

## A INSURREIÇÃO DA POESIA: HERBERTO HELDER E A PALAVRA COMO FUNDAÇÃO

---

Luis Maffei<sup>1</sup>  
Lorraina Almeida<sup>2</sup>

### RESUMO

Investigamos a poética de Herberto Helder como insurreição da linguagem e gesto de fundação ontológica. Em diálogo com Martin Heidegger, Gilles Deleuze, Franco Berardi e a crítica contemporânea, analisamos *A colher na boca* (1961), com ênfase no conjunto de poemas “O Poema”, acompanhando seu percurso iniciático do nascimento da palavra à sua exposição ao mundo. A leitura evidencia a centralidade do corpo e do sagrado como experiência material e sacrificial. Compreendemos a criação poética como ética da criação, na qual o poema realiza o sagrado e reinscreve a possibilidade de sentido entre poeta, povo e mundo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Herberto Helder; Linguagem; Corpo; Sagrado; Ética da criação.

---

“a poesia é o que acontece  
quando nada mais  
podé”

(Charles Bukowski)

---

<sup>1</sup> Professor Associado IV de Literatura Portuguesa da Universidade Federal Fluminense (UFF); Niterói, RJ, Brasil. E-mail: [luismaffei@id.uff.br](mailto:luismaffei@id.uff.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9989-3819>.

<sup>2</sup> Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal Fluminense (UFF); Niterói, RJ, Brasil. E-mail: [lorrainaalmeida@id.uff.br](mailto:lorrainaalmeida@id.uff.br). ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-2562-4684>.

“A linguagem é a casa do ser. Em sua morada habita o homem. Os pensadores e poetas são os guardiães dessa morada” (Heidegger, 2006, p. 11–12). A afirmação de Martin Heidegger desloca a linguagem do estatuto de instrumento comunicativo para o de espaço ontológico, no qual o ser se manifesta e se compreende. Na poesia de Herberto Helder, essa concepção é levada a um limite radical: a palavra não apenas diz o mundo, mas o faz acontecer, instaurando-se como corpo ativo, resistente à fixação semântica e às formas estabilizadas do discurso. Como observa Eduardo Lourenço, trata-se de um poeta que introduz “um imaginário convulsivo e pânico nas nossas letras” (1994, p. 276), cuja escrita se constrói como força em permanente insurreição.

Neste artigo, partimos da hipótese de que a poética herbertiana se funda na articulação indissociável entre a materialidade corporal da linguagem e a experiência do sagrado, compreendidas não como temas isolados, mas como dimensões que convergem no próprio gesto de criação do poema. O corpo, em Herberto, não se reduz ao biológico nem ao representacional: ele é o lugar onde a linguagem irrompe, sofre, se transforma e se oferece como acontecimento. O sagrado, por sua vez, não se apresenta como sistema teológico, mas como regime de intensidade, de fundação e de exposição ao risco do sentido, no qual a palavra se aproxima da origem e do sacrifício.

Para desenvolvermos essa articulação, estabelecemos um diálogo crítico com Martin Heidegger, Gilles Deleuze e Franco Berardi. De Heidegger, mobilizamos a concepção da linguagem como morada do ser, fundamental para pensarmos o poema como lugar de revelação ontológica. De Deleuze, recorremos à noção de delírio e de devir da linguagem, que nos permite compreender a escrita herbertiana como processo corporal e intensivo. De Berardi, utilizamos o diagnóstico da asfixia semiótica contemporânea, diante do qual a poesia emerge como prática de resistência e de restituição sensível da palavra.

O *corpus* da análise concentra-se em *A colher na boca* (1961), especialmente no conjunto de poemas intitulado “O Poema”, no qual se manifesta de modo exemplar a construção de um corpo poético atravessado por imagens corporais, simbólicas e sagradas. A leitura desses textos nos permite compreender a poesia de Herberto como um trabalho contínuo de fundação,

no qual corpo, linguagem e mundo coexistem. Nesse sentido, propomos a noção de Herberto-poema, não como metáfora biográfica, mas como figura crítica que designa a coincidência radical entre poeta, poema e processo criativo.

Ao situarmos essa poética no horizonte das discussões contemporâneas sobre linguagem, corpo e sagrado, buscamos contribuir para a compreensão da escrita herbertiana como forma de resistência ontológica e como gesto insurrecional capaz de reinstaurar, no interior da linguagem, uma experiência viva de sentido.

