

O silêncio em Herberto Helder

The silence in Herberto Helder

Erick Gontijo Costa 

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil

E-mail: erickgcosta@gmail.com

RESUMO: Neste ensaio, investiga-se o silêncio como tema e negatividade estruturante da palavra poética na obra de Herberto Helder. Como elemento irradiador da forma, o silêncio é aproximado de outros significantes frequentes na obra do poeta português, tais como “verdade”, “enigma”, “rosto”, “morte” e “livro”. Para fundamentar a investigação, recorre-se, primeiramente, à diferença entre nome (*onoma*) e discurso (*logos*), tal como formulada por Giorgio Agamben, em *A ideia da prosa*. Além disso, recorre-se, pontualmente, aos conceitos de silêncio e de ausência de livro, formulados por Maurice Blanchot. A seguir, percorre-se o ensaio *Uma espécie de crime*, de Manuel de Freitas, visando a detectar as diversas noções de “silêncio” e de “rosto” em Herberto Helder. A partir da aproximação entre o pensamento de Hofmannsthal a respeito do silêncio na escrita poética e a obra do poeta português, delimita-se a singularidade do silêncio da poesia. Por fim, lança-se um olhar panorâmico sobre o silêncio na obra de Herberto Helder, a partir de um de seus últimos livros, intitulado *A morte sem mestre*.

PALAVRAS-CHAVE: Silêncio, Enigma, Rosto, Herberto Helder.

ABSTRACT: In this essay, silence is investigated as a theme and structuring negativity of the poetic word, in the work of Herberto Helder. As a radiating element of form, silence is approached to other frequent signifiers in the Portuguese poet's work, such as “truth”, “enigma”, “face”, “death” and “book”. To support the investigation, we first resort to the difference between name (*onoma*) and discourse (*logos*), as formulated by Giorgio Agamben, in *A ideia da prosa*. Furthermore, the concepts of silence and absence of book, formulated by Maurice Blanchot, are occasionally used. Next, we look at the essay *Uma espécie de crime*, by Manuel de Freitas, aiming to detect the different notions of “silence” and “face” in Herberto Helder. From the approximation between Hofmannsthal's thoughts regarding the silence in poetic writing and the work of the Portuguese poet, the singularity of silence in poetry is delimited. Finally, we take a panoramic look at silence in the work of Herberto Helder, based on one of his last books, entitled *A morte sem mestre*.

KEYWORDS: Silence, Enigma, Face, Herberto Helder.

COMO CITAR

COSTA, Erick Gontijo. O silêncio em Herberto Helder. *Revista da Anpoll*, v. 55, e1952, 2024. doi: <https://doi.org/10.18309/ranpoll.v55.1952>

1 Nome e vida interior

Há escritas que situam seu dizer no horizonte da clareza de sentido, pressupondo, não raro, que as palavras tudo poderiam significar. Se se deparam com um suposto limite da palavra, recuam para a segurança dos sentidos que se partilham em seu tempo. Outras são as escritas para as quais o sentido nem sempre é matéria de início, mas contingência do inevitável uso de palavras. Atravessando os impasses entre dizível e indizível, tendem a nomear o impossível, avançando sobre o território irredutível ao sentido, entretanto nomeável. Sua matéria de início tende a ser o nome (*onoma*) e, não tanto, o discurso (*logos*) em que se enredam sentidos:

Para quem medita sobre o inefável, é útil observar que a linguagem pode perfeitamente nomear aquilo de que não pode falar. Por saber isto, a filosofia antiga distinguia cuidadosamente o plano do nome (*onoma*) do plano do discurso (*logos*), e considerava a descoberta desta distinção suficientemente importante para a atribuir a Platão. Na verdade, a descoberta era mais antiga: tinha sido Antístenes o primeiro a afirmar que das substâncias simples e primeiras não pode haver *logos*, mas apenas nome. Segundo esta concepção, é indizível, não aquilo que de modo nenhum está atestado na linguagem, mas sim aquilo que, na linguagem, apenas pode ser nomeado; o dizível, pelo contrário, é aquilo de que se pode falar num discurso definitório, ainda que, eventualmente, não tenha nome próprio. A distinção entre dizível e indizível passa, pois, pelo interior da linguagem, que aquela divide como uma cristaafiada entre duas vertentes a pique. (Agamben, 1999, p. 104).

