

auto-bio-thanato-grafia: a experiência do silêncio em **Photomaton & Vox**, de Herberto Helder

Clara Riso*

Resumo

Em **Photomaton & Vox**, Herberto Helder reúne uma série de textos de naturezas e origens diferentes, construindo um livro de folhetos com uma arquitetura complexa e instável. A montagem particular do livro alinha num mesmo nível poemas, textos de poética autoral e alguns quadros autobiográficos dispersos e fragmentários. Dispostos lado a lado, constituem uma rede de implicações que desestabiliza a leitura, fazendo com que todos sejam ironicamente colocados sob o signo da dúvida, da hipótese. Assim são também pensados como ambíguos e plurais os biografemas de um sujeito que escreve sempre sobre a sua experiência de escrita. O autobiógrafo fala enquanto o seu texto dura, movendo-se entre o silêncio anterior ao texto e o silêncio que o vai encerrar. Helder chama “(a morte própria)” ao último folheto de **Photomaton & Vox** e, falando ainda, inscreve aí o seu epitáfio. Depois deste, outros silêncios fecharam livros finais, que novamente foram abertos, recorrentemente, alternando escrita e silêncio, como vida e morte.

Palavras-chave: Metatexto; Biografema; Afasia; Epitáfio; Ironia.

* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

... toute auto-bio-graphie est une auto-bio-thanatographie. Le récit de sa vie par celui qui l'a vécue tente, par l'écriture, de conjointre le récit de sa naissance et celui de sa mort. (MARIN, 1991, p. 118)

Ninguém acrescentará ou diminuirá a minha força ou a minha fraqueza. Um autor está entregue a si mesmo, corre os seus (e apenas os seus) riscos. O fim da aventura criadora é sempre a derrota irrevogável, secreta. Mas é forçoso criar. Para morrer nisso e disso. Os outros podem acompanhar com atenção a nossa morte. Obrigado por acompanharem a minha morte. (HELDER, 1995, p. 70)

Photomaton & Vox de Herberto Helder é um volume conhecido sobretudo por intermédio de determinadas passagens que se tornaram correntes no discurso crítico de outros autores sobre a sua poesia. Publicado em 1979, reúne um conjunto de textos diversificados, todos relativamente curtos, que desenvolvem entre si uma rede de relações bastante complexa. Entre poemas, apontamentos autobiográficos e declarações de poética, mais explícitas ou menos, **Photomaton & Vox** constitui-se como um livro de folhetos, como um composto de materiais divergentes que raras vezes é objeto de uma reflexão que o tome enquanto todo dotado de uma organicidade própria, particular.

Na verdade, recorre-se freqüentemente a citações trazidas de **Photomaton** para analisar e comentar outros textos, de Helder e não só, relegando esse volume para uma posição adjacente, como se se tratasse de um potencial repositório de esclarecimentos metatextuais. Este modo parcelar de ler – ou de usar – **Photomaton & Vox** tem vindo a dar forma a uma espécie de repertório de fragmentos que invariavelmente se citam e que atualmente já se identificam com relativa facilidade. Reconhecem-se por exemplo, como se fossem provérbios da escrita, aqueles que dizem que “escrever é literalmente um jogo de espelhos” (HELDER, 1995, p. 12)¹ ou que “Escrever não mostra o que fica mas o que falta” (p. 155),

¹ Todas as citações de **Photomaton & Vox** são retiradas da terceira edição do texto (ASSÍRIO & ALVIM, 1995), correspondendo a esta edição os números de página que, para evitar a repetição da referência bibliográfica, serão apenas apresentados entre parênteses, sem mais indicações, a não ser em casos que o justifiquem a referência ao nome do folheto a que pertencem.

que “a escrita nasce directamente do corpo” (p. 136), que o poeta “não transcreve o mundo, mas é o rival do mundo” (p. 146), que “o poema inventa a (...) existência” (p. 144), que “o erro está no coração do acerto” (p. 135) e que por isso se pode ler “como se quiser, pois ficará sempre errado” (p. 162).

Entre essas e outras considerações sobre a escrita e a linguagem, encontram-se também ao longo de **Photomaton & Vox** alguns estilhaços de biografia, o que reforça a idéia de que este conjunto de folhetos poderia ser considerado mais uma recolha de testemunhos e afirmações de carácter formador e informativo do que propriamente um texto aberto à pluralidade de leituras, como o são um romance ou um poema.