“Nós respeitamos os atributos e instrumentos da criminalidade: agressão, provocação, subversão, corrupção. Queremos conhecer, exercendo-nos dentro de poemas, até onde estamos radicalmente contra o mundo” (Helder, 1995, p. 142), lemos em *Photomaton & Vox*. A insurreição poética em Herberto Helder articula-se num embate com as forças que buscam disciplinar a linguagem. Se, conforme Franco Berardi (2020), vivemos uma era de asfixia semiótica, na qual a saturação de signos esvazia a potência expressiva da linguagem, Herberto responde com um movimento inverso: um excesso de vitalidade verbal que reativa a energia criativa do dizer. Sua poética não é um espaço de comunicação linear (aliás, como muita gente já afirmou, a comunicação não é o que a poesia procura), mas um furacão linguístico em que a palavra se desdobra, multiplica-se e inflama-se, instaurando uma experiência que desafia a ordem discursiva dominante. Logo, não é exagero dizer que essa poética apresenta um aspecto revolucionário em seu desejo (“queremos”) provocativo, subversivo.

Herberto Helder é o poeta enigmático do século XX em Portugal. Construiu a sua obra poética, a partir de certo momento, recusando a mídia, os reconhecimentos e a consequente fama que seu trabalho alcançou, juntamente com o academicismo. Aliás, muitas leitoras e leitores, digamos, profissionais do poeta, se sentiram diretamente atingidos pelo verso “acautela a tua dor que se não torne académica” (Helder, 2014, p. 705), de *Servidões*. Atrevemo-nos a dizer que, se estivesse vivo ainda hoje, Herberto abominaria as redes sociais e a divulgação de sua obra em qualquer meio que não o livro impresso<sup>3</sup>, precisamente porque a consciência livresca e a colocação da obra dentro de um livro, ou de livros, sempre foi o projeto herbertiano.

---

<sup>3</sup> Não se perca de vista, contudo, que, no final da sua vida, o poeta aceitou algumas manobras midiáticas e editoriais, como o ensaio fotográfico publicado no jornal *Expresso*, em 2015, e as estratégias editoriais de que

Se sua vida pessoal foi, até certo ponto, preservada, o legado que deixou para as gerações futuras só pode ser acessado por meio de sua poesia. É nela que Herberto rasga suas vestes, sua palavra e sangra. Herdou de Luís de Camões a sina de construir sua obra portando “Nũa mão sempre a espada, e noutra a pena” (Lus, VII, 78, 9), demonstrando que sua poesia se constrói a partir de um gesto ético de morte, amor e escrita; seus versos estão banhados no sangue sacrificial de um poeta que escolhe a escrita, assim como Cânace<sup>4</sup> e como o poeta maior de Portugal.

É somente na poesia que Herberto se revela. Sua *apresentação do rosto* não se encontra no livro homônimo publicado em 1968<sup>5</sup>, posteriormente renegado pelo autor, mas sim em sua *Poesia toda*, na sua construção poética, que foi se forjando “na confusão da carne” (Helder, 1990, p. 26). O poeta é seus poemas, e, por sua vez, os poemas são Herberto. Na consumação de sua escrita, ele trabalhou por transformar sua linguagem em ser, de modo afim ao que pensou Heidegger<sup>6</sup>, e esse ser é sua poesia manifesta.

Afirmções como essas, perigosas, como só as palavras podem ser, acabam nos convidando a pensar não apenas, ou não exatamente, no Herberto poeta, mas também no Herberto-poema. É somente por meio da construção poética, de um processo alquímico-verbal e de uma mística que não segue o trajeto ordinário de construção, mas, sim, pelo contrário, buscando os caminhos laterais, que Herberto se revela a nós: “As palavras não são apenas palavras. Têm longas raízes tenazes mergulhadas na carne, mergulhadas no sangue, e é doloroso arrancá-las” (Helder, 1990, p. 468).

A palavra herbertiana é concomitantemente o mergulho e o arrancar, e esse processo nos revela seu caráter dual: o poeta é servo da linguagem, ao mesmo tempo em que a põe a seu

---

seus últimos livros foram cercados. Em verdade, a recusa herbertiana sempre gerou o risco de uma espécie de *efeito rebote*: criar certo fetiche em torno da figura biográfica (em verdade, mitológica) de Herberto Helder.

<sup>4</sup> A personagem mitológica, também presente nos versos camonianos na mesma estância do Canto VII, foi obrigada a se matar por seu pai, quando ele descobriu o relacionamento incestuoso dela com seu irmão. A personagem não obteve a escolha sobre seu próprio destino, mas pôde escolher a escrita de uma carta a seu amado enquanto sofria as consequências impostas por seu pai.

<sup>5</sup> A publicação póstuma desse romance é uma das manobras editoriais a que aludimos em outra nota.

<sup>6</sup> Não queremos dizer com isso que exista alguma relação de influência entre o filósofo alemão e o poeta português, evidentemente.

serviço. Não poderíamos deixar de citar o poeta que melhor exemplificou essa dualidade em ser, ao mesmo tempo, servo e senhor:

Aquela cativa,  
que me tem cativo,  
porque nela vivo  
já não quer que viva.  
Eu nunca vi rosa  
em suaves molhos,  
que para meus olhos  
fosse mais fermosa.

