

Sonata para pulsões (sobre A máquina lírica de Herberto Helder)

Sonata for pulsions (on Heberto Helder's *A máquina lírica*)

Isadora Dutra¹

RESUMO: O artigo propõe uma análise do momento fundador da trajetória poética do eu lírico em *A máquina lírica*, do poeta português Herberto Helder. A abertura da sequência de poemas propõe a morte da mãe como o corte tético fundador da sensibilidade poética. A partir da concepção de Julia Kristeva para o poético, percebe-se o ressurgimento do semiótico no simbólico e a economia de pulsões na obra de Helder.

PALAVRAS-CHAVE: poética. semiótico. simbólico. Herberto Helder. Julia Kristeva

Na obra de 1963, *A máquina lírica*, o poeta português da Ilha da Madeira, Herberto Helder, desenvolve uma verdadeira jornada poética, da infância até a fase adulta de um sujeito lírico e de uma poesia que evoluem ao longo dos textos. O percurso poético é estabelecido através da simultaneidade de imagens correspondentes a diferentes fases da vida, possível por meio da interferência da memória. A continuidade que se estabelece na relação entre as poesias aponta, a partir de uma cena da infância, passado reativado pela memória no presente do eu lírico, para o momento fundador da sensibilidade e capacidade de elaboração poética. A escrita poética vai sendo amadurecida conforme esse sujeito também evolui no tempo, atravessando a infância e as outras etapas da vida, fazendo referência à adolescência (*A menstruação quando na cidade passava*), juventude e período adulto, quando o poeta reflete sobre a linguagem e a poesia (poemas com uso da metalinguagem).

A “máquina com letras dentro”, nas palavras do eu lírico, vai aos poucos se revelando em cada poema tomado isoladamente, e, ao mesmo tempo, configurando-se a partir do todo do conjunto de textos que o livro apresenta. Nesse jogo, entre as partes e o todo, por meio da do jogo linguístico, Helder realiza uma série de metamorfoses imagéticas, parecendo fazer com o mesmo desenho figuras diferentes ao modo de M.C. Escher, que transforma, por exemplo, patos em peixes. Cada um dos poemas desvela a percepção poética das palavras, as configurações e reconfigurações da imaginação que levaram à capacidade da criação artística. O conjunto de textos marca o nascimento do poeta no contexto da vida do eu lírico.

¹ Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), onde também fez o pós-doutorado. Atua como docente na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

O primeiro dos poemas, *A bicicleta pela lua adentro — mãe, mãe —*, descreve, através de imagens aglutinadas e permutadas ao longo das estrofes, uma cena infantil interrompida pela morte da mãe. Com essa temática de dor profunda, a partir da qual surgem uma série de imagens ativadas pela memória, é que inicia o livro de poesias e mantém com as demais tal relação como se estas só pudessem ser criadas justamente a partir daquela morte. O livro é feito do corte radical da ligação com a mãe e, em nível simbólico, associa o despertar da atividade criadora ao desaparecimento da figura que significa a origem conhecida da vida: a origem, digamos, física. Assim, o surgimento da poesia está associado ao fim da vida da mãe. A abertura do livro confunde as noções de princípio e de fim de algo, acumulando num mesmo ponto um pólo negativo e outro positivo e estabelecendo, portanto, um paradoxo que será marca de todo o primeiro poema, construído sobre a dialética entre duas forças aparentemente opostas.

Através dos apontamentos psicanalíticos a respeito da relação com a mãe, propostos por Julia Kristeva em *La révolution du langage poétique* (1974), construídos pela autora a partir da reavaliação de Platão, Husserl e Frege, parte-se do reconhecimento de que a linguagem é constituída na poesia por intermédio de uma economia das pulsões, presente no desenvolvimento humano, para tentar estabelecer aqui pontos de contato com a obra de Herberto Helder e possibilidades de análise para o primeiro dos poemas do livro citado, aquele que marca o surgimento do eu lírico.

Para compreender o modo pelo qual se constitui o texto poético, visto como o ressurgimento do semiótico no simbólico, Kristeva (1974) descreve o processo de desenvolvimento da significação associando-o à evolução psíquica do sujeito. Partindo da noção platônica de *chora*, sua proposta teórica, que apresenta ainda outras estruturas análogas àquela retomada do filósofo grego para caracterizar o aspecto semiótico da evolução do sujeito bem como da linguagem, demonstra como ponto fundamental o corte tético, ligado à semiologia de Hjelmslev e passível de ser identificado com as fases do espelho e da castração no plano freudiano do inconsciente, como condição para a aquisição da linguagem e desenvolvimento da mesma de acordo com as implicações simbólicas da existência humana.

