

**SAUDAÇÃO A HERBERTO HELDER POR OCASIÃO DE SUA MORTE:
MAGIA POÉTICA DE *OS PASSOS EM VOLTA***

Hellen Cristina Picanço Simas¹ (UFAM)

Rita do Perpetuo Socorro Barbosa de Oliveira² (UFAM)

RESUMO: O presente artigo analisa o conto-poema “Duas Pessoas”, da obra **Os Passos em Volta**, do escritor português Herberto Helder, sob a teoria de crítica existencialista sartreana. O trabalho é resultado de uma pesquisa de iniciação científica (Pibic), realizada em 2005, na Universidade Federal do Amazonas – UFAM. As análises dos contos-poema da obra em estudo evidenciaram a relação conflituosa do Eu com o Outro; a presença do amor como acontecimento trágico, relacionado ao erotismo e à paixão e verificou-se a intertextualidade do conto-poema em estudo, com as artes plásticas. Esses aspectos demonstram que o narrador-poeta da obra herbertiana constrói e reconstrói a própria consciência do ser, numa linguagem que, por isso, se metamorfoseia e constitui a fórmula mágica do estilo do autor português. Esta publicação constitui-se em uma singela homenagem ao escritor Herberto Helder por ocasião de sua recente morte.

Palavras-chave: Herberto Helder; literatura portuguesa, Os passos em volta, conto-poema Duas Pessoas.

ABSTRACT: The paper analyzes the short story-poem "Two Peoples", on the book “The Steps Around”, of the portuguese writer Herbert Helder, rapport with the existentialist theory (Sartre). The work is result of a scientific initiation research (Pibic), in the year 2005, at the Federal University of Amazonas - UFAM. The analyses showed the conflicting relationship of self and other; the presence of love as tragic event related to eroticism and passion and verified the intertextuality of the story-poem in the study, with the fine arts. The narrator-poet on the herbertiana work builds and rebuilds the conscience of being, in language that therefore metamorphoses and is the magic formula style portuguese author. This publication is a tribute to the writer Herbert Helder, because his recent death.

Keywords: Herbert Helder; Portuguese literature, The steps around, Story-poem, Two Peoples.

INTRODUÇÃO

- E nada mais somos do que o Poema onde
as crianças se distanciam loucamente.
(HELDER, “Estilo”, 1997, p. 12)

¹Docente do Curso de Comunicação Social-Jornalismo da Universidade Federal do Amazonas (Ufam). Possui mestrado e doutorado em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba - UFPB, email: hellen_ufam@hotmail.com.

²Docente do Curso de Letras Língua e Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Amazonas(Ufam). Possui Mestrado em Letras pela USP e Doutorado em Letras pela PUC-RJ. E-mail: ritapsocorro@gmail.com.

A ensaísta Maria Estela Guedes chama o narrador de **Os Passos em Volta** de poeta-viajante. Ele “vagabundeia ‘pelos muitos sentidos dos meses’, regressando ‘do estrangeiro coberto de pó’ ” (1989, p. 167), sendo, por isso, viajante. É poeta, porque, no primeiro texto de **Os Passos em Volta**, “Estilo”, o narrador conversa com alguém a respeito do estilo, o qual é “o ponto de partida e de retorno para a viagem empreendida pelo poeta-viajante” (1989, p. 169), concluindo-se que ele é um poeta procurando seu próprio estilo. Por isso, neste estudo, ele é chamado narrador-poeta e os textos de **Os Passos em Volta**, pelo fato de ficarem na fronteira entre a prosa e a poesia, são chamados de contos-poema. Porém, a cada conto-poema o narrador se metamorfoseia em pintor, estrangeiro dentre outros. De acordo com a figura que assume, ele recebe uma denominação ligada ao substantivo narrador.

Ao analisar os contos do livro **Os passos em volta**, de Herberto Helder, sob dois aspectos: primeiro, a metamorfose da linguagem; segundo, a consciência do ser, observou-se que a consciência do narrador-poeta procura estabelecer laços com a consciência do ser, estimulando a sensibilidade do leitor; a metamorfose da linguagem ocorre por meio do vocábulo privilegiado, do hermetismo e da intertextualidade da arte da palavra com a pintura. Este estilo de linguagem, por isso, é denominado por nós ‘fórmula mágica’; por fim, evidencia-se a presença do amor como acontecimento trágico, relacionado ao erotismo e à paixão. Tais aspectos são discutidos a partir da análise do conto-poema **Duas Pessoas**.

1. A FÓRMULA MÁGICA NO CONTO-POEMA DUAS PESSOAS

O conto-poema “Duas Pessoas”, como o próprio título sugere, narra a história de duas pessoas: um estrangeiro e uma prostituta, que são denominados a partir de agora, como narrador-estrangeiro e narradora-prostituta. Ambos descrevem como se sentem e como é o relacionamento deles. A história ocorre numa cidade cujo nome não é dito. O ambiente da prostituta é as ruas e as casas dos clientes que ela frequenta. O ambiente do narrador-estrangeiro é uma casa alugada por ele quando chegou àquela cidade, especificamente, o quarto. A casa possui pouco móveis, alguns livros e discos, constituindo-se um ambiente acético.

Pode-se confirmar o exposto pelas próprias palavras do narrador-estrangeiro: “aluguei esta casa quando vim do estrangeiro. (...) Aluguei a casa, comprei livros e discos, uma cama, pouco mais. Gosto dos lugares acéticos. Sou uma pessoa esquisita”, (HELDER, 1997, p. 160). E

pelas palavras da narradora-prostituta: “agora vive na nossa cidade - que não sei se também é a dele – numa casa quase sem móveis que me faz sentir gelada, mais gelada ainda depois de atravessar as ruas escuras e nevoentas”, (HELDER, 1997, p. 160).

Fazendo um paralelo com a concepção existencialista, tem-se a visão de que o olhar do Outro é que dá a distância do Eu em relação a alguma coisa ou lugar, ou seja, define o espaço do Eu, pois este não é capaz de entender a distância do espaço em que se encontra ou que tem que atravessar. O Outro é quem tem o conhecimento dessa distância, pois vê o Eu e o espaço. O Outro determina essa possibilidade do Eu, porque nega as distâncias dos objetos para com o Eu e estende suas próprias distâncias. Logo, considerando que a prostituta é o Outro, ela é quem melhor define o espaço do narrador-estrangeiro, mesmo porque o objetiva, bem como o ambiente no qual está inserido. Da mesma forma, considerando a prostituta como sujeito, é o narrador-poeta, nesse caso, o Outro, ele é quem define o espaço dela, como se observa nos trechos acima transcritos, onde cada um tece um comentário sobre o ambiente do outro e sobre o lugar em que estão.

