



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 32 – julho de 2024**

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2024i32p134-154>

## **Ouroboros: uma figura poética**

### **Ouroboros: a poetic figure**

Sérgio das Neves\*

#### **RESUMO**

O ensaio investiga a relação entre o ouroboros, imagem alquímica, e a poesia de Herberto Helder, em *Cobra* (1977), destacando a influência da percepção do mundo e das conexões filosóficas interartísticas. Primeiramente, far-se-á uso de estudos alquímicos para entender o ouroboros, como transmutação, conjugação de opostos, *prima materia* e pedra filosofal, gesto aufecundador, autofágico e autopoietico. Em seguida, persegue-se o rasto do ouroboros no texto de Helder, indagando como essa imagem opera a linguagem poética e como esta expande a significação da figura ouroborica. A intersecção entre poesia, imagem e alquimia explora como o texto organiza elementos linguísticos e visuais de força transformadora, reunindo matérias tão diversas. O ensaio conclui que a escrita é fértil na associação com imagens alquímicas, criando uma nova textura de significado, promovendo uma reflexão sobre a natureza da criação artística e filosófica, enfatizando a constante transmutação da matéria e a interconexão entre diferentes formas de expressão.

**PALAVRAS-CHAVE:** Alquimia; Herberto Helder; *Cobra*; Metáfora; Metamorfose

#### **ABSTRACT**

The essay explores the relationship between – the alchemical image – and the poetry of Herberto Helder in *Cobra*, highlighting the influence of world perception and interartistic philosophical connections. Initially, alchemical studies will be used so as to understand the image of the ouroboros as transmutation, conjunction of opposites, *prima materia*, and philosopher's stone, as well as a self-fecundating, autophagic and autopoietic gesture. Subsequently, the essay traces the ouroboros's presence in Helder's text, by investigating how this image operates within poetic language and how it extends the significance of the ouroboric figure. The intersection among poetry, image, and alchemy examines how the text organizes linguistic and visual elements of transformative force, by synthesizing such diverse materials. The essay concludes that Helder's writing proves fertile when associated with alchemical images, creating a new texture of meaning, fostering reflection

---

\* Universidade Nova de Lisboa – UNL; Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – FCSH; Instituto de Estudos de Literatura e Tradição – IELT – Lisboa – Portugal – [sergioneve@campus.ul.pt](mailto:sergioneve@campus.ul.pt); financiamento FCT (Fundação para Ciência e Tecnologia), com a referência [2021.07200.BD](https://doi.org/10.54499/2021.07200.BD), e DOI [10.54499/2021.07200.BD](https://doi.org/10.54499/2021.07200.BD).



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 32 – julho de 2024**

on the nature of artistic and philosophical creation, emphasizing the perpetual transmutation of matter and the interconnection among various forms of expression.

**KEYWORDS:** Alchemy; Herberto Helder; *Cobra*; Metaphor; Metamorphoses

## Introdução

A relação entre imagem e poesia, é sabido, conduz a férteis considerações concernentes às operações exercidas sobre o real, que o recriam, possibilitando um alargamento da percepção sobre o mundo e um aprofundamento do conhecimento acerca das relações interartísticas com a filosofia. Gostaríamos de relacionar a imagética alquímica e a escrita de Herberto Helder. Em “Cinemas”, repara o poeta: “[...] alimentamo-nos de imagens emendadas, de representações conjugadas simbolicamente” (1998, p. 8). Tendo em conta o processo metamórfico e metafórico da linguagem, operações tão caras à alquimia e à poesia, cabe a esse confronto e sobreposição de discursos revelar novas interrogações ou possíveis novas linhas de pensamento sobre essas duas formas de dar a ver o mundo. Como sintetiza Rosa Maria Martelo, “[...] as imagens são propriamente o corpo cujo ritmo se traduz no poema” (2016, p. 36). Como podemos observar o ritmo do corpo alquímico traduzido pela poesia de Helder?

Assim, tentaremos resgatar o burilar da matéria alquímica e poética e utilizá-lo como fonte de conhecimento e interpretação do mundo. Para tanto, atentar-nos-emos em extrair da poética do poeta a recriação de um símbolo condensador dos princípios alquímicos: o ouroboros, a cobra draconiana que devora a própria cauda. A mobilização desse símbolo acontece na obra do poeta como força expressiva que reflete a linguagem poética, nas suas efusivas metáforas; mas também como força organizadora de um projeto de reformulações, destruindo, transformando e recriando o movimento contínuo da sua obra. Num primeiro momento, localizaremos o ouroboros dentro do contexto alquímico e, em seguida, os vestígios dessa imagem na escrita helderiana, sobretudo em *Cobra* (1977), obra que melhor explora e explode os sentidos do ouroboros.

Se já no pensamento de Heraclito, num pré-socratismo, encontramos teses partilhadas com a alquimia, será justo assumir que o pensamento ocidental, como em Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Walter Benjamin, Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Silvina Rodrigues Lopes e Maria Filomena Molder, entre outros, apresenta um rasto do pensamento alquímico, ainda por ser levantado e reintegrado. O encontro da alquimia com a literatura, neste caso, com a poesia, tem uma longa tradição. No uso da simbologia hermética e na repetição dos pressupostos alquímicos, podemos evocar Apuleio, Ovídio, Dante, Camões, entre tantos outros, até os nossos dias. A filosofia alquímica, aliada a movimentos místico-religiosos e reforçada pela literatura, pode ser lida em Goethe e nos Românticos alemães; mas, e sobretudo, a poesia como uma prática

alquímica, a partir da modernidade, com Baudelaire e Rimbaud, até os nossos dias, como é o caso helderiano. Se, por um lado, podemos afirmar que toda a poesia apresenta semelhanças com a alquimia, atinentes à transformação da matéria; por outro, há casos poéticos mais flagrantes e generosos nas afinidades entre as duas práticas.

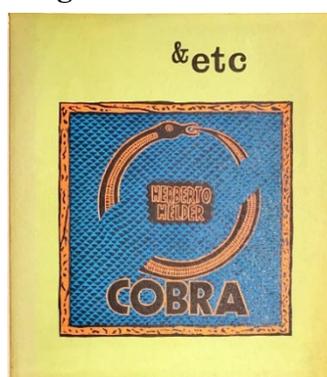
A poética de Helder revela o esbatimento das fronteiras entre palavra, imagem e filosofia. A sua forte relação com a imagem já foi assinalada por Rosa Maria Martelo (2016) e desenvolvida por Rita Novas Miranda (2019). Não sendo as únicas investigações sobre o tema, consideramos serem, no escopo deste ensaio, as fundamentais, para demonstrar que “[...] parece ter havido sempre, na escrita de Herberto Helder, uma relação entre o tom alto da poesia e o recurso intensivo à montagem de imagens” (Martelo, 2016, p. 49-50). No caso de Miranda, seu trabalho coloca a imagem em movimento, no sentido de concluir que “[...] em Helder, não é, deste modo, possível pensar a imagem poética, sem pensar a imagem cinematográfica” (2019, p. 266). De resto, também Helder defende o seu próprio caso poético, por exemplo, em *Photomatom & vox*, ao entender necessário “ver sempre o poema como uma paisagem” (1979, p. 133), leiamos, imagem.