Da instauração do simbólico, a tese da autora estende-se em direção novamente ao semiótico. A possibilidade de se atingir, por meio da linguagem, aquilo que ela denomina de tético em segundo grau reside no trabalho artístico das estruturas do código da língua. O retorno ao aspecto semiótico da linguagem (através do tético em segundo grau) encontra vazão na poesia. A presença de um modo de funcionar da linguagem diretamente ligado aos movimentos mais primitivos das pulsões da pré-consciência na poesia não acaba com a construção do simbólico, mas precisa necessariamente abalar essa dimensão da linguagem, subvertendo suas estruturas. A

convivência do semiótico com (e no) simbólico acontece pelo jogo entre fenotexto e genotexto, conceitos que dão conta de indicar os aspectos lógicos das regras de comunicação (simbólico) e os processos de transporte de energias pulsionais (semiótico).

É, portanto, o caminho inverso daquele realizado por Kristeva que se pretende aqui propor para desvelamento do poema *A bicicleta pela lua adentro – mãe, mãe –*, do livro *A máquina lírica*: enquanto em seu trajeto teórico a autora parte do desenvolvimento humano para explicar a linguagem poética, a intenção aqui é aprofundar o entendimento do texto no seu esquema semiótico, percorrendo uma linha de análise ligada à idéia de pulsões, atrações e repulsões aí implicadas, para ir ao encontro do sujeito lírico que se constitui por meio da linguagem poética.

A poesia de Herberto Helder imediatamente impressiona pela concentração de imagens, acrescentando o impossível à realidade e, no deslocamento dessas imagens, imprimindo a tensão fundamental gerada pelo evento da morte da mãe. O poeta desenvolve a linguagem inusitada associando termos e criando relações incomuns como, por exemplo, (...) *minha mãe, minha máquina/ mercúrio (ouvi dizer) está cheio de neve*, que aparece na segunda estrofe. O efeito de caráter surreal é ainda intensificado pela permutação constante desse aglomerado de imagens. Desse modo, as “praças descascadas” da primeira estrofe transformam-se em “resplendentes” na segunda, na qual as letras é que são “descascadas”. As alterações de nomes com adjetivos diferentes vai metamorfoseando os objetos dados pelo texto, de forma que estes nunca atingem forma fixa e mantêm-se presentes ao longo de todo poema também pela expectativa de ressurgirem continuamente sob novo aspecto.

É por esse método que alguns elementos ganham em frequência e intensidade dentro da construção poética como lua, bicicleta, mãe, neve e nome. Outro recurso bastante usado é o de deixar os elementos associados em situação de permanente ambiguidade. É o que acontece no seguinte trecho: (...) *Que hei de fazer senão sonhar/ ao contrário quando novembro empunha —/ mãe, mãe — as telhas dos seus frutos?* (versos 5 e 6 da primeira estrofe), em que não se sabe se há telhas sobre os frutos ou se estes próprios é que são as telhas de novembro, ou ainda se os frutos são da mãe. Além disso não fica claro se o que resta ao eu lírico é “sonhar ao contrário” no sentido de sonhar com coisas ao contrário ou do inverso de sonhar em função da disposição dos termos em versos diferentes. Por esses breves exemplos já é possível perceber o quão elaborada e complexa é a linguagem construída pelo poeta português.

Inicialmente, as duas primeiras estrofes parecem sugerir o momento de um diálogo entre mãe e filho, mas a continuação da leitura faz perceber que a cena é parte da memória do eu lírico, como nos exemplos: *Avança, memória, com a tua bicicleta* (primeiro verso da terceira estrofe) e *Começo a lembrar-me: eu peguei na paisagem* (primeiro verso da sexta estrofe). A memória é indicada pela

nomeação explícita e pelo uso do verbo no passado. A idéia do diálogo, no entanto, não é suprimida quando, na terceira estrofe, as noções de memória e diálogo surgem concomitantes: *Mãe, mãe — como janeiro resplende/nos satélites. Filho — é a tua memória* (versos seis e sete).

Não se trata, porém, de simples lembrança de acontecimentos vividos em um tempo diferente e distante do tempo da escrita. O eu lírico mistura memória e imaginação, além de mergulhar no emaranhado de sensações e dúvidas diante da rememoração de algo de tamanho “peso” (*telhas vergam ao peso do que me lembro*, no verso seis da sexta estrofe). Considerando, então, que realmente se trata de um diálogo, a imaginação destaca-se no momento em que se percebe que a conversa acontece com a mãe morta: os dois lembrando juntos de como ocorreu essa morte, a mãe ajudando o filho a lembrar e este último questionando sobre a realidade do fim da vida da mãe. Desse modo, a sétima estrofe traz ambas as vozes na (re)construção da cena em que morre a mãe:

Novembro – meu filho – quando se atira a flecha,
 E as praças se descascam,
 E os satélites se avançam,
 E na lua floresce o enxofre. Pegaste na paisagem
 (eu vi): era pesada.
 O meu nome, o alfabeto, enchia-a de laranjas. [a mãe lembra]
 Laranjas de pedra – mãe. Resplendentes, [o filho acrescenta]
 as estátuas negras no teu nome, no meu colo.
 (HELDER, 2000, p. 54).