Maria Estela Guedes comenta em seu livro **Herberto Helder Poeta Obscuro** que a casa e o quarto são motivos espaciais frequentes na obra herbertiana, mas não se deve pensar que eles são uma forma de aprisionar e domesticar o homem, pois o que o narrador-estrangeiro mais quer em sua obra é salvaguardar a liberdade humana. Essa postura dele pode ser relacionada também à teoria existencialista que afirma, contundentemente, que “o homem está condenado a ser livre” (SARTRE, 1984, p. 9), ou seja, o quarto não simboliza o aprisionamento do homem, mas o lugar onde ele se recolhe para refletir sobre si, sobre o mundo, sobre o Outro, é o lugar onde adquire o conhecimento metafísico, numa introspecção do Eu, tentando descobrir o que é o Ser, é o lugar onde adquire consciência de si, sendo, por isso, segundo Guedes, o lugar aberto por excelência, quando representa conhecimento e liberdade individuais (1979, p.175).

A ensaísta ao analisar “Polícia”, escreve que o narrador daquele conto-poema e Annemarie são clandestinos marginais, pelo fato de os documentos deles não estarem em ordem, significando que eles não estão inseridos no sistema social, pois os documentos representam as pessoas. Logo, são livres, pois a identificação burocrática é fruto do aparelho repressivo. Essa visão sobre a liberdade pode ser empregada no conto-poema “Duas Pessoas”, pois nele não fica claro o nome do estrangeiro nem da prostituta. Esse recurso mostra que ambos estão na obscuridade para serem livres, já que “conhecer o nome, pronunciá-lo de um modo justo é poder

exercer um domínio sobre o ser ou sobre o objeto” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 641).

Com essa atitude, o narrador-estrangeiro mantém intacto algo de sua individualidade (poder de criação) e evita que a prostituta e o leitor tenham domínio sobre ele, pois não podem pronunciar seu nome e, assim, dominá-lo. Além do mais, essa simbologia do nome pode significar, segundo uma visão existencialista sartreana, que não é possível apossar-se da subjetividade do Outro, porque ele é livre. As designações gerais de estrangeiro e de prostituta indicam apenas um estágio desses seres, pois estão em constante transformação, devido à liberdade que têm, por isso podem muito bem se constituir de outra forma e receber, assim, outra denominação. Por causa da constante transformação, não é possível apreender a subjetividade alheia e, assim, nomear uma pessoa.

A narrativa não respeita a sequência lógica dos fatos, pois inicia *in media res*, descrevendo a situação em que ambos (estrangeiro e prostituta) se encontram, para, depois, apresentar, em *flash-back*, como aconteceu o encontro do casal, e por que o narrador-estrangeiro foi estabelecer-se naquela casa. Em seguida, a narrativa volta à situação presente das personagens, mas, depois de alguns relatos do narrador-estrangeiro, esta é finalizada por parte dele, para, então, surgir a voz da prostituta, a qual retoma o início da história e narra tudo o que antes já havia sido narrado, sendo que agora ela imprime ao relato a sua visão, comentários, reflexões e conclusões acerca dos fatos. Os trechos abaixo comprovam essa duplicidade de narradores:

Passo-lhe a ponta dos dedos pelo rosto [voz do narrador-poeta] (HELDER, 1997, p. 159).

(...)

Às vezes ele toca-me no rosto com muita atenção e vejo que há por detrás dos seus gestos, do silêncio, um ardo exasperado mas impaciente ou envergonhado de si [voz da prostituta]. (HELDER, 1997, p. 161).

O tempo da narrativa é psicológico, organizando-se de acordo com as impressões de quem narra, por isso “desenvolve-se infenso a qualquer ordem, exceto a emprestada pelos próprios fluxos emocionais que lhe estão por natureza vinculados” (MOISÉS, 2003, p. 102). Cabe, por isso, fazer um paralelo com a concepção de tempo para Sartre: ele acredita que a consciência ou “para si”, não representa verdadeiramente o tempo das coisas materiais, isto é, do jeito que elas se

passam realmente. Isso acontece porque a consciência origina um tempo diferente ao do mundo real, pois, verdadeiramente, ele não está fora dela. O tempo, para Sartre, é a união da consciência com as coisas materiais, não sendo este absoluto ou mensurável por padrões fixos. O tempo é interior e relativo, por isso o narrador-estrangeiro e a prostituta confrontam sua experiência do presente com os fatos acontecidos anteriormente, além de o leitor poder confrontar também as impressões de cada um, referentes aos fatos tanto do presente quanto do passado. João da Penha resume bem essa concepção do tempo na teoria sartreana:

Sartre não concebe o tempo como uma sucessão de eventos — mas como uma síntese. Tampouco o define como um fenômeno exterior à consciência, como se sua existência independesse dela. O tempo se manifesta na consciência do homem, constituindo-se numa de suas dimensões básicas. O tempo é a união de ‘para-si’, consciência, com o ‘em-si’, mundo das coisas materiais, aquilo que se encontra fora do sujeito, que tem existência em si mesmo (2001, p.64).

Na teoria existencialista, o Outro é quem dá a temporalidade exterior do Eu, pois o para-si (Eu) sozinho, em relação com o mundo, não faz a simultaneidade existir, uma vez que a “simultaneidade pressupõe a co-presença ao mundo de dois presentes considerados como presenças-a” (SARTRE, 1997, p. 343). Assim, a presença do Outro (prostituta, por exemplo) é simultânea a do Eu (narrador-estrangeiro), por isso quando ela se temporaliza, o narrador-estrangeiro temporaliza-se com ela, pois o olhar dela (Outro) vem atribuir ao tempo do Eu uma nova dimensão.

Além do conto-poema “Duas Pessoas” apresentar dois narradores: o estrangeiro e a prostituta, e o primeiro citado começar a narrar, para depois narrar a prostituta, ambos, devido às narrativas serem em primeira pessoa, mostram o seu ponto de vista a respeito do envolvimento deles e sobre si mesmos: “eu sorrio como se me desculpasse” [voz do narrador-estrangeiro] (HELDER, 1997, p. 156); “Mas pergunto: será apenas por me pagar bem que volto sempre?” [voz da prostituta] (HELDER, 1997, p. 160).