Visto como metatextual e autobiográfico, nem sempre **Photomaton & Vox** é colocado no mesmo plano de interpretação em que se encontram a poesia de Helder e **Os passos em volta**, funcionando antes como suposto banco de teorias da escrita e histórias da vida e ocupando, enquanto tal, uma posição menos aberta à exegese. Porém, na complexidade estrutural e discursiva de **Photomaton & Vox** enquanto conjunto orgânico – do qual fazem também parte seis poemas em verso² – o metatexto é ele próprio um texto em sentido forte, de tal forma que a aparente verdade da explicação metatextual só pode equivaler a uma incerta hipótese de interpretação. Colocados lado a lado, metatextos, poemas e biografemas³ relativizam-se e contaminam-se mutuamente. A ambigüidade da leitura percorre todos os textos:

A realidade é apenas o que se propõe como tal. Mas devemos-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. (“(em volta de)”, p. 70)

Em **Photomaton & Vox** a construção dos referidos provérbios “para uso indeterminado” (p. 135)⁴ implica à partida a consciência da sua irônica falência no que respeita ao solucionamento dos enigmas da linguagem, irresolúveis – “decifrar não é dissolver os problemas, sim criar novos problemas” (p. 119) – sem que

² Os seis poemas em verso – “(é uma dedicatória)”, “(a carta da paixão)”, “(similia similibus)”, “(vox)”, “(walgurnisnacht)” e “(a morte própria)” – serão os únicos textos de **Photomaton & Vox** a ser integrados em **Poesia toda** e em **Ou o poema contínuo**.

³ Adota-se aqui a noção de “biografema” de Roland Barthes recolhida em **A câmara clara**: “Do mesmo modo gosto de alguns traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tal como certas fotografias: chamei a esses traços ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia” (BARTHES, 1980, p. 51).

⁴ Leia-se também o trecho de onde é retirada esta expressão: “Enfim, ‘desestuda-se’ o que se pode. Pode pouco? (...) Concluindo: o homem é uma linguagem, e o tema é a agonia da linguagem. Estilo proximamente canibal. Péssimo. Formulações erráticas sobre linguagem para uso indeterminado, como aliás se deve dizer para que outros digam ou também provavelmente contradigam. Dizer é, claríssimo, uma maneira de dizer” (“(antropofagias)”, p. 135).

isto signifique, contudo, que a ironia do funcionamento do provérbio anula o sentido da sua afirmação. A afirmação é mantida, mas como necessariamente interrogativa, deixada em aberto.

Em todos estes provérbios da escrita sobressai o traço afinal partilhado por todos os provérbios, ainda que nem sempre se os considere deste modo. Na verdade, o provérbio é uma fórmula cuja relativa fixidez não corresponde a uma solidificação do seu sentido. Pelo contrário, ao poder ser transmitido e repetido em situações diferentes, demonstra a sua adaptabilidade a diversos contextos e interpretações.

Quando são os princípios da escrita que se conformam em provérbios, evidencia-se o carácter instável daquilo que afirmam, recorrendo-se paradoxalmente a um tipo de formulação que freqüentemente se entende como estável, sem que porém o seja. Como o oráculo e o provérbio popular, também o aforismo metatextual depende da interpretação, valendo como ponto de partida, mas não de chegada:

Toda a profecia se fez sempre a nível da linguagem. (...) A decifração da profecia, remetendo o estado enigmático para um sistema de categorias modelarmente diferenciadas, afeiçoou uma cultura habitada toda pelo espírito da estratégia. A decifração não podia abranger a matéria inteira do enigma. Para funcionar, o sistema via-se obrigado a dispensar o que excedia. A decifração manteve-se assim, por princípio e necessidade, mais pobre que o seu objecto: o enigma. (“(vulcões)”, p. 125)

Esta idéia de que a palavra dita é simultaneamente instável e firme, e que a interpretação do leitor cabe no (desafiante) intervalo dos contrários, é desenvolvida em “(em volta de)” como sendo “o máximo e o melhor” (p. 69) que a leitura pode experimentar:

Trata-se de “escrita circular”, naquele âmbito em que se concebe a volta ao ponto de partida. E também porque nenhuma solução é possível, por nunca se poder provar a hipótese de verdade da coisa escrita. O texto é fechado. Mas também aberto. Fechado sobre si, pois o máximo e o melhor seria experimentar, dentro do mesmo espaço, uma nova maneira de considerar os mesmos acontecimentos. Aberto, porque as possibilidades dessa consideração se mostravam praticamente sem número. (“(em volta de)”, p. 69)

Enquanto hipótese ou proposta de verdade, a escrita move-se no terreno da dúvida, da inquirição, que é o espaço de toda a linguagem. A ironia consiste em saber à partida que o que fica escrito transporta o equívoco e depende da margem de erro inerente a qualquer leitura.

Desse modo, em **Photomaton & Vox**, a “movimentação errática” (p. 130) e constante do texto desorienta a leitura, particularmente através da desestabiliza-

ção interna daquilo que à primeira vista poderia parecer estável:⁵ parece ser meta-textual, mas não esclarece, interroga apenas; desaprova o recurso às citações como verdades,⁶ mas estimula a citação na construção de aforismos, além de reunir ele próprio um volume considerável de citações de outros autores;⁷ e por fim apresenta-se como autobiográfico mas recusa a existência de uma biografia fora da escrita. **Photomaton** é ainda o texto onde se diz que escrever não é um crime mas uma “espécie de crime” (p. 8), que “o poema não mata” (p. 39) mas que “Tudo significa: morte” (p. 41), e que concentra 51 episódios de mortes insólitas, que até parecem mentira e são contadas como verdades incríveis.

Por último, a rede de procedimentos irônicos – que sustenta **Photomaton & Vox** ao mesmo tempo em que o faz desmoronar – leva a que ainda haja texto quando “Tudo está dito em si” (p. 172), quando se “escreve [...] para o silêncio” (p. 24), dizendo (a quem?) que “o poema escrito não se destina ao leitor” (p. 149) porque “a poesia é feita contra todos” (p. 162). “(photomaton)”, o segundo folheto do volume, disponibilizara já a “última revelação” (p. 11):

A última revelação é esta de sermos os produtores inexoráveis e os inevitáveis produtos de uma ironia cuja única dignidade é descender do tormento, um tormento sempre equivocado na sua manifestação sensível. Por isso cada vez mais me devoto às imobilidades, aos silêncios, aos sonos. (...) Claro que conheço vários medos e ferocidades. Por isso ainda estou vivo. É o outro lado da ironia, lado a que chamo fabuloso de uma ironia a que também chamo fabulosa, não por serem posse minha, mas por pertencerem a este fabulosamente vazio enigma do mundo. (“(photomaton)”, p. 11-12)

É este o risco de seguir **Photomaton & Vox** como “guião” de leitura, quando o jogo consiste precisamente em desconstruir, em desestabilizar, a arquitetura de um “mínimo programa ou projecto” (RUBIM, 1994, p. 8),⁸ depois de fornecer fundações aparentes:

⁵ Num texto publicado aquando da segunda edição de **Photomaton & Vox**, Manuel João GOMES faz o seguinte comentário: “Quem deseje aprender alguma coisa sobre as convicções profundas de Herberto Helder, para dar ‘sentidos’ à sua escrita ‘profética’, pouco adiantará. **Photomaton & Vox** é um tempo afirmativo e negativo. É também frequentemente interrogativo e, quando dá respostas, é tudo menos dialogante. Nenhum compromisso com o leitor. (...) E a ironia. Tudo é e não é. A realidade merece uma boa gargalhada: ‘A ironia não salva mas ressalva’ [“(cumplicidades menores)”]” (GOMES, 1988, p. 16).

⁶ Leia-se em “(leopardos)”: “Quer-se escrever a realidade muito certa. Estão todos a fazer citações da realidade muito certa. Citações no fundo, citações em cima. Realidades, surrealidades – bexigas de porco a rebenatar de pensamentos e sentimentos” (p. 121).

⁷ Ao longo de todo **Photomaton & Vox** HELDER refere um grande número de autores e de textos (entre os mais citados estão RIMBAUD, HÖLDERLIN e NIETZSCHE), comentando poéticas e organizando linhagens. Em “(memória, montagem)” pode ler-se: “Se há aqui excessos de nomes e referências, sejam eles tomados como montagem, concebida num apoio cultural estilisticamente irónico. O jogo remete para a solidão e revela que, cumprido o trabalho devastador da ironia, o poema escrito não se destina ao leitor, mas é o destino pessoal na sua narração (...)” (p. 149).

