

## **LER O QUE NUNCA FOI ESCRITO: A POESIA DE HERBERTO HELDER COMO ATLAS**

Daniel Tavares\*

danieldossantostavares@gmail.com

UMA DAS QUESTÕES MAIS PRESENTES NA VASTA CRÍTICA que gravita em torno da obra de Herberto Helder prende-se com o seu *modo* de leitura. Como abordar uma escrita que se recria, reescreve, rasura e dissolve constantemente, pondo em causa a legibilidade da obra, estremecendo as fundações canónicas dos moldes tradicionais de leitura? Seguindo o basilar estudo de Maria Lúcia Dal Farra, a poesia herbertiana opera num gesto poético tipicamente modernista, i.e., em modo ilegível, não pretendendo oferecer ao leitor uma linguagem que se estabeleça como mediação do real (cf. Dal Farra, 1986). Tratar-se-ia, assim, de um virar de costas ao leitor que se evidencia tanto na língua herbertiana como nas constantes remissões da obra para o seu próprio corpo. Se este autotelismo se finca no «enclausuramento dos símbolos» em relação ao real, o gesto constituiria igualmente uma certa equivalência ao desvio traçado pela arte moderna dos preceitos representativos figurativos, estes que constituem grande parte da memória iconográfica ocidental. Escreve o poeta em (*memória, montagem*): «o poema não transcreve o mundo, mas é o rival do mundo». Em *Teoria das Cores*, texto de *Os Passos em Volta*, a recusa da representação do real deriva da consciencialização do artista da sua impossibilidade, que revemos

125

.....  
*LER O QUE NUNCA FOI  
ESCRITO: A POESIA DE  
HERBERTO HELDER COMO  
ATLAS*  
.....

Daniel Tavares

---

\* Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Braga, Portugal.

exemplarmente concretizada nas palavras irônicas de Cesariny: «tantos poetas, a realidade, comovida, agradece» que parecem, neste ponto de observação da relação arte/real, convergir com as de Helder: «[d]o comovente e fulgurante show do imaginário».

Em comunhão com este hermetismo que deriva, em parte, do *modus operandi* editorial do autor, está a galáxia imagética herbertiana que se compõe, segundo Ribeiro, de «galerias de imagens insolitamente fulgurantes e sumptuosas, próximas, em resultado ou efeito, das típicas imagens surrealistas<sup>1</sup>. Derivação do extremo e incessante exercício de linguagem, o texto herbertiano é um corpo construído também pelo choque imagético que, na sua trajetória, se estende territorialmente na obra e assenta na tessitura polifónica que parece sustentada por esse «tecido ininterrupto» que é a memória, como lhe chamou o poeta, que busca a «zona anónima da linguagem» (cf. Dal Farra, 1985). Que espectros habitam o corpo palimpséstico herbertiano? As referências são tão díspares na cronologia e na tipologia que é frequente a interseção de textos cabalísticos, bíblicos, alquímicos e nomes tão canónicos como os de Homero, Dante ou Camões, não esquecendo os menos conhecidos que compõem os volumes «mudados para português».

A imagética herbertiana engendra-se assim como um universo sumptuoso que, por propor emparelhamentos improváveis, se esquiva a uma excessiva referencialidade, enclausurando o símbolo e deslocando-lhe não raras vezes o sentido. A sumptuosidade das imagens também se deve a este dialogismo imagético, tendo no cerne do seu processo poético a metáfora. A multiplicidade de referências a universos mágico-míticos, alquímicos, xamânicos atuam num tempo outro, neste tempo, no tempo da escrita herbertiana, que é uma atualização das mesmas, uma re-significação, estabelecendo-se em dinâmica dialógica os textos e as imagens. São novas roupagens ou, como refere Helder em (*memória, montagem*), casas: «casas de Aristóteles, Benjamin, Picasso, Huidobro, Malraux. Casas para onde se entra e de onde se sai, por portas travessas ou janelas, por telhados e escadas derradeiras, pela frente, abrindo túneis nas caves, escrevendo torto em linhas direitas,

<sup>1</sup> Agradeço a Eunice Ribeiro o acesso do texto «O corpo extremo. Sobre *A Morte sem Mestre* de Herberto Helder», cujo processo de publicação ainda não fora concluído aquando da elaboração deste texto.

ateando fogo pelas traseiras». (Helder, 2006: 138). O poeta atribui-lhes novos lugares, dá-lhes novas casas, novos rostos.