O misto de memória e imaginação, que cria o diálogo com alguém morto, acaba reafirmando o caráter insólito da linguagem do poema, em que os elementos se associam de forma aparentemente aleatória, compondo estranhas combinações de imagens. Assim, tornam-se mais compreensíveis as aproximações entre, por exemplo, mãe e “atum negro”. As figuras da memória confundem-se entre si, surgindo no texto como rápidos lampejos, fragmentos de cenas, e também se mesclam aos desejos e à imaginação do eu lírico. Elas são como imagens-relâmpagos que concentram em suas combinações o tema da morte da mãe e alteram, repetindo-se e permutando-se ao longo do texto, a sequência da cena.

O menino sai de casa, num mês de neve, com sua bicicleta para comprar um atum. Esta poderia ser a cena do poema: enquanto se movimenta, ele observa a paisagem da cidade, com a neve pelas ruas e praças e aviões passando através das nuvens. O eu lírico esforça-se em lembrar daquele que foi o momento anterior ao encontro com a mãe morrendo, o corpo estendido no seu colo, pesando como o atum negro que vinha trazendo na bicicleta e gelado como a neve que fazia vergar os galhos das árvores. As imagens da memória e o sentimento confuso em relação à cena,

o “nunca mais acabando” dentro do menino e do poeta que se tornou, é que vão dando origem, no livro, ao início do fazer poético.

As imagens da realidade lembrada, ao mesmo tempo também um pouco imaginada, como acontece com quase toda memória, que mistura ao real aquilo que é imaginado como sendo real, surgem para o eu lírico como cenas de um sonho. A morte da mãe não parece real porque assim se manifesta o seu desejo de que não a tivesse perdido. Também como um sonho a mãe permanece como imagem lembrada-imaginada dentro do eu lírico:

Começo a lembrar-me: a bicicleta
Vergava ao peso desse grande atum negro.
A praça descascava-se.
E eis o teu nome resplendente com as letras
Ao contrário, sonhando
Dentro de mim sem nunca mais acabar.
(HELDER, 2000, p. 55).

Ao mesmo tempo em que o poema retoma, através da memória-imaginação-sonho, a cena da morte da mãe, vai mostrando a evolução da relação do eu lírico com a poesia. Enquanto a mãe morre, as “letras crescem” para o poeta que começa a surgir: *Enxofre — mãe — era o teu nome./ As letras cresciam em torno da terra,/ as telhas vergavam ao peso/ do que me lembro. Começo a lembrar-me:* (versos quatro, cinco, seis e sete da sexta estrofe). Com a poesia, ele transforma o “nome resplendente” do túmulo da mãe (nona estrofe) em “letras ao contrário”. O eu lírico faz a re-semiotização do simbólico através do texto poético. Isto é a poesia dentro da perspectiva teórica proposta por Kristeva (1974): a poesia é o retorno do semiótico dentro do simbólico.

Era tudo uma máquina com as letras
lá dentro. E eu vinha cantando
com a minha paisagem negra pela neve.
E isso não acabava nunca mais pelo tempo
fora. Começo a lembrar-me.
(HELDER, 2000, p. 55).

O menino saiu para buscar atum, volta e encontra a mãe morrendo em casa. A intensidade emocional, “o peso”, da visão da cena fez a infância vergar-se: *Começo a lembrar-me: a bicicleta/ vergava ao peso desse grande atum negro* (versos um e dois da nona estrofe). O poeta lembra de um momento marcante e doloroso, mas também duvida do acontecido e faz o seu questionamento no diálogo imaginado: *Mãe, se morreste, porque fazes tanta força/ com os pés contra o teu nome, no meu colo?* (versos três e quatro da décima-primeira estrofe). O filho, diante do nome da mãe escrito no túmulo, lembra a cena, imagina a conversa, sonha (quando posicionado na

imaginação) que a morte não aconteceu e deseja (quando de volta ao real presente) que a morte não tivesse acontecido.

Aos poucos, o poema deixa transparecer o sentimento de que a morte da mãe nunca acabou de acontecer, acontecendo de novo a cada lembrança. A memória, pela repetição da mesma sensação que traz de volta à consciência do eu lírico, impedindo de ser esquecida, faz dela permanência. A morte da mãe torna-se permanente, durando na emoção do eu lírico. A cena da morte deixa de ser momento passado, tornando-se uma imagem permanente dentro da memória e também da imaginação, do sonho e da poesia do eu lírico. O tempo da morte da mãe (novembro?) continuou avançando (janeiro a dentro?) ao longo de toda a vida do filho. A morte da mãe não acaba e, simultaneamente, apesar da morte, a mãe não acaba dentro do sujeito. Através da cena da morte vivenciada continuamente pela memória, a mãe revive na imaginação, mas sem excluir a igual permanência da dor.

Os satélites e as praças. E novembro
avançando em janeiro com seus frutos
destelhados ao colo. As
estátuas, e eu sonhando, sonhando.
Ao contrário tão morta — minha mãe —
com tanta força, e nunca

— mãe — nunca mais acabava pelo tempo fora.
(HELDER, 2000, p. 56).

