

**A Dinâmica dos Olhares**

**Cem Anos de Literatura  
e Cultura em Portugal**

Ficha Técnica

Título: *A Dinâmica dos Olhares – Cem Anos de Literatura e Cultura em Portugal*

Edição e Organização: Ernesto Rodrigues, Rui Sousa

Composição & Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da  
Universidade de Lisboa

Lisboa, 2017

ISBN – 978-989-8814-73-9

Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a  
Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projecto “UID/ELT/00077/2013”

# Herberto Helder

Rosa Maria Martelo<sup>1</sup>

A paixão é a moral da poesia: arrisquem a cabeça se querem entender; arrisquem o corpo, a sua medida, se pretendem descobrir o centro do corpo; e sim, arrisquem sobretudo o nome pessoal, para ouvirem o nome de baptismo como o coroado nome da terra.

A escrita de Herberto Helder articula de um modo improvável inactualidade e experiência do contemporâneo. Talvez por sempre se ter reinventado a partir das leis internas que a sustentam, e por conjugar muitas tradições de pensamento e de escrita, ou por reconduzir o mundo à expressão de uma experiência intensiva da força e da beleza, à qual vem juntar-se alguma “furibunda melancolia” (Helder, 2009: 113), a escrita herbertiana consegue ser acrónica – sobretudo se tivermos em conta a maneira como resiste a ser articulada sequencialmente com a tradição aberta pelo alto modernismo –, sem deixar de se manter actual e actuante.<sup>2</sup> As duas metades da arte consideradas por Baudelaire no célebre parágrafo em que distinguia como complementares a contingência da modernidade e o eterno e o imutável (Baudelaire, 1976: 695) são, neste caso, unidas pelos efeitos de uma tensão verbal incomum. Talvez seja essa tensão a conferir imediata transtemporalidade aos tópicos mais actuais – como veio a acontecer em *A Faca Não Corta o Fogo* (2008), e depois, e de modo mais intenso, em *Servidões* (2013), *A Morte Sem Mestre* (2014) e *Poemas Canhotos* (2015), este último livro publicado já postumamente. Mas, ao mesmo tempo, a poesia de Herberto Helder também é capaz de fazer surpreendentemente circunstanciais e actuais muitos tópicos de

---

<sup>1</sup> Universidade do Porto.

<sup>2</sup> A noção de “máxima abrangência”, proposta por Luis Maffei, responde precisamente às dificuldades de integração linear da poesia de Herberto Helder numa cronologia da Modernidade. Sobre esta questão e sobre o reconhecimento generalizado desta dificuldade por parte da crítica, ver Maffei, 2007: 49 ss. e 157.

reconhecida transtemporalidade. A articulação, estabelecida, em *A Morte Sem Mestre* (2015: 54), entre a poesia escrita junto aos canaviais da antiga Assíria e aquela que alguém escreveria agora nos arredores de Lisboa poderia ser aqui um bom exemplo.

Assim, não me é fácil responder à solicitação feita aos colaboradores deste livro de começarmos por um “enquadramento do autor no período compreendido entre 1912–2012”. A escrita de Herberto Helder sempre se quis fora de barreiras periodológicas. E se o ano de 1912 abriu para a explosão do novo, como então prometia Fernando Pessoa na revista *A Águia*, quando antecipava velocidades e intensidades de teor modernista, a primeira coisa a reconhecer é que Herberto Helder foi sempre muito selectivo perante as novas inflexões de escrita que surgiriam a partir desses anos. Em 1958, surpreendeu decisivamente os leitores de poesia ao publicar *O Amor em Visita*, poema longo que viria a ter maior divulgação a partir de 1961, quando foi integrado em *A Colher na Boca*. Devido a esse livro – e a *Poemacto*, publicado logo a seguir –, o poeta ficaria associado a um dos anos mais marcantes da poesia portuguesa do século XX, um ano charneira, como alguns chamaram ao ano de 1961, designadamente devido à emergência de uma consciência objectual do poema à qual Herberto Helder não foi indiferente, a par de outros poetas que por esses anos começaram a publicar, como Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge, Fiama Hasse Pais Brandão ou Ruy Belo, entre outros (cf. Nava, 1991: 7-8; Júdice, 1992: 152), nomes a que devemos juntar também os dos autores ligados à Poesia Experimental.