Os poetas do nome sem discurso escrevem sem escamotear o silêncio constitutivo das palavras. Em suas obras, a palavra porta o silêncio e faz-se enigma da ausência presentificada. A poesia de Herberto Helder, poeta português contemporâneo, parece se situar nesse resalto: “cria-se o silêncio pela energia das palavras” (Helder, 2013, p. 32). A ideia de silêncio, em sua obra, não se confunde com a ausência de palavras. Criado não exatamente pelas palavras, o silêncio é produzido pela energia em jogo entre elas. O campo do nome, em sua poesia, portanto, produz e veicula o que excede o sentido, em movimento expansivo.

Quanto à energia em questão, deriva do movimento das palavras, as quais estabelecem entre si um espaço de tensão em que se captura, em parte, a vida que não se significa por inteiro: “Ouçam: é bom mexer nas palavras, organizá-las num espaço, estabelecer movimentos de rotação e translação uma com as outras. Cria uma tensão que evita a fuga completa da vida interior” (Helder, 2013, p. 130). Como tensão do movimento verbal, a vida interior não chega a se desenvolver inteiramente como sentido: antes, é um excedente que impulsiona a forma verbal no campo do ritmo. “Assim: / a forma é o ritmo; / o ritmo é a manifestação da energia” (Helder, 2013, p. 137). A vida interior ou tensão é, portanto, um elemento mobilizante do dizer poético, que nele se inscreve silenciosamente.

2 Nome sem discurso

Manuel de Freitas, em *Uma espécie de crime*, um dos mais agudos ensaios sobre *Apresentação do rosto*, de Herberto Helder, apresenta, a partir da obra comentada, algumas hipóteses sobre o silêncio helderiano como “utopia”, “possibilidade do impossível” e “interdição”. Em “Silêncio, silêncios”, Freitas afirma:

Para Herberto Helder, que não abandonou a escrita, o silêncio aproximar-se-á antes daquela insidiosa utopia que Blanchot admiravelmente comentou: «le silence est impossible. C'est pourquoi nous le désirons» (Blanchot). Mas pode também tratar-se de um rito – ou de uma metáfora. (Freitas, 2021, p. 21).

O silêncio, em Helder, não coincide com qualquer espécie de interrupção definitiva da obra. Antes, remete a certo espaço intervalar de inscrição de uma impossibilidade silenciosa. A frase de Blanchot, citada por Freitas, foi extraída do livro *A escritura do desastre*. Na tradução brasileira: “O silêncio é impossível. Eis porque o desejamos” (Blanchot, 2016, p. 23). A impossibilidade do silêncio, em termos de linguagem, mais não despertaria que uma aspiração utópica, portanto. Mas Freitas prossegue:

o silêncio, este, seria como que a possibilidade do impossível a que apenas as palavras – se rentes ao sangue – podem aceder. E leia-se aqui «impossível» também como interdito: rosto inapresentável que aceita escrever-se e se transmuda, plausível e intolerável, na matéria do crime. (Freitas, 2021, p. 22).

Do impossível à sua possibilidade, as palavras, rente ao sangue, compõem um rosto inapresentável – isto é, não de todo integrado no campo do sentido –, mas escrito como um nome sem discurso a respeito do que nomeia. O rosto, na obra de Helder, nem se unifica nem se explicita como pura presença. Opera como um nome (*onoma*) do impossível, não de todo redutível ao discurso (*logos*). Como singularidade não identitária, sem presença ou empiria, o rosto produz, na obra de Herberto Helder, um “efeito-autor” (Freitas, 2021, p. 82), um “sinuoso efeito” (Freitas, 2021, p. 82) em que o campo da autoria estaria sempre a “(re) aparecer” (Freitas, 2021, p. 82), entre o que em um texto é assinatura e assassinato. Ante o silêncio absoluto de que um rosto é índice, Freitas conclui: “sobre esse singular e devastador silêncio nada, presumivelmente, se pode dizer” (Freitas, 2021, p. 22).

O rosto, entretanto, sendo “possibilidade do impossível”, é uma ausência presentificada como “vida interior” (Helder, 2013, p. 130) à linguagem. Helder faz passar o silêncio – índice da negatividade absoluta velada no rosto – para o campo da palavra poética, sem que se concretize em um dizer sobre o silêncio, que o anularia. O silêncio, como nome sem discurso, é motor do dizer poético e, também, seu destino, sempre adiado, prolongado em escrita sem palavras na raiz e no horizonte do poema.