É nesse sentido que recorro aqui a antologia poética organizada por Helder, *Edoi Lelia Doura*, que tinha por subtítulo: *antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*. No prefácio da antologia - que reúne nomes como Sá Carneiro, Edmundo de Bettencourt, Cesariny, Gomes Leal, Pessanha, António Gancho, entre outros -, Helder justifica a seleção dos poemas e dos poetas como sendo pessoal, assumindo o caráter original do volume. Escreve Helder: «A antologia deveria permitir ler, lado a lado todos estes poemas e poetas (...)». Depois, cabe a cada leitor que «ache (...) a vista de uma paisagem transfigurada: a vida começa a ser real. Algures, aqui». A antologia é assim a disposição de uma paisagem literária, com textos autónomos, mas que, por dialogarem na mesma «casa», ganham outras valências. É, afinal, a concretização da operação de vizinhança e aproximação que fora feita enquanto leitor, consumido num acrescento de camadas de memória e de visões, de aproximações e de leituras. O processo alquímico da linguagem passa também por aqui: por criar uma superfície intertextual, estabelecida em acronia. O texto configura-se então como um espaço no qual são invocadas vozes de uma vasta memória literária, artística e cultural imbricadas e justapostas, como podemos rever no conceito de acronia proposto por Elisabeth Lenk: «Acronia não significa estarem as épocas indiferentemente umas ao lado das outras, mas sim o elas estarem umas dentro das outras, segundo o modelo do tripé, como estruturas em fuga que rejuvenescem. Podemos abri-las como um harmónio, e então é muito grande a distância de um extremo ao outro, mas também podemos metê-las umas dentro das outras como as bonecas russas, e então as paredes do tempo ficam muito perto umas das outras»<sup>[2]</sup>.

Na abertura de *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*, Georges Didi-Huberman analisa o gigantesco projeto de Warburg, o *Atlas Mnemosyne*. Warburg recupera o atlas como símbolo de um modo de leitura que se afasta de uma narrativa linear, e, extensivamente, de uma perspetiva historicista. O atlas propõe assim um saber que se dispõe antes em tabelas ou pranchas moventes. É também numa perspetiva acrónica que o leitor deambula pelas páginas, sem ordem restritiva, guiando-se

<sup>2</sup> Citamos Lenk a partir da tradução de João Barrento de *Medeia*, de Christa Wolf.

por operações de semelhança estimuladas pela sua imaginação. É neste sentido que Didi-Huberman evoca as palavras de Benjamin, pois ler o mundo é «ler que nunca foi escrito», porque «*Ler o mundo* é algo demasiado fundamental para ser apenas confiado aos livros, ou a eles confinado: porque ler o mundo é também *ligar as coisas do mundo* segunda as suas relações íntimas e secretas’, as suas ‘correspondências’ e ‘analogias’». (Didi-Huberman, 2013: 15). Há, no pensamento de Benjamin, uma valorização da imaginação enquanto processo, enquanto motor produtivo do pensamento e da imagem. No método warburgiano, o atlas é uma «mesa de trabalho» que traça uma busca de sentidos múltiplos, de bifurcações de significados, proporcionando aquilo a que o autor chamou de «espacialização da imagem e do saber».

Didi-Huberman aponta a «imaginação» como base deste processo de montagem, como operação que põe em funcionamento este olhar movente e vertical que dispõe, conjuga e revaloriza os sentidos da imagem. Na obra de Herberto Helder, a metáfora passa pelo enclausuramento do símbolo (e a sua posterior redefinição) que proporciona a «aparição» de uma terceira imagem, provocando aquilo a que o pensador francês chamou de «brecha na linguagem». Esta fenda no dizer acompanha a poesia (e a crítica) herbertiana. No seguimento da pergunta inaugural («como ler Herberto Helder?»), poderá surgir aqui outra: como «falar» de Herberto Helder?

A montagem não é, no entanto, um processo pacífico. Estabelece-se sobretudo no choque, no confronto, consubstanciando-se exemplarmente nas palavras de Godard. Em entrevista, o realizador referia-se à montagem como um processo que tem origem pictórica, estando já na história da pintura pela questão do ângulo, do ponto de vista, digamos. E acrescenta: «Todos procura(ra)m a montagem. Hoje, chamamos montagem à assemblagem»<sup>[3]</sup>. A montagem dependeria, assim, da forma como das imagens e as suas potenciais relações são vistas, lidas e trabalhadas. A proposta não se cinge uma simples ligação de sentido, mas antes de proporcionar um sentido novo através do «choque» improvável de imagens, para fazer surgir uma terceira. À imagem da obra de Helder, Godard parece procurar um sentido outro ou um

<sup>3</sup> Diálogo entre Noël Simsolo e Jean-Luc Godard emitido no programa radiofónico *A voir nu*, da emissora France Culture, em 1998.

deslocamento do sentido original, num processo que se aproxima muito do processo metafórico poético que encontramos em *desenho*:

O ponto não é estabelecer um sistema de referências, instituir leis, consumir um mecanismo. Digo que o ponto é propiciar o aparecimento de um espaço, e exercer então sobre ele a maior violência. Como se o metal acabasse por chegar às mãos – e batê-lo depois com toda a força e todos os martelos. Até o espaço ceder, até o metal ganhar uma forma que surpreenda as próprias mãos. (Helder, 2006: 79)

A passagem sugere aqui a figura do poeta-artesão, criador e manipulador de uma forma nova. É o olhar do demiurgo sobre a sua obra, um olhar vertical e panorâmico. Etimologicamente, o poeta é aquele que trabalha com as mãos, que molda e que manipula. O exercício poético de Helder é também um ofício artesanal e de um forjar «a voz do silêncio», a «zona anónima da linguagem» (cf. Dal Farra, *supra*).