Devido à narrativa constituir-se dessa forma, pode-se observar como ocorre a relação entre o Eu e o Outro, dentre outros conceitos caros à teoria existencialista, como consciência de si, má-fé, náusea, facticidade da transitoriedade dos seres e vergonha.

Um dos aspectos existencialistas presente no conto-poema “Duas Pessoas” é a consciência de si. Ambos os narradores são consciente de si, pois meditam sobre os

acontecimentos, questionam a si mesmos e não usam de má-fé, são conscientes de que escolhem e do que escolhem, sabendo que a escolha de determinado posicionamento implica um tipo de construção do seu Eu:

Criaturas incertas, mas verdadeiras (...) ela tenta: o meu cabelo? Não percebe, ou espera que eu faça surgir dentre a massa de humilhação e marginalidade da sua vida, essa trémula, veloz alegria. (...) Mas estaco (HELDER, 1997, p. 157).

(...)

É um homem que eu deveria socorrer. Tento mostrar-lhe que há algures, nas nossas possibilidades humanas, uma zona onde a vida se regenera. Eu própria gostaria de ser mais alegre e generosa, mas hesito nos meus impulsos (HELDER, 1997, p. 161).

Os trechos acima demonstram claramente que os dois narradores têm consciências das suas escolhas, eles sabem que poderiam escolher se constituir de outra forma, mas não o fazem porque não querem. Em nenhum momento utilizam desculpadas ou justificam seus atos por causa das situações, agindo com má-fé. Escolhem ser de tal forma porque é o que realmente querem e mostram-se conscientes disso.

O Outro, na teoria existencialista, apesar do poder de tornar o Eu objeto, perde sua posição de sujeito quando se deixa de definir pelo mundo, tornando-se objeto para o Eu. Sartre esclarece, entretanto, que o Eu apreende o ser-sujeito do Outro quando o Eu revela-se objeto para o Outro, ou seja, não há como o Eu e o Outro se verem como sujeitos ao mesmo tempo, pois, para poder o Eu ver o Outro como sujeito, é necessário tornar-se objeto e, para o Eu se ver como sujeito, ele termina por objetivar o Outro. Nasce daí o conflito entre o Eu e o Outro.

O narrador-estrangeiro do conto-poema em estudo parece ter consciência da impossibilidade da síntese entre o Eu e o Outro, daí ele ver a prostituta como um objeto, fenômeno que se dá através do seu olhar que fixa a consciência do Outro (prostituta):

Estas pequenas prostitutas ficam diante de mim desprovidas quase de qualidades humanas. Possuem o corpo, máquina de algum talento, enquanto a minha solidão continuamente se exerce e cria uma zona intensa, extrema, atravessada por outras presenças, estranhas criaturas calorosas que aparecem e desaparecem, que se substituem, sem atingirem nunca uma forma definitiva (HELDER, 1997, p.155).

Esse comentário do estrangeiro deixa evidente a objetivação da prostituta (Outro), ou melhor, das prostitutas, que se dá quando o Eu toma consciência de si e de suas possibilidades, bem como quando se projeta para realizar a ipseidade, onde

meu ser-Para-outro, ou seja, meu Eu-objeto, não é uma imagem recortada de mim e vegetando em uma consciência alheia: é um ser perfeitamente real, *meu ser* como condição de minha ipseidade frente ao outro e da opseidade do outro frente a mim (SARTRE, 1997, p.365).

É o Eu, pela sua livre espontaneidade que faz existir o Outro e não somente “uma remissão infinita de consciências a si mesmo” (SARTRE, 1997, p. 367). As prostitutas, diante dele, não são mais do que objetos, ou seja, ele sabe que não tem como apreender a subjetividade delas, ao mesmo tempo em que percebe sua subjetividade. Essa síntese é impossível. Essa consciência mostra que ele sente náusea: “experiência emocional de gratuidade da existência, das perfeitas equivalências das possibilidades existentes” (ABBAGNANO, 2000, p.703), ou seja, que ele (estrangeiro) e elas (as prostitutas) têm a mesma importância em se tratando de existência, isto é, são fatos gratuitos, nasceram por acaso e morrerão sem alterarem a ordem das coisas no mundo. Daí ele dizer que elas - estranhas criaturas calorosas – que aparecem e desaparecem, se substituem, sem atingirem nunca uma forma definitiva, ou seja, uma e outra prostituta podem se substituir sem alterarem a situação, a importância de cada uma é igual e, como são objetos, pode-se dizer que têm a mesma importância que um cigarro tem para o Eu do narrador-estrangeiro.

Quando o narrador-estrangeiro escreve que elas não atingem uma forma definitiva, isso remete à concepção de facticidade da transitoriedade dos seres: o ser não se estabiliza, porque sua natureza é de continua transformação: a cada momento o ser, ao tomar suas decisões, modifica-se, por isso não atinge uma forma definitiva.

Ele, por ser consciente do conflito entre o Eu e o Outro, questiona-se se algum dia essa síntese será possível:

Poderia eu amar esse sapato, quer dizer: essa mão caminhando ao encontro de uma possível emoção, de um estremecimento sutil que abrisse por fim a veemente máquina no interior e nos fizesse a nós dois, a jovem prostituta humilhada e o homem gasto, a benignidade de breve mas verdadeiramente humana conciliação? (HELDER, 1997, p. 157-158).

No trecho acima, o narrador-estrangeiro questiona se será possível um dia ele e ela se verem como sujeitos e, assim, compreenderem-se verdadeiramente, obtendo, por causa disso, a humana conciliação, que seria a eliminação desse conflito onde ora um é objeto, ora é sujeito, sem poderem ser, ao mesmo tempo, sujeitos.

A narradora-prostituta, por um momento, tenta vê-lo como sujeito: “num momento apodera-se de mim a vertigem de misericórdia: salvá-lo, salvá-lo” (HELDER, 1997, p.162), isto é, tem vontade de compreendê-lo, de mergulhar na sua subjetividade e, assim, retirá-lo deste estado de náusea, o que não é possível, primeiro porque, depois que o homem se constitui como ser consciente, não há mais como não o ser; segundo, devido à união do “para si” e do “para outro” ser impossível.

O fato de o Eu se perceber pelo olhar do Outro, faz surgir outra questão: a vergonha, que “é o reconhecimento de que efetivamente sou este sujeito que o Outro olha e julga” (SARTRE, 1997, p. 336), ou seja, vergonha é vergonha de si, ela é o sentido original do ser de descobrir-se ser-objeto, isto é, o Eu tem vergonha de si frente ao Outro, por isso quando um desses três elementos (eu, si, outro) desaparece, a vergonha desaparece também.