O menino voltou com o atum e a mãe morreu. Morreu, mas ficaram as letras, aquelas da máquina: a máquina com letras lá dentro. Simultânea à apresentação da cena, o poema mostra a transmutação dessas letras, que se entende aqui como a evolução da linguagem poética do sujeito lírico: as letras crescem, abrem-se e são ao contrário. Não se trata, portanto, de qualquer letra, mas de um tipo diferente e bem específico. Como as letras, também a mãe aparece associada à máquina: *minha mãe, minha máquina* — (verso nove da segunda estrofe). É a tríade mãe-letas-máquina que faz pensar ainda mais numa conseqüente relação entre o momento da sua morte (a cena do poema) e o surgimento da poesia (o poema dá início à série do livro *A máquina lírica*).

A imagem permanente da mãe na memória funciona como estopim para a máquina de letras ao mesmo tempo em que sua morte provoca um corte na infância do sujeito lírico: enquanto algo é rompido, também alguma coisa daí nasce. Trata-se de um movimento semelhante ao que ocorre no momento do corte tético no desenvolvimento do indivíduo humano, em que a continuidade entre sujeito e objeto é quebrada para que possa acontecer a aquisição da linguagem, para que esse ser se integre ao mundo através da linguagem e da comunicação. Entendendo o processo pelo viés da psicanálise freudiana, seria preciso tomar

como referencial para o ponto do corte, da perda, as noções de castração e da fase do espelho, ou seja, é preciso “perder a mãe” para alcançar a capacidade da fala. Daí deriva, no poema, a relação da morte da mãe com a possibilidade do fazer poético.

É essencial para a evolução do processo de significação do sujeito o corte no “corpo inteiro” que é a interação com a mãe para a entrada no mundo simbólico da linguagem. Dessa perda da mãe como extensão de si mesmo é que pode surgir uma consciência tética, capaz de realizar a separação entre o corpo do eu e os demais corpos e objetos. Em outras palavras, é o surgimento do Outro que dá início ao movimento no sentido da comunicação. Esse momento do desenvolvimento engloba de forma simultânea um pólo negativo e outro positivo no mesmo acontecimento, o da posição do sujeito tético: uma perda, o corte em relação à mãe, e um ganho, a aquisição da linguagem. No caso do poema de Helder, a dor da perda da mãe está associada a uma sensibilidade poética que começa a aflorar na relação com a memória do acontecimento, que provoca a dor, o corte, e posiciona o sujeito poeta, dando início ao livro.

O próprio ritmo da *chora* semiótica, retomada por Kristeva (1974), é fundamentalmente marcado por tal concentração dos pólos negativo e positivo, sugerindo ambiguidade e dualismo na sua economia pulsional. As descargas de energias que ligam o corpo, que ainda não é corpo próprio, à mãe são, ao mesmo tempo, assimilantes e destrutivas. A pulsão é, portanto, sempre ambígua. Segundo propõe a autora, o dualismo pulsional segue a configuração da dupla hélice das moléculas de ADN e ARN, fazendo da *chora* lugar de permanente cisão. A organização sensorio-motora do corpo semiotizado é, por exemplo, dominada pelas pulsões anais e orais em relação ao corpo da mãe, o mediador da lei simbólica. O mesmo ordenamento ambíguo se mantém em relação às pulsões de morte e de vida na *chora*, entendida na perspectiva platônica como receptáculo alimentar e maternal.

A relação com o corpo materno, que é princípio de organização para a *chora*, se dá em contato direto com o caráter de destruição, de agressividade e de morte. De acordo com as considerações freudianas recuperadas pela autora, o desdobramento entre o positivo e o negativo das estruturas que dão movimento à *chora* geraria uma onda destrutiva entendida como predominante e que caracterizaria a pulsão antes de qualquer outro traço: a mais “pulsional” é a pulsão de morte. Este é outro motivo pelo qual a *chora* é definida pela constante cisão, sendo o lugar do engendramento do sujeito e também o lugar da sua negação, no qual a negatividade do processo de cargas e estases impede a sua unidade produzindo-a.

É possível ainda associar os movimentos do ritmo semiótico aos princípios da metáfora e da metonímia pela concentração negativo-positiva. Ocorrem discontinuidades das cargas pulsionais em relação aos materiais semiotizáveis (voz, gestos, cores) e as conexões e funções

resultantes delas se articulam seguindo sua similitude ou antagonismo, seja por deslizamento, seja por condensação. Portanto, o funcionamento metonímico e metafórico se encontram indissociáveis da economia pulsional que o sustenta. Estes são processos primários de deslocamento e condensação, de absorção e rejeição, que funcionam como “pré-condições inatas memorizáveis pela espécie”. Dessa forma, certas articulações semióticas são transferidas através do código biológico ou memória fisiológica, bases para a função simbólica juntamente com as limitações objetivas das diferenças sexuais e estruturas familiares e históricas.

