Difíceis», *Notícia*, Luanda, 1 de Maio de 1971b, pp. 14-17.
- «Riquita chegou hoje!» e «Espantos no Lobito», *Notícia*, Luanda, 15 de Maio de 1971c, p. 14.
- «Tintura», *Notícia*, Luanda, 14 de Agosto de 1971d, p. 13.
- «Eu apareci acidentalmente vivo» e «[De fotografia nada sei, a não ser a inquietante proposta dessa coisa mítica]», *Notícia*, Luanda, 18 de Setembro de 1971e, pp. 14-15 e p. 32.
- «Deambulação a Propósito de Nuno Guimarães», *República*, Suplemento «Artes e Letras», Lisboa, 29 de Novembro de 1971f, pp. 5-6.

«Movimentação Errática», *Novembro, Textos de Poesia*, (org. Casimiro de Brito e Gastão Cruz), Lisboa, Edição dos Coordenadores, 1972, pp. 34-47.

«Motocicletas da Anunciação», & *etc*, n.º 1, Lisboa, 17 de Janeiro de 1973b, p. 20.

«Lembrança de Bettencourt», & *etc*, n.º 4, Lisboa, 28 de Fevereiro de 1973c, p. 10.

«Profissão: revólver. Pretexto sobrecarregado de alusões, segundo o método da obliquidade», & *etc*, n.º 16, Lisboa, 31 de Outubro de 1973d, p. 23.

«Era uma vez um pintor...»; «Fragmento de “A Máquina de Emaranhar Paisagens”», *Poesia Experimental: 1.º Caderno Antológico*, (org. António Aragão e Herberto Helder), Lisboa, Abril de 1974, pp. 5-6 e pp. 61-66.

«A poesia é feita contra todos», & *etc*, n.º 25, Lisboa, Outubro de 1974, p. 19.

[«Declaram que a melhor maneira de contemplar a natureza»], *Nova Magazine de Poesia e Desenho*, (org. António Palouro, António Sena e Herberto Helder), n.º 1, Inverno de 1975/76, pp. 1-5.

«A poesia vitaliza a vida», carta dirigida a Eduardo Prado Coelho, *Abril*, n.º 1, Lisboa, 1978c, p. 16 [carta datada de 6 de Outubro de 1977].

«Cena Vocal com Fundo Visual de Cruzeiro Seixas», *Diário de Notícias*, 19 de Junho de 1980c, s/p [p. 17].

«Photomaton», *Vocazione Animale*, (org. e trad. de Carlo Vittorio Cattaneo), Siena, Messapo, 1982b, pp. 21-22 [Edição bilingue; esta terá sido a primeira versão do texto inserido em *Photomaton & Vox*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1979, pp. 12-14, a crer no texto introdutório, datado de 1977, que afirma: «Photomaton è invoce una “auto-biografia” che il poeta ha scitto appositadamente per questo suo esordio italiano», pp. 14-15].

«Nota Inútil», [prefácio], Forte, António José, *Uma Faca nos Dentes*, Lisboa, & *etc*, 1983, s/p [pp. 7-14].

«Herberto Helder, A Phala de Mário Cesariny», *A Phala*, n.º 9, Lisboa, Assírio e Alvim, Abril/Junho de 1988c, p. 2.

«As Turvações da Inocência», *Público*, Lisboa, 4 de Dezembro de 1990b, pp. 29-31.

«Os Selos», *As Escadas não têm Degraus*, n.º 3, Lisboa, Cotovia, Março de 1990c, pp. 129-153.

«Os Selos, Outros, Últimos», *A Phala*, n.º 27, Lisboa, Assírio e Alvim, Dezembro de 1991, pp. 64-67.

«A propósito de Photomaton & Vox ou de qualquer outro texto do autor», *A Phala*, n.º 46, Lisboa, Assírio e Alvim, Outubro/Dezembro de 1995b, p. 94.

«Poeta», *Margem*, Boletim Municipal n.º 3, Funchal, Câmara Municipal do Funchal, Maio de 1996b, p. 7.

«Singularíssimo no Plural», Medeiros, Luís Garcia de, *Noites*, Lisboa, & etc, 1998b, pp. 27-30.

«Cinemas», *Relâmpago, Revista de Poesia*, n.º 3, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava e Relógio d'Água, Outubro de 1998c, pp. 7-8.

«Por Exemplo», *A Phala*, n.º 69, Lisboa, Assírio e Alvim, Abril de 1999, p. 90.

«(lembança)», *A Phala*, n.º 70, Lisboa, Assírio e Alvim, Maio de 1999, p. 107.