[...]

Presença serena  
que a tormenta amansa;  
nela enfim descansa  
toda a minha pena.  
Esta é a cativa  
que me tem cativo,  
e, pois nela vivo,  
é força que viva.  
(Camões, 2005, p. 89-90)

Em Camões, a relação é paradoxal, mas é constituída por duas personagens, numa relação simbiótica na qual ambos se interseccionam: ora um, ora outro executa o papel de senhor e escravo. Por outro lado, em Herberto, a servidão é realizada por uma só pessoa, serva e senhora de si mesmo, ao se colocar como serva e senhora da poesia, e por isso não podemos pensá-lo senão como Herberto-poema. É nessa relação paradoxal de um senhor que serve sua senhora — que não é uma Bárbara, pois tem o dom da fala —, manifesta num Herberto Helder que serve a poesia e ao poema, que a poética herbertiana construirá a sua feição. Escreve Paulo

Braz, sobre o “problema da servidão” (Braz, 2018, p. 147) em Camões que, se a lermos com Herberto, ela será plural, pois “dos trabalhos do mundo corrompida / que servidões carrega a minha vida” (Helder, 2013, p. 19). Avança o ensaísta: “Como sabemos, a servidão camoniana também é plural: à poesia, à pátria, aos ideais de justiça e liberdade, mas, sobretudo, ao amor, de tal modo que as inclinações do poeta neste âmbito alcançam uma dimensão utópica” (Braz, 2018, p. 147-148). O serviço de Herberto também se encontra em muitas zonas do mundo, o que infunde sua obra de dimensão, sem dúvida, política.

Sua resistência não se dá em relação à poesia, mas à dominação do mundo. Seus versos são insurrectos justamente porque se permitem experimentar a linguagem em seus limites, recusando tanto a estabilização formal quanto a submissão comunicacional. Desde *A colher na boca* (1961), identificamos um Herberto Helder que dialoga com o surrealismo, não para aderir a um programa estético, mas para dele extrair a instauração radical da liberdade. O que o poeta colhe desse contato — simbolicamente, “na boca” — é a possibilidade de uma escrita que se constrói como exercício permanente de libertação. A liberdade, nesse sentido, não é apenas um tema, mas a própria condição de possibilidade da obra, que se realiza como processo contínuo de feitura.

Esse exercício de liberdade, se pode ser compreendido como gesto de resistência, abre-se também para aquilo que não resiste, num sentido específico e produtivo. Como observa Marcos Siscar, “a poesia é uma forma de suportar o drama do apagamento do irresistível” (*apud* Pedrosa, 2013, p. 16). A poesia de Herberto resiste ao mundo justamente ao lidar com esse apagamento, isto é, com os processos pelos quais a linguagem perde viço, vigor e capacidade de afetar. O gesto poético não se limita a negar a dominação, mas enfrenta a perda, sustentando-a no interior do próprio poema.

Nesse contexto, tornam-se centrais dois sintagmas que organizam o projeto herbertiano: *Poesia toda* e *O poema contínuo*. Como demonstra Rosa Maria Martelo, esses títulos não devem ser lidos apenas como marcas editoriais, mas como índices de uma concepção de obra que se constrói por reconfigurações sucessivas, recusando tanto a ideia de fechamento quanto a de simples acumulação (Martelo, 2006). A presença da conjunção “ou” — *Herberto Helder ou o poema contínuo* — não propõe uma alternativa excludente, mas explicita uma tensão produtiva entre poeta e poema, autor e processo, identidade e devir.

Assim, mais do que escolher entre o poeta e o poema, importa compreender a continuidade como princípio estruturante da liberdade poética que Herberto Helder busca e realiza. É a partir desse princípio que o poeta se debruça incessantemente sobre a configuração de um corpo que se efetiva no próprio poema, não como forma estabilizada, mas como processo. Essa continuidade encarna-se na dupla articulação entre um corpo-na-poesia e um corpo-da-poesia, como se lê em “O Poema”, quando “o poema cresce inseguramente / na confusão da carne” e “faz-se contra a carne e o tempo” (Helder, 2014, p. 28). Longe de garantir linearidade ou permanência, a continuidade sustenta um movimento atravessado por tensão, risco e transformação, no qual essa liberdade se exerce como trabalho incessante sobre a linguagem e sobre o corpo que nela se inscreve.

