



RETRATOS EM MOVIMENTO NA OBRA contínua de Herberto Helder

Sabrina Sedlmayer*

“A biografia é uma hipótese cuja contradição não esgota.”

Herberto Helder

Gallimard, editor da obra de Proust, relatou um dia que os hábitos de revisão do memorialista francês perante os originais levavam os tipógrafos à loucura. As margens das folhas eram sempre devolvidas preenchidas por um novo material, e os erros e lapsos gráficos passavam despercebidos uma vez que o que era imperativo para o autor eram as lembranças, e estas, como agudamente demonstrou Walter Benjamin num ensaio seminal, de 1929, eram regidas pela lei do esquecimento. Idealizava a sua obra em um único volume, sem parágrafos, com colunas duplas, posto que “a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação” (Benjamin, 1994, p. 37).

O que Proust escrevia no momento da revisão não estava, assim, vinculado ao que criara anteriormente quando enviara os manuscritos, nem muito menos à esfera do vivido e do biografável. Tratava-se de construir um tecido movido por um método rigoroso em que não se buscava reencontrar o passado, mas, sim, abrir a experiência da escrita às lembranças involuntárias.

No que tange às experiências sempre moventes de escrita, Proust e o escritor português Herberto Helder se encontram em preciosos pontos: no desvio da linearidade narrativa ou cronológica; nos gestos de deambulação e deriva nos textos já escritos; nos acréscimos, sejam através de correções, emendas, supressões ou rasuras; na severa exigência de solidão e, particularmente,

* Sabrina Sedlmayer é professora da UFMG.

na fidelidade à noção do texto como algo vivo e mutável. Mas, se ambos os autores trabalham a memória como se fossem colmeias articuladas, Helder leva ao extremo a noção de continuidade e circularidade da escrita biográfica e talvez seja um dos casos mais exemplares na literatura de língua portuguesa de recusa diante da noção moderna de autoria como instância individual e da obra como extensão da figura tutelar do autor.

Proponho, assim, neste texto, uma reflexão sobre a relação vigilante entre vida e obra empreendida por esse poeta português que trabalha com gestos reiterados de alteração da memória editorial e de suas leis de comércio e consumo, e coloca, de forma oblíqua, pertinentes e incômodas questões para a crítica biográfica. Lido por muitos críticos como autor de uma poesia “obscura”, “incompreensível”, “indecifrável”, tomamos aqui, como espécie de uma ética de leitura, a lúcida advertência dada pela ensaísta Silvina Rodrigues Lopes (2009, p. 171):

Sendo a poesia incompreensível, as duas piores coisas que se podem fazer com ela são: lamentar a sua incompreensibilidade ou enaltecê-la como valor em si. No primeiro caso, pretende-se reduzir a poesia à lógica gramatical, no segundo, sacralizá-la em função de uma verdade reservadas aos iniciados. Isto não vale apenas para a poesia de Herberto Helder, que não se pode caracterizar por ser mais ou menos compreensível, por trazer mais ou menos problemas à leitura. A compreensibilidade, legibilidade ou ilegibilidade são construções da leitura, como construções dela são os problemas que apresenta, cuja apresentação é da responsabilidade dela, que não pode ser iludida pela sua pretensão a ser comentário.

No artigo intitulado “Investigações poéticas sobre o terror”, Lopes insiste em como a noção de experimentação encontra-se atrelada à poesia de Helder e como o imperativo de se tornar poeta, “tornar-se desconhecido, de si-mesmo e dos outros”, “perturbar a estabilidade dos nomes”, tornar-se resistente ao “ser isto” são linhas de fuga que levam à criação de um estilo em que não existe poeta fora do poema, não há voz que se deseja pessoalizar-se. Há uma insistência, poderíamos acrescentar ao pensamento de Lopes, em não se estancar nem cristalizar uma identidade biográfica una. Exemplo contundente é a imensa quantidade de súmulas que esse autor opera em sua produção bibliográfica como forma de interferência no que possa ser considerado como dado e acabado. Cria limiares tênues marcados pelo uso reiterado da ironia. A esse propósito, em *Pftottomaton & vox*, há um fragmento em que o poeta responde ao epíteto de “difícil” que esclarece alguns dos pontos aqui abordados:

Desejei então ser eu mesmo o mais obscuro dos enigmas vivos, e aplicar as mãos na matéria primária da terra. Gostaria de ser um entrelaçador de tabaco. Não sou vítima de nada; não sou vítima da ilusão do conhecimento.