A alquimia em Helder também já foi evocada por vários autores e, sobretudo, desenvolvida por Maria Lúcia Dal Farra, respeitante a uma alquimia da linguagem (1986), e por Luis Maffei, como tema fundamental da poética de Helder, juntamente com outras áreas e saberes do mundo (2017). É tão possível entrar numa poética alquímica, “[...] na medida em que a contiguidade desencadeia a metamorfose dos signos aglutinados, a passagem de um para outro significado” (Farra, 1986, p. 123), portanto, uma linguagem das transmutações, como entrar na aprendizagem da alquimia pelo próprio poema: o “canto pode fundar uma alquimia” (Maffei, 2017, p. 328). O poeta também reflete sua prática alquímica, por exemplo, em *Servidões*, com uma tribo que pelo “[...] nome tirado de si e posto na alquimia, a tribo investia-se nas transmutações gerais [...]”. E apanho aqui o símbolo [...]: uma imagem de si mesma, uma imagem absoluta [...]. É quase tudo o que se tem a dizer no plano prático da poesia” (2013, p. 13-14).

A relação entre o ouroboros e Herberto Helder tem sido referida *en passant*, sem estudos aprofundados. Numa obra tão vasta, num estilo tão completo e aceso, haverá sempre matéria por tocar e conhecer. Além disso, não é surpreendente nem difícil sabermos que o poeta recorre à simbologia ourobórica na sua obra. A capa de *Cobra* de 1977 (Figura 1) e o próprio título da obra mostram-nos a familiaridade com essa imagem e o franco manuseio da sua força expressiva. Maria Estela Guedes assume o movimento ourobórico, em especial, em *Cobra*: “[...] cobra tem ouro e obra dentro: obra literária,

*opus magna*. É Ouroboros, círculo com centro, o símbolo alquímico do ouro” (1979, p. 112-113), apontando ainda para a circularidade da obra do poeta. Também Patrícia Antunes, atinente à edição evolutiva de *Cobra*, aponta que o “[...] símbolo encerra ao mesmo tempo as ideias de movimento, de continuidade, de autofecundação e, em consequência, do eterno retorno” (2011, p. 17). A investigadora ainda complementa com uma outra definição, encontrada em Chevalier e Gheerbrant, do ouroboros como pulsões de vida e morte, entre a continuidade e a ruptura, a um nível transcendental (Antunes, 1999). Também Américo Lindeza Diogo (2002) assinala a completude expressiva e a propriedade autofágica do ouroboros e do texto de Helder (2002). O diálogo entre o ouroboros e o pensamento alquímico, em Helder, foi ainda notado por Luis Maffei (2006).

**Figura 1 – Ouroboros**



Fonte: HELDER, H. *Cobra*. Imagem da capa do livro *Cobra*. Lisboa: &etc, 1977.

A leitura das imagens, na filosofia alquímica, é parte integrante dos tratados, comunicando operações e pensamentos dessa prática. Um estudo iconográfico da alquimia seria já por si um fértil exercício de relação entre imagem e palavra: figuras que demonstram o que está escrito; emblemas que acrescentam novas premissas; textos que explicam, desdobram a imagem; entre outras possíveis maneiras de abordar a questão. Vários seriam os exemplos. O tratado *Pretiosissimum Donum Dei*, do século XV (edição de Giorgio Aurach de Argentina, de 1983), por exemplo, apresenta o processo alquímico por gravuras, acompanhadas por legendas, além de todo um tratado escrito. Nesse caso, impor-se-ia perceber o trabalho de síntese e de representação simbólica e metafórica. Outro exemplo, talvez ainda mais interessante, é o tratado *Mutus Liber*, do século XVII (edição de Eugène Canseliet, em 1967), composto apenas por imagens alusivas a todo o pensamento hermético. A partir dele, podemos refletir sobre o próprio título: um livro mudo que fala por imagens, uma tradição tão profusamente escrita que transmuta a sua

escritura e recria o seu próprio imaginário silencioso. Para uma história e leitura da arte alquímica, continua a ser atual e essencial a obra de Jacques van Lenep, *Alchimie. Contribution à l'histoire de l'art alchimique* (1985), que, aliás, publicara, já em 1966, *Art et alchimie. Étude de l'iconographie hermétique et de ses influences*, comprovando, assim, a consistência do seu trabalho e uma investigação exaustiva sobre o tema.

## 1 Ouroboros: a totalidade alquímica

A serpente é fértil para metáforas do processo de destruição e renovação da matéria, tendo consistentemente servido como síntese significativa de dualidades como cura e veneno, eternidade e mortalidade, linearidade e circularidade, sabedoria e pecado. A imagem que mais fortemente encapsula todos esses sentidos é a do ouroboros, a serpente mordendo a sua própria cauda. Esse simbolismo remonta ao Antigo Egito (Preisendanz, 1940), onde podemos encontrar uma tradução hieroglífica do século IV, atribuída a Horapollo, que formula “Serpente que morde a sua cauda = Mundo” (Hocke, 1987, p. 422)<sup>1</sup>. É desse mesmo Antigo Egito, por essa mesma altura, as primeiras fontes alquímicas. Os principais pontos entre a filosofia hermética e a síntese ouroborica são: a transmutação da matéria, do tempo e do espaço; a conjunção de opostos; o binômio *prima materia* e pedra filosofal; o eterno retorno e a regeneração da matéria; e a matriz autopoietica do mundo.