É a partir dessa configuração de um corpo poético liberto — ainda que saibamos tratar-se de uma liberdade atravessada pela submissão à própria linguagem — que se evidencia o caráter social dessa poesia. Trata-se de uma escrita que encontra sua força num corpo que existe, resiste e também *irresiste*, e que só existe porque se mantém em confronto constante, amoroso e violento, com as palavras. É nesse sentido que a poesia de Herberto Helder pode ser pensada em relação ao nosso presente histórico, marcado por processos intensivos de empobrecimento da experiência linguística.

Como observa Franco Berardi, vivemos numa sociedade em que “o intelecto geral está fragmentado e foi desprovido das capacidades de autopercepção e de autoconsciência” (Berardi, 2020, p. 10). Em *Asfixia* (2020), o autor define esse processo como resultado de um excesso de linguagem que já não comunica, por ter perdido seu referente no mundo. A asfixia designa, assim, uma saturação semiótica produzida pela aceleração das trocas comunicacionais, pela fragmentação eletrônica e pela fractalização do tempo. Não se trata, como no romantismo alemão ou na tradição pré-socrática, de uma fragmentação produtiva, mas da própria partição da possibilidade do relato — um processo que se intensifica progressivamente ao longo da modernidade.

É nesse ponto que a reflexão de Berardi se torna decisiva, ao propor a poesia como antídoto. Em um mundo no qual as palavras já não significam, “a poesia é a linguagem não transacional, o retorno da hermenêutica infinita e a volta do corpo sensorial da linguagem” (Berardi, 2020, p. 106). Do mesmo modo, a poesia de Herberto Helder afirma a necessidade de

uma linguagem que retorne ao primordial, não como regressão nostálgica, mas como gesto de reativação sensível da palavra. É nesse horizonte que o poeta mobiliza, a partir de Le Clézio, o termo *Iniji*, não como conceito teórico sistemático, mas como experiência sensível da linguagem, para pensar uma linguagem anterior à captura semântica e capaz de reinscrever o corpo no centro da experiência poética. O longo excerto a seguir explicita essa experiência, ao opor a esterilidade de uma linguagem esvaziada à emergência de um poema que se impõe como acontecimento reconhecível, corporal e sensível:

Os outros poemas, todos os poemas célebres, organizados, compostos, exércitos em armas que marcham a passo certo. Não estamos lá quando passam. Viramos a cara, vamos procurar noutro lado. Em geral, quando passavam, esses grandes poemas, havia um extremo vazio, um imenso vazio (o medo, o cansaço), e era a ele que preferíamos.

Ou ainda outros poemas, que falavam de coisas graves, insultavam, blasfemavam. Faziam um grande barulho de trovão, e nós, pequenos homens fracos que não gostávamos de tempestades, metíamos a cabeça entre os ombros, à espera de que aquilo passasse. Os gritos e os insultos, não, isso não era para nós.

Cada vez mais poemas, sempre, nos livros. Fileiras de linhas, frases cortadas, em suspenso, nas páginas brancas... Mas olhávamos esse branco das páginas e, de longe, as cristas dos maciços verticais; árduas colinas de que não queríamos aproximar-nos, estavam bem onde estavam, de longe, ao longe.

Diziam coisas, esses poemas, e ao mesmo tempo não diziam nada. Palavras voltejantes, não iam a parte nenhuma, sem força, sem duração, sem memória, lidas vagamente, abandonadas depois. Criavam o seu próprio rumor, dispensando ouvidos, zumbir de abelhas invisíveis. Líamos aqui uma palavra, ali outra, e tínhamos dificuldade em ligá-las, pois eram palavras sem raízes, não viviam, pareciam conchas vazias; podia fazer-se com elas um colar.

Agora, depois de *Iniji*, já nos não interrogamos. Há uma certeza. Viu-se qualquer coisa, seguiu-se essa coisa, como se a gente estivesse a fazê-la, como se tivesse encontrado ouvidos para escutar a música do fundo da água.

Não é como os outros, este poema, não distrai, não se esquivava. Na verdade não está escrito, encontra-se ali na página por acidente, e deve estar também algures, gravado numa árvore, por exemplo, ou inscrito na terra seca, ou tatuado então na pele humana. Claro que não está que apenas escrito. Passou pelo tremor da escrita, foi assim que apareceu primeiro. Mas não existe somente nesse tremor, não existe somente para os olhos. Existe algures, em volta, no ar, nas nuvens, na folhagem das árvores vistas à distância, no mar, na erva calcada de uma pista. E nas ruas de uma grande cidade, entre as paredes dos prédios, acompanhando o movimento dos automóveis, os cláxons, as luzes, a multidão.

Deve lá estar há muito tempo pois, quando o lemos, reconhecemo-lo imediatamente. Não o procurávamos, nem procurávamos sequer o nome de um autor. Íamos ao seu encontro sem saber, e ele vinha ao nosso encontro seguindo o seu curso de cometa que se aproxima, roça e desaparece (Helder, 1990, p. 465-466).

