

METAMORFOSES POÉTICAS OU A “FIDELIDADE ESSENCIAL”

Maria Theresa Abelha ALVES*

■ **RESUMO:** Helder Macedo reuniu seus poemas sob o título *Poemas novos e velhos*, na ordem inversa em que os “poemas velhos” foram produzidos, de modo que os “novos” são os primeiros a figurarem na coletânea. Tal disposição incomum obedeceu a uma rigorosa intenção que predispõe o leitor a duvidar das origens e a encontrar, mediante a recorrência de temas, motivos e de uma seleção vocabular inconsistentemente reutilizada, um rigor de pensamento e uma coerência semântica que denotam a “fidelidade essencial” de um poeta que procurou e encontrou suas palavras. Um leque de referências textuais e musicais entram na composição dos poemas, como citações transformadas. A leitura que aqui se pretende é surpreender as metamorfoses das alusões, citações e estruturas musicais na produção poética de Helder Macedo que harmoniza, em dicção nova e original, os velhos temas: vida, morte, amor e canto.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Metamorfose. Temáticas. Paradigmas. Poesia. Música.

O verdadeiro escritor é um homem que não encontra suas palavras. Então, ele as procura. E, procurando, ele as encontra melhor.

Valery (1902, II, 669)

Exposição ou palavras iniciais

Tomei contato com a obra de Helder há muitos anos, num dos cursos sobre Camões, ministrados pela saudosa professora Cleonice Berardinelli. Ela indicara

* Doutora em Letras pela UFRJ. Possui pós-doutorado em Literatura Portuguesa pela Universidade Nova de Lisboa e o título de Professora Titular. Encontra-se aposentada como Professora de Literatura Portuguesa da UFRJ. Autora de livros e artigos publicados no Brasil e no Exterior. Conselheira da Cátedra Fidelino de Figueiredo. Agradeço ao programa de pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de São Carlos e à comissão organizadora desta merecidíssima homenagem ao ensaísta, romancista e poeta, Helder Macedo, a oportunidade de estar aqui, entre tantos colegas que o admiram e o leem. Para intitular este ensaio, tomei emprestada a Eduardo Prado Coelho a expressão “fidelidade essencial” com que ele definiu a produção poética de Helder Macedo, no artigo “Até que os corpos parem de morrer”.

a leitura de *Camões e a viagem iniciática*. Fui ao Estrela, livreiro português responsável pela Livraria Camões, à procura do livro indicado. Os dois exemplares que lá havia já tinham sido adquiridos, mas o Estrela pegou um outro livro e disse: “Este é também de Helder Macedo”. Tratava-se de *Do significado oculto da Menina e Moça*. Adquiri o livro e o li com entusiasmo. Até hoje não conheço nenhum outro livro que tão minuciosa, criativa e originalmente tenha trabalhado a novela de Bernardim Ribeiro. Depois do extraordinário crítico, conheci o poeta de uma obra reduzida, mas surpreendente, e o romancista de estórias, personagens e ironia admiráveis. Ler Helder Macedo crítico, poeta e ficcionista é sempre gratificante experiência de saber e gozo. É ao poeta que hoje regresso, na leitura de *Poemas novos e velhos*. Parece-me que o fragmento de Paul Valery que me serve de epígrafe seja pertinente para entrar neste livro que reúne a produção poética de Helder Macedo, de 1956 a 2011.

Acredito que, já no primeiro livro de poemas – *Vesperal*, o poeta encontrara suas palavras e as encontrara muito bem, o que fez daí em diante foi encontrá-las melhor, como modulação, amplificada ou em surdina, de um mesmo tecido melódico. De propósito uso palavras roubadas ao dicionário musical, porque penso, a partir do título do primeiro livro, na metamorfose da palavra poética em música, pelas referências que se fazem aos paradigmas musicais e pela repetição melopoética de motivos temáticos em poemas que dizem cantando e cantam dizendo. Como já muito bem observado, “seja de penúria, dor, parca alegria, ironia, senso patético do mundo, enfim, os poemas de Macedo só dizem isso (estoicamente!) em pleno domínio musical [...] Mesmo doridos, os poemas de Macedo cantam” (Dal Farra 2004, p.322).

Talvez porque o poeta, em virtude de sua “fidelidade essencial”, tenha encontrado as palavras procuradas em *Vesperal* e as tenha reencontrado melhor nos seus livros poéticos seguintes, ele tenha dado à reunião de seus poemas o título de *Poemas novos e velhos* (Macedo, 2011). Os poemas novos, que são os primeiros do livro, recebem a denominação de “Colagens” o que, de imediato, suscita as perguntas: “Colagens de fragmentos próprios antigos? Colagens de outros textos da literatura ocidental apreciados pelo autor?” Só pode ser afirmativa a resposta a tais perguntas, porque antigos poemas próprios e poemas alheios ecoam, reverberam e se fazem ouvir, voltando a dizer e a cantar, num lúcido jogo intertextual e intratextual de criativa interlocução. Ao mesmo tempo há um olhar para o tempo vivido e escrito, olhar ao revés, do presente ao passado, pois tanto a vida como a obra é retrospectivamente que se ponderam. O ato poético se revigora na escuta das palavras procuradas, encontradas, reutilizadas em suas variações e combinações heteróclitas¹. Os poemas reunidos dizem da vida e da morte, do amor e do canto,

¹ Os poemas de Helder Macedo poderiam exemplificar pela repetição frequente de palavras e conceitos, em sucessivos segmentos (aqui podemos considerar em sucessivos poemas) o que, em

em contrapontos e fugas. Fidelidade temática em que estes velhos temas, desde o primeiro livro do autor, foram orquestrados de forma nova.

Desenvolvimento ou na contramão da partitura

Invertendo a ordem adotada na coletânea, leio-a naquela em que os poemas se produziram. O primeiro livro, *Vesperal* (1956-57), denota um casamento feliz entre a apuradíssima sensibilidade lírica, a um só tempo, contida e eloquente, e o domínio absoluto da forma. A crítica seminal aos primeiros livros de Helder Macedo já apontara tais virtudes². Dois poemas do primeiro livro, o poema que fornece o título à obra e o poema “Nocturno”³, além de apresentarem forte carga temporal, aludem à música. O primeiro porque um concerto à tarde se nomeia “vesperal” e um livro de hinos oracionais a serem cantados ao final da tarde também assim se nomeia, uma vez que “Vésperas” é o nome da penúltima das horas canônicas. Num sentido ou no outro, evoca-se a música. O segundo, “Nocturno”, também apresenta alusão ao tempo e à música. A musicologia histórica ensina que, por “noturno”, no século XVIII, nomeavam-se peças para conjuntos camerísticos a serem executadas à noite e, no século seguinte, nomeavam-se peças, inspiradas pela noite, para execução ao piano, e cujo objetivo era despertar sensações melancólicas e ternas, ao gosto romântico dos ouvintes da época, condicionados psicologicamente pelo valor que então se atribuía às tonalidades, meras impressões subjetivas sem base científica (Magnani, 1989, p53-55)⁴. Apesar da recorrência à terminologia musical e mística, nada há nos poemas que promova ressonâncias hieráticas ou simbolistas. Na poética de Helder Macedo, o tratamento dado ao amor e à subjetividade não se alinha com o sentimentalismo simbolista ou místico. Fazendo jus ao título, os poemas dizem cantando pela apuradíssima seleção vocabular que concerta assonâncias, aliterações e ritmos. Harmonicamente, como ocorre numa *ouverture* operística, configuram-se os temas que haveriam de ressoar nos livros vindouros: o amor, a morte, o intervalo, o canto.