Escrever é literalmente um jogo de espelhos, e no meio desse jogo representa-se a cena multiplicada de uma carnificina metafisicamente irrisória. (Helder, 1995, p. 12)

O jogo de espelhos relacionado ao ato de escrita é amplificado por inúmeros gestos de intervenção. Para melhor situar a abrangência dos gestos que efetivamente demonstram a “dissipação da vida e afirmação da experiência poética”, segundo feliz expressão de António Guerreiro (1994), vale recuperar, mesmo que de forma exaustiva (e repetitiva para alguns leitores), certos movimentos desse processo que mescla crítica, antologização e criação. As inumeráveis sùmulas talvez representem mais fortemente a perturbação e instabilidade referidas anteriormente. *Poesia ttoda* (1973), volume que oferece a maior amostra de sua produção, vem recebendo cortes, e poemas inteiros não são reeditados ou simplesmente amputados das edições subseqüentes. Após 14 anos sem lançar nenhum inédito, Helder publicou, em 2008, *A faca não corta o fogo, sùmula & inéditta*, numa reduzida tiragem de três mil exemplares, que se esgotaram do mercado em menos de uma semana.

No livro *Cobra*, de 1977, cada exemplar possui correções únicas, manuscritas, que fazem com que todas as versões sejam diferentes entre si e cada livro seja um único livro. Entre a segunda e terceira edição dos contos (ou poemas em prosa, como preferem outros ensaístas) intitulados *Os passos em volta*, Helder lança *Retrattos em movimentto* (1967) e *Apresenttação do rostto* (1968), que são lidos, na altura, como “autobiografia” e “autobiografia romançada”. Posteriormente, no entanto, o autor retira ambos os livros de circulação, não os reedita, e mescla trechos de um no outro, descarta dezenas de fragmentos, agrega prefácios de livros anteriores e intitula essa nova obra de *Pftottomaton & vox* (1979), que se encontra até a data presente à venda. Em *Do mundo* (1994) também há trechos inteiros dessas duas obras “autobiográficas” que há anos deixaram de existir.

Contrário à noção de tradução como transposição de sentido e som de um idioma para outro, Helder afirma desconhecer línguas estrangeiras e *muda* poemas para o português das línguas asteca, quíchua, francesa, inglesa, egípcia, árabe, hebraica e outras, como se pode observar nas edições *Doze nós na corda* (1997) ou em *Poemas ameríndios* (1997). A propósito desse seu singular método, esclarece:

Quanto a mim, não sei línguas. Trata-se da minha vantagem. Permite-me verter poesia do Antigo Egipto desconhecendo o idioma, para o português. Pego no *Cântico dos cânticos*, em inglês e francês, e, ousando, ousou não só um poema português como também, e sobretudo, um poema meu. Versão indirecta, diz alguém. Diletantismo ocioso, diz alguém. Não digo nada, eu. Se dissesse,

diria: prazer. O meu prazer é assim: deambulatório, ao acaso, por súbito amor, projectivo. Não tenho o direito de garantir que esses textos são traduções. Diria: são explosões velozmente laboriosas. O meu labor consiste em fazer com que eu próprio ajuste cada vez mais ao meu gosto pessoal o clima geral do poema já português: a temperatura da imagem, a velocidade do ritmo, a saturação atmosférica do vocábulo, a pressão do adjectivo sobre o substantivo. (Helder, 1995, p. 72)

Se a regra de ouro para Helder é a liberdade, em 1985, lançou uma singular antologia, *Edoi Lelia Doura: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*, em que ressalta a ausência de critérios críticos como seleção e parcialidade: “Fica indiscutível que é uma antologia de teor e amor, unívoca na multiplicidade vocal e ferozmente parcialíssima” (Helder, 1985, p. 8). Sem conceder entrevista desde 1968, ele também não aceitou, em 1984, o Prêmio Pessoa, o que demonstra a severa vigilância diante da exposição pessoal e o cuidado rigoroso em relação à solidão.

Segundo o autor, foi 1968 o ano da descoberta do silêncio “e também um ano que me custou quase a respiração” (Helder, 1995, p. 43). Isolamento, sigilo e solidão, características do laboratório do escritor que seguem a tradição shakespeariana, conforme Ricardo Piglia, são somados à recusa diante da fala em espaços canonizados como celebração da cultura livresca – lançamentos, feiras, premiações, entrevistas, palestras, aulas magnas. Sem apresentação do rosto, Helder reenvia o leitor à face poética. Desloca-o das conhecidas e seguras estratégias de leitura ao demonstrar de que modo a experiência é um tipo de invenção. E questiona os limites do gênero autobiográfico, como veremos a seguir. E alerta: “O autobiógrafo é a vítima do seu crime. Mas a única graça concedida ao criminoso é o seu próprio crime” (Helder, 1995, p. 33).