Herberto Helder teve um papel de relevo neste contexto de viragem e de renovação da poesia portuguesa no qual o neo-vanguardismo e as articulações com a tradição modernista desempenharam um papel determinante. Lembre-se que, por esses anos, foi editor ou colaborador de várias publicações de carácter vanguardista. Ainda na década de 50, participa no número dois da revista *Pirâmide* (1959), e mais tarde vai organizar, primeiro apenas com António Aragão e depois também com E. M. de Melo e Castro, os dois números de *Poesia Experimental* (1964 e 1966), sendo responsável pelo texto de abertura do primeiro número,<sup>3</sup> no qual publicou ainda um fragmento de “A Máquina de Emaranhar Paisagens”. No número 2, participará com uma sequência de seis poemas visuais. Paralelamente, colabora na exposição “Visopoemas”, que teve lugar na Galeria Divulgação, em Janeiro de 1965.<sup>4</sup> Dez anos depois, será co-editor dos dois números de *Nova* –

<sup>3</sup> Trata-se do texto que começa “Era uma vez um pintor que tinha um aquário”. Incluído em *Vocação Animal* (1971), passa depois para a secção “As Maneiras”, de “Retrato em Movimento”, aquando da 1.ª edição de *Poesia Toda* (1973), sendo posteriormente integrado em *Os Passos em Volta*, sob o título “Teoria das cores” (cf. 6.ª ed., 1994).

<sup>4</sup> No catálogo da exposição, a apresentação dos poemas-colagens de Herberto Helder é precedida da transcrição de uma notícia que também será retomada em *Retrato em Movimento*, passando depois para *Photomaton e Vox* (cf. 2006: 86). O valor alegórico que lhe é atribuído parece evidente:

-*Magazine de Poesia e Desenho*.<sup>5</sup>

Sem desconsiderar o significado das acções acima referidas, é necessário ter presente o balanço que o poeta fazia do experimentalismo já nos anos 60, com um distanciamento crítico semelhante ao que o levava a afastar-se do Surrealismo. Recorde-se que, num dos fragmentos de *Photomaton & Vox*, "(movimentação errática)", alude com ironia a "Monsieur Breton" e descreve o surrealismo como aquele "desastre que não se sabe" (2006: 126).<sup>6</sup> Por outro lado, logo na entrevista que concede a Fernando Ribeiro de Mello, em 1964, é notório que Herberto Helder distingue o Experimentalismo do Concretismo, atribuindo maior amplitude ao primeiro termo do que ao segundo. Começando por afirmar que "[n]ão existe qualquer uniformidade nas experiências em curso entre os colaboradores de Poesia Experimental", o poeta distingue, de maneira "rudimentar", "duas grandes tendências" na revista, em função das "diferenças profundas imediatamente observáveis":

Uma a que poderei chamar "concretizante", que se apoia, digamos, numa concepção materialista da linguagem, procurando a coisificação da palavra. Outra "abstractizante", em que a ambiguidade e o indefinido, provenientes de uma inclinação barroca do espírito, se inserem no processo verbal, criando espaços míticos sobre os quais se pode dizer debruçar-se um sentido do maravilhoso. (Helder, 1964: 15)

Não parece difícil identificar a segunda tendência como mais herbertiana. E é importante ter presente que, quase três décadas mais tarde, na auto-entrevista que começa por publicar na revista *Luzes da Galiza*, em 1987, os critérios subjacentes a esta distinção voltam a estar presentes quando Herberto Helder se distancia do que entende como uma perspectiva pobre e equívoca da condição objectual do poema. A transcrição a seguir é um pouco longa, mas também é claríssima:

Numa importante fábrica de papel registou-se um invulgar desastre no trabalho: um operário caiu num misturador e ficou literalmente transformado em pasta de papel. Só se deu conta do acidente quando os filtros da pasta entupiram. Nessa altura, já só restavam no misturador uma das mãos da vítima, uma rótula, uma madeixa de cabelo e tiras de pele. O corpo achava-se integrado nas folhas de papel que continuavam, entretanto, a sair da prensa.  
(*Dos jornais e para servir de epígrafe a um poema chamado "O homem que se fez papel", que o Autor talvez um dia escreva*).

<sup>5</sup> O fragmento "(a paisagem é um ponto de vista)", de *Photomaton & Vox* (2006: 57) corresponde à parte inicial do texto preambular de *Nova 1*.

<sup>6</sup> Nuno Júdice faz notar que, na poesia de Herberto Helder, "nunca as [...] imagens resvalam para o espaço do arbitrário ou do absurdo da imagem surrealista, transmitindo, pelo contrário, a nostalgia de um instante detonador, vulcânico, de que a metáfora surge como resíduo que guarda, na sua materialidade, a incandescência do momento fundador" (Júdice, 1996: 237).