O poema intitulado “Limiar” traduz a demanda do autoconhecimento, da identidade que, desde o início, se mostra vã, falhada, porque se faz no intervalo, no

retórica musical, se nomeia como *anaploque*. “Anàphoche [...] è la ripetizione frequente di una parola o di uno stesso concetto in segmenti successivi” (Perlini, 2002, p.21).

² O livro de Helder Macedo, *Poesia* (Lisboa: Moraes Editores, 1969), que reúne os poemas publicados entre 1957 e 1968, foi prefaciado por Jorge de Sena e, posteriormente, apreciado por Eduardo Prado Coelho, num brilhante artigo, intitulado de “A poesia de Helder Macedo”. Ambos apontam o rigor formal e a maneira inteligente como o poeta foi ultrapassando o árido formalismo, articulando, em profundidade, o aparato formal e a verdade humana.

³ Na citação dos poemas, respeita-se a ortografia original.

⁴ Acreditava-se numa semântica da tonalidade em que o tom de dó menor seria dramático, o de mi bemol, patético e o de mi bemol menor, fúnebre e o de ré menor, terno.

entrelugar de uma “treva” que se quer revelar e o “impossível excesso do canto”. É da treva que brota o canto, mas a treva real, experimentada pela voz que a ergue em poesia, é “já falsa” ao ser cantada. O poema demonstra a falênciam de qualquer transposição mimética do real, já que “Nada redime o logro/ se a vida é o limite de ser outrem.” Pela consciência do logro, um amor idealizado não tem lugar e só se concebe como experiência erótica carnal: “Amor de carne/ [...] furor que nos devolve corpo a corpo/ao espaço onde não ter é ter chegado”. Macedo sabe como ninguém articular paradoxos e antiteses, em técnica contrapontística. Este amor de carne, mútua dádiva corporal, consiste em profunda experiência compartilhada na solidão: “desgosto só de em mim não seres / que eu guardo e quero e peço/ neste vão abraçar-te solitário / pra sem mim ir sondando a tua carne/ pra sem ti ir fingindo a minha vida”. O paradoxo – ser/estar junto só – impede ao sujeito ocupar um lugar que o defina e defina a segunda pessoa da relação que surge através de pronomes e verbos de segunda pessoa, do vocativo “Amor”, ou do epíteto “fêmea de mim”, como possível segunda voz de um moteto interminável. Um amor assim se dá como “Oferenda”, converte-se em liturgia. Liturgia, porém, de um mistério dessacralizado, desprovido da transcendência, onde a voz do oficiante que a preside como “sacrifício irreversível” se ergue em “sangue” e a “Vigília” do rito se faz “de raivas e de espuma” que impossibilitam, ou subvertem, o desejo impossível manifesto no fim do poema: “eu queria um manto verde onde dormisse / e um ventre largo onde acordar de mim”.

O vocabulário do primeiro livro insiste no vazio, no intervalo, no sangue, na ferida, nas trevas, na noite, na morte. Compõe-se ele das palavras procuradas e encontradas e que voltam sempre melhor, como *leitmotiv*, associadas ao eu-lírico. A insistência na repetição vocabular expressa não só a coerência que subjaz à construção dos poemas bem como pode ser tomada como caracterizadora do sujeito lírico e, sendo assim, uma estilização do processo wagneriano utilizado pelo compositor para a identificação das figuras de seus dramas operísticos. Por meio do vocabulário recorrente, a positividade é bemolizada, uma vez que as rosas são desfolhadas, a certeza é vã, a identidade é impessoal, as mãos são rasgadas e o cio é frustre. Porém, com o ceticismo e a ironia de quem, lúdica e lucidamente, levanta “a voz para invadir a treva”, nasce o poema como alquimia transformadora capaz de contornar a negatividade, reencenando o jogo poético de fingimento que, progredindo na contramão, torna “falsa”, a “real” e “sabida” “treva”.

O segundo livro, *Nunca mais rosas* (1958-60), metaforiza a existência entre o nascimento e a morte, levando o eu-lírico a dizer: “entre limites minha vida flui”. O intervalo entre início e fim preenche-se de infortúnios, de “laços lentamente deslaçados”, de “raízes ocas”, de “caminho incerto”. Noite, vida, morte, amor, sangue são vocábulos que migram do primeiro livro para este, a fim de amplificarem a solidão, o vazio, o nada e, mais uma vez, dessacralizar a vida, retirando dela qualquer conotação idealista de milagre, tornando-a, simplesmente,

“mistério da vida sem mistério”. O livro sublinha a separação crucial que decreta a mais drástica de todas as perdas e a falência de qualquer esperança de retornar à unidade perdida: “Nunca mais rosas mancharão teu ventre / que eu desvendei para poder partir/ Ganhei a vida quando te perdi [...] Nunca mais rosas meu amor perdido”. O nascimento inicia o processo da morte que, ominosamente, “de voos negros se povoa”, garantindo irreversível solidão. Erguer o canto ainda se permite, todavia, “sem razão nem regra”, e com a certeza dolorosa de que “ao fértil todo amorfo”, donde o sujeito lírico partiu, é-lhe vetado retrogradar, só lhe resta habitar o intervalo, “Pausa tensa do nada”, requisitando “a chave / do segredo comum que o nada habita”. Articulando antíteses, os poemas de Helder Macedo se tornam estruturalmente musicais, pois a própria natureza da música é o jogo das tensões.

Lúcida Noite (1961), o terceiro livro, se compõe de poemas que não recebem títulos, admitindo o caráter de movimentos de uma única peça que articula a tensão que já se verificara no livro anterior entre nascimento e morte: “Lúcida noite sem o falso abrigo/ da morte/ ou nascimento alheio ao ser”. Mediante símbolos polares: manhã e noite, luz e sua ausência representada pelo negro, o dualismo existencial de base contamina as demais relações que se estabelecem nos poemas, entre elas a relação amorosa que será estruturada mediante antíteses e trânsitos: “Amar-te é viajar/ dentro da morte/ num pavor de nós mesmos/ que os corpos desconhecem, / sem fim e sem princípio/ anteriores ao nome/ que os limita, / cumprindo exacta / e à escala natural/ a vida/ indiferente ao ser”. A itinerância do corpo ao corpo é a resposta possível à consciência do vazio, a fim de ludibriar a temporalidade pela sua assunção absoluta: “Quebrado o espelho, /meu amor/ busquemos/ tanto um no outro// que se reconstrua / dos nossos corpos/ contra a morte erguidos/ a essência mortal que os definiu”.

De capital importância é o símbolo do espelho que surge para, doravante, vir, com regular frequência, habitar os poemas, seja mediante o imaginário narcísico que descobre as superfícies líquidas para se ver e se reconhecer, seja decretando a impossibilidade da identificação por não haver profundidade para o reflexo, por serem os espelhos paralelos: “mais um do outro/ do que de nós mesmos”, frustração suprema da identidade.