A idéia de pólos negativo e positivo associados é fundamental para a compreensão do movimento semiótico. Quando Kristeva (1974) acrescenta aos conceitos freudianos (relativos à teoria do inconsciente), os quais ela julga indispensáveis para definir a posição do semiótico dentro de uma teoria do sujeito, a visão fenomenológica, através do sentido hilético de Husserl, ela dá continuidade à percepção do dualismo. Aproximando então a *hylé* da *chora* platônica e da Força hegeliana, a autora define este outro conceito a partir de uma negatividade que, no entanto, é participante, é uma “projeção” da “posicionalidade” do sujeito: a *hylé* “se saisit dans un raisonnement difficile, perdue dès que posée, mais nulle sans cette position”. A “posicionalidade” na fenomenologia é dada pelo conceito de *doxa*, que marca o corte no processo de significação, iniciando uma fase tética, dependente da iniciativa do desejo.

Husserl théologise cette logique profonde de la signification en faisant une origine productrice de la “libre spontanéité” du “moi”: “Sa libre spontanéité, sa libre activité, consistent à poser, apposer, poser en antécédent et en conséquent, etc.; il ne vit point dans ces thèses comme un habitant passif; ce sont plutôt des rayons qui émanent de lui comme d’une source originelle de productions (*Erzeugungen*). Chaque thèse débute par une *initiative* (*Einsatzpunkt*) [plutôt: position d’entrée], par un point où la *position prend son origine* (*Ursprungsetzung*); telle la première thèse, telle est aussi chacune des autres dans l’enchaînement de la synthèse. cette initiative appartient précisément à la thèse comme telle; elle est le mode remarquable où se manifeste son actualité originelle. Elle est quelque chose comme le *fiat*, l’initiative du vouloir et de l’agir”. Dans ce sens, *il n’y a qu’une seule signification*: c’est celle de la phase thétique, qui tient aussi bien la proposition que l’objet, et la complicité de l’une avec l’autre (KRISTEVA, 1974, p. 42).

Retomando as noções psicanalíticas da fase do espelho e da castração, novamente aparece a concentração de positivo e negativo na ausência do sujeito na significação e que é a condição mesma para que haja a significação. Enquanto em Husserl o corte tético instaurava a separação entre sujeito e objetos, na psicanálise, é a imagem especular que desempenha tal papel, constituindo, conforme Kristeva encontra em Lacan, o “protótipo” para o “mundo dos objetos”. A posição do eu na imagem induz à posição do objeto agora separado e significável. Além disso, é indispensável o processo de castração que conclui a separação e coloca o sujeito como significável, colocando a mãe como alteridade: “a descoberta da castração destaca o sujeito de sua

dependência da mãe e, através dessa falta, faz da função fálica (a mãe sendo o falo) uma função simbólica” (KRISTEVA, 1974). É a entrada na ordem simbólica do mundo.

A constituição do narcisismo primário é, portanto, essencial para que o sujeito passe a encontrar sua identidade no âmbito do simbólico, sem implicação com a mãe e transferindo a motilidade semiótica, aquelas descargas de energia pulsional, para o simbólico. É intensificada a abertura entre o significante e o significado que caracteriza a fase tética. O lugar do Outro é o lugar do significante. É tal abertura, o corte entre o ego na imagem e a mobilidade pulsional dirigida à mãe, que instaura o significante, o sujeito estando ausente dele. Ou seja, repete-se o funcionamento pelo qual a negatividade funda algo, nesse caso, a possibilidade de significação. A condição que torna a enunciação possível é a de que o ego se coloque no significado em função do sujeito ausente no significante. A alteração na motilidade semiótica introduz, assim, o corte significante/significado, sinônimo da sanção social.

Dessa forma, o simbólico é produzido a partir de uma ruptura fundamental. A fase tética marca o limiar entre semiótico e simbólico, sendo que o segundo compreende parte do primeiro. O simbólico designaria uma unificação que, paradoxalmente, só é possível a partir da ruptura: posição da imago, castração, instauração da tese (sujeito/objeto), que permite o desenvolvimento de uma fase tética (significado/significante). É preciso não esquecer, porém, que o semiótico é parte do simbólico. A linguagem, constituída como simbólica, protege o corpo das investidas das pulsões, livrando-o da pulsão de morte e produzindo o lugar do significante, mas pode ser assaltada por novo fluxo de heterogeneidade pulsional. É o que fazem as práticas artísticas: a poesia, “deformando” a cadeia de significante e a estrutura de significação, retoma o caráter semiótico na linguagem.

É a essa retomada pulsional que Kristeva (1974) denomina de tético em segundo grau, em que o semiótico, condição do simbólico, se revela também seu destruidor, renovando o jogo negativo-positivo. Ela destaca que é preciso uma sólida posição do sujeito pela castração para que os ataques pulsionais do tético não se percam nos fantasmas ou psicose, mas dêem lugar à reprise do funcionamento próprio à *chora* semiótica no dispositivo da linguagem. Somente quando o tético não é um rechaço da *chora* mas uma posição assumida ou sofrida pelo sujeito é que se torna possível transformar o tético a ponto de criar novas articulações. É preciso o trauma da castração para que, através do simbólico, retorne ao semiótico.