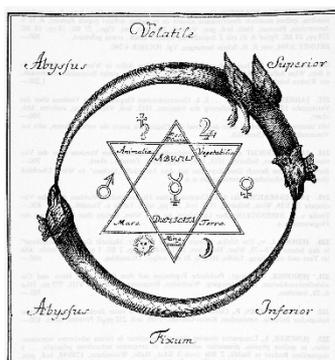
O ouroboros representa o mundo em todo o seu processo de devir. A sua forma circular transmite um sentido de movimento eterno e transformação, metaforizando noções de espaço e tempo. A divisão convencional da realidade em passado, presente e futuro é anulada, dando lugar a uma expressão de presente eterno e tempo absoluto, nesse movimento autofágico, que se encontra ainda no conceito *axis mundi*, fonte de onde toda energia criativa e nutridora da vida flui. É o centro e o círculo: “[...] este ponto é a cabeça, suporte da terra, da serpente cósmica, o dragão, símbolo das águas do abismo” (Campbell, 2004, p. 38)<sup>2</sup>. Aby Warburg constata essa temporalidade ofídica em Cronos-Saturno, mestre do tempo (Bender *et al.*, 2007), o soberano da era do ouro, patrono dos alquimistas (Roob, 2006).

<sup>1</sup> “Schlange, die sich in den Schwanz beißt = Welt”. Todas as traduções são de nossa autoria.

<sup>2</sup> “This spot is the earth-supporting head of the cosmic serpent, the dragon, symbol of the waters of the abyss”.

No frontispício de *Aurea Catena Homeri* (1723), obra do alquimista Kirchweger, é apresentado um ouroboros (Figura 2), sob a forma de dois dragões que se perseguem, em busca da cauda um do outro, incluindo um hexagrama contendo os símbolos dos planetas e dos metais. O ouroboros pode ainda ser representado por um dragão, um dragão e uma serpente ou duas serpentes. A figura draconiana chama-se também “veneno” e simboliza o espírito da época consumindo-se a si mesmo, incorporando um presente eterno. A serpente devora a sua cauda e transforma-se em dragão, para se devorar novamente e voltar a serpente, mas nunca idêntica à primeira. Assim, o eterno retorno acontece em metamorfose: a repetição criadora de diferença; algo que será perseguido pela filosofia desde Nietzsche e com profundidade em Deleuze e Derrida. À serpente crescem asas, significando a transformação, a volatilização do elemento fixo, um processo entre a coagulação e a dissolução da matéria. Simultaneamente, ao devorar-se a si mesma, ela envenena-se e cura-se. A matéria destrói-se para continuar vivendo.

**Figura 2 – Ouroboros**



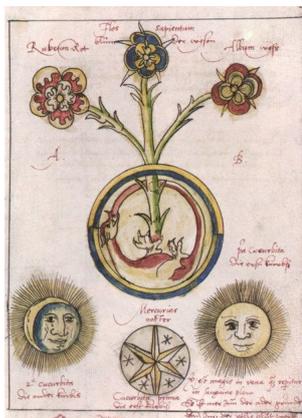
Fonte: KIRCHWEGGER, A. **Golden Chain Homeri** [Aurea Catena Homeri]. Imagem da capa do livro. São José: AMORC, 2016.

Isso significa que o ouroboros é a conjunção de opostos, a correspondência entre o inferior e o superior, entre micro e macrocosmo, iniciando um movimento circular de transição entre essas duas esferas. Tal com se postula na *Tabula Smaragdina*, das leis basilares do hermetismo, “[...] o que está em baixo é como o que está em cima e o que está em cima é como o que está em baixo, para realizar os milagres de uma única coisa. E assim como todas as coisas vieram do Um, assim todas as coisas são únicas” (Roob, 2006, p. 9). Também Heraclito assim o entende: “[...] o todo e o não todo, o convergente e o divergente, o consoante e o dissonante, e de todas as coisas um e de um todas as coisas” (Souza, 2000, p. 88). A harmonia do mundo sustenta-se na tensão entre opostos. Ainda no *Aurea Catena Homeri*, evidencia a união dos opostos do processo alquímico:

morrer para renascer nas águas primordiais, retornar à *prima materia*, num procedimento cíclico e autofágico, no qual o sujeito se consome sempre a si mesmo (Kirchweger, 1921).

A união das extremidades da serpente reúne profano e sagrado (Preisendanz, 1940), consciente e inconsciente, o que está fora e dentro do templo. Um movimento transitório e circulatório, destrutivo e reorganizador, centrífugo e centrípeto, que reúne princípio e fim. O ouroboros comporta-se como *prima materia* de tudo (Balcarová, 2016). Nesse sentido, ele é o mundo como forma última de existência e causa de todas as coisas. Efetivamente, no tratado alquímico *Pandora*, de autoria incerta, editado por Hieronymus Reussner (Roob, 2006), encontramos a imagem de uma circunferência (Figura 3), ovo hermético, contendo dentro de si a figura ofídica, a devorar a sua cauda, e de onde sai uma flor azul, central, que se ramifica para outras duas, uma branca e outra vermelha<sup>3</sup>. Devorar a própria cauda faz regressar a um estado primitivo da matéria, para poder criar. Mais uma vez, a diferença originada da repetição, regida por Cronos-Saturno a representa (Roob, 2006), enquanto processo de destruição e renovação.

**Figura 3 – Ouroboros**



Fonte: ROOB, A. **O museu hermético: alquimia e misticismo**. Trad. Tersa Curvelo. Colônia: Taschen, 2006, p. 342.

Sendo princípio e fim de toda a operação alquímica, diríamos, de toda a ressignificação do mundo, espacial e temporalmente, o ouroboros é igualmente o mercúrio solvente<sup>4</sup>, hermafrodita e pedra filosofal (Gray, 2010). Portanto, representa uma

<sup>3</sup> O tratado era conhecido por Novalis e pode ter contribuído para a criação da flor azul do Romantismo alemão (Rommel, 1998), para além de uma ascendência indiana, através do conto *Sankutala*, escrito em sânscrito, língua que contém “the secrets of universe, and among the mysteries he invoked was the symbolism of the Blaue Blume [flor azul]” (Thapar, 2011, p. 211).

<sup>4</sup> O mercúrio identifica-se com a pedra filosofal, por ser o mais caprichoso e fluído dos metais (Rampling, 2014), dissolvendo metais preciosos, para os aperfeiçoar e reuni-los numa forma mais perfeita. O mercúrio é síntese do retorno à origem primordial (Beese, 2000), havendo, pois, uma confluência de códigos entre a pedra, o mercúrio e o ouroboros. Aliás, um dos nomes do *Mercurius vivus* é píton (Roob, 2006).

realização de união entre o eu e o mundo, na dissolução de obstáculos temporais e fronteiras espaciais. Ronald Gray identifica o aspecto fecundador da pedra com a ideia aristotélica de enteléquia, a realização do potencial interior, cuja finalidade última é a autorregeneração, força que se gera, que se engendra a si mesma. Ainda afirma que “[...] era inútil tentar a produção da pedra até que a matéria original tivesse sido encontrada, e que, por sua vez, esta não poderia ser descoberta até que a pedra tivesse sido feita” (2010, p. 19)<sup>5</sup>. Essa circularidade convoca a imagem ourobórica, transformação, renovação e fabricação da pedra filosofal, pois o dragão “[...] devora-se a si mesmo, morre para ressurgir na forma de pedra” (Centeno, 1983, p. 184). Nesse sentido, o ouroboros assinala uma matriz autopoietica, capaz de se criar e recriar a si mesmo, como réplica dessa mesma matriz. A sua potência anuladora o faz nascer do nada germinal da criação, protagonizando o drama de um deus criador. O ouroboros transcende o tempo histórico, elaborando o eterno retorno, alquímico e autopoietico (Schütt, 2000), para devir em pedra filosofal, como gozo último da transmutação que se autodestrói, voltando novamente à matéria primeira, sempre numa nova experiência; portanto, sempre mesma e outra.