No conjunto chama-me atenção um poema: “A noite toda / como a vida / é breve/ para soletrar o mundo / e o teu corpo. // Quisera/amar-te/ em forma/ de rondó”. O rondó é forma musical que se caracteriza por ter uma parte principal e uma ou mais partes que reiteram a primeira e que podem, porventura, também lhe oferecer um contraste não definitivo, pois, ao final, à primeira se regressa, dissolvendo ou minimizando a tensão. O poema que ao rondó se refere é ele mesmo um rondó. Amar em forma de rondó é voltar ao corpo sempre, uma vez e outra, e assim aniquilar a brevidade da noite e da vida. Mas “amar em forma de rondó” explica também o processo de urdidura de todos os poemas, sejam os velhos, sejam os novos. Helder Macedo estrutura seus livros em rondó, paradigma

formal consagrado na música, porque um poema em outro ecoa, palavras e ideias se recortam de um poema para em outros se colarem, como variações que regressam sempre ao tema inicial: em cada um dos poemas se ama de novo, justificando o entrelugar da vida breve e aniquilando a ameaça da noite, da morte.

Em *Das fronteiras* (1962), o tema do interstício, presente desde o primeiro livro, retorna, de modo a sugerir que o sujeito poético atravessou fronteiras ou que seus poemas versam sobre tal tema. É em estado fronteiriço que o eu-lírico se diz, definitivamente desprovido das ilusões metafísicas: “o assunto todo afinal é esse / já que por mais que doa/ nós não somos /nem antes/ nem depois / mas só durante/ e embora grávidos de espanto/ sem origem sem meta e sem abrigo”. Não há qualquer explicação para a vida ou para a morte além do “acaso bioquímico”. A consciência do sujeito poético leva-o à conclusão de que “o certo é que pensado ou não pensado/ é tudo igual”. Igual é o apelo sexual, resolvido pela brincadeira jocosa que, retomando as cantantes parlendas populares, ressalta a urgência do desejo, mediante a malícia do duplo sentido com que se empregam os vocábulos “buraco”, “lampreia” e “lanterna”; do ritmo apressado advindo da alteração da redondilha maior para redondilha menor; da rima e da aliteração, numa exploração consciente da musicalidade intrínseca do idioma; sem olvidar um vocabulário de baixo calão: “tapa o buraco menina olha a lampreia [...] da mijá amarela/ dá-me a tua bela/ bela bela crica/ vestida de chita/ de mão à lanterna/ dá-me a tua flica/ nina rica flica”.

Há estudos de musicologia que subordinam as parlendas populares, comuns aos territórios da lusofonia, à remota influência da *muwwaxxah* árabo-andalusa, forma musical de canto e por vezes canto e dança, em que a voz e a melodia se concertavam, mas com a peculiaridade de introduzir na *kharja*, final da segunda parte da “cantiga”, um “remate malicioso”, decorrente de um “registo linguístico ou social inferior ao resto do poema” (Ferreira, 2022, p.25-37). Por *bathos*, a partir do século XVIII, designa-se a mudança do registro elevado para o baixo, em geral para duvidar ironicamente de conceitos estabelecidos e/ou surtir efeitos satíricos ou cômicos. A música também marca o rebaixamento de registro, mediante a *catábase*, que consiste na descida da escala das notas agudas para as mais graves numa frase musical, para provocar sensações corrosivas, sugerir aviltamento e humilhação (Perlini, 2002, p.26). Tal me parece ser o que ocorre neste poema, construído na fronteira da reflexão filosófica séria com a resolução jocosa, mediante a junção do registro linguístico culto com o popular.

Desde o século X, em *Saint-Martial* em Limoges, e em *Saint-Benoît-sur-Loir* em Fleury, os versículos bíblicos, que serviam como “Introito” das cerimônias concernentes ao nascimento, morte e ressurreição de Jesus, eram celebrados e representados pelo canto dialogado (Candé, 1981, p.240), dando início aos dramas litúrgicos. As melodias do canto dos introitos foram transmitidas e modificadas, chegando ao século XII que fixou o *Ludus pasqualis* com grande qualidade expressiva. Paulatinamente, o texto em latim foi sendo transposto em vernáculo

e foram acrescentados aos versículos versos não bíblicos, e as melodias foram deixando o *cantus firmus*, da salmodia de afinidades estilísticas do mundo sonoro tradicional da Igreja Católica, para se empregarem em construções polifônicas nos corais, cada vez com elementos composicionais mais complexos que evoluiriam até às *Cantatas* de Bach que harmonizaram o coral, tomando-o como fundo sobre que se sobrepõem outras vozes, como súmula dos recursos polifônicos, do estilo concertante e do canto dramático (Candé, 1981, p.532), originando a forma “Paixão”, como atividade paralitúrgica híbrida de texto e música. Este preâmbulo de musicologia serve-me para atribuir a *Os trabalhos de Maria e o lamento de José* (1966) a categoria de libreto de uma “Paixão” afastada da ortodoxia.

A “Paixão” composta por Helder Macedo é a apoteose de sua liturgia sem metafísica e sem dogma, clímax de uma salmodia desprovida de Deus. Como já bem observado, “Catástrofe ideológica de um evangelho escrito não só na perspectiva do feminino, mas onde o feminino desloca do centro o poder masculino, o mito salvador, a heroicidade do filho de Deus” (Cerdeira, 2004, p.333-334). Trata-se de uma vida de Jesus (cujo nome não aparece) narrada em cinco poemas, cinco “passos”: Da “Anunciação à “Ressurreição”, da “Natividade à Crucificação”, com o intervalo do “Deserto”, a partir de uma outra evangelista: a Mãe.

A experiência materna que se narra desconstrói o mito da concepção virginal, por meio de um grande e visceral erotismo que, desde o primeiro verso se impõe: “espada dúctil de fogo/ negro sol latejando vertical/ ave branca explodida no meu ventre”. A espada de fogo, símbolo fálico desta “Anunciação”, é o que destrona e explode a mítica, espiritual e santa “ave branca”, ironizando, por conseguinte, a crença na miraculosa intervenção do Espírito Santo na fecundação mariana. É este “negro sol” que exige do corpo de Maria o movimento também latejante da resposta: “latejar intervalado de orgasmo”.

Duas vozes se entrelaçam no poema “Natividade”, uma é a voz de Maria como narradora do episódio de seu evangelho pessoal. Outra é a voz de Maria como sujeito deste episódio. Em contraponto as duas vozes se concertam. O nascimento do filho de Maria se expõe claramente: “Rotura. Espanto. Irreversível dor” [...] “Um grito rouco. Um ventre rasgado de dentro/ Viscoso, um novo corpo / tomba/e limita a eternidade” [...] Não tem olhos, nem dentes, não tem nome, / digere, vage, suga/ é calvo, é mole, é outrem”. Encena-se, na sua fisicalidade, o parto e a surpresa da mãe com o outro que tem diante dos olhos, por meio do ritmo entrecortado e acelerado, gerado pela disposição de frases curtas seguidas de pausa, numa exploração expressiva do som e do silêncio. Conforma-se, assim, uma natividade muito diversa da que por séculos a tradição cristã difundiu. A descrição objetiva e crua com que Maria descreve seu parto e seu filho recém-nascido é feita no tempo presente, no acontecendo, e ressalta o caráter animal, biológico, não divino, não milagroso daquele a quem a mãe e o texto negam o nome. A métrica das estrofes é irregular para sublinhar, pelo ritmo, a surpresa do acontecer.