Neste trecho em que a narradora-prostituta pensa:

Os homens imaginam, suponho, que me sinto humilhada na minha profissão e que existem em mim, sempre prontos, um apelo, uma súplica. Mas não. Estou só, apenas isso, e a muita gente já tenho eu ouvido dizer o mesmo (HELDER, 1997, p. 161).

Pode-se observar que a relação dela com o Outro (o homem com quem tem encontros sexuais) poderia fazer com que ela se sentisse humilhada e, conseqüentemente, se sentisse envergonhada de sua profissão, pois o Outro pode considerá-la dessa forma (humilhada/envergonhada). Porém, vemos que ela é consciente de que, apesar de o Outro torná-la esse objeto para sua própria consciência, ele não consegue possuir a subjetividade dela e, assim, saber realmente o que ela sente. Fica claro, portanto, que a vergonha advém do olhar do Outro, mas se o Eu se “retira” dessa relação (eu, si, outro), a vergonha deixa de existir, mesmo porque, para Sartre, o ser-revelado pela vergonha mantém uma relação de ser, isto é, assume-se como tal (prostituto, ciumento, individualista etc) e, ao mesmo tempo, não é este ser-revelado no sentido de “ter-de-ser”, ou seja, não será sempre assim. Ele, por ter liberdade, por transcender as suas

próprias possibilidades, mostra que o mesmo sempre pode seguir rumo a novas possibilidades, pois conserva certa indeterminação e imprevisibilidade, o que lhe permite modificar-se a cada instante. Logo, o Ser não tem-de-ser necessariamente o ser-revelado.

O olhar do Outro retira do Eu o domínio da situação, pois as atitudes do Outro submetem o Eu a inversões inesperadas, fazendo a situação escapar ao modo que parecia a si anteriormente, pois “o conjunto utensílio-possibilidade de mim mesmo frente ao utensílio aparece-me como transcendido e organizado em um mundo pelo outro” (SARTRE, 1997, p. 341).

Essa capacidade de o Outro deixar o Eu em situações inesperadas pode ser observada nesse trecho: “O homem folheia um livro. Coloca um disco no pick-up. E quando se vira, talvez para dizer: por favor, fica – eu levanto a cabeça e pergunto: já deixou de chover?” (HELDER, 1997, p. 163). Como se observa, a pergunta inesperada da prostituta poderia, caso fosse isso o que o homem ia fazer, ter-lhe tirado a coragem de ir adiante, devido à frieza e providencial pronúncia de tal sentença. E, caso ela não agisse dessa forma, ele poderia seguir na sua atitude, fazendo-a, talvez, ficar. Ressalta-se que essa interpretação é uma das possíveis, pois o homem tem outra versão do fato:

E quando ela se levanta para alguma coisa porventura definitiva, guardada no tesouro dos séculos, eu afasto-me e, acercando-me da janela, passo a mão pelos vidros embaciados, olho a rua e murmuro: já deixou de chover (HELDER, 1997p. 160).

Ou seja, através da narrativa do estrangeiro, tem-se a impressão de que ele, em momento algum, pensou em pedir para ela ficar, ela é quem, portanto, alimenta essa ilusão. Logo, o fato de ele não pronunciar o que ela pensa, pois não é o que ele deseja fazer, segundo seu próprio relato, é o que move a prostituta a tomar a decisão de retirar-se do recinto do estrangeiro, tendo-se, assim, a confirmação de que a atitude do Outro é imprevisível e que ela modifica e influencia na decisão do Eu, provando-se mais uma vez que a subjetividade é impenetrável.

Esses aspectos tratados mostram também a presença do amor como acontecimento trágico, no sentido de que o narrador-estrangeiro e a narradora-prostituta em certo momento, parecem desejar aprofundar o conhecimento do Outro, alcançar a consciência do Outro, mas não o fazem pela impossibilidade de apreensão da consciência do Outro.

João Amadeu Silva comenta essa relação do Eu como o Outro:

A relação que o poeta, desde logo, tem com as coisas não é fria, mas violenta, intensa, profundamente vivida. E esse será um primeiro indício de que a relação como corpo do ‘outro’ exigirá uma entrega pessoal e uma disponibilidade, até porque esse outro corpo é-lhe essencial para a realização do seu. A relação com o ‘outro’ sugere uma busca do conhecimento, um desvendar um rosto, um conhecer-se a si (2000, p. 184).

Se o amor é trágico por isso, mesmo assim a relação entre o narrador-estrangeiro e a narradora-prostituta é marcada pelo erotismo e pela paixão, pois cada parte do corpo da prostituta exerce um fascínio sobre o estrangeiro, enquanto este nela desperta uma atração que a faz retornar sempre a cada dele. Ambos são livres, e cada encontro é vivido intensamente, fugindo sempre ao convencional e à moral instituída, sendo, por isso, a relação trágica e erótica, motivada pela paixão, que é “ação de controle e direção por parte de determinada emoção sobre toda a personalidade de um individuo humano” (ABBAGNANO, 2000, p. 739), geralmente passageira. Nessa relação, cada um se constrói, e não há compromissos, cada um tem consciência de que vive um momento:

Ela está agachada, procurando o providencial sapato; curvada, curvada como um ser indefeso, oferecida às maravilhosas capacidades minhas. Eu aproximar-me-ia e a minha mão correria ao longo de seu cabelo, tocaria no ombro, tomaria a sua mão.

(...)

Estes homens esbulham-nos. Exploram a fonte maternal de que somos dotadas, ficam ali sugando o nosso leite, e deixam-nos completamente vazias. Raça de exploradores. Mergulham a cabeça entre os nossos seios brancos e somos obrigadas a acariciá-los em silêncio, enquanto de olhos cerrados, através de uma sumptuosa orgia de recordações e contradições, compõem a sua paz interior, enquanto se recuperam, eles, deixando-nos exaustas. Então dizem: os teus seios. Ou: o teu cabelo (HELDER, 1997, p.159 e 163).