«(Lugar)», *Alma Azul, Revista de Artes e Ideias*, n.º 1, Coimbra, Outono de 1999, pp. 48-51.

Herberto Helder, entrevistas

«A minha geração não é cobarde ou niilista, afirma Herberto Helder», *Diário Ilustrado*, Lisboa, 16 de Maio de 1959b, p. 3 e 11.

«“Os cinco livros que até hoje publiquei pouco significam para mim!” — diz-nos desassombradamente Herberto Helder», *Jornal de Letras e Artes*, 7 de Maio de 1964b, p. 15 [entrevista concedida a Fernando Ribeiro de Mello].

«“Não há verdadeira honestidade sem alguma originalidade” — disse-nos Herberto Helder», *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, 11 de Novembro de 1964c, p. 10 e 12 [entrevista concedida a Maria Augusta Seixas].

«O poeta (Herberto Helder) visto à lupa da pergunta inesperada: “Escrevo como o marceneiro que faz uma cadeira”», *Diário Popular*, Suplemento «Quinta-Feira à Tarde», Lisboa, 25 de Novembro de 1964d, p. 1 e 5.

«Herberto Helder depõe “Os jovens escritores vão sabendo que as regras são sempre pessoais”», *Jornal de Notícias*, 13 de Junho de 1968f, s/p [p. 17] [entrevista concedida a Serafim Ferreira].

«Poesia Toda, Herberto Helder», *A Phala*, n.º 20, Lisboa, Assírio e Alvim, Outubro/Dezembro de 1990d, pp. 1-4 [Texto em forma de «auto-entrevista», primeiro publicado na revista *Luzes da Galiza*, n.º 5/6, 1987; publicado posteriormente no jornal *Público*, 4 de Dezembro de 1990, pp. 29-31; por fim, na revista *Inimigo Rumor*, n.º 11, 7 Letras/Livros Cotovia, 2.º Semestre de 2001, pp. 190-197].

Passiva

Belo, Ruy, «Poesia e Arte Poética em Herberto Helder», *Obra Poética*, vol. 3, Lisboa, Presença, 1984a, pp. 153-165.

_____, «[Com um novo livro de poesia, Herberto Helder]», *Obra Poética*, vol. 3, Lisboa, Presença, 1984b, pp. 393-395.

Brandão, Fiana Hasse Pais, «Autor Fragmento», *O Texto de João Zorro*, Porto, Inova, 1974, p. 255.

Buescu, Helena Carvalhão, «Herberto Helder: uma ideia de poesia omnívora», *Diacrítica*, Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (dir. de Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes de Sousa e Vítor Moura), n.º 23, Maio de 2009, pp. 49-63.