3 Escrita sem palavras

As articulações entre vida interior, palavras em movimento, tensão e silêncio têm um sem número de efeitos na prática de escrita em Helder. Em “nota para não escrever”, fragmento presente em *Photomaton & Vox*, a questão se desdobra:

O conhecimento é uma forma de escrita, mesmo sem palavras, uma respiração calada, a narrativa que o silêncio faz de si mesmo, então não se deve escrever, nem mesmo admitindo que fazê-lo seria o reconhecimento do conhecimento. Pode escrever-se acerca do silêncio, porque é um modo de alcançá-lo, embora impertinente. Pode também escrever-se por asfixia, porque essa não é maneira de morrer. Pode ainda escrever-se por ilusão criminal: às vezes imagina-se que uma palavra conseguirá

atingir mortalmente o mundo. A alegria de um assassinato enorme é legítima, se embebeda o espírito libertando-o da melancolia da fraternidade universal. Mas se apesar de tudo se escrever, escreva-se então para estar só. A escrita afasta concretamente o mundo. Não é o melhor método, mas é um. Os outros requerem uma energia espiritual que suspeita do próprio uso da escrita, como a religiosidade suspeita da religião e o demonismo da demonologia. A escrita – inferior na ordem dos actos simbólicos – concilia-se mal com a metamorfose interior – finalidade e símbolo, ela mesma, da energia espiritual. O espírito tende a transformar o espírito, e transforma-o. O resultado é misterioso. O resultado da escrita, não. (Helder, 2013, p. 78-79).

Os elementos até aqui delineados se colocam já na primeira frase desse fragmento. Mas a forma de conhecimento aí expressa é outra. Gira em torno do que só se diz em uma paradoxal escrita sem palavras: “respiração calada”.

O poema, em Herberto Helder, não se reduz à dicotomia entre presença e ausência. Partindo do que excede as palavras e sobre elas incide – um corpo, por exemplo –, os poemas formulam o conhecimento do mundo em “um discurso sem palavras atravessado pela febre / fria / de um saber extremo «irredutível»” (Helder, 2014, p. 288). Como presença de uma ausência, o silêncio do poema é a matéria que o excede, mas nele se soletra: “Na escrita reside o símbolo do corpo, mas o corpo é a última e verdadeira escrita. O silêncio.” (Helder, 2013, p. 134). A verdadeira escrita é o silêncio das palavras. Mas o fundamento silencioso de uma verdadeira escrita não coincide com a palavra que o transporta nem dela se exclui: “A verdade é sempre diferente” (Helder, 2013, p. 152). A tensão em jogo não se dissipa. Mais se insiste na captura verbal do que apenas se indica como silêncio, mais isso se furta à palavra, para nela se repor a seguir: “A verdade é a reposição permanente dos enigmas” (Helder, 2013, p. 130).

Os escritos de Helder se compõem, portanto, entre o legível e o ilegível, sem que haja aí prevalência entre sentido metafórico e silêncio. Como amálgama de presença e ausência, “A escrita afasta concretamente o mundo” (Helder, 2013, p. 78-79), ao se instituir como nome do que se afasta. Afastamento que, como veremos a seguir, está longe de ser ato de sentido unívoco.

4 Uma prática para o silêncio

Há três textos de *Photomaton & Vox* – em que, curiosamente, a palavra “carta” consta no título –, fundamentais sobre as articulações entre escrita e silêncio na obra de Helder. “A carta da paixão” é um poema em que o “silêncio todo branco” (Helder, 2013, p. 44) é matéria de escrita. A “Carta a uma instituição requerendo uma bolsa” dá a ler uma irônica solicitação a uma instituição humanista, com intuito de se estudar a construção de bombas, a fim de “fazer ir pelos ares essa humanista [...] instituição” (Helder, 2013, p. 107). Nessa carta, a certa altura, indicam-se, como componentes do estilo e da forma de endereçamento aos senhores humanistas, “discurso, silêncio” (Helder, 2013, p. 107). “A carta do silêncio”, a que aqui mais interessa, afirma ser a escrita poética uma prática cujo fim é o silêncio, que se vai exemplificando em diferentes modalidades: os suicidas (Trakl, Sá-Carneiro, Hart Crane, Sylvia Plath, Celan), os loucos (Hölderlin, Nietzsche) e aqueles que, a certa altura, deparam-se

com a impossibilidade de seguir escrevendo e decidem interromper seu ofício (Rimbaud e a personagem Chandos, de Hofmannsthal).

