



# COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

---

## [Recensão crítica a 'Ofício Cantante', de Herberto Helder]

Diana Pimentel

Para citar este documento / To cite this document:

Diana Pimentel, "[Recensão crítica a 'Ofício Cantante', de Herberto Helder]", *Colóquio/Letras*, n.º 173, Jan. 2010, p. 198-201.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

Herberto Helder  
OFÍCIO CANTANTE

Lisboa, Assírio & Alvim / 2009

É um som, a arte *cantante* de Herberto Helder, que nos interpela e nos conduz por cada um e por todos os poemas — uma *paisagem* (cf. *Photomaton & Vox*) — de que se faz e sempre se fez a sua *poe-sia toda ou o poema contínuo*: «E tu que me ouves, leva tudo mas não me leves / a mão, e as maneiras que lhe dou, de assinatura, e nela me refaço / com um soluço, autor, nó de corpo, / a contas com a autoria» (p. 571). É uma *mão* e as suas tantas *maneiras*, um «nó de corpo» por que se inscreve a assinatura — gravada transitória como se definitivamente —, um gesto por que *tudo* se refaz, a autoria: «sou de matéria volúvel pouco a pouco, / ou muito rápido» (*ibid.*).

É uma máquina — a que permite «criar uma língua dentro da própria língua» (p. 574) — impulsionada por ritmos naturais, elementares, accionada pelo movimento da «linha sísmica atravessando a montagem das músicas» (p. 575), «a dança, / arte dos números, / e o que se inventa» (p. 576). Este é um «espaço que o corpo soma quando se move» (*ibid.*), o lugar, portanto, em que o *autor* «sou múltiplo» (p. 574). A agramaticidade (aqui) engendradora tenta dar a ler o «poema intrínseco dito a português» (p. 577), ou a gramática como uma oficina onde se gera uma espécie de *violência* por dentro deste mecanismo, se a «mão térmica, se a técnica dessa mão» (p. 576) muda e move — erra e enreda — a *língua múltipla* (*ibid.*). Assim o *autor* se soma ao *mundo*, como uma «minha abertura na abertura / do mundo» (p. 594) — em *paixão* (p. 593), em *velocidade* (p. 594), — no continuado movimento de «tirar, / pôr, mudar uma palavra» (p. 593), «dividindo» o que foi — e apenas porque o é —

uno e inteiro, «o livro, e do próprio meu: a ininterrupta / amargura da memória» (p. 594). É, portanto, um «instrumento pessoalmente puro: um motor» (Helder, 1995: p. 87). O livro e a escrita parecem ser em Herberto Helder esse mesmo *Ofício Cantante*, uma figuração da escrita e da voz em movimento num mútuo reencontro e reflexo, como se este fosse um «espaço ilustrado com gestos mudados uns para os outros» (*ibid.*: p. 88), uma inscrição dessa «voz adepta de espelhos giratórios» (*ibid.*: p. 87), em *movimento* e *montagem*.

É uma «máquina de escrever» — através da qual se grava «um gesto verdadeiramente dactilográfico» (*ibid.*: p. 137) — e o *livro* é, ele inteiro, uma *máquina lírica*, pois «[e]ra tudo uma máquina com as letras / lá dentro. E eu vinha cantando / com a minha paisagem» (Helder, 1967: p. 219; 2009: p. 195). Este é — desde 1967, data da primeira antologia de *poemas reunidos* editados sob este mesmo nome — o *ofício cantante* por que se parece engendrar este outro e «novo alfabeto» (p. 192) através do qual se cria o poema, a «paisagem» (p. 193), transitórios e moventes, desenhados no *mapa* — caligráfico e tipográfico — «como se [se] descobr[isse] uma letra / de outra cor no meio das folhas» (p. 199).