Os estudos junguianos mostraram que o cerne do ouroboros é a unidade do eu: o ser é a *prima materia* a ser descoberta para produzir a pedra, mas deve fabricá-la para se descobrir a si enquanto *prima materia*. Essa dupla natureza entre o dentro e fora, o centro e as margens ou, como conclui o alquimista Basilius Valentinus, no século XV, “o Tudo em Tudo” (2016, p. 192). A totalidade encapsulada pelo ouroboros representa a busca alquímica pela origem arquetípica, expressando o drama interior do inconsciente (Jung, 1976, p. 16). Andrew Samuels conclui que o primeiro estágio arquetípico, em que tudo está inicialmente unido, mesclado e indiferenciado, corresponde ao ouroboros, dentro do seu ovo, onde se manifesta “a essência da onipotência, o solipsismo” (1989, p. 93). Embora pareça que essa união transparece a perfeição, devemos nos recordar que, alquimicamente, nada se aperfeiçoa sem morte, separação e dissolução. Ou seja, são necessárias muitas circulações ourobóricas para que a matéria se transforme e desenvolva o seu potencial; e nunca se chega à perfeição final, pois essa seria um indicador da ausência de existência, Deus ele mesmo. Em última análise, o ouroboros também é um símbolo da evolução da personalidade e do autoconhecimento (Beese, 2000), assumindo-se como um signo de consciência.

Vejamos a imagem do ouroboros pela escrita de Herberto Helder.

---

<sup>5</sup> “It was useless to attempt the production of the Stone until the original Matter had been found, and that this in turn could not be discovered until the Stone had been made”.

## 2 A obra da cobra e a cobra da obra: ouroboros

*Cobra* não se mostra apenas relevante para o estudo da iconografia ouroborica, mas também tece as suas próprias teorias da imagem. Logo no início, em “Memória, montagem”, defende-se que “[...] o corte das linhas (não as designemos por versos), as correspondências fonéticas, os ecos e mesmo as repetições vocabulares equivale[m] às disposições de volumes numa pintura” (1977, p. 13). O poema, diz-nos Helder, assume como um quadro “o poder dos fetiches / objectos mágicos ou instrumentos de esconjurar os espíritos, ou / a emoção, ou o inconsciente, guardando o homem de uma oculta / dependência de tudo” (p. 9). O poema organiza-se com as mesmas regras da natureza, mas “os elementos com que o poema se / organiza não estão na natureza” (p. 9). Além da relação entre poema e imagem, já podemos descobrir uma relação com a alquimia, cujas regras são as mesmas da natureza: as transmutações são mudanças de estado físico através de vários procedimentos como a solidificação, a condensação e a sublimação, e outros mais específicos; tudo começa com a primeira condensação, do resultado do conflito térmico entre noite e dia, recolhendo-se o primeiro orvalho.

Contudo, os elementos alquímicos não estão na natureza, posto ser a alquimia uma arte do pensamento e “[...] cada elemento simboliza determinada linha de força supermaterial e pode, portanto, ser realizada sobre ele uma operação, uma acção, que o atinge e o altere, não só no elemento, mas também no símbolo” (Pessoa, 1986, p. 154). Os elementos alquímicos estão nos símbolos, no texto, nas imagens, na arte de os pensar e manipular, fugindo à sua natureza material. Tanto o poema quanto o quadro têm o poder de uma transformação no leitor, por meio dos seus objetos convocados que se tornam metáforas e símbolos que dão sentido ao nosso mundo interior. Não será necessário falar de uma alquimia mística. Sempre se dividiu a alquimia entre prática e especulativa, esta última uma prática interior da perfectabilidade da alma. Talvez seja o caso de adivinhar uma terceira alquimia, de espaço neutro e absoluto: o espaço da escritura, aquele que inclui o onírico, que contém os animais fantásticos, a pedra filosofal, a flor azul, o ouroboros; que conjuga elementos inesperados ou que a natureza não pode conjugar; que anula ou inverte o tempo da natureza; que torna real o impossível da natureza.

A escritura, *pharmakon*, é a “substância [...] de virtudes ocultas, de profundidade críptica [...], preparando desde então, o espaço da alquimia” (Derrida, 2005, p. 14). A escritura é o mercúrio dos alquimistas, capaz de todas as transmutações, de apodrecer e

de purificar. Essa terceira alquimia visa abrir o espaço das transmutações, na sua máxima abrangência, regendo-se pelas mesmas leis da natureza, não partilhando com esta dos mesmos elementos regentes. A alquimia, tal como o poema, organiza-se por metáforas, “linhas de montagem narrativa, / o decurso da alegoria, o espectáculo” (Helder, 1977, p. 12). Portanto, o movimento do conjunto de imagens cerzidas que gera uma verdade como vida, que transporta o espectador-leitor a uma prática de interpretação que o faz criar um outro mundo. Há que levar muito a sério essas metáforas para que se tornem tão vivas que revelem as nuances “[...] da morte cada vez mais real e da ressurreição multiplicada no poder de formular a ilusão integral do mundo” (p. 12).