Para apontar o semiótico no texto poético a teórica recorre à questão da significação segundo Frege, reconhecendo na denotação a possibilidade para o sujeito de se separar do ecossistema no qual estava até então fundido. Trata-se ainda da posição de um objeto: de um *denotatum*. Para Frege, o enunciado do *denotatum* constitui o que se chama *Bedeutung*, uma

significação que é uma denotação e que é relativa ao corte instaurador da tese simbólica, colocando um objeto passível de ser designado. O tético é condição para a enunciação da denotação. Na arte, ocorreria um *status* particular da significação, resultante da manutenção da ambiguidade entre um sentido que corresponde ao registro gramatical e uma denotação que é dada na mesma estrutura (da proposição).

Pelo viés dos conceitos de Frege, a explanação teórica de Kristeva (1974) em *La révolution du langage poétique* vai aproximando as noções tiradas da psicanálise e da fenomenologia, que explicam a condição pré-tética, ou seja, pré-edípica, o momento do corte e a instauração da ordem simbólica, da realidade da sintaxe dentro de um texto. A autora aponta para o reconhecimento do corte na sintaxe e a irrupção da *chora* no tético. Sabe-se que acontece uma comunhão entre a significação (tético que já é, além de uma nominação, uma proposição) e a estrutura sintática, sendo que o sujeito (denotação) e o enunciado (enunciação) representam a divisão inerente ao tético. Pode-se, a partir daí, estabelecer os elementos “sujeito” e “predicado”, ou seja, “nome” e “verbo” como duas modalidades do tético, representando o “colocado” e o “colocante”, o ligado e o ligante, a denotação e a enunciação. Assim, denotação-enunciação compõem as duas faces do corte tético.

Consequentemente, quando a *chora* semiótica ressurge, perturbando a condição tética através da redistribuição da ordem significante, as relações sintáticas são alteradas. Para haver a transposição da *chora* no simbólico o objeto denotado precisa ser multiplicado em uma série de objetos conotados através desse abalo da sintaxe. O heterogêneo é, dessa forma, reintroduzindo na ordem do simbólico. Deixa de haver uma denotação verossímil no texto através da incompletude imposta à sequência gramatical, da perturbação fonética e também lexical. Ocorre uma elipse sintática que impossibilita o corte tético definidor e impede o aparecimento do outro como termo sintático identificável. A frase passa a ser infinita nas suas possibilidades de aplicações de sentido.

A essa verdadeira explosão do tético corresponde aquilo que se entende por mimese. Trata-se da construção de objetos que não implicam verdade para sua realização, mas verossimilhança. Ao mesmo tempo que é retomada do semiótico, esse processo de mimetização participa da ordem simbólica, servindo-se da gramaticalidade para tratar de um objeto que é resultado da economia pulsional presente na enunciação, sendo indiferente a posição desse objeto.

Também há a linguagem poética que transgride explicitamente as noções gramaticais, como é o caso evidente de Herberto Helder. A *Bedeutung* é subvertida. A poesia torna-se capaz de não somente desmantelar a função denotativa, mas também a proposta do tético de dar posição

ao sujeito, atacando, além do *denotatum* (posição do sujeito), o sentido (posição do sujeito enunciante). A poesia é, então, o sujeito em processo. No caso de a linguagem poética deixar de ser puramente pulsional e reencontrar a ordem linguística (denotação e enunciação), além do verossímil, (re)colocando o sujeito, aí então manifesta-se, através deles, o social.

O que o afluxo do semiótico no simbólico provoca é o abalo da dicotomia verdadeiro/falso. Nesse ponto, Kristeva (1974) recorre à linguística estrutural de Kruszewski e Jakobson para trazer de volta as noções de metáfora e metonímia, antes verificadas sob a perspectiva da psicanálise em relação às pulsões. Deslocamento e condensação configuram uma dupla fundamental de procedimentos da linguagem poética, além da intertextualidade, a já descrita polissemia e a figurabilidade. Enfim, através de seus variados recursos, mas talvez principalmente, por meio da exploração do aspecto ambíguo da linguagem, como se vê em Herberto Helder, pelo abalo mais ou menos intenso das estruturas sintáticas, a poesia promove o constante duelo entre o semiótico e o simbólico.

Reaparece, portanto, o caráter dialético, baseado no jogo positivo-negativo das pulsões ou na paradoxal relação em que o semiótico é base indispensável para o surgimento do simbólico ao mesmo tempo em que o ameaça com a sua destruição, como na poesia de Herberto Helder (a perda da mãe em relação à possibilidade do fazer poético) e na própria explicação teórica acerca do mecanismo propulsor do poético. A dialética em Helder acontece a partir não só da construção temática, mas sobretudo no próprio conteúdo pulsional (sendo já a pulsão algo carregado de ambiguidade) por trás do tema: a morte da mãe como impulso para o aparecimento do poeta, a negatividade originando uma identidade possível para o eu lírico, capaz de transmutar dor em criação.