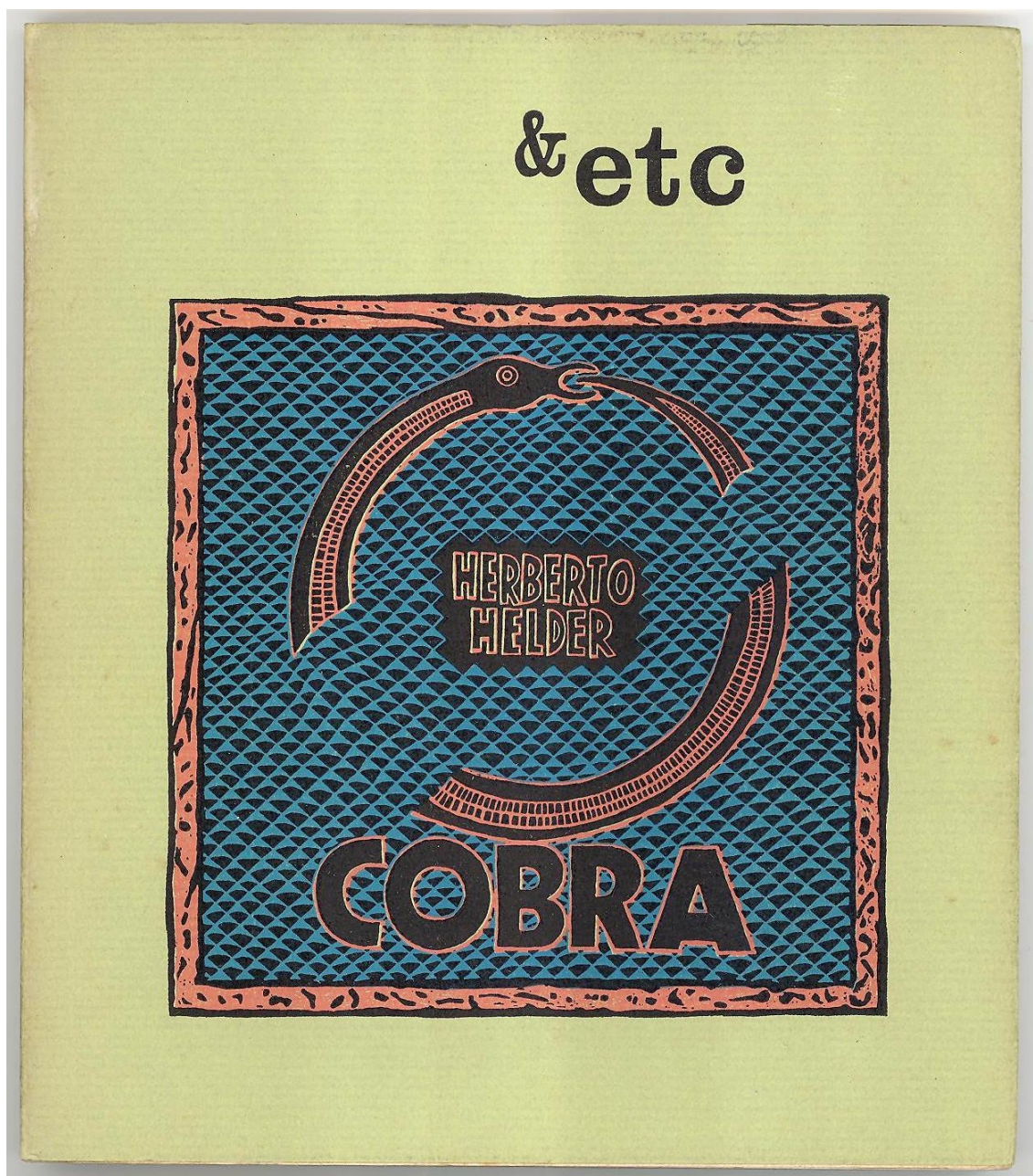
Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, (trad. Cristina Rodrigues e Artur Guerra), Lisboa, Teorema, [1999].

- Correia, Natália, *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1973.
- Cruz, Gastão, *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa, Plátano Editora, 1973.
- Dal Farra, *A Alquimia da Linguagem: Leitura da Cosmogonia Poética de Herberto Helder*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.
- Diogo, Américo Lindeza, *Herberto Helder: metáfora, texto, metáfora do texto*, Coimbra, Almedina, 1990.
- Freitas, Manuel de, *Uma Espécie de Crime: Apresentação do Rosto de Herberto Helder*, Lisboa, & etc, 2001.
- Furtado, Maria Teresa Dias, «A dialéctica do silêncio em Herberto Helder», *Colóquio/Letras*, N.º 35, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro de 1977, pp. 73-76.
- Guedes, Maria Estela, «Cobra de Herberto Helder (1)», *Diário Popular*, Suplemento «Letras e Artes», Lisboa, 29 de Setembro de 1977a, p. 2.
- _____, «Cobra de Herberto Helder (2)», *Diário Popular*, Suplemento «Letras e Artes», Lisboa, 6 de Outubro de 1977b, p. 5.
- _____, «Cobra de Herberto Helder (3)», *Diário Popular*, Suplemento «Letras e Artes», Lisboa, 13 de Outubro de 1977c, p. 8.
- _____, «Cobra de Herberto Helder (Conclusão)», *Diário Popular*, Suplemento «Letras e Artes», Lisboa, 20 de Outubro de 1977d, p. 8.
- _____, *Herberto Helder: Poeta Obscuro*, Lisboa, Moraes Editores, 1979.
- Guerreiro, Ana Lúcia, «A “Antropófaga Festa”. Metáfora para uma ideia de poesia em Herberto Helder», *Diacrítica*, Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (dir. de Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes de Sousa e Vítor Moura), n.º 23, Maio de 2009, pp. 9-22.
- Guimarães, Fernando, «Herberto Helder: linguagem e magia», *A Poesia Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Lisboa, Caminho, 1989, pp. 85-90.
- Gusmão, Manuel, «Carlos de Oliveira e Herberto Helder: ao encontro do encontro», *Românica Contextos*, N.º 9, Lisboa, Colibri, 2008, pp. 237-252.
- _____, «Herberto Helder: o poema contínuo na primeira década do 2.º milénio (preparativos)», *Diacrítica*, Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (dir. de Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes de Sousa e Vítor Moura), n.º 23, Maio de 2009, pp. 129-144.