A relação da palavra com a imagem pode funcionar “como a cor amarela perscrutada por Steiner: expande- / se e reflui para o centro, com uma terrível energia cardíaca” (1977, p. 10). Trata-se, pois, de uma relação central e dinâmica, entre expansão e contração, seguindo a vida do universo. Para tanto, esses movimentos contam com a memória que “entra pelos olhos” (p. 10), que se move “de fora para / dentro / ou então o poema vitaliza a vida, se a toca nalguns / pontos. / O poema gera uma vida nesses pontos tocados” (p. 10). Essa vida é movimento, sequência de imagens que se move em tempo e espaço, com respiração própria, “uma noção de narrativa própria” (p. 10); uma montagem, “uma cuidada maneira de receber a memória, assistir à ressurreição / do que foi morrendo, e morre, e vai morrer” (p. 11). A memória permite atualizar, transformar na presença, com todos os esquecimentos, lapsos e fabricações inevitáveis. O movimento de memória da cobra potencia a transmutação da matéria, do tempo e do espaço: “mas tudo isto reproduz a relação pessoal com o / espaço e o tempo” (p. 10). Essa memória está nas palavras: “objectos rompendo / pela sua pressão as membranas morfológicas: são substantivos / inventados por circulações imprevistas [...]. Tudo isto instiga à percepção do ritmo. É um quadro” (p. 13). A circulação ourobórica, o ritmo do poema, é um quadro; bem sabemos, pois, “a pintura tem um movimento potencial” (p. 14). Não somente sugere esse movimento a transmutação como a regeneração da pele do mundo: “a história morta que ressuscita para tornar-se mortífera” (p. 14). Quanto mais letal, maior a força de vida.

Como associar a imagem ao poema? *Cobra* apresenta a hipótese: os substantivos são “objectos distribuídos”, os adjetivos são “as qualidades e circunstâncias da colocação dos objectos no espaço” e que até podem mesmo ser “poderosos substantivos” (p. 13). Exemplificando com a iconografia alquímica, cada substantivo apresenta-se distribuído e em relação num quadro, e o todo dará o ritmo, isto é, a unidade de significação precisa. A fase da obra pode ser vermelha, ou branca, ou negra etc., e será reconhecida exatamente

pelo adjetivo que a circunstancia; ou a água mercurial que é reconhecida pelo adjetivo que a qualifica. E como toda a alquimia é movimento orgânico, preparado para criar vida, mundo, a sua pintura tem todo o “movimento potencial” (p. 14). Para o poema, a pontuação assinala “metaforicamente o tempo no espaço” (p. 14), como a luz se promove na imagem: “acelera ou retarda o movimento das figuras simbólicas, adensa ou aligeira a luz sobre o rosto” (p. 14). A alquimia da imagem e da poesia é a “química do oxigênio e do carbono” (p. 15), da vida da morte e da morte da vida, em suma, “a história do mundo [...], o filme, o tempo” (p. 15).

O problema do tempo é transversal ao poema, à imagem, à alquimia. Ele é “o único elemento que importa”, pois que até “o espaço é a metáfora do tempo” (p. 12). Observemos que o espaço da alquimia é o tempo desta, pouco importando se estamos na mina, no laboratório, na retorta, no atamor, no corpo ou na alma. E o que “se narra é a ressurreição do instante exactamente a anterior à / morte, a fulgurante agonia de um nervo que irrompe do poema / e faz saltar a vida dentro da massa irreal do mundo” (p. 12). Atige-se o ponto anterior à morte da matéria alquímica para dela fazer nascer uma vida andrógina, filosofal, áurea, poética. Não só o espaço é metáfora do tempo, como também “não existe outra metáfora que não seja o espaço” (p. 12). Não há outra forma para experimentar o tempo além do espaço. O espaço é uma maneira fundamental de percepção do tempo. O que compreendemos do espaço será o que compreendemos do tempo, ambos entrelaçados e refletidos um no outro. Questionando o tempo que o espaço das imagens apresenta e como ele se relaciona com o espaço que o tempo do poema introduz, desenha-se o ouroboros, anulação e absolutização do tempo.

O instante anterior à morte da matéria é “o tempo de Deus [que] é um espaço e uma força luminosa narrativa de tal excedência que o tempo assimila a perenidade mítica; uma sustida agonia; uma ressurreição, digamos, mortífera” (p. 12). Essa letalidade ouroborica é cobra, dragão, mercúrio que usa contra si o próprio veneno para se curar, que usa o tempo para fazer o tempo. Esse movimento cria o poema, o filme, a imagem, a arte e o pensamento porque esse movimento é a “memória como tecido ininterrupto ou a permanência rigorosa do imaginário no tempo; e a ilusão do mundo, inesgotável” (p. 12). Helder experimenta, em *Cobra*, a proposta de jogo entre texto e imagem, ao passear entre poetas, pintores e realizadores, em busca do tratamento da matéria das imagens, como Baudelaire, Rimbaud, Godard, Welles, Apollinaire, Shakespeare, Delaunay: “o poema escrito não se destina ao leitor, mas [...] para criar o mundo, fábula última de uma espécie de montagem planetária” (p. 12-13). Essa totalidade planetária, numa montagem que

reúne todos os símbolos do mundo, encontra-se nas figuras já evocadas do ouroboros. *Cobra* abre o caminho e afirma a vontade de entrar na casa da alquimia, um mundo criado a partir de uma lógica de constelação, de montagem, de conjugação de contradições, de uma ironia corrosiva.

Essa força mortífera apela à conjugação de opostos, “ligando a noite ao dia, o oculto ao revelado, o pres- /sentimento ao acontecimento, / – tudo no mundo, na história, / a poesia propõe a história do mundo” (p. 15). A unir cabeça e cauda, o ouroboros não se transforma só a si, ele reconfigura o mundo e o humano, encontrando na poesia uma forma de atuar no mundo e no humano. E toda matéria quer unir-se: “o mundo – este arripio concêntrico” (p. 31). Para tanto, é “preciso destruir tudo sim de extremo a extremo / para encontrar o centro” (p. 21). Encontrar o centro equivale a encontra tudo: o ovo ourobórico, a *prima materia*, a pedra filosofal, o ouro, o *axis mundi*, a morte e a vida. O centro é a morada do ouroboros, “as víboras nos alvéolos” (p. 25), “os anéis luzem, terríveis, de ouro forte, fechados como serpentes / fio a fio” (p. 31). *Cobra* é rica em imagens circulares, que repetem o movimento, mas engendram novas criações. A qualquer leitor lhe ressalta aos olhos, “que se tornam / secretos / como a pedra queimada no centro / da terra” (p. 46). Quanto mais vemos o ouroboros inscrito no mundo, mais nos tornamos a pedra, a matéria transmutada até ao limite e além dele.