“A carta do silêncio” comenta a carta fictícia conhecida como *Carta de Lord Chandos*, endereçada a Lord Verulam, com o intuito de justificar a renúncia à atividade literária. Lord Verulam é o filósofo Francis Bacon (1561–1626) e Lord Chandos é, nas palavras de Helder, um outronímico do autor, Hofmannsthal (1874–1929). As cartas em questão, ironicamente, afirmam os impasses da escrita, por meio da escrita. Mas há evidentes diferenças entre o gesto de renúncia da personagem Chandos e a incorporação do silêncio em meio à palavra na obra de Helder.

No texto de Hofmannsthal, a renúncia à escrita – jogo em que verdade e mentira se destituem como categorias excludentes – engendra-se como ficção ensaística em torno da impossibilidade de conter, na palavra, o que não se reduz a dizeres de teor realista. Para além da renúncia, a carta pensa o literário, delineando-se a partir de recursos literários. O impasse de Lord Chandos pode ser sintetizado em duas passagens de sua carta: por um lado, aquele que escreve experiencia um “êxtase enigmático e sem palavras” (Hofmannsthal, 2012, p. 29) diante de “qualquer coisa de inominável” (Hofmannsthal, 2012, p. 30); por outro, “Sentia que tudo era símbolo e cada criatura uma chave de outra, e julgava-me capaz de agarrar uma a uma pela cabeça, e com uma chave abrir tantas outras quantas me fosse possível” (Hofmannsthal, 2012, p. 17).

O texto se desenvolve, do início ao fim, como experiência literária que se quer à margem do literário, mas nela prevalece, ao menos em seus enunciados, a representação de uma impotência de dizer, formulada como dissociação vertiginosa entre palavra, sentido, imagem e referente: “As palavras isolada boiavam à minha volta, coagulavam em olhos que me olhavam fixamente e que eu era obrigado a fitar também: são redemoinhos que me causavam vertigens ao olhar lá para dentro, que giram incessantemente, e lá no fundo está o vazio” (Hofmannsthal, 2012, p. 21). O vazio da imagem, no centro do coágulo de palavras que se desprenderam da linguagem e do mundo, evoca um silêncio em meio ao dizer, um ponto sem representação verbal que, entretanto, se transfigura em imagem. Nessa perspectiva, a impotência do dizer fundado no sentido se precipita, no campo da imagem, como vertigem silenciosa do visível. O que não se representa segundo a lógica realista apresenta-se como imagem poética da ausência de nome.

É assim que, entre a recusa comunicada e o uso poético da palavra, a carta se estrutura, paradoxalmente, não como recusa pura e simples, mas afirmação poética da impossibilidade de continuar a escrever. No limiar em que o duplo – Lord Chandos – se recusa à escrita literária, afirma-se, de modo velado, o que aparentemente se rejeita. Ao justificar a rejeição à literatura pelo ardil do duplo literário, Hofmannsthal afirma, na tecitura da carta, o poético como imagem silenciosa de uma palavra vazia. No espaço irônico entre dizer e fazer, “A verdade é a reposição permanente dos enigmas” (Helder, 2013, p. 130).

Ao fim da carta, Chandos-Hofmannsthal sinaliza uma linguagem que os poetas parecem formular como procura em suas obras:

a língua em que talvez me fosse dado, não apenas escrever mas também pensar, não é nem a latina, nem a inglesa, nem a italiana ou espanhola, mas sim uma língua de que não conheço uma única palavra, uma língua na qual as coisas mudas me falam, e na qual eu talvez um dia, no túmulo, tenha de responder perante um juiz desconhecido. (Hofmannsthal, 2012, p. 32)

Onde a ficção de Hofmannsthal se interrompe, tem início, em Helder, a prática poética. É a uma linguagem similar, em termos de silêncio, que o poeta português se refere: “uma forma de escrita, mesmo sem palavras, uma respiração calada, a narrativa que o silêncio faz de si mesmo” (Helder, 2013, p. 78-79). Ao poeta, interessa que o poema seja “um discurso sem palavras atravessado pela febre / fria / de um saber extremo «irreduzível»” (Helder, 2014, p. 288). O silêncio, em sua obra, produz-se como espaço interior à linguagem. Entre o som e intervalo sonoro, a forma rítmica instaura lugares vazios que capturam o que excede o sentido.