Em contraponto, a outra voz, (voz da mesma Maria num tempo anterior), utilizando o pretérito perfeito em redondilhas, expõe vivências guardadas na memória. A pureza imaterial e incorpórea que a tradição religiosa conferiu a Maria é desfeita nos versos em que ela rememora sua infância e juventude a partir da explosão da sexualidade: “Já fui também pequena / e me nasceram seios / e me cresceram pelos / e o sexo me floriu / no afago quente / do primeiro sangue”. A aditiva “e”, musicalmente funciona como nota de sustentação que indica ser a sexualidade um processo que da infância chega à puberdade. A necessidade corporal do outro, apelo a que a carne não se pode furtar, expressa-se como desejo de completude e de amor: “Fiquei então sozinha / no corpo que era meu/ para que o desse. / E dei-o/ e mo romperam/ com amor”. Sublinham-se os efeitos físicos e psicológicos do corpo em sua maturação biológica nesta versão heterodoxa da teologia, neste credo descrente, evangelho desprovido de Deus “sublimante do estupro divino de todo o Amor e uma humanização na perspectiva mais visceral da incarnação (sic) menos para que através dela a humanidade vença a Morte do que para que através dela a Morte receba um sentido e caiba inteira na Vida”. (Lourenço, 2004, p.399), pois esta – a Vida – é a única transcendência.

O episódio bíblico do deserto é reescrito com a certeza de que a humanidade fora traída, quando o filho superou a tentação. “Agora o vazio / agora o deserto/ agora o vazio/ porque estou sem mim/ agora o deserto / porque a vida que gerei negou a vida” Ao se negar às oferendas do Diabo, o filho negou-se como homem e é esta negação que faz Maria chorar: “chorai chorai comigo[...] chorai chorai chorai / porque aquele que tinha em si/ a morte e a vida/ escolheu a morte / recusou a vida/ e não sei senão chorar [...] e o deserto é vazio / e o deserto sou eu/ porque a vida que gerei/ escolheu a morte”. O poema é altamente musical pelas repetições de versos que funcionam como estribilhos, pela ausência de pontuação que parece efetuar de um verso para o outro uma suspensão que o prolonga, como a fermata na música. Além disso, o poema é musical pelo fato de convocar uma das formas poético-musicais da Idade Média: o “pranto” que representava Maria, a *Mater Dolorosa*, a chorar o filho morto na cruz. O verbo chorar, inconsistentemente repetido no imperativo, promove um angustiado apelo de cumplicidade nas lágrimas decorrentes de uma dolorosa decepção, tal como ocorria no pranto medieval, em decorrência da morte de Jesus. Helder Macedo retoma o pranto medieval dando a ele novo significado: a *Mater Lacrimosa* de seu poema chora, sim, seu filho morto, e convoca outros a compartilharem o pranto, mas porque ele morreu para ela e para a humanidade ainda em vida, ao vencer as tentações demoníacas. Dizer não às tentações é negar a natureza humana, negar a vida. Ao desconhecer sua própria humanidade, a ela negar-se, o filho de Maria se fez “profeta/ de mundos que não há/ e não do mundo”, reinterpretação heterodoxa do versículo bíblico: “O meu Reino não é deste mundo” (João, 18, 36).

Na mais famosa das paixões musicais, *Mattäuspassion BWV 244*, Bach também utilizou o pranto medieval no coral de abertura da obra “Kommt ihr Töchter,

heft mir klagen” em que a voz lacrimosa coral convida as “filhas” a ajudarem-na a plantear e a lamentar o infortúnio, convoca-as à partilha das lágrimas. A melodia do apelativo coro inicial é retomada muitas vezes, com novas letras. Também a bela ária da obra, “*Erbarme dich*”, apresenta tom chorado, de profundo lamento. O vocábulo “filhas” – *Töchter* – do primeiro coral é vocativo que se sintoniza com o apelo que, no pranto medieval, era endereçado às filhas, às donzelas ou às amigas, sintoniza-se também com o apelo ao “vós” implícito na pessoa do verbo chorar, no poema de Macedo.

O passo seguinte, “Crucificação”, alude a um outro canto religioso: o *Angelus* e concomitantemente o inverte. O versículo bíblico: “E o verbo se fez carne e habitou entre nós” (João, 1,14) é ressignificado hereticamente. Maria não quer a Palavra, ela despreza o Verbo e quer a carne: “Não o teu verbo / mas teu corpo/ quero”. Nesse amor primordial, o que une a mãe ao feto emerge, em surdina, o tema do incesto, que já aparecera em *Nunca mais rosas*, tendo sido objeto da reflexão de Eduardo Prado Coelho que o expôs como explicação para o “dualismo asfixiante” que se encontra na poética de Helder Macedo, como resultado da “totalidade perdida”, da “irreversibilidade”, da impossibilidade de regresso ao “abrigó” uterino. (Coelho, 1972, p. 256).

O caráter redentor conferido à Palavra deste inominado é desfeito: ele não trouxe a vida, o que claramente se expõe no passo seguinte: “Ressurreição”: “E agora há morte / porque tu morreste”. A ressurreição é negada pela mãe que, diante do filho morto, só tem a dizer que ele é pó: “pois desceste de ti/ não ao meu ventre/ mas ao cego ventre amorfo / e triturante/ da terra/ que te despojará da tua forma/ corroendo de ti todo o meu ser/ para ressuscitares/ em nada/ para sempre”.

Na história sacra, José era passivo quando aceitou uma castração imposta pela violência do imperativo divino que o quis transformar em esposo casto. No poema “O lamento de José” ele não é passivo, pois foi o parceiro cúmplice e fecundante do ventre de Maria. É a ela que ele expõe seu lamento: “Teu corpo fecundei/ inchou de mim/ mas como um estupro do que te ofereci/ recusaste a verdade do meu corpo/ no filho que pariste/ em vez do meu”. José lamenta a negação de sua paternidade, lamenta ter sido deixado em segundo plano, e, sobretudo, lamenta ter perdido seu lugar na história que ajudou a construir.

Musicalmente, como um glissando, se fazem ouvir as notas de outros cantos e todo o livro consiste numa nova paixão já agora “Paixão segundo Maria”, onde os versos que se repetem no corpo do poema funcionam como as partes corais que se mesclam aos recitativos. As três personagens estão presentes, duas cantam seus trabalhos e lamentos, a outra não tem direito nem à voz, nem ao nome.

Ainda em 1966, o poeta publicou *Os espelhos*, uma das obsessões de sua poética: “Porque nasci entre espelhos/ existo para além da minha imagem/ que será minha/ quando me encerrar/ no final da minha vida”. Ainda é de vida e de morte que se fazem os poemas, ainda é do vazio e do limiar que os poemas nascem,

ainda é da impossibilidade de o eu se ver por inteiro e identificar-se que os poemas dizem cantando. O espelho em que o eu-lírico se mira e se abisma é o tu da relação amorosa, mas “espelho paralelo” que retoma o tema anteriormente desenvolvido da solidão acompanhada: “E seguiremos solitários ambos [...] nos caminhos paralelos que são nossos”. Amor e morte presidem a relação, porque “as palavras da morte somos nós/. És tu e eu/ meu solitário amor”. O poeta reescreve o platônico “mito da caverna” para negar qualquer idealismo, qualquer transcendentalidade, mediante mordacidade a um só tempo jocosa e séria. Os poemas advertem que “As sombras preexistem os destinos/como a morte preexiste a vida / mas a luz que as sombras libertaram / projectadas / somos nós / aprisionados livres /nos espelhos paralelos /duma sombra e sua ausência”.