Esse amor trágico, erótico e apaixonado é analisado por Estela Guedes. Segundo a ensaísta, o amor, no sentido convencional, não existe na obra de Helder, ele só existe como metáfora, apontando outra relação vivida em paixão, embora não sentimental. Esse trato que o narrador-estrangeiro dá ao amor torna o sentimento vago e expansivo, perdendo quase por completo seu sentido usual. Para ela, o narrador-poeta de **Os Passos em Volta** não narra aspectos da realidade, mas apenas o que na realidade se mostra incomum e marginal. Por isso, o amor surge ao nível da verdade corporal e sacral mais funda, e só é encontrado em situações eróticas,

marginais e corruptoras da moral instituída. Para a autora, o poeta sempre parte de uma realidade concreta, a qual é poeticamente relacionada e superada, de modo que a mensagem do conto-poema acaba por se instalar no imaginário – pura utopia. Portanto, a relação entre o Eu e o Outro se passa entre o narrador-estrangeiro e a narrada-prostituta em “Duas Pessoas” no âmbito da arte da palavra.

Assim se conclui a verificação desse conflito na relação a dois, passando-se em seguida a tratar da metamorfose da linguagem.

O recurso de não ordenar o conto-poema numa sequência lógica, bem como de criar dois narradores faz parte do que se chama, neste artigo, metamorfose da linguagem, que é a linguagem viva, potencializada, fazendo acontecer a superposição de planos que ora mostra o olhar do Eu (narrador-estrangeiro) sobre o Outro (narradora-prostituta), ora mostra o olhar do outro Eu (prostituta) sobre o Outro (estrangeiro). A narrativa, por isso, permite duas leituras dos fatos, pois é a primeira pessoa do singular que dirige ambos os relatos. Dessa forma, “Herberto Helder subverte as categorias concretas do real a fim de possibilitar uma penetração libidinal no corpo da linguagem e na matéria” (ROSA, 1991, p. 63). Assim, os contos-poema de Helder alteram constantemente as categorias do real, mostrando que os dados e elementos que o constituem não são insuperáveis. Com isso, ele põe em parêntese o mundo real, procurando “uma relação com o mundo original, que foi perdido, mas que, de algum modo, permanece imanente como possibilidade de libertação vital e espiritual do sujeito” (ROSA, 1991, p. 63).

O recurso da metonímia presente no texto: “poderia eu amar esse sapato, quer dizer: essa mão caminhando ao encontro de uma possível emoção (...) Eu poderia dizer: o teu cabelo. Ou: a tua mão” (HELDER, 1997, p. 157 e 159), como também da metáfora: “fome desta mulher que chega cheirando à cidade nocturna” (HELDER, 1997, p. 162) e a utilização da ordem indireta: “esse perdido sapato providencial; (...), oferecido a maravilhosas capacidades minhas” (HELDER, 1997, p. 159) são exemplos do vocábulo privilegiado, que colaboram para a realização da metamorfose da linguagem. O narrador-estrangeiro, portanto, cria sua realidade, seu mundo poético, onde as palavras ganham novos sentidos e constroem um outro real, ou melhor, procuram mostrar o mundo original, sendo, por isso, a obra do autor em estudo profunda, complexa e questionadora do real e até do limite entre prosa e poesia, uma vez que o presente recurso literário traz poeticidade à narrativa.

Essa tentativa de, por meio da linguagem, captar o “real original” cria uma linguagem liberta de si mesma, fazendo “a consciência ultrapassar o mundo, ultrapassando a si mesma. É então que o poeta inicia a exploração do significante, sobrepondo-se à fidelidade ao significado, à realidade concreta” (ROSA, 1991, p.64), pondo em questionamento a noção da linguagem como manifestação pura e fiel da realidade, bem como da convenção de que existe uma fronteira entre a prosa e a poesia.

Diante disso,

a subversão das categorias do real é completa quando o poeta situa-se no próprio movimento da metamorfose material (...). Assim o poeta não cessa de acorrer ao enigma da criação poética e da matéria a que se liga, realizando assim uma fulgurante osmose verbal com o que é vertiginosamente incompreendido. (ROSA, 1991, p. 69-70).

Essa conclusão a que António Rosa chega, quando analisa a poesia de Herberto Helder, relaciona-se, como já se disse, com a metamorfose da linguagem, pois o narrador-poeta, visando compreender, por exemplo, o que é o Ser, dialoga com as palavras, retirando-as do seu significado convencional para atingir o grau mais puro de literariedade e, assim, alcançar o Ser enquanto consciência. Por meio da metamorfose, o narrador-poeta realiza sua “fórmula mágica” para extrair o leitor do real exterior e levá-lo a pensar, refletir e tentar penetrar no real original, onde está a poesia pura, a qual ele tenta expressar através dessa narrativa até certo ponto sensória e sonora.

Essas metamorfose e fórmula mágica estão presentes também em “Duas Pessoas” conforme se acabou de demonstrar.

São ainda as palavras de António Rosa que se emprega como ponto de partida para a análise da intertextualidade de “Duas Pessoas” com a pintura, pois, segundo ele, tudo que o poeta enuncia e celebra é “re-criado (desfigurado e refigurado) através de uma densa espessura afectiva e sensorial” (ROSA, 1991, p. 65).

Em **Os Passos em Volta**, há, pelo menos, três diálogos intertextuais. Duas intertextualidades diretas: uma com a obra de William Shakespeare, *Hamlet*, e outra com o *Concerto Brandeburguês nº 5* pela Orquestra da Estugarda, que vale aqui destacar:

Fico deitado tardes inteiras, fumando interminavelmente. Bach. Cinco páginas do Hamlet, 2.º acto, 2.ª cena. A ficção da loucura por parte de Hamlet é dúbia. Polónio por seu lado submete-se às regras do perigosíssimo jogo. Nesta atmosfera nem a ficção da loucura é gratuita, nem a lucidez casual. Mas eis toda a verdade no espaço rápido e fechado. As leis do fingimento são secretas, intraduzíveis. Perfeito. Nelas reside o segredo total. Quarto do castelo em Elsenor. A ficção (ou fingimento) é o único caminho para a verdade? — *Que ledes, meu senhor? — Palavras! Palavras! Palavras! — Mas de que se trata, meu senhor? — Entre quem?* E Bach ao fundo. *Concerto Brandeburguês n.º 5* pela Orquestra de Estugarda. Transferi tudo (HELDER, 1997, p. 158).