⁸ A citação de Gustavo RUBIM provém de um texto redigido por ocasião da publicação de **Do mundo** (1994): “Para aceder a uma poesia como a de Herberto Helder, não há maneira de salvar velhos es-

Falo evidentemente da realidade. Quero dizer: da poesia. Trata-se da única coisa grave que há, da única coisa simples e frágil. E por isso ironizável. O jogo, o acaso, o alarme, o desafio do espírito e – claro – o ludíbrio. (“(palavra visível)”, p. 58)

Considerando agora que **Photomaton & Vox** se desenvolve como exemplo de contra-programa irônico ou de antiprograma da escrita que apenas confirma a labilidade das construções da linguagem, como entender o registro dos estilhaços de autobiografia de um sujeito que tem de “inventar a [sua] vida verdadeira” (p. 33)? O erro da linguagem passa a estar, em forma de equação, no coração do autobiografado:

O sentido da literatura, no meio dos muitos que tenha ou não tenha, é que ela mantém, purificadas das ameaças da confusão, as linhas de força que configuram a equação da consciência e do acto, com as suas tensões e fracturas, suas ambivalências e ambiguidades, suas rudes trajectórias de choque e fuga. O autor é o criador de um símbolo heróico: a sua própria vida.

Mas quando cria esse símbolo está a elaborar um sistema sensível e sensibilizador, convicto e convincente, de sinais e apelos destinados a colocar o símbolo à altura de uma presença ainda mais viva do que aquela desordenada matéria onde teve origem. O valor da escrita reside no facto de em si mesma tecer-se ela como símbolo, urdir ela própria a sua dignidade de símbolo. A escrita representa-se a si, e a sua razão está em dar razão às inspirações reais que evoca.

E produz uma tensão muito mais fundamental do que a realidade. É nessa tensão real criada em escrita que a realidade se faz. (“(a mão negra)”, p. 56)

Ao longo do volume, são captados momentos referentes à infância, adolescência e chegada à maturidade do sujeito que fala – que escreve –, viagens, encontros e incidentes. Essas informações são montadas em desarticulados quadros de contornos autobiográficos que se encontram espalhados por vários folhetos, sem que permitam organizar uma linha narrativa.

Há uma certa tendência, ou tentação, para apropriar estes dados revelados em **Photomaton & Vox** como se fossem fotografias instantâneas e através deles trilhar o percurso biográfico⁹ de um autor que recusa um reconhecimento público que ultrapasse o silêncio da leitura.¹⁰ Porém, é o próprio texto que logo à partida inviabiliza que se tomem os dados biográficos como fiáveis bases de dados.

quem as de leitura cuja erosão é hoje mais do que evidente. Trabalhar em favor dessa erosão talvez seja mesmo o mais explícito e decidido compromisso desta poesia com a modernidade, o seu único ou mínimo programa ou projecto que se enuncia, por exemplo, no segundo poema de uma série de **Exemplos** datados de 1977: ‘Eis como que uma coisa como que nos interessa: destruir os textos’” (p. 8).

⁹ Em **Herberto Helder**: a obra e o homem, Maria de Fátima MARINHO (1982, p. 11) abre o seu texto com um “Percurso Biográfico” em que alia passagens de **Photomaton** a datas e a acontecimentos vividos por Herberto Helder – como por exemplo a vinda do Funchal para Lisboa ou a ida para Angola. Excertos de “(photomaton)”, “(ramificações autobiográficas)”, “(os diálogos)”, “(notícia breve e regresso)” e “(coroação)” são assim recolhidos para ilustrar uma cronologia como se se tratasse de testemunhos com valor referencial.

¹⁰ É reconhecida a atitude de recolhimento que caracteriza Herberto Helder, patente, por exemplo, na recusa de prêmios e de qualquer outro tipo de atividade que implicasse uma exposição pública.