Para Hofmannsthal, “lá no fundo (da forma) está o vazio” (2012, p. 21). Para Helder, a palavra poética traz em seu fundo não exatamente o vazio, mas a “vida interior”, em que se manifesta a energia do dizer como silêncio. No fundo da imagem, no interior da forma, o silêncio participa do dizer poético, impulsionando-o e devorando-o em contínua aniquilação e regeneração:

Há às vezes uma tal veemência no silêncio que urge inquirir se a poesia não é uma prática para o silêncio.

A poesia vem dele, atravessa-o na pauta verbal como se apurasse a sutileza de um timbre último, evaporável.

Atravessa-o então e procura-o no próprio centro onde nasceu.

Há uma tensão extenuante neste movimento do silêncio sobre si mesmo.

A veemência, a devoração reptilínea pela cauda, são uma pessoal experiência aniquiladora e regenerativa. (Helder, 2013, p. 166).

O poema decorrente desse ofício presentifica-se como “imagem fragmentada” (Helder, 2013, p. 166) em que “pesa a mudez” (Helder, 2013, p. 166). Entre a presença imagética descontínua e os impasses do dizer poético fundado no silêncio, “as condições não são as da palavra, mas as expectantes e provocadoras condições da ausência” (Helder, 2013, p. 166). Sem que haja prevalência entre ausência e presença, entre som e silêncio, entre escrita sem palavras e palavra de uma escrita exterior, o poema é “O silêncio na fala aumentando até ao tamanho todo” (Helder, 2013, p. 167).

5 O rosto da ausência

A respeito de Lord Chandos, Herberto Helder afirma: “O outronímico ilumina, com a reserva do oposto, o que foi dito para relevo do silêncio oferecido por umas quantas palavras em voz rítmica, modulações sensíveis” (Helder, 2013, p. 168). Em termos literários, “Radicalmente, a mudez personifica o duplo” (Helder, 2013, p. 168). As discussões em torno do tema do rosto, em Herberto Helder, situam-se como efeito da tensão entre o que está presente e ausente em um rosto, mas não coincidem com o efeito outronímico em Hofmannsthal.

A problemática heteronímica de Pessoa reverbera, implicitamente, na “carta do silêncio” de Helder, mas também a questão do sujeito poético em Hölderlin, Trakl, Celan e Sá-Carneiro. Todos, segundo Helder, estão em suas obras às voltas com o “rosto urdido a expensas da ausência” (Helder, 2013, p. 168). Mas o exemplo de Hofmannsthal é o que mais interessa à “carta do silêncio”. Talvez pela forma irônica de “estilo de dizer que não sabe como dizer” (Helder, 2013, p. 168). Forma irônica, sobretudo, porque o que há a dizer se diz claramente, em ambas as cartas – a de Helder e a de Hofmannsthal –, como silêncio a que os textos apenas se prometem.

Entre a “potência das coisas” (Helder, 2013, p. 169) e o “segredo da forma” (Helder, 2013, p. 169), a escrita poética, como “prática para o silêncio” (Helder, 2013, p. 166), deflagraria o duplo gesto último de Chandos: a rejeição da literatura por meio da escrita literária. Esse gesto paradoxal, segundo Helder, daria a ler a “combustão das coisas” (Helder, 2013, p. 169) onde o mundo, mal se abre, se fecha: “o sentido da presença do mundo está cerrado” (Helder, 2013, p. 169).

Seria esse um “truque demoníaco” (Helder, 2013, p. 169) colhido entre uma e outra carta, a de Helder aparentemente respondendo à de Lord Chandos: “apagar de repente no espelho o empenhamento da nossa imagem” (Helder, 2013, p. 169) como fundamento da “magnificência do retrato” (Helder, 2013, p. 169). O retrato, como presença imagética da pessoa ausente, é a imagem parcial de um si que, de si, se despossui, fazendo-se imagem da ausência, rosto, poema em que o ritmo se alterna entre presença sonora e silêncio estruturante: “Não apresentam nada, nada, só um clarão que vem centripetamente das periferias obscuras, e salta ao meio: o meio é nosso rosto urdido a expensas da ausência e exemplo fraternos” (Helder, 2013, p. 168). O rosto, no retrato poético, é análogo ao “silêncio como uma infiltração, uma internidade” (Helder, 2013, p. 169) cerzida pelo “prestígio das vozes” (Helder, 2013, p. 169).