No excerto acima, o narrador-estrangeiro questiona o fazer artístico-literário, refletindo sobre uma obra literária, concluindo-se que ele realiza a intertextualidade direta, e potencializa, assim, a estrutura do texto, fazendo dele prosa, poesia e até ensaio. Além disso, deixa a suposição de que, assim como Hamlet, ele passa pela angústia de ter que decidir de que forma se constrói. A outra intertextualidade feita com a música de Bach, concerto *Brandeburguês n.º 5*, pode representar um reforço à procura de construção e reconstrução do narrador-estrangeiro, pois a música aparece ao fundo do texto de Hamlet que o narrador-estrangeiro lê. Mas essas suposições merecem com certeza outra investigação científica, a qual não foi aprofundada neste momento, pois, no aspecto da intertextualidade de **Os Passos em Volta**, elege-se a inter-relação do conto-poema com a pintura, sendo feita breve comentário entre partes do texto “Duas Pessoas” e a tela de Munch “O Grito”.

A relação desse conto-poema com a pintura ocorre, especificamente, com a expressionista, surgida de um movimento na Alemanha, recebendo tal nome porque, segundo seus membros, sua arte era expressão do eu subjetivo. Essa escola reagia ao estabelecido (valores sociais, políticos e familiares) e simpatizava com as pessoas que viviam à margem da sociedade burguesa:

Quem são os camaradas? Prostitutas, poetas, subproletários, coletores de objetos perdidos, ladrões ocasionais, ociosos, casais de amantes em meio a um abraço, desatinados religiosos, bêbados, desempregados, comilões, vagabundos, assaltantes, críticos, dorminhocos, canalhas. E em alguns momentos todas as mulheres do mundo. Somos a escória, a ralé, o desprezo (CAVALCANTI, 2000, p. 20).

O movimento expressionista procurava “representar não os dados objetivos da natureza nem nenhuma noção abstrata neles baseadas, mas as sensações subjetivas do artista” (CIVITA,

s.d, p. 128), elegendo como temas mais comuns: a prostituição, a miséria, as taras sexuais, a exploração do trabalho e a infância desamparada.

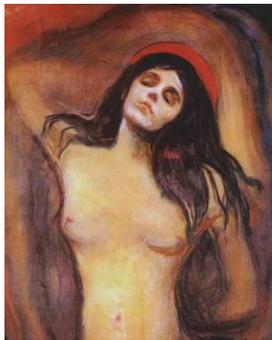
A capacidade de desfigurar e refigurar é típica da pintura desse movimento, pois, através dessa atitude, os expressionistas procuram transmitir ao espectador as impressões interiores sobre a realidade e, dessa forma, fazê-lo senti-las também.

O narrador-estrangeiro consegue, através de suas palavras, o mesmo efeito que os pintores expressionistas procuram obter, pois ele deixa a linguagem liberta da significação restrita à gramática ou ao vocábulo ortodoxo, para transforma-se “num balbucio, numa agitação explosiva, num ofegante delírio” (CARDINAL, 1984, p. 32), chegando a mais veemente das expressões orais: o grito.

D’Onofrio comenta que, na literatura expressionista, “o processo estético usado era a extrema liberdade léxica, sintática e semântica” (2000, p. 427), recurso, como se observa, comum no conto-poema em estudo, que faz com que quadros se formem na mente do leitor, tendo, por isso, algumas aproximações com a pintura expressionista.

Faz-se agora a intertextualidade do conto-poema “Duas Pessoas” com o quadro “Madona”, de Edvard Munch, um dos expoentes do movimento expressionista, nascido no dia 12 de dezembro de 1863, em Løten, capital da Noruega.

Fig.1: “Madona”, de Edvard Munch, 1895, in **Os Grandes Artistas**, 1986



Na obra de Munch, há uma mulher que “geralmente se identifica como imagem sanguinária do vampiro e outros símbolos negativos: fêmea insaciável, sacerdotisa cruel de um rito que esgota as energias criadoras do homem” (CIVITA, s.d, p. 131). O quadro “Madona” logo abaixo, à esquerda, mostra uma mulher nua que remete à prostituta do conto-poema de Helder, pois confirma os traços físicos e os gestos dela. Ele foi pintado em 1895, depois de vários

exercícios de pintura em óleo, xilografia e esboço, até chegar a essa forma final. A primeira relação entre o quadro e o conto-poema se dá pelo próprio tema do quadro: a mulher nua.

Em “Duas Pessoas”, o narrador-estrangeiro contempla a mulher nua e descreve seu olhar sobre ela; no quadro em estudo, vê-se também uma mulher, que, como a outra, está nua, colocada para observação do expectador ou de si mesma, pois também se supõe que ela pode estar em frente a um espelho. Os cabelos dela, assim como os cabelos da mulher do conto-poema, estão em evidência, numa simbologia de que elas são mulheres livres e cheias de desejos, pois “como a cabeleira é uma das principais armas da mulher, o fato de que esteja à mostra ou escondida, atada ou desatada é, com freqüência, um sinal da disponibilidade, do desejo de entrega ou da reserva” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 155). O trecho a seguir descreve os cabelos da prostituta de “Duas Pessoas”:

E o tal cabelo mexe-se de cá para lá sob a luz, escorrega por cima dos ombros. Ela passa as mãos devagar, as mãos espalmadas, sobre o tal cabelo que brilha sombriamente na luz. Levanta-se, nua, com o tal cabelo muito caído pelas costas (HELDER, 1997, p. 157).

Essa escolha e, conseqüentemente, valorização do tema tanto por parte do quadro quanto do conto-poema mostra a inter-relação de ambos. Segundo a visão existencialista, por um lado, remete à ideia de que não existem princípios definidos *a priori* para pintar o belo; por outro, uma das representações do belo é a ideia da liberdade concretizada na imagem da mulher.

O recurso metonímico das mãos sugere também uma relação intertextual com o quadro de Munch. A mão “exprime as idéias de atividade, ao mesmo tempo que as de poder e de dominação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 589). No texto em estudo, a mão exprime o poder da prostituta, no sentido de ela ser consciente de si e de exercer sua liberdade, pois ela não coloca suas mãos nas mãos do estrangeiro, ela as deixa livres e até chega a escondê-las dentro do sapato:

E o sapato — enfim encontrado — na ponta dos dedos. O sapato destrói a mão direita, ah! destrói-a irre recuperavelmente, e só a mão esquerda permanece com alguma dignidade, tombada junto á perna, inútil, despertando-me uma qualquer idéia, excessivamente brumosa, que eu agora procuro tornar mais real, dizendo: a tua mão. Mas ela confunde e ergue a mão direita com o sapato um pouco sujo, a verem-se-lhe as palmilhas escurecidas (HELDER, 1997, p. 157).