Em **Photomaton** verifica-se que invariavelmente os supostos registros da “biografia sobrecarregada” (p. 43) são inscritos numa relação de interdependência com a escrita, com a qual interferem e pela qual são afetados.¹¹

Sai assim exacerbado o lado aberto, ambíguo, do texto autobiográfico, enquanto depoimento em forma de interrogação, que inevitavelmente falha uma sobreposição que fosse perfeita entre vida escrita e vida vivida: “Na escrita reside o símbolo do corpo, mas o corpo é a última e verdadeira escrita. O silêncio” (“(guião)”, p. 141).

Entre os ecos autobiográficos captados em **Photomaton & Vox** encontram-se, enquanto experiências de um sujeito escritor, duas referências ao ano de 1968 como sendo a data do abandono da escrita face a uma dedicação ao silêncio. Esse é o ano da publicação de **Apresentação do rosto**, texto em que a suspensão da escrita se manifesta já como iminente. Retenha-se uma passagem desse texto de Helder, por intermédio de um ensaio de M. de Freitas: “O que é inegável é que a tentação rimbaldiana percorre, enquanto vertigem, as páginas densas e assustad(or)as de **Apresentação do rosto**. (...) **Apresentação do rosto** afirma-se como ‘um texto que se destina à consagração do silêncio’ (AR, 1968, p. 203)” (FREITAS, 2001, p. 20).

Os indícios da proximidade do fim presentes em **Apresentação do rosto** – a “estranha autobiografia fabular e poética” (GUSMÃO, 2002, p. 375) de Helder – são comprovados depois de um intervalo de três anos em que Herberto não edita nenhum livro, quando em **Vocação animal** é integrada uma nota biobibliográfica em que se diz que o autor “Deixou de escrever em 1968” (HELDER, 1971, p. 4). **Vocação animal**, que, apesar de ter sido publicado apenas em 1971, tem a data de 1967, é assim apresentado como texto composto antes do silêncio de 1968, mas só posteriormente publicado, ou seja, como se se tratasse de um livro que fosse póstumo. É esta nota que retroativamente faz de 1968 o marco suposto do fim da escrita de Helder.

¹¹ A respeito do cruzamento de traços autobiográficos e de poética, Manuel GUSMÃO (2002, p. 91-124) propõe em “Rimbaud: alteridade, singularização e construção antropológica”, uma espécie de parentela entre **Photomaton & Vox** e **Une saison en enfer**, dizendo deste último o seguinte: “Trata-se de um conjunto de textos em prosa com títulos próprios, que constroem uma ficção onde se cruzam uma narrativa autobiográfica e uma poética autoral que inclui e comenta poemas em verso (...). Deste ponto de vista, este livro pode ser relacionado com uma longa, intermitente e heterogênea tradição – [François] Regnault lembra a **Vita Nuova** de Dante e os comentários de Petrarca a poemas seus (...)” (GUSMÃO, 2002, p. 97). Em nota, M. GUSMÃO avança mais um título para esta lista: “Os exemplos são múltiplos mas gostaria de sugerir a possibilidade de considerar este texto de Rimbaud como uma espécie de antepassado de **Photomaton & Vox** de Herberto Helder” (2002, p. 119). Note-se que em **Une saison en enfer** – como também em **Vita nuova** –, considerando a distância de parentesco, os poemas são inseridos nos textos em prosa que por vezes os apresentam ou comentam, situação que não se verifica em **Photomaton**, onde os poemas e os metatextos ocupam cada um deles um folheto diferente.

Só quando em 1973 são publicados textos com datas posteriores a 1968 em **Poesia toda – Os brancos arquipélagos** de 1970 e **Antropofagias** de 1971 – é que 1968 pode ser visto como o ano em que se marca o início de uma interrupção, de um intervalo, mas que não foi o ano último, e que **Apresentação do rosto** não foi o texto final. Os dois livros posteriores à experiência da afasia, que ocupam apenas aproximadamente as 40 páginas finais do segundo volume de **Poesia toda**, são o sinal de um recomeço para lá de uma meta que se marcou, depois de um período de silêncio. Na sucessão das interrupções – o silêncio que interrompe a escrita que interrompe o silêncio –, também a **Poesia toda** de 1973 se pretendeu “completa e definitiva” (HELDER, 1973, p. 5), e no entanto já houve mais três edições corrigidas e bastante aumentadas para lá dessa marcação de fim.