A perspetiva vertical coaduna-se com um olhar que seria o do deus-artesão ou do artista enquanto deus, lembrando as figuras do ferreiro e do oleiro, capazes de dominar a matéria e de engendrar algo de sobre-humano. Estes fazedores das formas, que as criam por entenderem os segredos da natureza, dominam a «linguagem dos artesãos», que Helder recorrentemente refere.

A obra de herbertiana é um campo operatório, uma *máquina de emaranhar paisagens*, através da qual se dispõem os símbolos e os textos numa *paisagística* literária, pondo em funcionamento o «dispositivo». No texto *máquina de emaranhar paisagens*, enunciam-se alguns lugares, evocam-se algumas vozes: Génesis, Apocalipse, François Villon, Dante, Camões e, por fim, a palavra «Autor», que parece ser resultado de todo o tecido textual anterior. Nas palavras de Agamben, o dispositivo é essa forma de capturar, orientar, modelar e controlar: «J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants». (Agamben, 2007: 31).

Ao olharmos para *Photomaton & Vox*, encontramos alguns textos que, pelo cariz metatextual, justificam a abordagem herbertiana ao «ângulo poético», exemplo disso são (*memória, montagem*), *imagem*

ou ainda *a paisagem é um ponto de vista*. Retomando as considerações de Pedro Eiras acerca deste último, o texto revela-se paradigmático no que a perspectivas diz respeito. Um breve olhar sobre a abertura sugere já uma visão aérea sobre a poesia e, posteriormente, sobre o mundo. «Declaram que a melhor maneira de contemplar a natureza é de cima de uma bicicleta (Marilyn Monroe dixit); talvez a melhor forma eleitadamente apocalíptica e luminosa de escrutar a poesia seja de helicóptero.» (Helder, 2006: 57,58). Evoca-se pontos de vista e ângulos, e, lembrando novamente Didi-Huberman, um atlas pode ainda ser entendido como Atlas - com maiúscula, o titã que sustenta o peso mundo, impedindo que terra e céu se confundam. Impede, mas também liga, como uma árvore, que finca as suas raízes na terra e aponta para o céu, estabelece-se como um ponto intermédio.

O equilíbrio é assegurado numa tensão corporal extrema e extenuante. E os extremos são, de certa forma, equivalentes. As visões do demiurgo ou do morto equiparam-se na panorâmica, já que uma e outra oferecem aos olhos um olhar amplo, seja do céu ou da terra, contrariando um modo de *ver* preso ao movimento narrativo, leia-se, de bicicleta. Como um dos objetos fundadores da alquimia, a tábua esmeraldina, sugere: «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». A larga visão é térrea ou sideral e Atlas, condenado ao suplício, aguenta o peso do mundo no seu corpo vergado. Figura que, em aproximação, nos lembraria o gesto crístico, que encontramos em resíduo na poesia de Helder.

Em *Servidões*, por exemplo, uma das últimas publicações do autor, podemos ler no final do texto de abertura: «compreendi então: cumprira-se aquilo que sempre desejara - uma vida subtil e invisível que o fogo celular das imagens devorara. Era uma vida que absorvera o mundo e o abandonara depois, abandonara a sua realidade fragmentária. Era compacta e limpa. Gramatical». (Helder, 2013: 18). A busca desta coerência gramatical que a visão do morto ou a de helicóptero oferecem são aquilo que, nas palavras de Eiras, «unifica o plural do mundo» (Eiras, 2005: 153). Esta parece ser a gramática que busca a poesia herbertiana, a procura do silêncio final sempre proclamado pelo autor. A alquimia da linguagem ou a reunião, num gesto que se diria órfico, da realidade toda.

O poeta que suporta o peso do mundo (poético) e evoca em tom de súplica literária: «Eli, Eli, lamna sabachthani / porque me abandonaste entre os semáforos da gramática?». O poeta-Atlas suporta o globo preñado de memórias e de formas: «que há o mundo e o mundo sai do corpo,/ e existe memória carregada de formas,/ e as formas são sustentadas pela energia/ de um imaginário» (Helder, 2006: 131). O peso que suporta é memorial, de uma tradição e de uma história das formas e das palavras que no lugar-poema estão em constante metamorfose. Referimos, no início deste texto, um certo afastamento dos preceitos figurativos artísticos tradicionais articula-se com esta redefinição do símbolo. É em articulação com esta ideia que, em jeito de conclusão, ainda nos propomos a um último desvio de forma a ilustrar a disposição da obra e do rosto herbertiano, desta feita por atalhos retratísticos.