A prostituta nega, dessa forma, a entrega de sua liberdade, o poder de escolher o que quer fazer de si mesma, já que “colocar as mãos nas mãos de outra pessoa é entregar a própria liberdade, ou melhor, desistir dela, confiando-a a outra pessoa, é abandonar a própria força” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 592). A atitude que ela realiza lembra a postura da mulher da tela de Munch, a qual põe uma mão atrás da cabeça e outra atrás das costas, de modo sensual e que mostra seu à-vontade, apesar de ser observada ou de estar se observando. A mão, por distinguir “aquele que ela representa, seja no exercício de suas funções, seja em uma situação nova” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 592), simboliza no conto-poema a individualidade da prostitua enquanto ser inatingível no que diz respeito a sua subjetividade, apesar de o relacionamento amoroso significar a tentativa da síntese entre o Eu e Outro. A tentativa de apreender a subjetividade do Outro é observável pelo fato de ela despir-se diante do estrangeiro e realizar o ato sexual, que, segundo alguns pesquisadores da simbologia dos gestos, é o exemplo de maior intimidade entre duas pessoas. Essa ação é refletida pelo narrador-estrangeiro:

E ela elevava então para mim os grandes olhos onde o terror se diluía, os olhos que recebiam e devolviam uma luz maior. Eu poderia dizer: o teu cabelo. Ou: a tua mão. Ou ainda: tu. Antes disso, que posso saber, embora aconteça aquilo a que tão imprópria e ingloriamente se chama *intimidade*? (HELDER, 1997, p. 160).

Quando a prostituta se veste, prende os cabelos e vai para as ruas, essa intimidade se torna mais frágil e vaga, porque ela passa a se constituir de outra forma para se enquadrar às convenções.

Os sapatos que a prostituta tanto procura são o símbolo, por um lado, do viajante e, por outro, é o símbolo sexual feminino. Por isso, inferem-se duas leituras do porquê de eles serem a metonímia dela: devido à profissão, a prostituta percorre a cidade, as casas e os quartos de seus clientes, sendo viajante; também por causa da profissão, a prostituta simboliza a sexualidade e o erotismo.

O olhar da prostituta é mais um elemento que remete o conto-poema “Duas Pessoas” à tela “Madona” de Munch. O estrangeiro escreve: “os sombrios olhos atónitos — são realmente

belos (...) E ela elevava então para mim os grandes olhos onde o terror se diluía, os olhos que recebiam e devolviam uma luz maior” (HELDER, 1997 pp.155-156; 159-160).

Essa descrição lembra o olhar da prostituta da tela, devido à tonalidade da tinta usada, cujo desenho os torna grandes e luminosos, destacando-se no contraste com o preto do cabelo.

Fig.2: Plano do rosto da mulher da tela “Madona”, de Edvard Munch, 1985.



O olhar é um elemento com muita simbologia. Sartre chega a dedicar um capítulo de seu livro **O Ser e o Nada** para tratar sobre o olhar.

As metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado, tanto a si mesmo como ao observador. É com efeito curioso observar as reações do fitado sob olhares do outro e observa-se a si mesmo sob olhares estranhos. O olhar aparece como o símbolo e instrumento de revelação. Mais ainda, é um retrato e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 653).

Em outro trecho de seu livro, Sartre escreve que o olhar é um “intermediário que remete de mim a mim mesmo” (1997, p. 334). Logo, quando ambas as prostitutas (sujeitos) olham, objetivam o Outro, tornando-o objeto. Talvez por isso o narrador-estrangeiro fascina-se pelo olhar da rapariga e ao mesmo tempo o teme.

Em “Duas Pessoas”, portanto, observa-se a metamorfose da linguagem que se realiza pela duplicação de narradores (estrangeiro e prostituta), pela metonímia, pela metáfora, que, segundo João Amadeu Silva,

implica também informação (...) e perplexidade. Essa deriva da purificação das palavras e a cada degrau desta depuração a palavra deixa de ser progressivamente material para se transformar em luz e silêncio, até porque, na

viagem que vai fazendo, carrega uma energia cada vez maior até se transformar em ‘ouro’: as coisas se metaforizam em cor e som, em energia, em força (SILVA, 2000, p. 198).

Estes são alguns dos recursos que elevam o texto de Heberto Helder ao grau pleno de poesia.

Para concluir, ressalta-se que essa duplicidade de narradores não acontece somente neste texto, na realidade, acontece em todos dessa obra. Segundo Estela Guedes, a maioria dos contos-poema de **Os Passos em Volta** são narrados em primeira pessoa; os poucos que há em terceira pessoa remetem à primeira também, ficando, assim, o narrador-poeta explícito em uns contos-poema e implícito noutros, mas todos mostram que o narrador se constrói em cada texto, simbolizando, por meio da pessoa do discurso, um passo ou obstáculo superado em sua viagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os Passos em Volta “representam também os passos de um homem que lucidamente tenta inquirir o sentido da sua existência: saber porque está aqui, donde veio, para onde irá” (GUEDES, 1989, p. 209). Em cada conto-poema, esse homem se metamorfoseia, utilizando sua liberdade. Em “Estilo”, é poeta, tentando encontrar o seu estilo; em “Olanda”, é um poeta viajante e solitário, que observa as coisas ao seu redor e vive uma angústia interior; em “Teoria das Cores”, é o pintor, que compreende a lei da metamorfose ensinada pelo peixe; em “Polícia”, é o clandestino, que procura o anonimato para exercer a liberdade; em “O Grito”, é o presidiário e ao mesmo tempo o cliente de um bar, que revela o terror das suas noites na prisão por causa dos gritos que ouvia e que também emitia, bem como revela a sua postura de bêbado; em “Os Comboios que vão para Antuérpia”, é o homem solitário, sem trabalho nem ócio que está desesperado, pensando sobre si e sobre o que deseja fazer; em “Lugar Lugares”, é um narrador que conta como se dá a convivência num lugar que ele denomina pequeno inferno; em “Coelacanto”, é KZ, funcionário do ministério das finanças, casado, com 54 anos, pessoa comum que, depois de assistir a uma reportagem sobre o peixe coelacanto, decide abandonar tudo e sair à procura de outro peixe desse tipo; em “Escadas e Metafísica”, é um estrangeiro, que come aqui e ali em pequenos restaurantes e mora num quarto que alugou, julga ser neurótico e egoísta; em