«Livro raso» (p. 214), no fundamento da ideia de *livro* em Herberto Helder parecem estar os mecanismos (indecididos entre deliberação e aleatoriedade) de iteração e de mudança, como se um e outro pudessem ocupar esse mesmo *nó central* que é o texto (como se se tratasse de — se pudesse ser — uma marca da posição de uma cidade no mapa, que nele muda e se move continuamente, inscrevendo uma diferença — única —, olhada repetidamente).

Por dentro da *máquina de emaranhar paisagens* (título de 1963), as próprias como se alheias, na língua que neste espaço se en-

gendra e usa, a *gramática própria* pede que «a única técnica [seja] o truque repetido» (p. 602) no corpo central do funcionamento da linguagem como mecanismo (orgânico e natural) e maquinismo (movido a energia, corporal e elementar ou artificial). Assim, o movimento de integrar, de excluir e de mover poemas na *paisagem*, dissolvendo e inscrevendo esta voz no processo de ir «abrindo do táctil para o intáctil», é o que permite entrever «como ser a obra de como que isso» (*ibid.*), simultaneamente imaterial, mutável e intocável — como língua que muda, som — e sólida e una, como *volume* — imagem e escrita.

Por um lado, os *versos* são gerados pelo *corte das linhas* como se se tratasse de  *volumes numa pintura* (ou a linguagem na sua dimensão imagética, gráfica e espacial) e, por outro, *qualquer poema é um filme*, e o *único elemento que importa é o tempo* (ou língua na sua dimensão cinematográfica e temporal) (Helder, 1995: p. 149 e 148). Assim se parece operar aquela abertura «do táctil para o intáctil» (p. 602), num movimento cinematográfico e cinematográfico por que se realiza a *montagem dos objectos distribuídos* e a *colocação dos objectos no espaço* (Helder, 1995: p. 151) que parecem ser os poemas na obra, como se numa *oficina* de materiais diversos, e, na medida em que *a pontuação é uma caixa de velocidades* (*ibid.*), a *instauração de um ritmo* que é engendrado por dentro da própria língua, na sua dimensão *cantante*.

Quadro e filme, espaço e tempo, imagem (visual) e linguagem (verbal), o mecanismo por que funciona a *máquina lírica* helderiana é movido pela tecnologia da luz (ou do *fogo*) por que uma imagem é revelada e projectada na tela — «que não há nenhuma tecnologia paradisíaca» (p. 605) — «porque se trata da luz a trabalhar e mais nada» (p. 604).

«Em grande plano a mão queimada» e o texto em movimento ao redor dela, a

escrita («poema nu ou vestido na escuridão» — *como se numa sala de cinema?*) parece ser movida — e realizada, como máquina — por uma espécie de «mecânica quântica» (p. 604). O poema é nomeado como um «videoclipe que transita, / o corpo que transita, / e o nome inominável», um espaço — uma *paisagem*, portanto — de projecção, a um tempo inscrito no espaço (a tela) e movente (a película), simultaneamente revelado e apagado ou diferido, como «écran plasma tv [...] nem num sítio nem noutra» (*ibid.*).

A reescrita e a reelaboração poética em Herberto Helder parece ser, iterado, o «truque repetido» (p. 602) por que

[...] *assim a mão escrita se depura,*  
*e se movem [...] pontos voltaicos,*  
*manchas ultravioletas a arder através do*  
*filme,*

*leve poema técnico e trémulo,*  
*linhas e linhas,*  
*línguas,*  
[...]

*poema trabalhado a energia alternativa,*  
*a fervor e ofício*

(p. 611-2)

Versos como *pontos* luminosos, poemas como *manchas*, como *filmes*, ou contrastes de luz a iluminar o espaço, *linhas e linhas* projectadas manual e mecanicamente — *trémulas e técnicas* — assim se engendra a *energia* que é — sempre foi e assim se diferirá continuamente no tempo — a *bi-bliografia* de Herberto Helder, porque a refazer-se — por dentro — como *alternativa* a si mesma, *ofício do fogo* por que se engendra e move «a vida inteira para fundar um poema, / a pulso, / um só, arterial» (p. 611).