Apenas os dois últimos poemas são intitulados com os nomes de amigos mortos: Lourdes Castro e João Rodrigues. Estes poemas são novos réquieus que, como o célebre *Réquiem em Ré menor*, K.626, de Mozart, dizem da “identidade transitória” dos homenageados. Diferentemente de Mozart que, ancorado na crença de um juízo final, edificou a homenagem como oração fúnebre para suplicar o descanso eterno do morto (“*Requiem aeternam dona eis, domine, et lux perpetua luceat eis*” é a primeira frase cantada), Macedo, pelo contrário, aponta que os homenageados só fizeram sentido enquanto habitantes do hiato nascimento-morte. Não há transcendência. É o tempo da vida que o eu-lírico celebra “tempo que contengo ainda em mim”. Em vez de “*lux perpetua*”, “a luz que as sombras libertaram / [...] / somos nós”. Não há lamento, nem tristeza, nem o tom elegíaco que acompanha poemas funestos. Morrer é tão-somente deixar de ser: “não é em ti que penso/ quando, muitas vezes, te recordo / porque não posso pensar no que não há”.

Do mesmo ano é também o livro *O Sete*. Os poemas não são intitulados e se mostram atenuados ou em relação à dor da própria vivência amorosa, sempre paralela e solitária, ou em relação à passagem do tempo que aproxima a morte, ou, então, resolvem os dualismos, os paradoxos por meio do humor. O poeta, no primeiro caso, acredita num tempo auspicioso e confessa: “Pode ser este o tempo mais feliz da minha vida/ e quero sempre relembrá-lo /assim / com a simples certeza/ desta tarde de sol [...] e sei também que não é este / ainda / o tempo em que morrer / será a forma que me resta/ de celebrar a vida”. É o tempo feliz em que o poeta convoca o ritmo alegre e picante das *bailias* medievais para encenar a sedução, o apelo à cama e ao gozo: “agora meninas/ que a morte acabou / mostrai-me quem sois/ que eu serei quem sou [...] pra cama/prá cama/ e basta de prosa/ quem fica de fora/ não sofre nem goza/ a arrunfa tafunfa/ menina cachuncha/ e trica larica/ na pita catita”. É o tempo ditoso em que ele deseja compor madrigais à sua amada “Estou mesmo a ver que não tenho outro remédio / senão fazer-te mesmo madrigais/ para que entendas de uma vez por todas/ o amor que tudo em mim anda a dizer-te/ há tanto tempo”.

Madrigal é uma composição musical polifônica, em voga nos séculos XV e XVI, que celebra o amor, em canto vocal, sem acompanhamento instrumental e com temática primaveril e bucólica. Alguns poemas de Macedo se tecem como os madrigais renascentistas, orquestrando vozes e temas, entre os quais, o da natureza primaveril e o da mudança que é sempre imprevisível. O longo poema em que o eu-lírico deseja escrever madrigais é, ele mesmo, um madrigal. O poema se faz e se recorta como “estrela” luminosa embutida nas páginas do livro, a primavera surge nas flores coloridas que transformam, pelo amor, em arco-íris o eu-poético: “olha o Macedo como está mudado / o amor transformou-o em arco-íris”. Quem isto profere é uma outra voz dentro do poema madrigalesco, concluído pela corrosão e mudança “mas é pena/ é pena que de nós/ não vá ficar ao menos/ um intrigante leve fumo esverdeado/ a celebrar o lugar do nosso amor. /É pena. Só é pena”. Como em Camões, há um jogo semântico com o vocábulo pena que remete ao sofrimento por não ficar além do tempo, e à impossível escrita desse sofrimento. O eu-lírico mais uma vez aniquila qualquer hipótese de transcendência, resolvendo sua impotência perante a morte com humor, expondo seu desejo de permanecer “nem que fosse num eu aos pedacinhos /que nada sendo pra poder ser tudo / fosse um jogo de palavras amassado / no nirvânico ventre original / ou qualquer outra transmutação / avinagrada/ com almas em conserva / nos jarros redentores da cozinha de Deus”.

Em 1968, Helder Macedo publica *Orfeu*. A utilização da figura mitológica para intitular o livro é sugestiva, pois salienta a questão metapoética do mito que vinculou música, poesia e morte. Orfeu é poeta-cantor representado com a lira com que se faz acompanhar no pérriplo para além da morte. No livro de Macedo, fica patente que os temas recorrentes, vida, morte, amor, identidade, fronteiras são constructos do fingimento poético, e, por conseguinte, soma de palavras que dizem o mesmo: “tudo o que fui e o que sou e o que serei/ já são iguais / no tempo do meu todo ignorado. / Quero abrir o que as palavras não descrevem/ para já não responder ao sim e ao não/ do meu espelho conhecível”. Mas a lira deste novo Orfeu não se quebra, nem sua voz enrouquece ao proclamar seu canto-poema. Ele não se contenta em receber só o eco da própria voz, “como da voz dum ser que já passou”, quer mais: “Já não me basta apenas dar um nome / à morte que me cabe enquanto vivo/ porque morrer é ter perdido a morte/para sempre [...]Conheço-me as fronteiras / Quero o resto”. O querer o resto implica destruir ou relativizar os antagonismos, tornar “sem sentido o sim e o não”, “nem ódio nem amor / nem esperança nem remorso”, porque os antagonismos eternizam conceitos e estes são sempre relativos, cambiáveis, condicionados. Este outro Orfeu não vai ao desconhecido apenas tangendo sua lira encantatória, de olhos fechados para não sucumbir à crua verdade de que tudo que o canto ergue já não o é. É de olhos abertos que ele segue: “abri meus olhos vazios sobre o nada/ das fronteiras quebradas do meu corpo/ e vejo o meu silêncio / no silêncio da morte/ minha estátua esculpida de

palavras como um corpo reflectido / na sua própria ausência”, pois ele sabe que seu canto é o que resta, mas não como resto, como lucro.

O lago bloqueado contém poemas redigidos de 1971 a 1977. Desde o título, sugere que a busca da identidade é vã. Bloqueado que é, este lago não permite a aproximação do eu-lírico e assim impede que a experiência narcísica se efetue: “Líquido amor/ meu lago de narciso/ onde pra ver-me não posso penetrar/ e onde penetro sempre/ porque na minha imagem/ destruída / talvez te encontre a ti/ se tu existes”. O corpo amado, transformado em corpo poético, é uma construção lírica: “Construí letra a letra/ o lago do teu corpo/ para nele me tornar na minha morte. / Abri o sangue/ Enchi o lago. / Mas o eco dispersou nas rochas o meu corpo”. Os versos que se constroem, mesmo que tenham forte cariz biográfico, são apenas palavras, ecos longínquos e dispersos: o real não é o poema, daí a impossibilidade da identificação. A imagem do “eu”, sempre dispersa, conforma um mosaico cujas peças estão em constante reorganização, como se ilumina no poema composto de dísticos que utilizam o verbo ser, num jogo de pessoas e tempos, e que são intercalados pela sonoridade do refrão: “ronca ronca ronca a rã”. O poema trabalha com mestria o recurso do refrão e do *leixa-pren* medievais. O mesmo recurso expressivo se obtém com a alteração do refrão no poema que inicia o percurso poético de um “eu” disperso em torno de *O lago bloqueado*, para evidenciar a relatividade do sentido: “Se tudo faz sentido nada o faz”, “Se tudo faz o nada faz sentido”, “Se faz sentido o nada tudo”, “Se nada faz sentido tudo o faz”.