Esse trecho, presente em *As magias* (1986–87), apresenta um Herberto já amadurecido, ou, mais precisamente, situado num *continuum* mais próximo de nós. Não se trata de um poeta moldado pela fragmentação extrema e pelo excesso discursivo da contemporaneidade, mas de alguém que já problematizava a perda do referente e buscava, de forma insistente, uma conexão profunda com a linguagem. Sua poesia constrói-se no “tremor da escrita” e, justamente por se enraizar nesse tremor, adquire a potência do dizer — um dizer instável e intensivo, por isso irresistente.

Nesse sentido, torna-se produtivo aproximar essa experiência do conceito deleuziano de delírio, segundo o qual a literatura “arrasta a língua para fora de seus sulcos costumeiros, leva-a a delirar”, operando como um processo que desloca as palavras de um extremo a outro do universo (Deleuze, 1997, p. 9). O delírio não designa aqui desordem arbitrária, mas uma intensificação da linguagem que a reconduz ao corpo e à sua potência de criação.

Sob essa perspectiva, a busca do Herberto mais maduro permanece solidária à do poeta inicial, aquele que, em diálogo com o surrealismo, experimentava a liberdade radical da palavra e sua potência referencial. Desde o início, sua poesia opera como um processo no qual a

linguagem se realiza no corpo e pelo corpo. É por isso que voltamos nossa atenção para *A colher na boca*, onde esse gesto fundador se manifesta de modo particularmente intenso.

No poema “O Poema”, essa concepção insurrecional da poesia torna-se plenamente visível. O poema não é apresentado como artefato acabado, mas como força em devir, que se ergue, se move e age. Há um deslocamento decisivo da escrita em direção a um corpo poético que resiste à captura e se refaz incessantemente. A poesia não funciona como mediação representacional, mas como acontecimento, instaurando sua própria realidade. Como se lê em “O Poema – I”:

Um poema cresce inseguramente  
na confusão da carne.  
Sobe ainda sem palavras, só ferocidade e gosto,  
talvez como sangue  
ou sombra de sangue pelos canais do ser.

[...]

E o poema cresce tomando tudo em seu regaço.

E já nenhum poder destrói o poema.  
Insustentável, único,  
invade as casas deitadas nas noites  
e as luzes e as trevas em volta da mesa  
e a força sustida das coisas  
e a redonda e livre harmonia do mundo.  
– Em baixo o instrumento perplexo ignora a espinha do mistério.

– E o poema faz-se contra a carne e o tempo  
(Helder, 2013, p. 28).

Em Herberto, a servidão é plural, e plural também é o lugar de nascimento do poema. A “confusão da carne” designa um ponto anterior às palavras, mas inseparável delas: é do corpo que a linguagem irrompe e para ele retorna. Essa potência prévia — que podemos aproximar do *Iniji* ou do delírio, nos termos de Deleuze — constitui a matéria fundante de uma poesia que não antecede o poema como forma dada, mas que se constrói à medida que se faz, no próprio ato da escrita.

Um verso se impõe como eixo dessa dinâmica, inclusive em sua disposição gráfica: “E o poema cresce tomando tudo em seu regaço.” O gesto poético, além de visceral, é abrangente, pois recolhe o “tudo” com que se depara. Trata-se, contudo, de um “tudo” tangível, que cabe no regaço das palavras — gesto de corpo, acolhimento e intimidade. Nesse sentido, a revolução proposta pela poesia de Herberto, mesmo quando alcança aquilo que Luis Maffei identifica como sua *máxima abrangência* (Maffei, 2017), conserva algo de pequeno e cotidiano. É nesse movimento de recolhimento que se constrói “a redonda e livre harmonia do mundo”.

Essa lógica de expansão contida e de acolhimento corporal prepara a entrada do poema II, no qual a palavra poética passa a ser figurada explicitamente. Nele, Herberto escreve: “a palavra erguia-se como um candelabro” (Helder, 2014, p. 29). A imagem do candelabro permite ao menos três linhas de leitura. Em primeiro lugar, sugere um movimento ramificado, um contínuo devir no qual a palavra nunca se encerra, mas se expande, sempre inacabada, “em via de fazer-se”, extravasando qualquer matéria vivível ou vivida (Deleuze, 1997, p. 11). Em segundo lugar, evoca a fragilidade da iluminação que a palavra oferece: a luz vacilante das chamas não dissipa totalmente a escuridão, mas revela nossa imersão nela, consumindo-se no próprio ato de iluminar. Por fim, a imagem remete ao domínio do sagrado.