ANTIautobiografias

Na literatura contemporânea encontramos uma imensa quantidade de textos que se assumem como autobiografias ficcionais e anti-autobiografias, como também metaficcões e outras modalidades híbridas que se posicionam contra o tradicional gênero autobiográfico. O conhecido pacto de Philippe Lejeune – narração em prosa, vida individual, semelhança entre identidade do autor e do narrador e visão retrospectiva –, os requisitos que supostamente asseguravam a definição do gênero e de um “contrato de leitura” foram e estão sendo explorados por autores que criam novas tipologias de escrita justamente como formas fronteiriças com a da autobiografia moderna. São autores que trabalham com os paradoxos que a visão pragmática evita, muitas vezes, abordar, tais como: o

que é identidade? O que é contrato de leitura? O que é verdade? O que é ficção? O que é referencialidade? O que é subjetividade?

Como é impossível delinear, neste momento, a abrangência de questões que esse tema suscita, circunscrevemo-nos no caso específico de *Pftottomaton & vox*, de Helder. Antes, porém, deve-se salientar que a vitalidade da prosa literária portuguesa, evidenciada na obstinada produção de autores como Irene Lisboa, Ruben A., Agustina Bessa-Luís, Maria Gabriela Llansol e António Lobo Antunes, entre outros, não parece ter sido enredada pelo convite da vanguarda no que se refere ao fenômeno heteronímico, nem contaminado pela recepção de inúmeras leituras essencialistas e substancialistas que dominaram parcela considerável dos estudos pessoais no século XX. Percebe-se, na escrita dos autores mencionados, um vínculo estreito, um diálogo fecundo com a obra pessoal e com o gênero memorialístico no que tange à noção de fragmento, de insignificância e interrogação à Modernidade.

Constata-se, ao examinar essas vozes autorais, uma heterogeneidade de formas e de modelos narrativos, além de uma pluralidade estilística que merece ser estudada, problematizada e analisada. De *Bailado*, de Teixeira de Pascoaes, autor contemporâneo de Fernando Pessoa, que não só escreveu um livro de memórias como também fragmentos em que o reflexivo se conjuga com a memória, até a “falsa autobiografia” de Al Berto – projeto inacabado que será publicado proximamente –, uma série de questões que envolvem a primeira pessoa, o corpo e a voz de quem enuncia deve ser investigada. Não basta vincular os autores a concepções teóricas, grupos e correntes ou afirmar genericamente que a geração de 90 no romance português do século XX é antissubjetivista, realista e descritivista.¹ Gesto desnecessário opor desconstrutivismo de linguagem, experimentalismo de novos processos narrativos passados com recusa de investimento estético no presente. Ou, em outra direção, tomar o hedonismo, o consumo e a eudemonia como os principais elementos constitutivos dos enredos contemporâneos.

Diferentemente das posições mencionadas, seria interessante realizar uma cartografia de obras em que se perceba a configuração de certo atrito na prosa portuguesa pós-Pessoa – como bem define a ensaísta Silvina Rodrigues Lopes,²

¹ Ver a propósito o livro de Miguel Real *Geração de 90: romance e sociedade no Portugal contemporâneo*, como também o ensaio de João Barrento em *Umbrais*.

² Em *Literatura*, defesa do atrito, há um instigante ensaio sobre a necessidade de se ter uma consciência da importância da crítica da cultura como compreensão distanciada, como adverte Bourdieu. A autora alerta que o termo “cultura” tem sido, muitas vezes equivocadamente, utilizado como sinônimo de “produção literária”. Em uma ampla análise, pondera sobre o uso

escritos em que se demonstre certa resistência à categorização do sujeito como sinônimo de individualidade, perspectivas artísticas que apontem para a configuração de uma subjetividade não mais totalizadora, mas ainda aliada à possibilidade de se criar um relato de uma experiência pessoal calcado na interrogação da fidedignidade da memória, da restituição do passado e na desconfiança da autoridade de quem narra.

A importância da subjetivação no romance, maduramente explicitada por Bakhtin, demonstrou que o eu é muito mais que um objeto temático. É sabido que o que chamamos hoje de “autobiografia”, por exemplo, não se deu sempre dessa forma. No Iluminismo, o limite entre ficção e não ficção já se torna fronteiro: quem é Jean-Jacques e quem é Rousseau?

Encontramos, atualmente, uma considerável quantidade de diários, cadernos de apontamentos, confissões, memórias, *souvenirs* e ensaios com afinidades temáticas e estilísticas com o *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa. Essa obra, uma autobiografia sem fatos, atribuída a Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros da cidade de Lisboa, pode ser tomada como ponto de partida e ao mesmo tempo referência para a delimitação de uma linhagem literária que insiste em apresentar certa “potência do não” como cerne da experiência literária. Escritos que veementemente colocam em questão a dificuldade de se realizar a obra e de se criar uma imagem identitária, que estabelecem uma estreita relação entre negatividade, linguagem e construção subjetiva.