O ouroboros funciona como se “o corpo inteiro como um membro se embrenhasse / no sangue / que [...] ligava por dentro de estrela a estrela, / por grandes fibras / vibrantes” (p. 42). O princípio da correlação entre micro e macrocosmo estabelece-se, a partir do corpo, porque este está “soldado por cada laço da carne / aos laços / das constelações” (p. 53) e “pelos canais nocturnos entra e sai o mel, / o veneno branco” (p. 28). O veneno branco, esperma, é mel, matéria que nutre a vida. O corpo contém “sangue e ouro / e cálcio e mel” (p. 53). Há uma forte relação da poética erótica do corpo com a alquimia. Parece ser Helder o poeta que mais contempla essa afinidade: “rutila / a flor do alimento, talhada: o ânus” (p. 28); “a limalha salta / entre a boca e o sexo” (p. 31-32); “O génio das coisas é baixo como o ouro / amarrado / em torno do sexo” (p. 40); “os sexos fechados pelas bocas claras, que tudo / luzisse anelamente” (p. 42). O corpo, os órgãos genitais e o ato sexual constituem uma das bases de pensamento para a transmutação alquímica, para a criação de vida alquímica – a criação de ouro, da pedra filosofal ou do homúnculo, e tudo está preso à imagem ourobórica que, como já vimos, apresenta o sistema planetário consigo e os processos de elaboração da matéria: “as cobras fazem laços dentro da terra,

/ e nos sítios mais escuros irrompem rosas cor de esperma” (p. 72). A vida nasce da treva, no abismo incriado que é o ouroboros. Veremos, é de onde o poema também vem.

Como já pensado, *prima materia* e pedra filosofal são o mesmo corpo, em fases diferentes da sua metamorfose e, como tal, são metáforas diferentes no seu contexto. Eles são opostos que, conjugados, fazem a síntese da alquimia: “matriz mater madre madreperola / e pedra matricial” (p. 71). Se a *prima materia* é mãe, a pedra é a matriz, onde “vibra um colar de água / no coração da pedra muito limpa [...] / onde a luz acaba e a treva toda se volta” (p. 74-75). O abismo aquoso do início de vida, como já vimos, o potencial autofecundador do ouroboros. É na pedra que vibra o coração da pedra; é, como exemplifica Helder, o teatro dentro do teatro, a verdade dentro da verdade de uma verdade, continuamente, uma dentro da outra, explorando “formas que morrem de si mesmas – / um salto para o centro” (p. 61), assim como a “metáfora seja atendida como alusão à metáfora / da metáfora” (p. 62), síntese de “um sistema de símbolos do símbolo que é o mundo” (p. 62). É autofecundação e autofagia, matriz autopoietica do mundo.

A totalidade desse mundo autônomo dramatiza-se no poema e na língua: “uma frase trabalha na sua culpa como a paisagem / trabalha na sua estação – [...] ao buraco que transpira no meio do ouro – / [...] em volta tremendo / como um nó vivo [...] – uma espécie de precipitação / convulsa da matéria para o seu abismo próprio” (p. 60). A paisagem, a imagem ainda, possui “as estações [...] que trabalham naquilo de / trazer / para muito perto do orifício / a fruta toda os buracos os ovos as víboras os astros as pedras / tudo” (p. 66). A imagem convoca para si todos esses elementos intensos de uma vida completa e absoluta, a frase opera no mesmo sentido. A própria língua é ourobórica, uma vez que, sem proprietários, numa força autônoma, alimenta-se de uma criadora aniquilação de si, para de si renascer: “não se pode acreditar na beleza concentrada / da gramática / como que cheia de como que / força pura, / cintilação, / violência. Destruir diz ela” (p. 66). Com efeito, tal como as estações, há o momento de concentrar e o tempo de dispersar; outra forma de trazer a vida e a morte para o centro da linguagem: “como o centro da frase é o silêncio e o centro deste silêncio / é a nascente da frase começo a pensar em tudo de vários / modos” (p. 59).

O silêncio não deixa de ser um nada germinal, um grau zero, o ovo ourobórico e, como qualquer alquimista sabe, a morte é um estágio essencial no processo de criação da matéria filosofal. Helder entende-o: “vou morrer. / O ouro está perto” (p. 27) e “vou deixar o mundo, eu, cometa expulso / dos buracos da pedra” (p. 31). Sai da pedra para voltar a ela porque ao escrever “gravava-se o ouro nos centros / ávidos” (p. 35). Como faz esse

trajeto de ida e volta entre o silêncio e o centro, catábase e anábase sistemáticas, exatamente, sístole e diástole? “A minha arte é venenosa” (p. 32) e “as metáforas, silva a cobra” (p. 77). Efetivamente, essa escritura venenosa corrompe a linguagem e o imaginário, corroendo limites, permitindo que, pela sua vontade inevitável, ocorram as circulações, as transmutações. Ele percebe os riscos: “a atenção criou nas coisas o seu movimento / as formas ficaram sob a ameaça do seu mesmo / movimento” (p. 59). É natural que se anule, é a única forma de o poema continuar. “Esta maneira de tocar o ouro escurece as mãos” (p. 44): falamos do enegrecimento da matéria, a primeira fase alquímica, *nigredo*, tão recorrente, na arte do ouro. Porém, “sob o choque do ouro estagnado no tórax / com a camélia radial explodindo, / a brancura ameaçava cada morte” (p. 36). Depois da *nigredo*, virá a *albedo*, a purificação da matéria, a explosão de vida.

Essa matéria resultante “arde em seu anel de estrela metalúrgica” (p. 39): “na palavra está o silêncio dessa palavra / e cada silêncio fulgura no centro da ameaça / da sua palavra – / como um buraco dentro de um buraco no ouro dentro do ouro” (p. 60). O ouroboros produz a flor azul, o mercúrio transmutador; produz a prata e o ouro: “as víboras sonham no ninho, / turquesas, como pedras, mas eu estou / com um braço de ouro sobre a cama” (p. 30-31). O poeta não é imune ao poder da transmutação; ele é o poema, a língua, a matéria em destruição e em eterno retorno, “na teia de fogo a argila que se transmuda / em porcelana” (p. 38-39), para “que eu atinja a minha loucura na sua estrela expelida / pela força dos ventrículos / negros, como por uma crua vulva / animal” (p. 51). O fruto do seu trabalho, anel de estrela metalúrgica, sai das cavidades obscuras de si através da matéria mater madre, posto que “nenhuma frase é dona de si mesma” (p. 62). A frase é dominada pela força ourobórica, necessidade de destruir e recriar a todo o instante. Em última instância, será o leitor a dominar o poder criador da frase criada.