Penélope (1983) é um poema metapoético em que Helder Macedo encontra no tecer e destecer de Penélope, “Entre cada malha feita / e a malha por desfazer”, o ritmo de seu canto e a metáfora de sua própria poética, feita de idas e regressos, de costuras feitas e refeitas, de um dizer em que “a palavra articula / o seu sentido contrário”, como tantas vezes se viu nos poemas anteriores, em que os signos: morte/vida; sim/ não; partir/chegar se alternam, intercambiam-se, tecem-se e se destecem, diluem-se.

Viagem de Inverno abriga poemas compostos de 1980 a 1994. Também os poemas desta viagem abarcam poemas de suas viagens poéticas anteriores e as de outros poetas. Também neste livro a música se faz convidada a compor a teia de referências sonoras e textuais. O título sugere um deslocamento espacial, feito em determinado tempo: “viagem literalmente de inverno / literalmente viagem/ por estradas escorrendo rios turvos / nas ondas congeladas das montanhas”. Entretanto, ao se abrir a página do livro que contém as epígrafes, o sentido espaço-temporal se alarga para uma viagem pela textualidade. Viagem que partindo dos trovadores vai a Camões, a Cesário Verde, a Camilo Pessanha, e, sobretudo, a Wilhein Müller e Franz Schubert, autores de *Die Winterreise*. Helder Macedo se inspirou na mais elevada expressão do gênio de Schubert: o *lied*, para compor seu próprio conjunto de canções. Da *Viagem de Inverno* austriaca, o poeta português manteve o ciclo de 24 poemas, aproveitou o tema de uma viagem invernal, em que a natureza gelada, o

frio e o vento se refletem no estado emocional do viajante solitário, manteve o tom sombrio que, no *lied*, decorre da tensão modal em que predominam tons menores; retomou o bestíario: o galo, o corvo, os cães; atualizou alguns motivos: o catavento, o velho do realejo, o correio, a estalagem; usufruiu da mesma paisagem: rios, lagos congelados, montanhas nevadas, uma árvore (no poema alemão é uma tília, no português, um castanheiro). O poema que desta árvore trata retoma a musicalidade dolente e nostálgica da elegia, evidenciando metaforicamente a passagem da vida à morte. Pela castanheira, o eu-lírico experimentava o tempo: “Eu sabia por ela as estações”. Por ela conhecia a plenitude, a vida: “Chegada a primavera abria os nós / em flores precipitadas e carnudas”, “Dava flores como se desse versos”. Por ela sabia a carência: “Cortaram membro a membro a minha árvore/ ficou só a raiz e o seu vazio”. Todavia, a transposição de motivos de Müller não se faz como recurso de segunda mão que meramente copia o modelo, Helder Macedo o modifica e ultrapassa, desmontando-lhe o sentido original e fornecendo-lhe novo sentido. Em um minucioso cotejo entre os poemas de Müller e os de Macedo, Teresa Cristina Cerdeira esclarece a “desmontagem semântica” que estes fazem daqueles. (Cerdeira, 2002, p.243-278).

No *lied* austríaco, a música de Schubert supera o poema de Müller, entretanto, apesar do desnível da parceria, a música eleva o poeta cujos versos, mediocres se lidos isoladamente, ganham beleza e fluidez lírica com a melodia, num concerto harmônico em que se valorizam as tensões entre ficar/partir; homem/ natureza; dentro/fora; plenitude/solidão; antes/depois. Helder Macedo soube transpor as mesmas tensões para sua *Viagem de Inverno*, com semelhante percepção melódico-harmônica e sensibilidade rítmica.

Os poemas, como os do *lied* modelar, são numerados de 1 a 24. A poética trovadoresca ecoa em três poemas. No 8, composto de dísticos e refrão, “Erguido amigo dos projectos latos/ pinheiro rubro no meu fundo leito// onde estás agora”, a cantiga de Dom Dinis “Ai flores, ai flores do verde piño” se faz presente; no 16, também formado por dísticos, “Pára de repente o rio / na ponte do caçador // volta rio volta à fonte / vai chamar o meu amor”, repercutem-se as cantigas de amigo cujo cenário é a “*fontana fria*”, ou a margem do riacho onde a “velida” é o “gamo” que o caçador, o “amigo”, quer capturar; no 24, “Bailemos amigas”, reproduzem-se as *bailias* medievais, no ritmo e no convite à dança, porém o bailado já não é apelo ao amor e à fertilidade, porque as meninas envelheceram: “bailemos meninas/ de seios mirrados/com olhos vazios / e sem namorados”. A nova *bailia* se torna dança macabra da morte: “bailemos a dança/ que a todos nivela”. Em igualdade de condições, dançam aceitos e excluídos sociais⁵.

⁵ Em artigo anterior (Alves, 2002, 279-289), analisei detalhadamente os três ecos das cantigas trovadorescas de *Viagem de Inverno*

Se a bagagem das epígrafes já preparara o leitor para dialogar com o poema, não param nelas o jogo intertextual. O primeiro poema desta *Viagem* começa com o verso “A meio do caminho” que, de imediato, convoca a *Divina Comédia* e sua concepção de vida como *peregrinatio*. O mesmo verso insinua que esta viagem lírica, como as épicas, começa “*in medias res*”. Todavia, ao revisitar lugares poéticos consagrados, compartilhando-lhes as paisagens, o poeta contemporâneo tem consciência de que o único regresso possível “seria outro chegar ao não-lugar”, espaço retórico que dá vida aos poemas da morte, escritos “com as letras fingidas da memória”, onde os espelhos se quebram e onde se reconhece que “Há metáforas/ de que é prudente sempre duvidar”, porque esta é a paisagem que se forma no papel, feita de “Metáforas mentidas falsos versos” e, por isso mesmo, espaço não mimético, onde a certeza foi substituída pela dúvida, onde o uno se ramifica em alternativas, onde a referência deu lugar ao simulacro. Como já ocorrera nos livros anteriores, o eu-lírico de *Viagem de Inverno* empreende a experiência de finitude, relativamente a si mesmo, ao mundo e à própria linguagem que o edifica. Tal como na obra de Müller e Schubert, a nova *Viagem de Inverno* canta o amor, a morte, a solidão, o canto.

O *lied* se tornou modelo das canções que surgiram em toda a Europa e, mais tarde, nas Américas. Ele remonta ao canto popular da Idade Média germânica que não se perdeu ao longo os anos, pelo contrário, manteve sua vitalidade, chegando ao século XIX onde Schubert o encontrou para conferir-lhe expressividade e autenticidade melódicas, penetradas de elementos folclóricos. Com originalidade de composição, a música de Schubert não se limita à função de apoio sonoro à voz, o piano se integra à voz, mantendo, todavia, as particularidades expressivas de ambos. Na articulação com a tradição medieval se baseia a divisão do *lied* em: “*Volkslied*, o verdadeiramente popular, provindo de elementos folclóricos, líricos ou dançantes; o *Volkstümliches Lied* de criação original, mas concebido e realizado à maneira dos cantos populares; e o *Kunstlied* [...] com preocupações eruditas” (Magnani, 1989, p.151) que mantêm, por vezes, a simplicidade formal popular. Podemos, a partir daí, considerar que os poemas 8, 16 e 24 incluir-se-iam na segunda categoria, porque concebidos à maneira das “cantigas” tradicionais, ao passo que os poemas que retomam referências literárias, já previamente apontadas pelas epígrafes, enquadrar-se-iam na terceira.