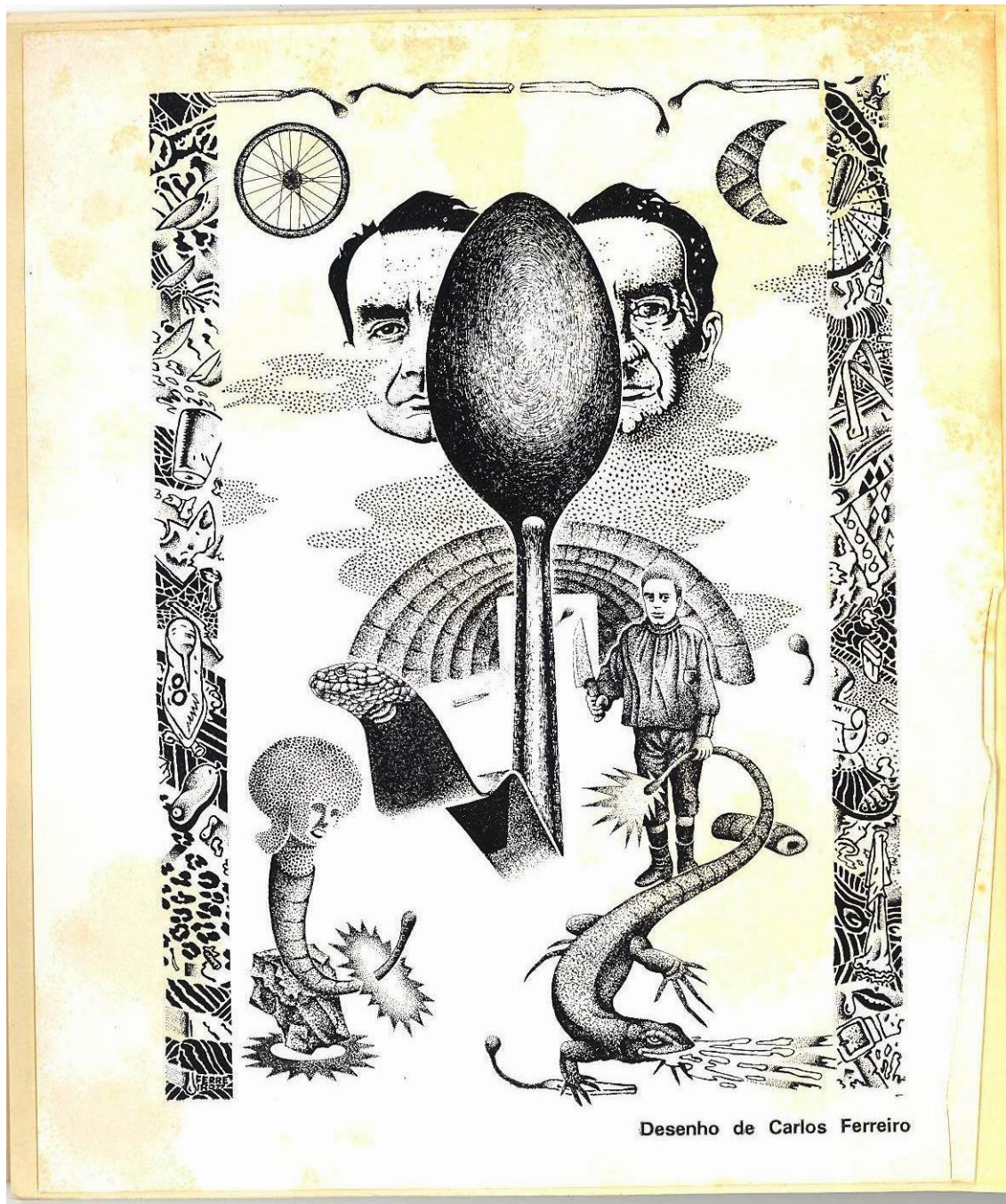
- Jacoto, LÍlian, «O conto insolúvel de Herberto Helder: Duas Pessoas», *Diacrítica*, Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (dir. de Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes de Sousa e Vítor Moura), n.º 23, Maio de 2009, pp. 101-112.
- Júdice, Nuno, «As fronteiras do poético na poesia de Herberto Helder», *Diacrítica*, Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (dir. de Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes de Sousa e Vítor Moura), n.º 23, Maio de 2009, pp.145-149.
- Lopes, Óscar e Marinho, Maria de Fátima, (dir.), *História da Literatura Portuguesa, As Correntes Contemporâneas*, Vol. 7, Lisboa, Publicações Alfa, 2002, pp. 288-290, 355-357.
- Lopes, Silvina Rodrigues, *A Inocência do Devir, Ensaio a partir da obra de Herberto Helder*, Lisboa, Edições Vendaval, 2003.
- _____, «Investigações poéticas do terror», *Diacrítica*, Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (dir. de Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes de Sousa e Vítor Moura), n.º 23, Maio de 2009, pp. 169-177.
- Maffei, Luís, «(77 × 14) + 2009: 38 ⇨ beleza (herberteuação)», *Diacrítica*, Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (dir. de Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes de Sousa e Vítor Moura), n.º 23, Maio de 2009, pp. 113-128.
- Marinho, Maria de Fátima, «A feminilidade na poesia de Herberto Helder», *Colóquio/Letras*, n.º 67, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Maio de 1982a, pp. 72-75.
- _____, *Herberto Helder: a obra e o homem*, Lisboa, Arcádia, 1982b.
- Martelo, Rosa Maria, «Corpo, velocidade e dissolução (de Herberto Helder a Al Berto)», *Cadernos de Literatura Comparada: Corpo e Identidades*, (ed. Margarida Losa), N.º 314, Instituto de Literatura Comparada, Porto, 2002, pp. 43-58.
- _____, «Em que língua escreve Herberto Helder?», *Diacrítica*, Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (dir. de Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes de Sousa e Vítor Moura), n.º 23, Maio de 2009, pp. 151-168.
- Martins, Manuel Frias, «De Cobra para Cobra ou De Cobra, a Linguagem Total», *Seara Nova*, N.º 1598-1599, Dezembro de 1978/Janeiro de 1979.
- _____, *Herberto Helder, Um Silêncio de Bronze*, Lisboa, Livros Horizonte, 1983.