A obra de Herberto Helder sempre se escapou a leituras (auto-) biográficas, leituras estas que não impedem a presença de laivos biográficos, mas que, enquanto categorização literária, anulam-se sempre por excesso e parecem manifestar-se nas sucessivas tentativas de classificações propostas para a obra herbertiana. Após a publicação de *Apresentação do Rosto*, por exemplo, o autor inicia um «complexo processo de amputação» (Freitas, 2001: 21), dissolvendo, trasladando e amputando os textos na restante obra, num gesto que, aparentemente, buscava o silêncio.

Em termos retratísticos, o *rosto* não podia senão dissolver-se na restante obra, talvez devido à fuga aos preceitos representativos enunciados anteriormente, desvio que fez críticos como Clement Greenberg afirmar que a única coisa que a arte contemporânea não admite é precisamente o retrato pintado. Chuck Close elaborou os seus retratos determinado em colocar em causa este pressuposto. Trabalhando pequenas unidades de cor, Close pretende construir um rosto amplo, dispondo-as na superfície de forma a constituir uma forma maior, um rosto. Ao olharmos para os retratos de Chuck Close (por exemplo, *self-portrait*, de 2000), temos o indício de que o ponto de vista do qual se deve olhar para o retrato contemporâneo é vertical, o de helicóptero. De forma ainda mais acentuada, o retrato de Salvador Dali, intitulado *Gala contemplando o mediterrâneo que a 20 metros se torna no retrato de Abraham Lincoln - (homenagem a Marc Rothko)*, ilustra o modo representativo retratístico contemporâneo. Neste trabalho, o pintor coloca

pequenas unidades em diálogo entre si para formar um rosto alargado - unidades que, ao contrário do exemplo anteriormente enunciado, se sustentam através de um significado autónomo: os blocos dialogam, são montados de forma a deslocar o sentido de cada um, para formar um novo. É também nestes termos aproximados que Roland Barthes definiu o retrato em *S/Z*:

O retrato (neste texto) não é uma representação realista, uma cópia unitária, como a ideia que dela nos poderia dar a pintura figurativa, é uma cena ocupada por blocos de sentido, ao mesmo tempo variados, repetidos e descontínuos (incisões); da disposição (retórica anatómica e frásica) desses blocos surge um diagrama do corpo e não uma cópia (...) Por outras palavras, a leitura do retrato realista não é uma leitura realista: é uma leitura cubista: os sentidos são cubos, amontoados, deslocados, justapostos, e, apesar disso, corroendo-se uns aos outros, cuja translação constitui todo o espaço do quadro, e faz desse mesmo espaço um sentido suplementar (...) o rosto não é total, o enquadramento ou o suporte dos sentidos; ele é mais um sentido: uma espécie de parâmetro diacrítico. (Barthes, 1999: 51, 52)

O retrato contemporâneo é o retrato «cubista», ultrapassando esta nomenclatura a sua referência exclusiva ao movimento artístico, e depositando-se além, como forma operativa, que nos oferece uma visão aérea. Aquela que, no processo alquímico da linguagem, proporciona, através da montagem, a aparição do rosto herbertiano.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio (2007), *Qu'est ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot & Rivages.
- BARTHES, Roland (1999), *S/Z*, Lisboa, Edições 70.
- BARRENTO, João (2005), *Ler o que nunca foi escrito. Conversa inacabada entre Walter Benjamin e Paul Celan*, Lisboa, Cotovia.
- DAL FARRA, Maria Lúcia (1985), *A Alquimia da Linguagem - Leitura da Cosmogonia Poética de Herberto Helder*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2013), *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*, Lisboa, KKYM.
- EIRAS, Pedro (2005), «Scherzo com helicópteros. A metáfora do voo em Herberto Helder» in *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XXII, Porto, 2005, pp. 151-184.

- FREITAS, Manuel de (2001), *Uma espécie de crime: Apresentação do Rosto de Herberto Helder*, Lisboa, & Etc.
- HELLER, Herberto (2006), *Photomaton & Vox*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_\_ (2013), *Servidões*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- RIBEIRO, Eunice (2015), «Os estudos retratísticos em Portugal: Artes plásticas e literature» in *Cultura XXI*, S/L, Labirinto de Letras.
- \_\_\_\_\_ (no prelo) «O corpo extremo. Sobre *A morte sem mestre* de Herberto Helder», in Catherine Dumas, Ilda Santos e Daniel Rodrigues (org.), *HH - Se eu quisesse, enlouquecia*, Oficina Raquel, Brasil.