O mais recente grupo de poemas de Helder Macedo, inseridos em *Poemas novos e velhos* intitula-se *Colagens* (2010-11). Compõe-se de 12 poemas que, apesar de serem os últimos redigidos, o poeta os escolheu para abrirem a coletânea, pois dele é típica a inversão que desconfia de vínculos absolutos e de causalidades predefinidas.

Como de praxe na poética de Macedo, há retomada de formas musicais desenvolvidas na Idade Média, as cantigas e os vilancetes se recuperam e voltam a cantar. Também os elementos paisagísticos – rio, fonte, mar, ramo, aves, monte,

praias, ponte – que criaram o cenário propício para o amor, elementos tão presentes nas cantigas medievais são retomados no poema 1, como variações que apostam na absoluta carência: a fonte é seca e morta; a ponte e o ramo estão quebrados; as aves desapareceram da paisagem; o mar não tem praias. De tudo se subtrai tudo. O já-feito é reaproveitado e transformado, numa inversão que nega a origem e o previsível. Assim a fonte não leva ao rio e este não leva ao mar. É o mar que procura a fonte.

O poema 5 começa com uma estrofe que advoga a serenidade dos senescentes “bem sei que já devia ter chegado / à serenidade”, porém as estrofes seguintes discutem tal afirmação, mediante a intertextualidade que encena uma polêmica entre um trovador e um jogral. O poema convoca as figuras de “Martim Jogral” e “Dom João Garcia” e cita dois tercetos deste trovador, em que se mesclam o clichê das cantigas de amor, isto é, o morrer de amor, e o vocabulário chulo das cantigas de maldizer. O poema do trovador medieval se intercala, como chiste jocoso, nas estrofes racionais que rememoram o passado: “houve encontros de corpos sem destino”; “Já houve aqui uma fonte”, mas o ter havido não implica necessariamente a que não haja e é o que parece insinuar a cantiga trovadoresca introduzida no poema que traduz o significado erótico conferido ao vocábulo “fonte” em muitas cantigas medievais. Aqui se verifica também a utilização do *bathos* pela mistura de vocabulário de registros diferentes. Aquele de quem se espera “serenidade” parece invejar o Martim Jogral possuidor de sexualidade ativa. Este poema também convoca o tema da mudança de cariz camoniano: “amor não é amor/ se não muda com a mudança/ no começo havia o fim”.

Os elementos paisagísticos que compuseram o poema 1 reaparecem no 3: águas, aves, terra, sol, tudo parece ser igual, mas não é: há questionamentos, há dúvidas em torno da criação. Os polifônicos motetos também reaparecem em perguntas e respostas em que se concertam diferentes vozes, ou no mesmo poema, ou entre poemas. Assim alguns poemas se tecem como pergunta e resposta como o 2 e o 3. No primeiro, em tom coloquial de conversa, a que se intercala um “digamos” de efeito conativo, formula-se uma pergunta em que ecoa o “*E pur si muove*”, de Galileu: “Se amor movesse o sol / e as estrelas / pudesse encontrar na sem-razão / digamos/ que as sustenta / o sabor da vida / que ainda vivesse/ na decrepitude / dos corpos desfeitos / que haviam de ser//ainda o peito frio/ ainda a língua fria/ por ti bradaría?” O poema 3 parece ser a resposta esperada: “Na verdade não sei”.

O dilema do criador, a luta pela expressão, se ilumina na questão proposta no dístico final do 3: “Mas o que eu não sei tão mal / como o direi?”. Já o poema 4, cujo tema é ainda a luta pela expressão, realiza-se no sentido oposto do postulado no 3 em que se lutava para exprimir o não sabido. No 4, o eu-lírico já possui os dados concretos, “As águas correm turvas/ já se sabe”, mesmo assim permanece a incógnita sobre o movimento do mar: “quando bate/ porque bate”. Há um paralelismo e um contraponto entre estes poemas.

O poema 9 também adota a perspectiva de uma conversa em que se ouve uma voz que parece discordar de outra: “Não/ acho que não”. A frase com a qual se concorda ou não “nenhuma dor maior do que recordar do tempo feliz na miséria” é de Francesca da Rimini, condenada ao inferno, na *Divina Comédia*, de Dante. O eu-lírico reinventa a frase considerando dor maior o esquecimento da tristeza, o inventar momentos felizes não vividos, transformar o que é no que não há, porque a vida não é eterna e não cabe num poema de amor.

O poema 11 se faz como uma resposta, já agora afirmativa, a uma segunda pessoa com quem o eu lírico parece dialogar: “Sim sim claro/ houve os espelhos”. O instrumento de reflexão, tantas vezes utilizado por Helder Macedo, é considerado “a primeira ilusão”, ilusão do reconhecimento da própria imagem e última ilusão também, a do face a face com o amor “porque te vi// havia vidro//, mas não em mim /não em ti”. A morte aparece num jogo de palavras: vamos passar a vida a limpo/ disseste // pensei // um dia destes/ vou passar a vida”. Uma polifonia se estabelece nos poemas por meio das perguntas e das respostas das duas vozes que mutuamente se correspondem e se alternam, em contraponto.

Ecoam cantos de outros poetas, sons reverberam e se afinam em novo diapasão. O poema 7 foi concebido como um vilancete, admitindo que a condição humana é digladiar-se consigo mesma, como em Bernardim Ribeiro: “para ser quem fui/ deixei-as ficar / entre mim e mim”. Ao réquiem se retorna no poema 8, com a mesma inversão já observada: canto não da morte, mas da vida dos que morreram, por isso menos lamento que gratidão. A referência e deferência a amigos mortos: “Já se foram todos / quase todos / nunca pensei que tantos se desfizessem assim /antes de mim” é um modo de pensar sobre a vida e sobre a própria morte: “desculpem/bem sei que está a ficar tarde/ foi por amor que fui ficando / por um amor que não saberia como deixar/ porque nela vivo”. Não há tristeza, há reflexão. Assim também se experimenta a passagem do tempo, no poema 10: “tempo houve/ quando ainda havia tempo/ em que a morte estava perto/porque estava longe”. Este tempo passado difere do hoje em que o sujeito lírico se define como quase “deserto” e do futuro “a dar morte ao tempo/ a dar tempo à morte/no tempo que sobra/ do nada que é tudo”, de pessoa ressonância. Estruturas, vocábulos e temas se retomam em nuances de tom, em matizes de sentido, em fugas e variações.

A importância musical concedida ao som e à pausa com a consequente significação do silêncio surge como peculiar modo de se pensar o poema. É o que parece exemplificar o 6 que diz da ambição poética por excelência: escrever poemas do silêncio, traduzir o lugar desconhecido, mas absoluto, onde a poesia mora antes de se revelar enquanto forma, antes de ser joia sobre o papel em branco. O poema se oferece como um vilancete, com um mote e duas glosas em que se conta, alegoricamente, o anseio e a frustração, através de uma alegoria: uma poetisa conseguiu escrever o silêncio, colocou uma joia sobre cada poema “para cada amigo receber/ o seu poema de silêncio / quando fosse encontrada no robe branco

/ da morte branca que nos oferecia”. Impedida de morrer, morre para a utopia de transformar o papel em branco numa área de respiro que permitisse o contato interior e único com a poesia no lugar onde ela espera, limbo criativo anterior ao encontro das palavras procuradas.