O conceito célebre, celeberrimo, de que o poema é um objecto – bom, tornou-se um lugar comum, já nem sequer se pensa nisso, di-lo toda a gente: os poemas são objectos –, ora esse conceito estabeleceu-se num terreno móvel, movediço; sim objectos, mas como paramentos, ornamentos e instrumentos: as máscaras, os tecidos, as peles e tábuas pintadas, os bastões, as plumas, as armas, as pedras mágicas. É prático sempre o que deles se faz, uma resposta necessária ao desafio das coisas ou à sua resistência e inércia. No entanto, repare, ou actuamos nas zonas do quotidiano de onde não foi afugentado o maravilhoso ou existem outras zonas, um quotidiano da maravilha, e então o poema é um objecto carregado de poderes magníficos, terríficos; posto no sítio certo, no instante certo, segundo a regra certa, promove uma desordem e uma ordem que situam o mundo num ponto extremo: o mundo acaba e começa. Aliás não é exactamente um objecto, o poema, mas um utensílio: de fora parece um objecto, tem as suas qualidades tangíveis, não é porém nada para ser visto mas para manejar. Manejamo-lo. Acção, temos aquela ferramenta. (...). Quando apenas se diz que o poema é um objecto, confunde-se, simplifica-se; parece realmente um objecto, sim, mas porque o mundo, pela acção dessa forma cheia de poderes se encontra nela inscrito: é registo e resultado dos poderes. E temos essa forma: a forma que vemos, ei-la: respira, pulsa, move-se – é o mundo transformado em poder de palavra, em palavra objectiva inventada, em irrealidade objectiva. Se dizemos simplesmente: é um objecto – inserimos no elenco de emblemas que nos rodeia um equívoco melindroso, porque um objecto pode ser útil ou decorativo, e a poesia não o pode ser nunca. É irreal, e vive. (Helder, 2001: 191-2)

Na década de 60, quando a objectualidade discursiva do poema era recorrentemente afirmada em função do materialismo linguístico de um “novo discurso”, Herberto Helder preferia ressaltar a presença do maravilhoso e a raiz mítica da poesia. Em 1987, equaciona de forma mais sintética essa mesma perspectiva através da expressão “irrealidade objectiva”, sublinhando assim o poder de intensificação com que a poesia extrema uma experiência de mundo.

O que acabo de referir são factos que a história literária não deixará de registar, pois situam a emergência da escrita de Herberto Helder por referência a um determinado contexto estético-literário. E todavia, sobre todos esses factos sempre se farão sentir os efeitos da reescrita e o estilo peculiar de um poeta que se quer autor de um livro único, movente e posto à prova a cada novo verso, não apenas como sempre acontece com os livros dos grandes poetas, mas também como acontece mais especificamente com a obra dos grandes reescritores. O reescritor sempre vê na publicação de um novo livro implicações heurísticas e estéticas sobre o que aparentemente estava feito, fechado, publicado. Nesse sentido concebe toda a obra como o livro, único, e sempre sujeito a reelaboração.

Em 1987, Herberto Helder descrevia-se como autor de um “livro reincidente”, um “autor de folhetos” (2001: 195, 197), alguém que integra cada uma das suas

obras num texto geral do qual estas seriam partes, inevitavelmente em interacção. Nessa medida, a cada novo movimento de escrita, tudo na obra publicada poderia estar à prova, e portanto em situação de ser revisto, reescrito:

Quando olho para esse livro, vejo que não fabriquei ou construí ou afeiçoei objectos – estas palavras não supõem o mesmo modo de fazer –, vejo que escrevi apenas um poema, um poema em poemas; durante a vida inteira brandi em todas as direcções o mesmo aparelho, a mesma arma furiosa. (Helder, 2001: 192)

Assim, e exceptuando o volume póstumo *Poemas Canhotos*, a poesia de Herberto Helder apresenta-se hoje sob o título *Poemas Completos* (2015), o livro que volta a reunir a poesia publicada desde 1958, mas, e como sempre, sob uma forma que não corresponde linearmente ao que se poderia esperar de um volume de recolha integral de uma obra poética. Ao contrário do que este título pode sugerir – e ao contrário do que também já sugeria o subtítulo “poesia completa” que, antes, acompanhava *Ofício Cantante* (2009) –, estas recolhas nunca são a simples reedição do conjunto dos livros publicados pelo autor, já que estes foram sofrendo alterações sucessivas e supressões significativas nas várias edições e reedições da “poesia toda”.<sup>7</sup> Só não haverá diferenças a registar nos livros acrescidos em *Poemas Completos*, pois nem *Servidões* nem os livros subsequentes sofreram alterações. Paralelamente, o poeta tem vindo a reeditar *Photomaton & Vox* (4.ª ed., 2006), livro no qual se contam poucos textos em verso, embora seja inegável o tom poético que o caracteriza, bem como o hibridismo que lhe assiste do ponto de vista do género. Trata-se de um volume que além de conter inéditos recolhe textos de proveniências diversas, alguns deles transferidos de uma nunca reeditada *Apresentação do Rosto* (1968) que foi apreendida pela censura, e outros que tinham assumido funções paratextuais em livros de poesia dos quais foram entretanto retirados. No seu conjunto, *Photomaton & Vox* é a narrativa das interrogações e meditações de uma obra que se pensa no processo de criação, funcionando, portanto, como interpretante do “poema contínuo” herbertiano – o que não exclui a presença da meta-discursividade também em muitos dos textos de *Poemas Completos*. Se juntarmos a este título as narrativas ficcionais de *Os Passos em Volta* (10.ª ed., 2009) e os volumes de “poemas mudados para português”, que apontam para as referências multiculturais e multitemporais desta poesia, teremos destacado o essencial da obra na sua aparência