Na tradição judaico-cristã, o candelabro (*menorah*) era o único objeto a iluminar o Santo Lugar do tabernáculo, construído por ordem de Moisés no Monte Sinai (Ex. 25:31–40), e sua simbologia reaparece no Apocalipse, quando “diante dele estavam acesas sete lâmpadas de fogo, que são os sete espíritos de Deus” (Apoc. 4:5). Ao mobilizar essa imagem, a palavra poética herbertiana insere-se num horizonte em que “os mitos davam / a forma das coisas” (Helder, 2014, p. 29). No poema II, outras expressões reforçam essa dimensão — “tristeza divina”, “milagre” —, e o texto se encerra como afirmação da potência de um canto criativo:

Cantar onde a mão nos tocou,  
o ombro se acendeu, onde se abriu o desejo.  
Cantar na mesa, na árvore  
sorvida pelo êxtase.  
Cantar sobre o corpo da morte, pedra  
a pedra, chama a chama – erguido,  
amado,  
aprendido (2014, p. 30).

A poesia de Herberto Helder pode ser compreendida como iniciática, na medida em que exige que o poeta se deixe infundir pelas coisas do mundo para, então, operá-las com seus próprios materiais e transfigurá-las na obra. O canto, embora marcado por um gesto inaugural, não se limita ao início, mas reencena continuamente dramas de fundação. É nesse sentido que alguns gestos herbertianos podem ser aproximados do espírito dos Salmos, não por adesão devocional, mas pela busca de uma experiência direta e intensiva do sagrado.

Convém ressaltar, contudo, que a presença de Deus em *Poesia toda* é ambígua e não subjugadora: trata-se menos de uma instância teológica do que de um elemento constitutivo de um jogo poético, no qual o sagrado se manifesta como força, anterioridade e excesso de sentido. Essa dimensão reaparece de modo decisivo no poema III de “O Poema”

[..]

Penso que deve existir para cada um  
uma só palavra que a inspiração dos povos deixasse  
virgem de sentido e que,  
vinda de um ponto feroso da treva, batesse  
como um raio  
nos telhados de uma vida, e o céu  
com águas e astros  
caísse sobre esse rosto dormente, essa fechada  
exaltação

Que palavra seria, ignoro. O nome talvez  
de um instrumento antigo, um nome ligado  
à morte – veneno, punhal, rio  
bárbaro onde  
os afogados aparecem cegamente abraçados a enormes  
luas impassíveis.  
Um abstracto nome de mulher ou pássaro.  
Quem sabe? – Espelho, Cotovia, ou a desconhecida  
palavra Amor.

[...]

(2014, p. 32).

Nesse poema, o poeta busca uma palavra “virgem de sentido”, isto é, uma palavra sagrada — entendendo-se, mais uma vez, que o sagrado herbertiano é múltiplo, móvel e não dogmático. Essa palavra irrompe como um raio, evocando o mesmo regime de intensidade que, no poema I, se manifesta como delírio: não uma desordem caótica, mas uma potência do mundo que atravessa a linguagem. Ao afirmar que ignora qual seria essa palavra, Herberto expõe também a sua posição de servidão diante do acontecimento poético. No entanto, é precisamente essa ignorância que abre o poema à multiplicidade de sentidos, conferindo-lhe o caráter de um “agenciamento coletivo de enunciação” (Deleuze, 1997, p. 15).

A palavra, assim, não pertence a uma voz isolada, mas se distribui numa comunidade sensível, como se lê no desfecho do poema: “— Cada boca pousada sobre a terra / pousaria / sobre a voz universal de outra boca” (Helder, 2014, p. 33). O sagrado, nesse ponto, já não se localiza numa instância transcendente, mas na própria circulação da palavra, que se funda no corpo e que se abre ao comum.

É apenas no poema IV, contudo, que o poeta encontra aquilo que podemos denominar como sua palavra. Se antes ela era buscada e intuída, agora se apresenta sob a forma concreta de uma imagem: “Nesta laranja encontro aquele repouso frio / e intenso que conheço / como

um dom impossível” (Helder, 2014, p. 34). A laranja passa a figurar essa palavra interior e anterior à própria linguagem discursiva:

[...]

Esta laranja lembra-me uma alta solidão  
que nem pode ser nossa, de tão pura. Lembra-me  
ainda  
uma urna fechada como gelo,  
onde o ardor da criação guardado devagar se inspirasse  
numa fonte oculta.

[...]

Talvez esta laranja me dotasse de uma atenção  
vertiginosa,  
e tudo fosse entrando como sabedoria pelo corpo evocativo,  
e cada gesto fosse depois  
a íntima unidade deste Poema com as coisas.

Laranja

apaixonadamente  
(2014, p. 35-36).