“Doença de Pele”, é um homem com uma doença, iniciada por um pequeno eczema branco, mas que, com o tempo, tomou-lhe todo o corpo; em “Descobrimento”, é um estrangeiro que vaga pelas ruas da cidade até chegar a uma cervejaria, lá bebe e sai para novamente vagar. Nessa caminhada observa as construções e as pessoas pelas quais passa; em “Aquele que dá a Vida”, é um homem que sai de casa e vai pelos caminhos irradiados da casa “movendo-se nos círculo exteriores, cercado por pequenas coisas, pó, vegetações, insetos fulgurantes” (HELDER, 1997, p. 94) e depois enfrenta um touro e faz o público delirar; em “Como se vai para Singapura”, é um poeta que pretende chegar à Singapura, mas não consegue, porque esse é um lugar poético, não tendo, por isso, localização geográfica. A viagem que o poeta faz é, portanto, no campo mental; em “Teorema”, é o assassino de Inês de Castro personificado no seu duplo, o Coelho. Com essa atitude, não apenas relembra a história, mas tenta, na realidade, tornar de novo presente e de modo pessoal o mito; em “Cães, Marinheiros”, é o marinheiro, metamorfoseado em cão, mostrando o inconsciente opressivo das pessoas, pois estas desejam trazer o poeta – marinheiro – para o sistema social e, assim, domesticá-lo, aprisioná-lo, privando-o da sua liberdade individual e criadora. A morte do marinheiro mostra que o poeta não se deixa aprisionar; em “Equação”, é o neto que descreve a situação em que se encontra a velha avó, mostrando que o conhecimento é visto como algo negativo, pois a avó morre por saber um segredo (ter adquirido conhecimento). Esse enigma que ela leva é o segredo da vida; em “O Quarto”, é um homem que conversa com outra pessoa ou consigo mesmo sobre a morte, escreve ainda sobre a casa que está construindo e sobre seu passado; em “Vida e Obra de um Poeta”, é um poeta que se questiona sobre o seu trabalho poético - “Mas serão os meus poemas uma realidade concreta no meio das paisagens interiores e exteriores? (HELDER, 1997, p. 147) - e se ficará imortalizado pela sua obra – “Retenho a fantasia, a objetividade delas – pondo onde me apoio para saber que sou sólido, e tenho (ou sou) uma obra” (HELDER, 1997, p. 147); em “Duas Pessoas”, é o estrangeiro que conta sua relação com uma prostituta e depois dá voz a ela para a mesma colocar seu ponto de vista sobre o relacionamento dos dois; em “Poeta Obscuro”, é um poeta que está nu sobre a cama, doando-se “às casas poéticas, instauradoras de secreta verdade corporal” (GUEDES, 1989, p.199); em “Coisas elétricas na Escócia”, é um menino que não se contenta em absorver uma quantidade normal de eletricidade estática, por isso se enche dessa energia e ninguém lhe pode tocar; em “Brandy”, é um bêbado que dialoga com alguém, com o próprio leitor ou consigo mesmo sobre sua angústias; em “Trezentos e sessenta graus”, último conto-poema de **Os Passos**

em Volta, é o filho que depois de tempos volta a casa dos pais e depara-se com a velhice dos dois. Devido ao título, sugere a distância que o narrador-poeta percorre, sendo que cada conto-poema foi um passo empreendido nessa caminhada. Sua viagem começa no 0° e finda em 360°, ressaltando-se que, em cada passo, construiu de maneira diferente o seu ser, devido ao homem ser todo liberdade para escolher o que quer fazer de si.

Através da análise do conto-poema **Duas Pessoas**, foi possível observar que a metamorfose da linguagem ocorre por meio do vocábulo privilegiado, do hermetismo da linguagem poética e da intertextualidade da arte da palavra com a pintura, configurando-se como a fórmula mágica que faz o leitor imergir num universo criado por Herberto Helder, de forma que, ao final da leitura de cada conto-poema, o leitor também se metamorfoseia e transforma seu ser, a partir das experiências vividas através do olhar dos narradores.

A presença do amor, nesta obra em estudo, é entendida como acontecimento trágico, ligado ao erotismo e à paixão, que fazem parte da tentativa de união do Eu com o Outro. A inter-relação é complexa porque o Eu e o Outro existem separadamente. Todavia, a aparente existência do Outro separada do Eu provoca primeiramente a relação da consciência do Eu com a do Outro para depois o Eu aparecer como sujeito. Herberto Helder soube em cada conto-poema promover essa discussão, levando o leitor ao estado de náusea, ao se deparar com sua objetificação, vivida através da catarse.

Tais aspectos demonstram a profundidade e complexidade não só deste conto-poema em estudo, mas da obra **Os Passos em Volta**, pois criam um narrador-poeta que adquire consciência de si e se metamorfoseia em cada conto.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CARDINAL, Roger. **O Expressionismo**. Rio de Janeiro: Copyright, 1988.

CAVALCANTE, Cláudia. (org. e trad.). **Poesia Expressionista Alemã: uma antologia**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

CIVITA, Victor. **Gênios da Pintura: Edvard Munch**. São Paulo: Abril Cultural, s.d.

_____. **Os Grandes Artistas: Edvard Munch**. São Paulo: Nova Cultura, 1986.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolo (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura Ocidental**. 2ed. São Paulo: Ática, 2000.

GUEDES, Maria Estela. **Herberto Helder poeta obscuro**. Lisboa: Moraes, 1989.

HELDER,Herberto. **Os Passos em Volta**. 7 ed. Lisboa: Assírio & Alvim. 1997.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. 32 ed. São Paulo: Cultrix. 2003.

MOISÉS, Massaud. **A análise Literária**. 14 ed. São Paulo: Cultrix. 2003.

MUNCH, Edvard. **Madona**. Disponível em:
<http://niilismo.net/forum/viewtopic.php?t=796&sid=945191cd48d6c3a615558c9b9b59ecc0>,
 acesso: 20/01/2015.

PENHA, João da. **O que é o existencialismo**. São Paulo: Brasiliense, 2001. (Coleção Primeiros passos; 61).

ROSA, António Ramos. **A Parede Azul: Estudo sobre poesia e artes plásticas**. Lisboa: Caminho, 1991.

SARAIVA, Antonio José. **Historia da Literatura Portuguesa**. 17ed. Portugal, PT: Porto, 2001.

SARTRE, Jean Paul. **O Existencialismo é um Humanismo; A Imaginação; Questão de Método**. São Paulo: Cultural. 1984.

SARTRE, Jean Paul. **O Ser e o Nada; Ensaio de Ontologia Fenomenológica**. 12 ed.Petrópolis, RJ: Vozes. 2003.

SILVA, J. Amadeu C. da. **Os Selos de Herberto Helder**. Braga: Faculdade de Filosofia. 2000.