Em 2009 a *pausa* provisória no *filme* que parece ser a cronologicamente tão disseminada *poesia toda* helderiana faz-se sob o nome — porque inominável? — *ofício*

*cantante* (repetido em 1967 e 2009), composto «até novembro de 2008» (p. 618). Esta inscrição do tempo no espaço movimento da escrita faz-se por via de uma formulação que não ilude, antes acentua, o carácter transitório e uno da temporalidade, da poesia, da *vida inteira* num *só poema*.

Retome-se o centro, o *poema* na acção de se projectar, como filme, em *acto*. O título do segundo dos livros contido em *Ofício Cantante* (de 1967), *Poemacto* (p. 103-24) e que se relaciona fortemente com a noção de maquinismo, é, em grande medida, um conciso mas muito eloquente programa estético explicitado num neologismo que cumpre a sua explicação: «Eu procuro dizer como tudo é outra coisa. / [...] / É sempre outra coisa, uma / só coisa coberta de nomes» («*Poemacto*», II, p. 109).

Trata-se, em Herberto Helder, de conceber a poesia como um *acto* por que se engendram continuamente (porque *sempre*) *nomes sobre tudo e outras coisas*, «um movimento» (p. 113) em que «a escrita é um contínuo câmbio» (Eiras, 2007: p. 135). O jogo que aqui se parece simular é precisamente o da escrita contínua (afectada por um impulso de regresso a *outra coisa*), um movimento sem limites, inverso também porque a escrita é figurada como se exercida precisamente no sentido contrário: «Ou o poema subindo pela caneta, / atravessando o seu próprio impulso, poema regressando» (p. 112). Estaremos de volta, porventura, ao lugar imponderável da dissolução das matérias por que o poema se forma (porque a tinta que toca a página ascende ao instrumento que o registou) e da mobilidade que parece conduzir o texto a um lugar sem morada, porque rasto de movimento, em *regresso* a um modo anterior da escrita, o som, o canto: «Eu canto no mundo» (p. 106).

Não se trata, parece-me, apenas de um processo de escrita contínua, sobretudo na medida em que o texto de abertura de

*Poemacto* (p. 105-8) também parece simular uma certa polifonia («Mergulhem a voz na minha / treva como uma garganta», p. 106), mas de uma proposta de colocação deste sujeito de escrita no *mapa* incerto do lugar aéreo e movente que, aqui, parece ser a poesia: «Veridicamente, eu canto no mundo» (*ibid.*). A este lugar pode chegar-se por via de um concerto de vozes outras, literalmente incorporadas na voz do poema: «Imagino que as vozes são escadas. / Vozes para atingir o canto» (p. 108). Esta imagem, que espacializa e quase materializa o que é, na poesia, por natureza imaterial (a voz, o canto), dá a ver — e engendra-a — a continuidade e a iteração deste *acto contínuo* na medida em que os versos de abertura e de encerramento da primeira parte de «*Poemacto*» são o mesmo e espelho um do outro, especialmente clarificadores no que à duração respeita, se se atender ao uso de verbos como «*Deito-me, levanto-me*, penso que é enorme cantar» (p. 105 e 108, respectivamente, sublinhados meus). *Cantar* é, portanto, um gesto que perdura e se repete nos dias e ao longo do tempo e ler o poema é *esse mesmo acto* de aceder ao canto, ao *poemacto*. Leia-se do fim para o princípio. É um *poema contínuo* (2001), resultado, portanto, de um só e o mesmo *ofício cantante* (1967-2009).