A laranja torna-se, assim, o símbolo dessa palavra poética capaz de acessar o desconhecido — aquilo que o poeta não sabe, mas intui — e de unir o poema às coisas do mundo sensível. É nesse ponto que a reflexão de Martin Heidegger se torna operativa: a *poíesis* não é mera produção, mas desvelamento do vigorar da *phýsis*. Como afirma o filósofo, “a obra de arte opera na medida em que contém em si a *poíesis*, o vigorar da *phýsis* enquanto mediação, medida, linguagem” (Heidegger, 2002, p. 16). O fazer herbertiano é, nesse sentido, *poiético*: um trabalho que escava o incriado enquanto opera com o mundo — do cosmos à laranja —, instaurando uma relação funda com a origem e com o sagrado.

A imagem da “urna fechada como gelo” reforça essa dimensão, evocando a Arca da Aliança, objeto sagrado manuseável apenas pelos sacerdotes levitas. O sagrado, aqui, não reside apenas na palavra, mas também no referente, na matéria mesma que se oferece ao gesto

poético. Essa compreensão do sagrado como experiência material e corporal encontra respaldo na leitura de Ana Cristina Joaquim, que, em *A ética da criação entre duas distâncias: violência e sacrifício em Herberto Helder e Rui Chafes* (2020), analisa a poética herbertiana a partir de uma lógica sacrificial. Para a autora, o corpo não funciona como representação simbólica do sagrado, mas como lugar de sua execução, num gesto criativo marcado por exposição, violência e risco. Nesse sentido, o poema não figura o sagrado como tema: ele o realiza enquanto operação concreta sobre a matéria da linguagem.

A laranja é, assim, simultaneamente universal, porque pertence ao mundo comum, e única, porque exige uma atenção específica. Ver essa laranja requer uma “atenção vertiginosa”, isto é, a capacidade de ver para além do senso comum. Como afirma Sousa Dias, o olhar poético consiste em “ver ‘através’ da realidade, por fidelidade à própria realidade” (Dias, 2014, p. 12).

É por isso que a criação poética implica a criação de uma nova língua. Essa língua não segue a linha reta do poder, mas obedece aos desvios — femininos, animais, moleculares — de que fala Deleuze: “não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem” (Deleuze, 1997, p. 12). O masculino, associado à linearidade e à dominação, aparece em Herberto como “sombria masculinidade” (Helder, 2014, p. 36), próxima da linguagem do poder que Berardi identifica como asfixiante. No poema V, essa masculinidade manifesta-se como esquecimento e tristeza, “um poder / mais jovem que os demais” que “esquecia de novo os nomes” (Helder, 2014, p. 37). Contudo, esses polos não permanecem isolados: o masculino desemboca no feminino, conduzindo o poeta às “inspirações misteriosas” (Helder, 2014, p. 39).

No poema VI, essa tensão encontra sua forma fecunda. O masculino e o feminino se cruzam, e a palavra assume uma figura hermafrodita, sugerida pelo próprio Herberto ao evocar o “travesti shakespeariano” (Helder, 2014, p. 300) e pela leitura radical que faz do soneto camoniano “Transforma-se o amador na coisa amada”. A transfiguração não é apenas simbólica, mas corporal. O poema nasce do erotismo do encontro, tocado pelo fogo, pela boca úmida que recebe o “espasmo violento e sagrado das palavras” (Helder, 2014, p. 39). O nascimento do poema aproxima-se, assim, do parto e do batismo, pois, como o próprio poeta afirma, “a poesia é um batismo atônito” (Helder, 2014, p. 460).

O poema dói-me, faz-me.

O povo traz coisas para a sua casa  
do meu poema.  
Eu acordo e grito, bato com os martelos  
dos dias da minha morte  
a matéria secreta de que é feito o poema  
(2014, p. 43).

Poeta e povo se intercambiam na criação desse tempo poético. A biunivocidade se encarna nas preposições “para” e “de”, indicando que o poema é simultaneamente lugar de oferta e de retorno. Não se trata de um movimento unidirecional: o poema pertence ao povo tanto quanto o povo pertence ao poema, sendo possível apenas no exercício de um “poder” “firme e silencioso como só houve / no tempo mais antigo” (Helder, 2014, p. 9).

A transformação do poema realiza-se na possibilidade da metamorfose, num verdadeiro delírio de linguagem que se oferece ao mundo para ser dissipado e redistribuído, retornando, assim, à sua fonte primordial. Ao realizar-se na carne, o poema torna-se potência, pois é feito de “matéria secreta”. Essa matéria não é a personalidade do poeta, mas o grau mais alto de uma impessoalidade que atravessa o sujeito e o excede, abrindo-se a um outro plano de experiência — o da própria linguagem, como observa Sousa Dias (2014, p. 18).