No fragmento “(resposta a um inquérito convencional sobre revoluções, liberdades e)”, outro texto estruturado como carta, presente em *Photomaton & Vox*, confirma-se essa parcialização do que seria um rosto transformado em retrato: “suspeito estar a escrever este pouco para o pouco de mim que ainda se escreve. Se alguém por coincidência tocar na minha mão, será decerto porque a noite é populosa” (Helder, 2013, p. 156). No limite, o rosto, na escrita de Helder, transfigura-se em imagem de um desaparecimento para além do duplo, para além do outronímico. A respeito do rosto e de seu silêncio de imagem, lê-se ao fim da “carta do silêncio”:

Quando cada forma se desentrelaça de cada forma, o espelho do mundo devolve apenas uma fenda de luz estancada.

A terra fica então exposta à sua própria distância, ao estrangulamento das suas vozes – e nada se transforma, nada nos olha face a face; somos o outro, o desaparecido das falas, aquele que se perdeu da conversação das imagens. (Helder, 2013, p. 170).

Algo se perde na imagem. Entretanto, preserva-se “uma fenda de luz estancada”, isto é, um nome para o desaparecimento. No desenlace das formas detectado nos dizeres de Lord Chandos, na distância aberta entre as formas desenlaçadas, na voz com que se anuncia o desaparecimento, ninguém se representa, mas se apresenta como nome do que desaparece. O que do rosto se apresenta vem à luz, portanto, como nome. Parcialmente, apresenta-se o

rosto de uma ausência, o rosto do outro sem nome, deslizando para a sombra, para o silêncio, sem que se prolifere em duplos. Parece ser essa uma diferença entre Helder e as criações de duplos e heteronímias. Onde Hofmannsthal se transfigura em Lord Chandos, onde Pessoa prolifera em heterônimos da ausência de um hipotético si, Helder regressa à matéria do poema – ao silêncio entre palavras, ao corpo como verdadeira escrita – para, então, relançar a voz em um poema seguinte, em um poema contínuo entre livros em suspensão.

6 O livro em suspensão

O silêncio, se possui alguma centralidade na obra de Helder, não se confunde com qualquer ideia de presença substancial ou essência imutável de que nasceria o escrito. Em sua junção com o som, o silêncio é afeito ao tempo. Estamos no campo do ritmo. O silêncio, como centro irradiador do dizer, está em toda parte da obra. Outra carta do poeta português, esclarecedora a esse respeito, foi endereçada a Eduardo Prado Coelho, respondendo a uma pergunta do ensaísta a respeito do livro *Cobra*:

Cascais, 6. Out. 77

Caro Eduardo Prado Coelho –

As versões têm variado de destinatário para destinatário, não atendendo a qualquer conjunto de peculiaridades dos destinatários, mas porque o livro, em si mesmo, digamos, flutua. É um livro em suspensão. Talvez só essa suspensão seja citável. Não é excitante que um livro não se cristalize, não seja «definitivo»? Mas parece que esta seu quê «perversa» evasão à gravidade tende a anular-se, pela imposição de novos poemas. Suponho que já dei ao livro todo o peso que ele esperava: há uma versão, que não é nenhuma conhecida dos destinatários, e o acréscimo de outros dois textos, que introduziram nova ordem de leitura na parte final do livro e, portanto, uma inclinação de sentido.

Gostei da sua pergunta sobre o que seria citável. Sim, o que é citável de um livro, de um autor? Decerto, a sua morte pode ser citável. E, sobretudo, o seu silêncio.

Abraça-o o Herberto Helder.

(Helder, 1977, p. 46).

Cobra, publicado 1977, foi enviado, pelo autor, a alguns leitores, entre eles Eduardo Prado Coelho, e cada exemplar foi alterado de uma maneira, à mão, pelo autor¹. O que levanta a questão: o que se pode citar de um livro sucessivamente reescrito, após publicado? A questão toca a autenticidade, concernente a qual seria a verdadeira versão. O ato de Helder sinaliza, justamente, a inexistência de uma versão definitiva, de uma origem. Todas as versões seriam falsas e também verdadeiras, uma invenção viva, formas legítimas do silêncio como verdadeira escrita, preservada em cada exemplar. A esse respeito, Helder escreve, em *Photomaton & Vox*:

¹ Acima da publicação do manuscrito da carta de Helder, na revista Abril (1978), Eduardo Prado Coelho contextualiza: “Livro que chegou às mãos de alguns dos seus leitores em exemplares ultra-corrigidos que davam origem a versões diferentes. Livro que flutua, como diz o seu autor. E por isso insituável, e por isso incitável. Posta a questão, o poeta respondeu.”