<sup>7</sup> As razões da reescrita, particularmente da supressão de textos publicados, são apontadas por Herberto Helder num pequeno texto divulgado pela revista brasileira *Cult*: “Algumas vezes me aconteceu isso [transpor a linha do fim], e exigi-me eliminar poemas escritos e publicados por desordens e escândalos da atenção. Esta espécie de errata não bastou para me purificar; os poemas a mais, embora refluxamente destituídos, projectam a sua mácula nos poemas legítimos. Cada erro, mesmo ignorado, introduz-se nas conjecturas do acerto. Nunca nos desembaraçamos dos efeitos da desatenção” (Helder, 1999: 59).

final. Sem esquecermos, é claro, a “ferozmente parçalíssima” *Edoi Lelia Doura* (1985), “antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa”, cujo texto introdutório foi, de resto, retomado como parte da prosa de abertura de *Servidões*.

O título da recolha de 2009, *Ofício Cantante*, começou por ser usado por Herberto Helder logo em 1967, na primeira recolha dos seus livros de poesia. O poeta organizou depois outras recolhas, que foi actualizando e “emendando”, sob os títulos *Poesia Toda* (1973; 1981; 1995; 2006) e *Ou o Poema Contínuo* (2004), este último título homónimo do anteriormente usado na súmula de 2001, a qual viria a ser expandida mais tarde, em *A Faca Não Corta o Fogo – Súmula & Inédita* (2008). Finalmente, o volume *Poemas Completos* veio fechar este ciclo, sendo esperável a inclusão de *Poemas Canhotos* numa futura reedição. Lido a seguir ao nome de autor como normalmente acontece no rosto de um livro, o título *Ou o Poema Contínuo* tinha a particularidade de poder sugerir uma total identificação entre o nome da obra e o nome de autor e transformar “Herberto Helder” num sinónimo de “o poema contínuo”, estabelecendo um vínculo e uma permutabilidade incontornáveis entre um e outro. Como inúmeras vezes é afirmado nos poemas, as imagens, o som, o ritmo dos versos herbertianos supõem uma voz e um corpo, mas os textos pretendem funcionar como “carnagem sonora” (2009: 355), como uma dobra cantante da matéria geral, apenas possível em função da escrita: “arrisquem sobretudo o nome pessoal, para ouvirem o nome de baptismo como o coroado nome da terra”, escrevia Herberto Helder na auto-entrevista de 1987. E alguns anos antes, num importante texto que publicou no catálogo de uma exposição de Cruzeiro Seixas, destacara a importância de se conseguir “a coincidência das imagens interiores com a percepção do instante”:

Tudo quanto há foi já visto, existe como forma ou sistema de formas. O espírito organizou-se com essas imagens, que se não encontram em estado de dicionário visual, mas são internamente orgânicas, são uma experiência de constituição.

A forma do mundo que somos deve então adaptar a forma instantaneamente havida lá fora, através de uma sintaxe mental severíssima. (...)

E o nosso corpo, que é o fremente corpo das imagens, as imagens encarnadas, impõe a emenda do mundo. (Helder, 1980)

Títulos como *Poesia Toda* e *Ou o Poema Contínuo*, ou *Poemas Completos*, podem sugerir uma linha de separação que afastaria da poesia (e faria corresponder a outras tipologias textuais) os livros deixados fora destas recolhas, como *Os Passos em Volta* e *Photomaton & Vox*, escritos maioritariamente ou exclusivamente em prosa. De resto, há poemas que passaram de *Photomaton & Vox* para *Poesia Toda*, e outros textos, escritos em prosa, moveram-se em sentido inverso. E todavia, é o próprio autor a recusar, desde muito cedo, que a linha de corte esteja

numa oposição do tipo prosa/poesia:

“Os Passos em Volta” são a minha primeira tentativa para superar a dicotomia prosa-poesia. Marcam também o meu interesse, no momento, de referir algumas experiências de facto, em que a circunstância desempenhava papel preponderante. Achei então que o poema, como eu o vinha praticando, não possuía a elasticidade, o ritmo, o clima verbal, capazes de abranger, adequadamente, o tecido temático e circunstancial que eu pretendia explorar. Aquele livro permitiu-me tal experiência, tendo sido ele, afinal, um passo decisivo para a abolição dos preconceitos que vinham limitando o meu trabalho. (Helder, 1964:15)

Note-se que Herberto Helder não diz que *Os Passos em Volta* é um livro em prosa (embora notoriamente o seja, pelo menos no sentido de não recorrer ao verso); diz, sim, que ele anula a dicotomia prosa-poesia (como, embora de outro modo, também acontece com *Photomaton & Vox*). Por outro lado, em “(memória, montagem)”, o poeta recusa a ideia de que a presença de uma “noção narrativa” possa encaminhar o poema no sentido da prosa:

Não nos acercamos da prosa, a prosa não existe, a prosa é uma instância degradada do poema, a prosa não presume uma qualidade particular de visão e execução – especula um modo extensivo e extrapolado de desgaste do tempo, do espaço. (2006: 139)

E em “(antropofagias)” encontramos a seguinte definição irónica:

Quanto a poemas, escrevi-os em prosa, noutra tempo, numa fugida paisagem. (Depois excluí-os). Escrevo agora, ali, prosa quebrada com aparências poemáticas. Por causa de um sentido “rítmico porque sim”. Tomo a liberdade dessa licença, E não me creiam, pois o erro está no coração do acerto. (2006: 128)

Estes são dois livros que maioritariamente nos dão as circunstâncias dos actos poéticos de que outras obras são resultantes, e por isso eles juntam um retrato de autor (photomaton) a uma visão da autoria em acto, centrando-se mais nas condições do processo libertário ao qual Herberto Helder chama criar um estilo ou um idioma (voz, vox), ou seja, centrando-se nas condições de manifestação da língua singular, única, desta poesia. Nesta perspectiva, a escolha de um texto em prosa para abrir um livro de poesia como *Servidões* torna-se especialmente significativa, tanto mais que esse preâmbulo reúne (por esta ordem) um texto publicado na revista brasileira *Cult* em 1999, o preâmbulo de *Edoi Lelia Doura* (1985) e um texto publicado na revista *Telhados de Vidro* em 2005. No seu conjunto, os três fragmentos formam uma narrativa da origem ao mesmo tempo

pessoal e mítica da escrita herbertiana, com remissões para a infância e para as suas “imagens encarnadas”, que nunca deixariam de regressar e que seriam constitutivas do talento e condição da singularidade desta poesia. Aceitando que o talento é “a possibilidade da pessoalidade” (Helder, 1980), essas imagens representam a exacta possibilidade de um estilo: “É o tema das visões e das vozes, um pouco ameaçador agora quando se lembra aquilo por que se passou” recorda o poeta (Helder, 2013: 9). E mais adiante escreve, acerca de algumas dessas visões:

Trouxeram uma vez um porco selvagem caçado nas serras e atiraram-no para cima da mesa da cozinha, uma longa mesa coberta de zinco. Abriram-no de alto a baixo com enormes facalhões e cutelos, o sangue corria por todos os lados, meteram as mãos e os antebraços na massa vermelha, e eles reapareceram depois como calçados de luvas sangrentas, vivas; deitaram então para os baldes as vísceras que fumegavam: os pulmões, o fígado, os intestinos. De tudo aquilo subia um perfume agudo, embriagador, doloroso. À noite tive febre. Havia qualquer coisa pérfida e perversa neste mundo das frutas muito fortes, dos animais esquartejados, dos cheiros, este mundo espesso e quente, um mundo de imagens orgânicas. (*Idem*: 10)

Nos poemas, há um idioma que surge entre imagem, som e sintaxe, e em tensão com a gramática da língua comum, demasiado presa ao nosso mundo habitual e partilhado. É um idioma em profunda tensão com a distribuição semântica convencional, que os poemas a todo o tempo deslocam. Sendo a fluência imagética e rítmica responsável pelo continuado nascimento da obra, o “ofício cantante” apresenta-se como um efeito da produtividade do “poema contínuo”; mas este nasceria de uma matéria partilhada, as imagens, que são o foco da confluência entre a radical des-subjectivação proporcionada pela poesia e a subjectivação como apropriação do mundo, conseguida no plano da expressão. No texto que abre *Servidões*, Herberto Helder resume o sentido deste “ofício cantante”:

Quase me apetece escrever que a alimentação mítica, a minha, se fizera daquela substância mas os elementos tanto se haviam purificado, de tal maneira tinham sido dispostos, que constituíam um universo autónomo, irreferenciável, absoluto. Fora ali que eu nascera. Mas creio haver quem nasça de si próprio e significa talvez, isto, que nada tenho a ver com a história, que a criei, eu, à história, passe a megalomania se o é; a história é a minha biografia e os pontos onde vida e criação tocam pontos da história comum, pensando-se que há história comum, são contactos de que me sirvo não para a ficção da minha existência mas para a ficção da história que serve a verdade biográfica. Compreendi então: cumprira-se aquilo que eu sempre desejara – uma vida subtil, unida e invisível que o fogo celular das imagens devorava.

Era uma vida que absorvera o mundo e o abandonara depois, abandonara a sua realidade fragmentária. Era compacta e limpa. Gramatical. (Helder, 2013: 17-18)

Se, como pretende Jean-Luc Nancy, existe no texto “uma potência indefinida de imaginar diante da qual o texto não é senão impotência, uma exposição permanente das imagens” (2003: 131); se o texto apenas supera esse limite quando o seu fundo de imagem consegue suprir o plano em que o sentido falha; então a poesia de Herberto Helder é o esplendor dessa imagem, entendida não numa acepção estritamente retórica ou formal, mas em toda a amplitude em que a imagem pode, de facto, ser convocada verbalmente pelo texto para colmatar a insuficiência da língua. Tal apenas é possível porque as imagens são propriamente o corpo, cujo ritmo se traduz no poema: “O filme projecta-se em nós, os projectores”, lê-se num texto de *Photomaton & Vox* (2006: 141). Esta operação descreve-se (por exemplo) assim:

Mergulhador na radiografia de brancura escarpada.  
Arboreamente explosiva.  
Busca na constelação salina a flor  
que traga na boca  
de bailarino. Uma bolha árdua, estelar, à tona  
do corpo e da onda.  
A morte confundida fora e dentro.  
Quando não há palavra que se siga e apenas uma imagem  
mostre em cima  
os trabalhos e os dias submarinos.  
(Helder 2009: 433)

“Quando não há palavra que se siga” constitui, neste poema, uma imagem que sugere a guerra com os limites do dicionário, com o mundo interpessoal do vocabulário da língua; e, como vemos a seguir, “apenas uma imagem” pode superar esses limites. Trata-se sempre de uma imagem verbal livre, ou melhor, de séries de imagens livres (libertadas desde logo das limitações da visão). E livremente articuladas. Por isso, a poesia de Herberto Helder falará muitas vezes do fluxo das imagens, dos “enxames das imagens” (Helder 2009: 401), ou da “transusão das imagens” (*idem*: 94), concebendo-se como “uma espécie de cinema das palavras” (*idem*: 274) que podemos associar à projecção de um “retrato em movimento”:

“elas estão andando por si próprias!” exclama alguém  
estão a falar a andar umas com as outras  
a falar umas com as outras  
estão lançadas por aí fora a piscar o olho a ter inteligência

para todos os lados  
 sugerindo obliquamente que se reportam  
 a um novo universo ao qual é possível assistir  
 “ver”  
 como se vê o que comporta uma certa inflexão  
 de voz  
 (*Ibid.*)

Esse cinema é uma experiência de escrita à qual corresponde um processo equivalente de leitura, pois também o leitor é levado a avançar de imagem em imagem, através de “aproximações, fusões e extensões, descontinuidades, contiguidades e velocidades” (Helder 1998: 7-8) que lhe dão acesso àquela que é provavelmente a mais exultante e afirmativa experiência de des-subjectivação alguma vez conseguida na poesia portuguesa. Dizer isto talvez possa suscitar a lembrança de Fernando Pessoa, mas importa tornar explícita uma diferença fundamental: esta poesia aspira à criação de “um universo autónomo, irreferenciável, absoluto” (Helder, 2013: 17), a uma “montagem total” (2006: 141) que manterá o mundo entre parênteses, de modo a que este não introduza no poema nenhum abrandamento: muito pelo contrário, caberá à vertigem das imagens superar o que no mundo se apresenta lento, pouco tenso, pouco nítido. Num texto que publicou no mesmo número da revista *Telhados de Vidro* no qual figurava um dos excertos reunidos na prosa inicial de *Servidões*, Herberto Helder escrevia:

Não podes extrapolar a tensão sagrada; nada cá fora, nas figuras simples do profano, tem a palavra do teu ritmo ofegante, da energia e velocidade das tuas vozes, hinos órficos, elogios do votivo sangue derramado e dos sopros translúcidos. São outros os teus crimes, outra a inocência. Outras as tentações só em parcimonioso nome explícitas. És mais forte e doce que o mundo. (Helder, 2005:116)

Esta diferença quantitativa e qualitativa, juntando força e doçura, podemos vê-la equacionada em *Servidões* através da ideia de floração. Num dos poemas deste livro, Herberto Helder usa varas vezes a palavra “agaué”, termo grego que significa “notável” ou “admirável” e que poderá ter origem numa outra palavra que significava “exultar”. Agaué era, por isso mesmo, o nome de uma das bacantes, daquela que, no transe das cerimónias em honra de Dioniso, mata desgraçadamente o próprio filho sem o reconhecer. Mas, actualizado sob a forma “agave”, esse também é o nome de uma espécie de plantas que se faz notável pela floração altíssima e porque, como lemos nesse mesmo poema, “floresce uma só vez na vida” (Helder, 2013: 43). Cumprida essa floração, morrerá. Herberto Helder fala do agave/agaué fazendo confluir todos estes sentidos: exaltação, crime, elevação, floração, morte – e sugerindo que notável é também a “floração” da linguagem, pois envolve a mesma violência, tão criadora quanto mortífera:

(...)

a morte floral, dez metros de sangue compacto e espuma extraordinária,  
fria fria luz como uma guerra de lâminas,  
fria nas rápidas colinas tomadas pelo estio e a primavera,  
pelas estações vertiginosas,  
agaué! quando a luz as toma uma só vez na vida e as levanta até onde  
ninguém respira,  
ninguém brilha,  
nunca ninguém ressuscita, agaué! e amanhã e ontem e agora,  
os campos de trigo e orvalho e alumiação,  
e a sua morte

(2013: 44)

No mesmo livro, a poesia é ainda aproximável de outra planta, africana, excessiva: “welwitschia mirabilis no deserto entre as fornalhas: / lah e que de escorpiões friamente bêbados de um pouco de orvalho apenas!” (2013: 79). Diz-se que os exemplares desta espécie podem sobreviver por mais de mil anos.

Únicas, assombrosas, todas estas florações da natureza apontam uma afinidade criativa com a “flor inversa” que Herberto Helder retomara do “trobar clus” para designar a poesia (2009: 554-5). E portanto respondem a uma pergunta enunciada logo nas primeiras páginas de *Servidões*:

e qual a matéria, e a razão, e a coesão, a força interna  
do capítulo do assombro?  
dans l'ivresse,  
e então penso: isto é assim:  
da exacerbada cantiga das mães a gente tem  
o movimento que imita a terra com seus elementos,  
seus ministérios do tempo, a aguarrás,  
o sal grosso, a tinta das rosas  
– e é tudo quanto se pode aprender até que a noite venha e desfaça,  
a noite amarga

(2013: 21-22)

O nome “Herberto Helder” deverá surgir em perfeito acerto com esta obra: tudo o que da biografia importa diz respeito às matrizes e à conquista de um idioma capaz de revelar uma experiência primordial ou primeira, intensíssima, sem dizibilidade a não ser pela invenção de um idioma pessoal provindo da força da imagem. Por isso, a poesia e a prosa são porosas, comunicam entre si, e incluem, no seu conjunto, vários elementos que dizem respeito à arqueologia de um estilo. O retrato projectado pela voz tem, portanto, e forçosamente, uma forma: a do livro contínuo, retomado em “folhetos” sucessivos. A deste, único, singular ofício cantante. Assim, a condição extrema desta aventura faz-se em

grande parte do acto de se contar enquanto busca de uma gramática que a torne possível. Alguns poemas farão a narrativa do percurso que, enquanto poema, essa mesma narrativa instaura:

Este que chegou ao seu poema pelo mais alto que os poemas têm  
chegou ao sítio de acabar com o mundo: não o quero  
para o enlevo, o erro, disse,  
quero-o para a estrela plenária que há nalguns sítios de alguns poemas  
abruptos, sem autoria.