Na edição de 2001 de *Ou o Poema Contínuo. Símula*, uma espécie de prefácio do autor esclarece a motivação poética desta operação, que pretende aclarar «uma *continuidade* imediatamente sensível» na obra e ser «uma ressalva ao *poema contínuo* pelo autor chamado poesia toda» (p. 5), operando-se, portanto, não apenas uma alteração do enunciado titular — como *alternativa* ou *ressalva* — da *poesia toda*, mas sobretudo um gesto autoral de releitura da poesia própria e da própria poesia, para além e por dentro dos processos de selecção, rasura e de *movimento* poético.

Desde 1967 mas muito eloquentemente no hiato temporal considerado (entre 2001 e 2009) podem entrever-se, a um tempo, movimentos de rasura e de redução do *corpus* poético e operações de incorporação de textos inéditos no conjunto da sua obra (cf. Helder, 2008: p. 133-207; Helder, 2009: p. 595-618). Mais do que se configurarem como momentos em que é cumprido um mesmo gesto de reunião da *poesia toda* e de *antologia pessoal* que se pode pressentir haver desde que, em 1973, foi publicada a primeira das edições de *Poesia Toda*, a relação macrotextual entre as diversas edições da obra herbertiana parece dar a ver que se trata de um mesmo *poema contínuo* disseminado por diversos *cortes de linhas* (ou planos cinematográficos), ou um macropoema, portanto.

Tal como com *Ofício Cantante* (de 1967 e de 2009), também entre *Ou o Poema Contínuo* (de 2001 e de 2004) parece estabelecer-se uma relação de mútuo reenvio — ou ficar evidente a presença de *elos* (Eiras, 2007: p. 129) por dentro deste macropoema — entre os livros, como se se pudesse «observar o funcionamento espontâneo desta máquina lírica, virtualmente imparável» (*ibid.*: p. 130), contínua e reversível. Um e outro são duplos e pares engendrados por reiteração e dissemelhança em que é realizada «a iteração a que todo o acto está desde sempre exposto» (*ibid.*: p. 129), revelando clara e definitivamente que, no percurso de cada um dos elementos do par ao seu correlato, «a máquina é infinita porque o poema poderia continuar» (*ibid.*: p. 131).

Assim se pode ler e ver (observar), de um modo muito claro (transparente), que, em Herberto Helder, a «macromáquina chamada literatura» (*ibid.*: p. 132) por que se revela o *ofício cantante* é uma *máquina lírica* que inscreve o que da *mão do autor* resta como «memória do tacto», a poesia como «ar / falado, a fino ouvido» (p. 603).

Escute-se, portanto, o que este *Ofício Cantante* engendra, a «música inquieta» (p. 603) por que se unem num só gesto som e sentido, imagem e inscrição, espaço e tempo em movimento, ou o *poema* em *acto*, pleno e inteiro. Fluida como «água colhida no verbo», unida por «um nó interno», «um nó semântico», à temperatura do *fogo* e em pleno ar, por esta poesia passa «um calafrio / [que] trespassa a bic preta» (p. 606). *Ofício cantante* em que se revelam os processos autorais tanto como as matérias tocadas pela sua *mão* — «em nativo escrevo / a música de ouvido, / e o ar que está por cima enche / todo o caderno» —, assim se acede à escrita «e dedos e papel e script e trémula superfície da memória, / tudo passado a múltiplice e ardente» (p. 606). O livro *múltiplice e ardente* que é este *ofício cantante*, a *bibliografia* de Herberto Helder.

Diana Pimentel

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- EIRAS, Pedro, *A Lenta Volúpia de Cair*, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2007.
- HELDER, Herberto, *Ofício Cantante*, Lisboa, Portugal, 1967.
- , *Photomaton & Vox*, 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 1995.
- , *Ou o Poema Contínuo. Símula*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.
- , *Ou o Poema Contínuo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
- , *A Faca não Corta o Fogo. Símula & Inédita*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.

#### Ana Luísa Amaral A GÊNESE DO AMOR

Porto, Campo das Letras / 2005

Tem sido assinalado por diversos olhares críticos que a anterior poesia de Ana Luísa Amaral inscreve e reinventa a tra-