*Cobra* é uma obra contida numa linha curva aberta que coze – e cose – elementos do poema, de toda a arte, autônomos uns dos outros, mas que consonam e formam uma ideia de obra. A obra é aberta, o “C” que a introduz pode não passar de um “O” aberto. É, efetivamente, o ouroboros por se devorar. A cobra ainda não se devora, apenas se constitui, como poema, “colar de pérolas, [...] todas juntas, circuito / vibrante que se pode sentir à roda do pescoço com uma / viveza autônoma de bicho” (p. 10). Será no fim da cobra que esta se torna obra, na profusão de elementos arredondados, de circuitos fechados: “órbita”, “rosto”, “corolas”, “diamantes”, “ovos”, “laranjas”, “sexo redondo”, “boca” (p. 79). Todavia, a obra não se vai fechar porque mesmo na metáfora arredondada que possamos fazer da “rosa que brilha / e da mão” (p. 79), ambas se abrem, se ramificam

e irradiam em pétalas e dedos. É, afinal, *Cobra*, “o poema rotativo que se afasta” (p. 79). O leitor sabe-o no futuro pelo processo de anulação e fragmentação que esta obra sofre, no projeto helderiano, e, mesmo por isso, o símbolo do ouroboros presentifica-se nesse gesto. A cobra que se devora anula-se, dissolve e se ela foi fragmentada, na repetição do ciclo dionisíaco, foi para ser encontrada em outras obras, nelas germinar e vitalizar e, por fim, poder ser reconstituída, inteiramente aumentada, toda, absoluta, mesma e outra.

### **Conclusão ou a cobra por se devorar**

O diálogo entre a iconografia alquímica e a poesia pode abrir a leitura, a partir de um movimento virulento e violento. Virulento porque as duas matérias armazenam em si uma dose de significação que contagia uma à outra. Violento porque exige forçar o pensamento a separar e a reunir, criando ainda um terceiro objeto, a própria leitura resultante desse cruzamento. Trata-se, pois, de um jogo comparatista entre poéticas. Os emblemas alquímicos e os poemas provocam-se, lançando um sobre o outro uma outra luz. Essa relação não apenas destaca o papel da simbologia na alquimia, mas também ressalta o poder da linguagem poética na criação de significado e interpretação de obras visuais e textuais. Com efeito, há uma nova textura tecida ao deslocar o poema da obra que o guarda e a gravura alquímica da tradição que a envolve.

A tradição alquímica é plástica o suficiente para ser lida na criação artística e integrada na tradição filosófica. A transmutação enceta o processo de destruição e recomposição da matéria. Um eterno retorno que, chegando à possibilidade de origem, a matéria original é devolvida a um presente em si, consciente e autônomo, marcando um novo começo, uma nova perspectiva de mundo. Esse apodrecimento, conseqüente cura e reorganização da matéria, na qualidade de pensamento e linguagem, pode ser articulado com a revalorização nietzscheana, com a desconstrução derridiana. Para não fugir ao objetivo deste texto, apenas acrescentamos que a metamorfose e a multiplicidade dos diversos símbolos alquímicos evocam o devir e o rizoma de Deleuze e Guattari, a conexão de “[...] um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza [...]. Ele constitui multiplicidades [...]; a multiplicidade transforma-se mudando de natureza” (1995, p. 31). Assim se verificou na dimensão crescente do ouroboros que vai ganhando cada vez mais poder e abrangência.

A iconografia da alquimia é veículo de conhecimento. Interessante notar que o seu autor é quase sempre anônimo ou oculto e poucas vezes é o autor dos tratados alquímicos,

o próprio alquimista. O autor das imagens herméticas, que pode ser o copista ou o editor, é sobretudo um leitor que faz da sua leitura uma outra criação. Ele não pretende somente descrever ou legendar visualmente o texto alquímico, ele quer criar um outro pela imagem. Igualmente, a poesia é uma forma de conhecimento. O resultado da relação entre a imagem alquímica e a imagem poética é múltiplo porque potencia a pertinência do pensamento alquímico, enriquece o movimento de leitura, na sua criação e recepção, e abre um espaço de diálogo entre a literatura, a filosofia e as artes.

O exercício de Herberto Helder afina a sua escrita numa pauta composta por palavra e imagem (e, noutro momento, poderíamos incluir a música – “ouçam também com os olhos!” [1998, p. 7]); um trabalho que “não corresponderia apenas a algo como um arquivo, tratar-se-ia também de um princípio organizativo, de uma maneira única de ordenar as imagens, de as ligar entre si” (Martelo, 2016, p. 59). Imagens “internamente orgânicas, são uma experiência de constituição” (Helder, 1980, p. 17), como as anuncia no catálogo de uma exposição de Cruzeiro Seixas. As imagens emendadas que servem de alimento a Helder não deixam de evocar um movimento arquivístico. Contudo, esse movimento está longe de ser acumulativo, estático e totalmente consciente. É um trabalho laboriosamente emendado, de destruição, recombinação e criação, cujas forças que o movem não são sempre controladas pelo seu operador: “eis como que uma coisa como que nos interessa: destruir os / textos” (Helder, 1977, p. 65). Uma imagem alimentada por outras tantas: o poema e a imagem, como consignação e recomposição.

A matéria ourobórica que é primeira e filosofal, venenosa e curativa, impura e depurada, é ainda corpo: “todo o corpo é um espelho torrencial com as fibras / dentro das grutas. Cobra / que acorda no fundo / de si mesma, o halo ovovíparo / levantado ânulo a ânulo: / grande raiz fria sustentando o seu ovo soprado” (p. 34). Essa é uma relação original, à qual os tratados alquímicos pouco se referem. A poesia de Helder transforma a metáfora isolada num símbolo multifacetado, numa central nuclear carregada de metáforas que contaminam todo o corpo do texto. Ou seja, Helder expande a imagem alquímica, fazendo-a dialogar com temas da linguagem e do conhecimento que abordam o devir do criador e da criação. Dessa forma, a alquimia renova-se e pode ser pensada como uma poética de pendor filosófico que ainda contribui para o pensamento.

A articulação entre a iconografia alquímica e a prática contemporânea da escritura permite imaginar o eterno retorno de uma mesma e outra matéria que muda de laboratório, mas que conserva a substância do mundo, uma força vital que não distingue, na unidade originária, amor e morte, enquanto tudo é vida e matéria sempre em transmutação. No

fundo, a substância é a mesma e outra porque é sempre a percepção de cada operador. A percepção de cada um é sempre outra, mas o operador é sempre humano, e o fato de ser sempre uma percepção pode contagiar a percepção do outro, em certas circunstâncias. Abreviando, é sempre o mesmo operador, “mão que revolve a substância primordial” (2016, p. 364), lemos em *A cabeça entre as mãos*. Esse operador é, em simultâneo, o mundo, o humano e a obra: “que toda a noite do mundo te torne humana: / obra” (p. 365).