(Helder 2009: 518)

Ao nosso tempo, chamou Herberto Helder “um tempo verbal manso” (2005: 113). Numa imagem que contrasta nitidamente com a cena fundadora que viria a ser narrada na prosa preambular de *Servidões*, acrescentava: “Os poetas cumprimentam o dicionário, a gramática, a regra das formas, trazem luvas para trabalhar as massas sangrentas. E saem limpos como de cirurgias a raios laser”. Ao invés, o ofício deste poeta sempre se quis herdeiro do “verbo primitivo e furioso, sangue e sopro” (*idem*: 114), colocando-o ao lado daqueles românticos que souberam, em todas as épocas, reler o mais obscuro, primevo mundo pré-socrático e dele conservaram uma insuperável permeabilidade entre a luz e as trevas. Quando Herberto Helder afirma que nunca foi moderno (2001: 193), embora também o seja inegavelmente e de muitas maneiras, aponta-nos essa origem. Escutar o poeta nesse repúdio do moderno, ouvi-lo sublinhar “a identificação do nosso corpo com a matéria e as formas” (*ibid.*), pode ter consequências na maneira como lemos a “desarrumação das imagens” (Helder 2009: 335) herbertianas. Que são justas e literais conforme uma coerência própria – essa coerência que o devir da obra incessantemente apura e que a reescrita sempre procurou intensificar.

E nada disto exclui o que os três últimos livros intensamente sublinharam: a relevância de uma certa dose de impureza, de imperfeição, que, de resto, Herberto Helder sempre integrou e valorizou, e à qual atribuía um poder luciferino, demoníaco.<sup>8</sup> Essa dimensão tornou-se mais visível nos últimos livros, ganhando uma dominância que antes não tinha. A partir de *Servidões* (2013), a obra expõe (como uma dolorosa ferida exposta) a proximidade física da morte, sem contornar a experiência da matéria nos seus estádios últimos, de degradação e transmutação; torna-se então mais desabrida, mais agreste, excessiva de uma outra maneira. Sem isso, o poema contínuo teria sido parcelar, parcial. Está, pois, *completo*: a consumação do estilo ocupa agora o lugar de uma vida.

<sup>8</sup> Cf. “O nome coroadado” (Helder 2006a: 165-187).

## Referências Bibliográficas

1.  
Helder, Herberto  
(1958), *O Amor em Visita*, s.l.: Contraponto.  
(1964) “Os cinco livros que até hoje publiquei pouco significam agora para mim!”, entrevista conduzida por Fernando Ribeiro de Mello, *Jornal de Letras e Artes*, Ano III, n.º 139, de 27 de Maio, p. 15.  
(1980), “Cena vocal com fundo visual de Cruzeiro Seixas”, *Diário de Notícias*, 19 de Junho. Consultado em <[http://triplov.com/herberto\\_helder/Cruzeiro-Seixas/index.html](http://triplov.com/herberto_helder/Cruzeiro-Seixas/index.html)>.  
(1985) (org.), *Edoi Lelia Doura – Antologia das Vozes Comunicantes da Moderna Poesia Portuguesa*, Lisboa: Assírio & Alvim.  
(1999), “[A ordem ininterrupta das magias]” e “[A soberana escrita das coisas]”, *Cult – Revista Brasileira de Literatura*, n.º 27.  
(2001) “Herberto Helder: entrevista” [1990], *Inimigo Rumor*, n.º 11, 2.º semestre.  
(2005) [texto sem título], *Telhados de Vidro*, n.º 4, Maio, p. 113-116.  
(2006) *Photomaton & Vox*, 4.ª ed., Lisboa: Assírio & Alvim.  
(2006a) “O nome coroadado”, *Telhados de Vidro*, n.º 6, Maio, p. 165-187.  
(2009) *Ofício Cantante*, Lisboa: Assírio e Alvim.  
(2013) *Servidões*, Lisboa: Assírio & Alvim.  
(2014), *A Morte Sem Mestre*, Porto: Porto Editora.  
(2015) *Poemas Completos*, Porto: Porto Editora.  
(2015) *Poemas Canhotos*, Porto: Porto Editora.
2.  
Baudelaire, Charles  
(1976) “Le peintre de la vie moderne”, *Œuvres Complètes II*, texto estabelecido, apresentado e anotado por Claude Pichois, Paris: Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade.  
  
Júdice, Nuno  
(1992) *O Processo Poético*, Lisboa: INCM.  
(1996) “Helder de Oliveira, Herberto”, in Álvaro Manuel Machado (org.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa: Editorial Presença, p. 238-239.

Maffei, Luis Cláudio de Sant'Anna  
(2007), *Do Mundo de Herberto Helder*, tese apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro para obtenção do grau de Doutor em Literatura Portuguesa (policopiada).

Nancy, Jean Luc  
(2003) *Au Fond des Images*, Paris: Galilée.

Nava, Luís Miguel  
(1991), "Introdução", *Antologia da Poesia Portuguesa 1960-1990*, Lisboa e Leuven: Caminho e Schrijverssaktie.