Poderia escrever cem relatos diversos. Neste sentido seriam todos falsos. Mas seriam verdadeiros por serem todos uma invenção viva.

A realidade é apenas o que se propõe como tal. Mas devemo-nos munir sempre de uma ironia que coloque dubitativamente a nossa mesma proposta. A vida assenta na tensão que as desavindas propostas de verdade estabelecem entre si. (Helder, 2013, p. 67).

A suposta versão de *Cobra* desconhecida pelos destinatários, nessa perspectiva, seria apenas mais uma forma em suspensão do livro entre todas as outras. Seria, também ela, um desdobramento demoníaco do ato irônico de encenar a suspensão, a flutuação, a fragmentação constitutiva da palavra infiltrada pelo silêncio, reformulando-se entre um e outro livro, cujo centro silencioso velaria uma “ausência de livro”². Por isso, só a variação das palavras em torno do silêncio – ou a morte da origem – seriam citáveis. As palavras variam, indicando a aniquilação da centralidade da autoria. Autoria que, entretanto, se regenera no rosto como indício de negatividade. O rosto é uma “pessoal experiência aniquiladora e regenerativa” (Helder, 2013, p. 166), nome do descentramento de toda verdade unívoca e da alternância metamórfica entre presença e ausência, palavra e silêncio.

Em *A morte sem mestre*, livro tardio de Helder, os temas até aqui abordados seguem reverberando, apesar de certo reposicionamento quanto ao alcance da palavra poética:

folhas soltas, cadernos, livros, montões inexplicáveis, e cada
vez que lhes toco fica tudo mais caótico e não
descubro nada,
às vezes procuro apenas uma palavra que algures na
desordem estava certa
nos âmagos e umbigos da alma:
brilhava,
uma vez encontrei um relâmpago, e quase morri de
assombro,
quase via alguma coisa nos jardins de outro mundo,
quase via o fogo que nascia,

² Refiro-me ao conceito “ausência de livro”, de Maurice Blanchot: “A ausência de livro não é o livro que se desfaz, mesmo se desfazer-se está de certo modo na origem e é a contralei do livro. Que o livro sempre se desfça (se desarranje) só conduz ainda a um outro livro ou a uma outra possibilidade que não o livro, mas não a ausência de livro. Admitamos que aquilo que obceca o livro (aquilo que o assedia) seria essa ausência de livro de que ele sempre sente a falta, contentando-se em contê-la (mantendo a distância) sem contê-la (transformá-la em conteúdo). Admitamos ainda, dizendo o contrário, que o livro encerra a ausência de livro que o exclui, mas que jamais a ausência de livro se concebe somente a partir do livro e como sua única negação. Admitamos que, se o livro é portador de sentido, a ausência de livro é a tal ponto estranha ao sentido que o não sentido lhe concerne ainda menos” (Blanchot, 2010, p. 210).

quase irrompeu um poema quase sem uma palavra errada,
quase me tocaram,
quase nasci ali mesmo nesse ápice da terra inteira,
quase que a mão esquerda se moveu dentro da desordem,
quase tinha pegado fogo mas já estava fora,
quase todo eu era matéria-prima,
mas de repente não,
de repente as coisas colocadas regressavam
e entre elas, dentro, sentado, eu apenas escrevia isto,
caótico como antes era:
livros, folhas soltas, cadernos, etc.,
este pequeno poema que deixava tudo revólto como dantes
era,
e eu não tocava em nada e nada me tocara,
e nada se tocara entre si,
e eu morria aos poucos como era costume na época
(Helder, 2014, p. 751).

O poema se desenvolve segundo a continuidade fragmentária, recorrente em vários outros escritos do autor. O primeiro verso, “folhas soltas, cadernos, livros” parece se ligar ao vigésimo segundo: “livros, folhas soltas, cadernos, etc.”, insinuando-se certa circularidade. Há sugestão, em “etc.”, de um processo tendendo à continuidade, mas também de retorno ao silêncio do acontecimento poético que excede as palavras, figurado como caos, desordem, âmago, umbigo da alma. Mas “etc.” introduz a hipótese de que seja possível uma palavra mais, um poema seguinte em torno do silêncio.