Na obra de Helder, as pontas encontram as suas extremidades e se devoram: consomem-se e consumam-se. Essa autofagia nunca termina: quanto mais a cobra se devora, mais há para devorar. A poesia consome-se e projeta-se para a realidade exterior, até que tudo se torna poesia: a autopoetização do mundo. Se o ouroboros é símbolo de todo o processo alquímico, também pode ser símbolo dessa poética alquímica. O ouroboros autofágico representa a autoanulação que se encarrega do devir da criação. A *prima materia*, da alquimia e da literatura, evoca o nada gerador de sentido, silêncio, lugar vazio que recebe forma pelo contexto, tempo e espaço; o ovo com o ouroboros dentro de si. O seu próprio movimento traduz a criação, entre a separação e a conjunção, entre o corte e a continuidade: o corte das linhas que formam todo o poema, toda a obra. A memória capta essa *prima materia* pelo tempo: o eterno retorno do *axis mundi* ouroborico, mas poderia ser o presente espiritual de Novalis, ou o fenômeno primordial de Goethe. O tempo da memória ofidica une profano e sagrado, instaura a unidade primordial e inscreve o processo da criação alquímica e literária, fabricando a pedra filosofal da criação.

## REFERÊNCIAS

ANTUNES, P. **Herberto Helder, *Cobra, dispersão poética***: edição evolutiva. 2011, 95p. Projecto (Mestrado em Edição de Texto) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

ARGENTINA, G. A. (ed.). **Il segreto della polvere di proiezione, prezioso dono di Dio**: il giardino delle ricchezze. Roma: Edizioni Mediterranee, 1983.

BALCAROVÁ, M. **Die Schlange als Reflexionsmittel in den Künstlertexten der deutschen Romantik**. 2016, 222 p. Tese (Doutorado em Estudos Germanísticos) – Universidade de Karlova, Praga. Disponível em: <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/83827>. Acesso em: 27 maio 2024.

BEESE, M. **Novalis: Leben und Werk**. Rostock: Neuer Hochschulschriftenverlag, 2000.

BENDER, C., HENSEL, T., SCHÜTTPELZ, E. **Schlangenritual: Der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag**. Berlin: Akademie Verlag, 2007.

CAMPBELL, J. **The Hero with a Thousand Faces**. Nova Jersey: Princeton University Press, 2004.

CANSELIET, E. (ed.). **L'Alchimie et son Livre Muet: mutus liber**. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1967 [La Rochelle, 1677].

CENTENO, Y. K. **A alquimia e o Fausto de Goethe**. Lisboa: Arcádia, 1983.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário dos Símbolos**. Trad. Cristina Rodrigues e Artur Guerra. Lisboa: Teorema, 1999.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERRIDA, J. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DIOGO, A. L. Herberto Helder: poesia e trauma. In: AGRÒ, E. F. **Rivista di studi portoghesi e brasiliani**. Pisa e Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002, p. 27-54.

FARRA, M. L. **A Alquimia da Linguagem: leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.

GRAY, R. D. **Goethe, the Alchemist: a Study of Alchemical Symbolism in Goethe's Literary and Scientific Works**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2010.

GUEDES, M. E. **Herberto Helder: Poeta Obscuro**. Lisboa: Moraes Editores, 1979.

HELDER, H. **Cobra**. Lisboa: & etc, 1977.

HELDER, H. **Photomaton & vox**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1979.

HELDER, H. Cena vocal com fundo visual de Cruzeiro Seixas. **Diário de Notícias**. Lisboa, p. 17, 19 de Junho, 1980. Disponível em: [https://www.triplov.com/herberto\\_helder/Cruzeiro-Seixas/index.html](https://www.triplov.com/herberto_helder/Cruzeiro-Seixas/index.html). Acesso em: 27 maio 2024.

HELDER, H. Cinemas. **Relâmpago**, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava e Relógio d'Água, n. 3, p. 7-8, Outubro de 1998.

HELDER, H. **Servidões**. Porto: Assírio & Alvim, 2013.

HELDER, H. **Poemas completas**. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2016.

HOCKE, G. R. **Die Welt als Labyrinth: Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur**. Hamburgo: Rowohlt, 1987.

JUNG, C. G. **Die Archetypen und das kollektive Unbewusste**. *Gesammelte Werke*. v. 9. Brisgóvia: Walter-Verlag, 1976.

KIRCHWEGER, A. **Golden Chain Homeri**. São José: AMORC, 2016.

LENNEP, J. **Art et alchimie**: étude de l'iconographie hermétique et de ses influences. Bruxelas: Meddens 1966.

LENNEP, J. **Alchimie**: contribution à l'histoire de l'art alchimique. Bruxelas: Crédit Communal, 1985.

MAFFEI, L. Herberto Helder, sim, o poema contínuo. **Diadorim**, Rio de Janeiro, v.1, p. 169-180, 2006. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3844>. Acesso em: 27 maio 2024.

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

MARTELO, R. M. **Os nomes da obra**: Herberto Helder ou o poema contínuo. Lisboa: Documenta, 2016.

MIRANDA, R. N. **Modos de ver, modos escrever**: da imagem e da escrita em Herberto Helder e em Jean-Luc Godard. Porto: Instituto de Literatura Comparadas Margarida Losa e Edições Afrontamento, 2019.

PESSOA, F. **A procura da verdade oculta**. Lisboa: Europa-América, 1986.

PREISENDANZ, K. Aus der Geschichte des Uroboros. *In*: HERMANN, F.; TREUTLEIN, W. **Brauch und Sinnbild**. Karlsruhe: Südwestdeutsche Druck- und Verlagsgesellschaft, 1940, p. 194-209.

RAMPLING, J. Eine geheime Sprache: die Ripley-Bildrollen. *In*: DUPRÉ, S. **Kunst und Alchemie**: das Geheimnis der Verwandlung. Munique: Hirmer, 2014, p. 38-57.

ROMMEL, G. **Geheimnisvolle Zeichen**: Alchemie, Magie, Mystik und Natur bei Novalis. Lúpsia: Edition Leipzig, 1998.

ROOB, A. **O museu hermético**: alquimia e misticismo. Trad. Tereza Curvelo. Colónia: Taschen, 2006.

SAMUELS, A. **Jung e os pós junguianos**. Trad. Eva Lucia Salm. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

SCHÜTT, H.-W. **Auf der Suche nach dem Stein der Weisen**: Die Geschichte der Alchemie. Munique: Beck, 2000.

SOUZA, J. C. **Os Pensadores**: pré-socráticos. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

THAPAR, R. **Sakuntala**: Texts, Readings, Histories. Nova Iorque: Columbia University Press, 2011, p.197-217.

VALENTINUS, B. **Last Will and Testament**. São José: AMORC, 2016.

*Data de submissão: 09/03/2024*

*Data de aprovação: 03/05/2024*