A poesia, nesse caso, surge como um renascimento semiótico para o indivíduo destruído pela morte do Outro. Lembrando Paul Ricoeur ([sd], p. 468), a morte de um outro próximo inevitavelmente traz a lembrança angustiante da própria morte. Esse autor considera a perda, a separação, como ruptura da comunicação, tendo no morto aquele que não responde mais (e aqui é preciso lembrar que o poema de Helder é um diálogo imaginado com a mãe morta), constitui uma “amputação” de si mesmo, já que o outro é parte da identidade do eu. O sentido de perda de si mesmo se intensifica na situação da morte da mãe, tendo em vista o papel mediador do corpo materno, apontado pela psicanálise, que já foi fisicamente parte integrante do corpo do próprio sujeito: por isso a idéia do renascer na poesia.

A etapa seguinte à perda, ainda conforme o filósofo francês, é o luto, entendido como reconciliação com esta perda, através da interiorização do objeto de amor que assim jamais se perde. É o que faz o eu lírico no poema citado, sem antes deixar de “confirmar” a morte no

questionamento do diálogo imaginado (que reflete o auto-convencimento da realidade da perda, pois não há resposta), resolvendo através da memória a antítese presença-ausência da mãe: *Ao contrário tão morta — minha mãe — / com tanta força, e nunca / — mãe — nunca mais acabava pelo tempo fora*. Dessa forma, pôde o sujeito, destruído no momento daquela morte, se refazer na retomada do semiótico. Se confirma, nesse sentido, a noção de negatividade como descarga primordial de energia para o engendramento do sujeito: a dupla negatividade da morte do corpo uma vez responsável pelo ordenamento da *chora* e da conseqüente desestabilização da identidade do “corpo próprio”.

Da falta é que se produz algo, agora positivo, e, daí, desencadeando o movimento característico da *chora* semiótica, da *hylé* de Husserl, da dialética hegeliana e do semiótico já dentro do simbólico. O jogo positivo-negativo é ponto em comum entre as considerações teóricas expostas por Julia Kristeva (1974) e é justamente esse ondular entre opostos que também marca a temática do texto de Helder, contrapondo à mortalidade humana a criação do objeto perene, a poesia. O poeta faz do fim um novo princípio e surge da morte da mãe a possibilidade de criação. Em seu andamento, o poema vai se produzindo de oscilações entre imagens da memória que se desfazem para dar lugar às imagens da imaginação, do sonho, do desejo. Como numa sonata de Beethoven (*Pathétique*) à uma melodia se sobrepõe outra e a essa se sobrepõe à primeira, como diz-se do compositor: a melancolia e a revolta se encontram; ou, então, é a revolta e a esperança (*Apassionata*) que se chocam e, desses duelos, se faz a música assim como a poesia do autor português.

Na poesia de Herberto Helder, há constantemente uma luta entre a língua da gramática e a “língua dentro da língua”, que é a sua criação, ou seja, há uma luta entre um princípio simbólico e outro semiótico. Nessa luta, o semiótico provoca a explosão do simbólico, colocando-o em vias de dissolução, sem, no entanto, desprender-se completamente dele. O simbólico atravessado pelo semiótico não pode comunicar um sentido estável. A instabilidade passa a ser o pressuposto da linguagem poética. Instabilidade que se manifesta ainda no poema citado pela mobilidade permanente das imagens, pelo jogo calidoscópico que permuta fragmentos, alterando intensamente os quadros que se apresentam ao leitor. A mobilidade de imagens e de sentido é expressa também no recorte temporal que a linguagem cinematográfica de Helder propõe, retomando a mesma cena continuamente, fazendo a leitura voltar no tempo através da repetição (com diferença) da cena da morte, num plano microscópico, e do recurso da memória, num plano macroscópico.

A escrita poética só pode constituir-se como movimento. O poema torna-se processo, sempre retomado, num permanente adiar do silêncio anunciado pelo poeta. Se a linguagem

poética precisa impôr a dissolução ao simbólico para existir como escrita expressiva num nível mais profundo, tal dissolução só pode acontecer até certo grau. Este é o paradoxo da poesia, ao mesmo tempo pretender dissolver o simbólico e depender dele como seu suporte. A luta no espaço do poético acontece no limiar da dissolução completa, ou seja, no limiar do silêncio. Nesse sentido, a poesia existe como sombra de sua própria morte. A metalinguagem poética que tematiza a dissolução é a intensificação dessa sombra. As imagens da morte, tão presentes na obra de Herberto Helder, se voltam para essa morte derradeira, anterior à morte em si, que é a impossibilidade de expressar o profundo humano, cristalizada no paradoxo entre o simbólico e semiótico.