- Martinho, Fernando J. B., [Recensão Crítica a «Cobra», de Herberto Helder], *Colóquio/Letras*, Recensões Críticas, N.º 44, Julho de 1978, pp. 77-79.
- Ribeiro, Eunice, «O Sombrio Trabalho Sobre a Beleza, (notas sobre o barroco em Herberto Helder)», *Diacrítica*, Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (dir. de Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes de Sousa e Vítor Moura), n.º 23, Maio de 2009, pp. 23-48.
- Rosa, António Ramos, «Herberto Helder – Poeta Órfico.» *Poesia, Liberdade Livre*, Lisboa, Ulmeiro, 1986, pp. 131-138.
- _____, «Herberto Helder ou a imaginação liberta», *Incisões Obliquas*, Lisboa, Caminho, 1987, pp. 75-85.
- Santos, Maria Etelvina, «Herberto Helder – Territórios de uma poética», *Revista Semear*, N.º 4, Rio de Janeiro, 2000, acessível no sítio <http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/4Sem_20.html> e acedido em 16.02.2011.
- Saraiva, António José e Lopes, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 17.^a ed., corrigida e actualizada, Porto, Porto Editora, 2005, pp. 1076-1078.
- Saraiva, Arnaldo, «Húmus de Herberto Helder», *Diário de Notícias*, Lisboa, 25 de Maio de 1967, pp. 17-18.
- Silva, João Amadeu Oliveira Carvalho da, «A faca não corta o fogo: contextos poéticos de uma biografia», *Diacrítica*, Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (dir. de Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes de Sousa e Vítor Moura), n.º 23, Maio de 2009, pp. 65-82.
- Silvano, Filomena, *Antropologia do Espaço*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2010.
- Silveira, Jorge Fernandes da, «A colher na boca, depois no chão dos olhos: o poema, ou o dia em que Herberto Helder de uma queda foi ao chão da mão de Fiama Hasse Pais Brandão», *Diacrítica*, Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (dir. de Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes de Sousa e Vítor Moura), n.º 23, Maio de 2009, pp. 83-100.
- Rui Torres «Camões transformado e re-montado: o caso de Herberto Helder», *Revista Callema*, 1, Outono-Inverno, pp. 58-64. Acessível no sítio <http://www.telepoesis.net/papers/Camoes_transformado_e_remontado.pdf> e acedido em 15.02.2011.

9. ANEXOS



Anexo 1 — Capa de *Cobra*, Lisboa, & etc, 1977. Ilustração de Carlos Ferreiro.



Desenho de Carlos Ferrero

Anexo 2 — «Hors-texte» de Carlos Ferrero na folha de guarda de *Cobra*, Lisboa, & etc, 1977.