Assim como em *Cobra*, o livro referido no poema tende à suspensão, à dispersão e à procura da palavra entre a desordem. O que quase se configura como livro inclui a continuidade entre reunião e dispersão. As folhas soltas se reúnem em cadernos, que podem remeter aos manuscritos encadernados ou já à encadernação do livro. Mas, em estado de livro, o acontecimento poético tende agora à configuração de “montões inexplicáveis”, que se desfazem a seguir.

Ressalta-se a repetição do termo “quase” como índice, nome do silêncio que se vai reiterando e se inscrevendo no poema. A palavra “quase” indica a iminência entre ser tocado pela “combustão das coisas” e a irrupção do poema “quase sem uma palavra errada”. Assim como, na leitura helderiana da carta de Chandos, “o sentido da presença do mundo está cerrado” (Helder, 2013, p. 169), nesse poema o que quase se captura “já estava fora”. Em relação aos livros anteriores de Helder, há nesses versos aparente enfraquecimento da potência poética – “quase tinha pegado o fogo” –, mas parece ser possível ler, nesse suposto arrefecimento da palavra, um “truque demoníaco de apagar de repente no espelho o empenhamento da nossa imagem” (Helder, 2013, p. 169).

A palavra “quase”, ao longo do poema, parece sustentar a duplicidade entre arrefecimento e truque demoníaco. Pode ser lida no sentido de que não foi possível o encontro entre “o segredo da forma” (Helder, 2013, p. 169) e a “potência das coisas” (Helder, 2013, p. 169), mas também no sentido de que, por pouco, pôde-se escapar à potência ígnea da experiência poética em face do mundo, cuja combustão carbonizaria “o nosso aparelho do entendimento” (Helder, 2013, p. 169).

É preciso sustentar, sem resolver, a tensão entre os sentidos, para visar ao que escapa ao sentido nessa obra. Nos ofícios silenciosos do verso, continuidade não exclui descontinuidade. Herberto Helder, algumas vezes, parece cortar o verso e o poema como quem liga. Como quem poda a planta para redirecionar seu crescimento. Mesmo parte de alguns de seus livros excluídos da obra seguem, de diferentes formas, em outros de seus livros. Talvez seja essa uma hipótese viável para ler o silêncio não necessariamente como interrupção do percurso da obra. O título *A faca não corta o fogo* é um tanto expressivo a esse respeito. Não há corte como simples interrupção do que se teceu, mas gesto de poda, redirecionamento, contínua retificação da obra viva.

Ao fim do poema “folhas soltas, cadernos, livros”, lê-se o que poderia ser um dos desdobramentos do título do livro – *A morte sem mestre*: “e eu morria aos poucos”. A figuração da morte não é estridente. Ao contrário das explosões imagéticas que não raro se encontram em livros anteriores do autor, a imagem é aqui, onde “cada forma se desentrelaça de cada forma” (Helder, 2013, p. 170), silenciosa e medida como “uma fenda de luz estancada” (Helder, 2013, p. 170). Neste livro, é possível, talvez, ler a chave de um percurso de metamorfoses e depuração das imagens e do ofício poético, tensionadas contra o empuxo à dispersão do mundo da linguagem no silêncio. Talvez, por isso, seja a poesia “uma prática para o silêncio” (Helder, 2013, p. 166), para a dissolução da palavra e da mestria dos nomes.

REFERÊNCIAS

- ABRIL: Revista de Reflexão Socialista. Lisboa: Associação de Cultura Fraternidade Operária, 1978, n. 1. Disponível em: https://www.cd25a.uc.pt/media/pdf/Biblioteca%20digital/PPs/Abril%20Nreg%20491%202648%20N1_1978%20net.pdf. Acesso em: 22 fev. 2024.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. 1. ed. Tradução de João Barreto. Lisboa: Cotovia, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. São Paulo: Escuta, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. *A escritura do desastre*. 1. ed. Tradução de Eclair Antônio Almeida Filho. São Paulo: Lumme Editor, 2016.
- HELDER, Herberto. *Cobra*. Lisboa: & etc, 1977.
- HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Porto: Porto Editora, 2013.
- HELDER, Herberto. *Poemas completos*. Porto: Porto Editora, 2014.
- HOFMANNSTHAL, Hugo Von. *Uma carta – A Carta de Lord Chandos*. 1. ed. Tradução de João Barreto. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.
- FREITAS, Manuel de. *Uma espécie de crime: Apresentação do rosto de Herberto Helder*. Lisboa: Alambique, 2021.