De outro lado, a morte da mãe, que é estopim para o nascimento do sujeito poeta em *A máquina lírica*, é origem da linguagem poética. Desse modo a trajetória do poético vai da morte para a morte. A figura da mãe funciona como força propulsora da criação, ela própria criadora na gestação e no nascimento. O desaparecimento da mãe é a primeira dissolução que desordena o simbólico. Diante da sua morte os sistemas ordenados deixam de significar, exigindo a imposição do semiótico, do fluxo pulsional da língua para expressar. O ressurgimento do semiótico corresponde a um renascimento da linguagem, que, sem significar, é morta; do sujeito, que nasce poeta depois de seu próprio aniquilamento através da morte da mãe, e do poético, que, por meio da irrupção do semiótico, permanece acontecendo. A repetição da cena da morte da mãe no poema remete à permanência do poético, na sua instabilidade de sentidos característica, mas constante na sua presença, na sua possibilidade. A mãe que não acaba de morrer, figura (mãe/morte) retomada pela memória e pela repetição da cena na poesia, continua impulsionando a força criadora do fazer poético.

Ao contrário tão morta – minha mãe –
com tanta força, e nunca

– mãe – nunca mais acabava pelo tempo fora.
(HELDER, 2000, p. 56).

A mãe não acaba, assim como o poético. Eles são constantemente renovados. O poético é renovado pelo semiótico (no simbólico) e a mãe é renovada no semiótico (pela memória). A mãe morta é a mãe ao contrário. A mãe é origem, é nascimento, é vida. Ela estando morta é ela ao contrário. Morta “com tanta força”: a morte da mãe tem um impacto profundo no eu lírico, primeiro como aniquilamento de si mesmo, segundo como surgimento do poeta. A força da morte da mãe aponta para dois pólos opostos, morte e renascimento/vida, reproduzindo a luta paradoxal da linguagem poética. Essa força é que permite que a mãe nunca esteja morta, que faz

com que ela não acabe “pelo tempo fora”. Ela permanece no tempo-dentro da memória e continua existindo na poesia da qual é o motor. De outro lado, o processo contínuo da poesia renova a mãe permanentemente. É uma máquina de retro-alimentação a lírica de Herberto Helder. Por isso, a obra do autor é marcada pelo sentido de processo, estando em constante estado de impermanência e incompletude, mas sempre em processo de se completar de novo. A poesia nunca mais acaba, se refazendo nos acréscimos, expansões e transformações, num moto-contínuo. A máquina reproduz os movimentos orgânicos de inspiração e expiração, com momento de dilatação e momentos de conclusão (inclusiva). Há períodos em que a obra se retém e períodos em que se expande de novo. A “toda poesia” de Helder só pode ser toda até aquele momento. “Toda” é termo circunstancial e nunca definitivo; “toda poesia” é toda poesia incompleta, paradoxo da criação.

A mãe constitui, porém, uma figura ambígua, apontando para duas ideias: de um lado, tem-se a irrupção do semiótico no simbólico a partir da força propulsora que vem dela; de outro, a mãe pode ser entendida associada ao simbólico na medida em que está ligada ao idioma ordenado pela gramática. A “língua dentro da língua” precisa de autonomia em relação à língua-mãe, a língua materna. A poesia também se faz da luta violenta entre a língua e a outra língua do poético. O surgimento do semiótico não acontece sem destruição. A força motora do poético é a mãe em estado de dissolução, a mãe morta. Mas a mãe morta também renasce através de sua presença no poema. Há um constante movimento de vida para morte e de morte para vida na linguagem poética. A língua depois da morte (da mãe, da língua, da língua-mãe, do simbólico) renasce como outra língua (da poesia, do semiótico). A outra língua também diz respeito à presença da mãe sonhada, imaginada e lembrada, a que fala ao filho em diálogo, reconstituída “toda”, saída do silêncio através da linguagem-diálogo poético: a mãe recriada.

A palavra mãe, separada pelos travessões que marcam o diálogo imaginado/lembrado/criado, fica distinta de todo o resto no poema. A figura da mãe destaca-se do todo, salta fora do corpo do texto pela separação das marcas gráficas. A mãe não acaba nunca e constitui um além-língua distinto de tudo. Mãe é a palavra/figura que pode travar duelo com o silêncio. É a presença da mãe que adia o silêncio, sendo este ao mesmo tempo ameaça e conclusão natural e desejada para o poético. A mãe, renovando o fazer poético, impede a dissolução completa. O silêncio encontra espaço dentro do simbólico através do semiótico, passando a existir por dentro da própria linguagem e não apenas como oposição exterior a ela. A morte da mãe, o silêncio maior, traz para dentro da poesia o silêncio do simbólico e a voz do semiótico. O simbólico se cala temporariamente (ou pelo menos diminui o tom de voz) para que

se ouça uma outra sonoridade. A poesia é uma outra sonoridade, a do duelo das pulsões, tal como uma sonata.

ABSTRACT: This paper proposes an analysis of the founder moment of the lyrical self poetic path in *A máquina lírica* by the portuguese poet Herberto Helder. The opening of the poems sequence proposes the mother's death as the thetic cut that founds the poetic sensibility. From Julia Kristeva's concept for the poetic, it is possible to notice the revival of the semiotic function within the symbolic and the pulsional economy in Helder's work.

REFERÊNCIAS

HELLER, Herberto. *O corpo o luxo a obra*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, [sd].

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautrémont et Mallarmé. Paris: Seuil, 1974.