O 12, considerado “talvez / o meu último poema” apresenta a figura do poeta como a de um Sísifo condenado a continuar, num incessante “da capo” sem o fim, sua missão de cantar os dias, daí a dúvida do eu-lírico expressa no poema: seria ele o último poema “ou talvez não”. *Colagens* culmina, sem a finalizar de todo, uma viagem pelos caminhos já perfeitos da poética de Helder Macedo, perfeitos porque já percorridos e perfeitos pelo encontro definitivo com as palavras precisas. Viagem sempre inacabada pela sua própria poética e pela poética de seus escritores de eleição. Por isso mesmo, viagem também existencial de uma voz lírica que diz: “sendo assim / recomecemos // havia aqui uma fonte/ e árvores/ e sombras / as aves todas cantavam de amor // porque tudo é só como parece / e é sem cura”.

Reexposição ou coda.

Embora reconhecendo a especificidade de cada arte, teóricos do fenômeno estético têm explorado a relação e as afinidades que a literatura mantém com as outras artes. O conceito horaciano “*Ut pictura poesis*” pode ser alargado para “*Ut musica poesis*”, alargamento possível porque a base material que estrutura poemas e músicas é a sonoridade e “a poesia já encerra, mais que uma promessa de música, uma música espontânea. A palavra poética canta” (Dufrenne, 1969, 66). Um vocabulário comum, como cadência, entonação, ritmo, tema, frase, serve tanto à música como à literatura e se esta importou vocábulos daquela, como harmonia, polifonia, contraponto, a música também incorporou outros da literatura, como elegia e cesura (Daglian, 1985, 10). Há três possibilidades de trânsitos melopoéticos: música na literatura, literatura na música, literatura e música (Brown, 1948, 37). Literatura e música engloba as criações híbridas, como o *lied*, como a ópera. Literatura na música compreende os procedimentos da retórica que são acionados pela música. Música na literatura alude às recriações literárias das formas musicais. É nesta terceira categoria que se enquadra a obra poética de Helder Macedo, sua interação dialógica entre *melos* e *logos*. O poeta concerta, melódica e harmonicamente, a sucessão e a simultaneidade de sons e pausas, o que decorre da vivência estética, do imaginário musical e da experiência de ouvinte que lhe possibilitaram efetuar a estilização de formas musicais e devolver à escuta cantigas, prantos, rondós, motetos, parlendas, madrigais, paixões, réquias, elegias, noturnos. Conscientemente e com mestria, ele sabe explorar os efeitos sonoros das assonâncias e consonâncias, das rimas e aliterações, das repetições que suscitam variações e fugas, das tensões inscritas nas antíteses e oximoros, da cadência entre som e silêncio e das modulações entre tons diversos, ora concomitantes, ora alternados: solene, grave, austero, leve, irônico,

jocoso. Com a letra-lira e por amor, tal como Orfeu, o poeta tem feito seu canto, pois a arte é o que sobra dos espelhos paralelos, dos lagos bloqueados, da ereção precária, das sombras, das montanhas congeladas, do inverno. Enfim, é o que resta da morte: “foi por amor que fui ficando”.

Bem haja, Helder Macedo!

ALVES, M. T. A. Poetic metamorphoses or the “essential fidelity”. **Itinerários**, Araraquara, n. 60, p. 75-93, jan./jun. 2025.

■ **ABSTRACT:** Helder Macedo gathered his poems under the title *Poemas novos e velhos*, in the reverse order in which the “old poems” were produced, so that the “new” ones are the first to appear in the collection. This unusual arrangement followed a rigorous intention that predisposes the reader to doubt the origins and to find, through the recurrence of themes, motifs and an insistently reused vocabulary selection, a rigor of thought and a semantic coherence that denote “essential fidelity” of a poet who searched and found his words. A range of textual and musical references enter the composition of the poems, such as transformed quotations. The intended reading here is to surprise the metamorphoses of allusions, quotations and musical structures in Helder Macedo’s poetic production that harmonizes, in new and original diction, the old themes: life, death, love and singing.

■ **KEYWORDS:** Metamorphosis. Themes. Paradigms. Poetry. Music.

REFERÊNCIAS

ALVES, Maria Theresa Abelha. Viagem de Inverno: textos e paisagens entrelaçadas. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). **A experiência das Fronteiras**. Niterói/RJ: Ed. EdUFF, 2002, p. 279-289.

BROWN, Calvin. **Music and literature: a comparison of the arts**. Georgia: University of Georgia Press, 1948.

CANDÉ, Roland de. *Dramas litúrgicos y representaciones*. In: **Historia universal de la música**. Madrid. Aguilar, 1981. Tomo 1, p.240- 254.

CANDÉ, Roland de. *Bach, el gran testigo*. In: **Historia universal de la música**. Madrid. Aguilar, 1981. Tomo 1, p.530-547.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Viagem de Inverno: paisagem com bailada e realejo ao fundo. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (org.) **A Experiência das fronteiras**. Niterói /RJ: EdUFF, 2002, p.324-378.

CERDEIRA, Teresa Cristina. O evangelho segundo Maria ou a catástrofe dos sistemas. In: RIBEIRO, Margarida Calafate, CERDEIRA, Teresa Cristina, PERKINS, Juliet, ROTHWELL, Phillip (orgs.) **A primavera toda para ti – homenagem a Helder Macedo.** Lisboa: Editorial Presença, 2004, p.332-33.

COELHO, Eduardo Prado. A poesia de Helder Macedo. In: **A palavra sobre a palavra.** Porto: Editora Portucalense, 1972, p.251-261.

COELHO, Eduardo Prado. Até que os corpos parem de morrer. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). **A experiência das fronteiras.** 159-162. Niterói, RJ, 2002.

DAGLIAN, Carlos. **Poesia e música.** São Paulo: Perspectiva, 1985.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Viagem com inverno dentro. In: RIBEIRO, Margarida Calafate, CERDEIRA, Teresa Cristina, PERKINS, Juliet, ROTHWELL, Phillip (orgs.) **A primavera toda para ti – homenagem a Helder Macedo.** Lisboa: Editorial Presença, 2004, p. 321-325.

DUFRENNE, Mikel. **O poético.** Porto Alegre: editora Globo, 1969.

FERREIRA, Manuel Pedro. A Letra e o seu tom na Cantiga Medieval. In: FERNANDES, Cristina e NERY, Rui Vieira (coords). **Português palavra & música.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2022, p.25-37.

LOURENÇO, Eduardo. Do sangue, da volúpia e da morte. In: RIBEIRO, Margarida Calafate, CERDEIRA, Teresa Cristina, PERKINS, Juliet, ROTHWELL, Phillip (orgs). **A primavera toda para ti – homenagem a Helder Macedo.** Lisboa: Editorial Presença, 2004, p.395-404.

MACEDO, Helder. **Poemas novos e velhos.** Lisboa: Editorial Presença, 2011.

MAGNANI, Sérgio. Reflexos psicológicos da linguagem musical. In: **Expressão e comunicação na Linguagem da Música.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1989 pp.53-55.

MAGNANI, Sérgio. O Romantismo In: **Expressão e comunicação na Linguagem da Música.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1989, p149-156.

PERLINI, Silvano. *Elementi di retorica musicali: il texto e la su veste musical nella polifonia del'500-600.* Milano. Casa Ricordi, 2002.

VALERY, Paul. **Poietica. 1902, II, 669. Cadernos (1871-1945).** ZULAR, Roberto, LUCAS, Fábio Roberto (Tradução e estudo). São Paulo: Iluminuras, 2022.