A linguagem herbertiana afirma-se, desse modo, como exercício máximo de liberdade e de abertura de sentido. Cada sentido é continuamente extrapolado pelo seguinte, numa escrita que se recusa a ser dominada pelo seu tempo ou pelos imperativos histórico-sociais. Trata-se de uma linguagem insurrecta, indomável — resistente e, ao mesmo tempo, irrisistente.

Se vivemos num mundo em que, como observa Heidegger, “não apenas se vai perdendo o sagrado como vestígio que conduz à divindade, mas também os vestígios desse vestígio perdido” (Heidegger, 1998, p. 313), a poesia só pode existir como tentativa — agônica, mas jubilosa — de refazer esse caminho. O poema herbertiano remarca vestígios, ilumina a linguagem e a desvia em direção a novas possibilidades de sentido. Pois, se a poesia está preenchida de ser, é porque, como lembra Heidegger, “o Ser é, por excelência, o próprio risco” (Heidegger, 1998, p. 320).

## THE INSURRECTION OF POETRY: HERBERTO HELDER AND THE WORD AS A FOUNDATIONAL PRINCIPLE

**ABSTRACT:** We investigate the poetics of Herberto Helder as an insurrection of language and a gesture of ontological foundation. In dialogue with Martin Heidegger, Gilles Deleuze, Franco Berardi, and contemporary criticism, we analyze *A colher na boca*, focusing on the sequence of poems entitled “O Poema” and tracing its initiatory path from the emergence of the word to its exposure to the world. Our reading highlights the centrality of the body and of the sacred as a material and sacrificial experience. Poetic creation is thus understood as an ethics of creation that reinscribes meaning between poet, people, and world.

**KEYWORDS:** Herberto Helder; Language; Body; The sacred; Ethics of creation.

---

## LA INSURRECCIÓN DE LA POESÍA: HERBERTO HELDER Y LA PALABRA COMO PRINCIPIO FUNDACIONAL

**RESUMEN:** Investigamos la poética de Herberto Helder como una insurrección del lenguaje y un gesto de fundación ontológica. En diálogo con Martin Heidegger, Gilles Deleuze, Franco Berardi y la crítica contemporánea, analizamos *A colher na boca*, con énfasis en el conjunto de poemas “O Poema”, siguiendo su recorrido iniciático desde la emergencia de la palabra hasta su exposición al mundo. La lectura destaca la centralidad del cuerpo y de lo sagrado como experiencia material y sacrificial. La creación poética se comprende como una ética de la creación que reinscribe el sentido entre poeta, pueblo y mundo.

**PALABRAS CLAVE:** Herberto Helder; Lenguaje; Cuerpo; Lo sagrado; Ética de la creación.

---

## REFERÊNCIAS

BERARDI, Franco. *Asfixia*. Trad. Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu, 2020.

BRAZ, Paulo. *Das artes da servidão: Camões e o amor do mundo*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, 2018.

CAMÕES, Luís de. *Rimas*. Ed. Álvaro J. da Costa Pimpão. Coimbra: Almedina, 2005.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Ed. Luís Maffei & Paulo Braz. Curitiba: Kotter, 2024.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1997.

DIAS, Sousa. *O que é poesia?* Lisboa: Documenta, 2014.

HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre el humanismo*. 4. ed. Trad. Helena Corté; Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial S.A, 2006.

HEIDEGGER, Martin. “Para quê poetas?”. In. *Caminhos de floresta*. Trad. Bernhard Sylla; Vitor Moura In. *Caminhos de floresta*. Coord. Irene Borges-Duarte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002. pp. 307-367.

HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

HELDER, Herberto. *Poemas completos*. Porto: Porto Editora, 2014.

HELDER, Herberto. *Poesia Toda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

HELDER, Herberto. *Servidões*. Porto: Porto Editora, 2013.

JOAQUIM, Ana Cristina. A ética da criação entre duas distâncias: violência e sacrifício em Herberto Helder e Rui Chafes. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 12, n. 2, p. 185–200, 2020. Disponível em: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/746>. Acesso em: 26 dez. 2025.

LOURENÇO, Eduardo. Situação da literatura portuguesa. In. *O canto do signo – Existência e literatura (1957-1993)*. Lisboa: Presença, 1994. p. 268-279.

MAFFEI, Luis. *Do mundo de Herberto Helder*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2017.

PEDROSA, Célia. A resistência, o irresistível e a poesia em crise de Marcos Siscar. *Revista Signótica*, v. 25, n. 1, p. 1-19, jan./jun., 2013. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/25714>. Acesso em: 1 set. 2025.

---

Submetido em 30 de setembro de 2025

Aprovado em 2 de janeiro de 2026

Publicado em 25 de janeiro de 2026

---