Seria interessante, assim, investigar mais detalhadamente o que vem a ser a noção aristotélica de que toda possibilidade é também potência do não. Toda potência de ser ou de fazer qualquer coisa é, para Aristóteles lido por Giorgio Agamben, também potência de não ser ou de não fazer, porque senão a potência sempre se transformaria em ato e sempre se confundiria com ele. O pensador italiano negrita, então, como a “potência do não” é o segredo cardeal da doutrina aristotélica.³ Daí se entende todo o volteio do pensamento: é nessa constelação filosófica (que inclui também os leitores árabes de Aristóteles,

insistente dos pastiches na contemporaneidade, sobre a proliferação de escritos íntimos e de memórias que cultuam a personalidade envoltos nos mais estereis jogos narcísicos. Nessa homogeneização, entretanto, esquecem que “enquanto experiência, que nada tem de pessoal nem impessoal, a literatura ignora os limites estreitos da unicidade do sujeito e dá a experiência a natureza de uma multiplicidade incontrolável, em devir” (LOPES, 2003, p. 31).

³ O crítico italiano admite a dificuldade que é pensar a potência, e completa: “uma experiência da potência enquanto tal só é possível se a potência for sempre também potência do não (fazer ou pensar alguma coisa)”. E mais para frente acrescenta: “Se Bartleby renuncia ao condicional, é só porque lhe interessa eliminar todo o vestígio do verbo querer, mesmo até no seu uso modal” (Agamben, 2008, p. 19-25).

Abulafia, Avicenna, Ibn-Arabi) que se encontra a literatura de Melville, que se encontra Bartleby, o copista, e, segundo a hipótese que gostaria de levantar, é que se encontraria o ajudante de guarda-livros da cidade de Lisboa, Bernardo Soares.

Sabemos que Helder estabelece com Pessoa um diálogo estreito. Na antologia *Eloi Lelia Doura*, de sua autoria, Pessoa é uma das “vozes comunicantes”. O caráter de inacabamento das obras, de interrupção e cesura, a disposição ensaística, a recusa na exibição de uma voz em primeira pessoa como um retrato definido de um personagem, a heterogeneidade genológica, todos esses elementos presentes tanto em Pessoa quanto em Helder, em diferentes graus e tonalidades, servem para demonstrar como ambos se interessam pela experimentação diante da escrita do eu.

Como pontua Diana Pimentel (2007, p. 122), é fulcral na leitura da obra helderiana “alargar o conceito de ‘biografia’ ao de ‘vida’”. Há marcas biográficas, no entanto a primeira pessoa não se propõe a testemunhar referencialmente nada. Para concluir, necessário marcar como opera-se um desvio de temporalidade nessa escrita contínua e nos retratos fugazes que, cinematograficamente, se colocam em movimento numa “incontrolável gramática sonhadora”, como diz Helder (1995, p. 23), no fragmento intitulado “apostila insular”:

O passado, a memória, a experiência constituem esse fundo de irrealidade que, semelhante a um feixe luminoso, aclara este momento de agora, revela como ele é cheio de surpresa, como já se destina à memória e é já essa incontrolável gramática sonhadora.

Porque:

Le volonté pourrait délirer, mais l'incontrôlable rétablit toujours le cours de l'irréalité poétique (Ribemont-Desaignes).

È como este sistema de imagens fundamentais, onde se vão enxertando novas constelações de outros lucros de experiência, que se enfrentam as hipóteses do mundo. O imaginário, sempre aberto e crescente, apodera-se de todas essas hipóteses reais e converte-as na muito astuta e operante realidade do imaginário. O mundo acaba por ser uma matéria residual inactiva, aquilo que não pôde ser integrado na coerência energética do espírito. É quando o mundo já não consegue propor hipóteses que inquietem, movam, comovam.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby*: escrita da potência. “Bartleby, ou Da Contingência” seguido de Bartleby, O Escrivão de Herman Melville. Edição de Giorgio Agamben e Pedro A.H. Paixão. Lisboa: Assírio&Alvim, 2007 a.

BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust”. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7 ed. São Paulo: Brasiliense: 1994.

HELDER, Herberto. *Pfottomaton & vox*. 3 ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Litteratura, defesa do attritto*. Lisboa: Vendaval, 2003.

LOPES, Silvina Rodrigues. “Investigações poéticas do terror”. *Diacrítica*- Revista do Centro de Estudos Humanos. Série Ciências da Literatura. Número 23/3. Universidade do Minho, 2009. <http://ceh.ilch.uminho.pt>. Acesso em 27 de setembro de 2010.

PIMENTEL, Diana. *Ver a voz, ler o rostto*. Uma polaróide de Herberto Helder. Autores da Madeira. Ensaios. 2007. Campo das Letras –Editores, S.A., 2007.