A marcação de um fim afinal temporário e a vivência de uma passageira consagração ao silêncio são, depois, comentados em **Photomaton & Vox** quando se retoma a experiência da afasia de 1968 para justamente falar dela. Em “(notícia breve e regresso)” pode ler-se: “Devo ainda falar e falar, depois de 1968, o ano em que – finalmente – me prometi ao silêncio? 1968 foi a minha melhor descoberta, e também um ano que me custou quase a respiração. Pois parece necessário que fale” (“(notícia breve e regresso)”, p. 43). Em 1968 ter-se-ia atingido por fim um estágio de maturação e esgotamento da escrita ou da fala, ultrapassado, porém, por um regresso considerado vitalmente “necessário” – “custou[-me] quase a respiração”.¹²

1968 volta a aparecer em “(movimentação errática)”, desta vez de um modo mais prolongado: abre com uma introdução que remete novamente para a correspondência entre escrever e respirar e que prepara o relato de um caso “de exemplo”:

Na linha presente e nas que se lhe vierem juntar com uma coerência que deve ser verificada a partir de dentro, o autor tem a intenção de olhar ainda uma vez, ostensiva e extensivamente, para uma paisagem. *Ele atreve-se a dizer que todos os casos são de exemplo quando declaram um sentido aventureiro. Por isso não é de si que fala, mas do espírito que esteve nessa aventura e de uma saudável confusão que havia no acto de respirar. (...)*

Pois o autor escreveu o seu último poema no verão de 1968, o que desde logo foi por ele tomado como “ligeira” aparência. (...) Em cem ou duzentos esforços só consumara na realidade um poema (...). Começou a escrevê-lo em 1953, se não se engana. Modo este de dizer, porque se verificaram explosões e meditações acerca de explosões durante os dez anos anteriores a esta data, talvez demasiado apaixonadamente

¹² Veja-se a propósito desta formulação uma passagem do folheto “(nota para não escrever)” em que a ameaça da morte por asfixia é igualmente considerada uma das razões (pertinentes?) para escrever: “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 (...). Mas se apesar de tudo se escrever, escreva-se então para estar só” (“(nota para não escrever)”, p. 82-83).

surgida como um lugar da paisagem. É aqui – disse ele e foi ali. (...) Está a ver-se o perigo de procurar estabelecer, ainda que desta maneira não abusivamente peremptória, a genealogia do poema de 1968, o último? Vai-se para algo como: a formação da sensibilidade, da imaginação, da expressão – e finalmente a biografia do corpo. (p. 130-131; grifo meu)

Antes de continuar com “(movimentação errática)” refira-se a inexatidão das datações marcadas não peremptoriamente. O início e o fim do poema parecem delinear-se sobre uma cronologia pessoal que os inscreve num determinado momento de um modo relativamente aleatório, “talvez demasiado apaixonadamente”. Cita-se depois o caso de Rimbaud como sendo o ponto de partida conveniente para a poesia moderna, ele próprio radicalização de um esgotamento anterior:

O caso é que alguém pensou que Homero tornara impraticável a prática do poema. Acreditava-se que a poesia épica esgotara todas as possibilidades discursivas da imaginação. Talvez fosse verdade, mas encontrou-se depois esta saída inusitada: alterar a natureza do discurso. Toda a gente se tinha esquecido de uma possível radicalização lírica do discurso. (...)

De que é que Rimbaud estava à espera para mostrar o seu modo implacável de fugir de casa? Apareceu, sim senhores, mas exactamente quando já desaparecia. É assim que se está a ver a história da “aventura espiritual da poesia no Ocidente”: Rimbaud deu dois exemplos, e o segundo anulava o primeiro. Quando as pessoas chegaram ao primeiro, acharam-no bom e ficaram nele. Então esqueceram que havia o segundo. Este último cancelava as iluminações ou as épocas no inferno (tanto faz) como um “erro”. O silêncio é que deveria ter sido o ponto de partida para a experiência espiritual da modernidade. (p. 132)

Depois do exemplo do Rimbaud, que seria um possível silêncio de partida, a experiência de 1968 é novamente retomada pelo texto e assinalada como “situação (...) de chegada” (p. 133), o que leva a que se desenhe um percurso entre dois silêncios, um inicial e outro final, ambos relativos. Contudo, falar não só depois da afasia, mas também sobre a própria afasia abre um precedente que origina um modelo de alternância entre escrita e silêncio, generalizável a toda a obra, que prevê e ao mesmo tempo denega a chegada a uma mudez final, fatal:

Eis que em 1968 o autor, simples habitante forçoso destas coisas, acaba o seu poema e pergunta: Vou para férias? Não é verdade que isto é pura esquizofrenia? Não estarei eu bastante maduro e ruidosamente pronto para o silêncio? – E então não escreveu mais no seu poema. A situação não lhe pareceu de “partida” mas de “chegada”. Em 1930 Jorge Luis Borges dizia: “A literatura é uma arte que sabe profetizar aquele tempo em que terá emudecido, encarniçar-se com a própria virtude, enamorar-se da sua dissolução e encontrar o fim”. Mas isto é ainda atravessado por uma vertigem “literária”. Em 1971 já estamos para lá do fim. Pois o autor olha a sua pequena paisagem e vê que não conseguiu estabelecer-se em silêncio e andou a encher um espaço com tremendas apostas pessoais. *Fez o que pôde para esgotar uma direcção do discurso (e embora diga que abriu portas ou portinholas em qualquer parte, tudo quanto procurou foi uma básica recorrência do silêncio, já que irremediavelmente havia começado a per-*

dê-lo de vista). Porque (é verdade) existia uma “força”, uma “vontade de expressão”, e o mundo estava ali. (“(movimentação errática)”, p. 133-134; grifo meu)

A afasia de 68, registrada na nota de **Vocação animal** e descrita sob a forma de testemunho em **Photomaton & Vox**, não era ainda o gesto final, mas sim mais um passo dado na progressiva aproximação ao silêncio total. As palavras cessam sempre que parece estar tudo dito, o que, em última instância, acontece de cada vez que se acaba um texto. A recuperação da voz, a retomada da escrita, é a “movimentação errática”¹³ de um poema que inevitavelmente erra e persiste na errância.

Inscrever, no meio do percurso da escrita, a existência do intervalo de 1968 é essencialmente mais do que uma marcação categórica de fim – que como se sabe foi ainda adiado –, uma encenação desse fim e do inevitável re-começo que se lhe segue, numa cadeia de movimentos que se estende à generalidade da escrita de Helder pelo caráter de exemplo de que é investida. A procura do silêncio faz-se assim recorrentemente através das palavras que remanesçam como ainda necessárias. Quando se esgotarem, dar-se-á então a consagração ao silêncio, finalmente final, aquele de que se fala já em **Apresentação do rosto**:

Temos enfim o silêncio: é uma autobiografia.
É algo que se conquista à força de palavras.
Pode-se morrer, depois, quero dizer.
(HELDER, 1968, p. 16)

A encenação do silêncio final, posta em prática através dos sucessivos atos de conclusão da obra, constitui-se então como simulacro da morte do próprio que escreve e que se coloca depois do fim suposto da escrita e daí fala ainda, *post-mortem*. Falar “depois do fim” (p. 133) inscreve todos os textos num registro póstumo, prefigurando na escrita a morte daquele que fala. Instaure-se pois uma estratégia de denegação – da morte e do fim da escrita – construída através da recorrência dos gestos finais: considerem-se não só a afasia de 68 assim documentada, mas também a reescrita de uma **Poesia toda** que em 1973 era definitiva e, por extensão, qualquer movimento de reformulação de textos, uma vez que se trata sempre de revitalizar o que tinha ficado antes, ainda que provisoriamente, pronto, completo, captado na folha de papel.

Seguindo a idéia de ver no silêncio um simulacro da morte, recupera-se a situação dos suicidas reunidos em “(a carta do silêncio)”, penúltimo folheto de **Photomaton & Vox**, que vai desembocar na referência à **Carta de Lord Chandos** de

¹³ “Movimentação errática”, para além de ser o título de um dos folhetos de **Photomaton & Vox**, é também o nome do segundo volume da primeira edição de **Poesia toda**. O primeiro volume chamou-se **Ofício cantante**, repetindo o título da edição de 1967, onde pela primeira vez foram reunidos conjuntos de poemas de Herberto.

Hofmannsthal. São aproximados, por um lado, os casos da morte autenticada, ou com autoria própria, de uma série de escritores e, por outro, a situação de afasia de Philipp Lord Chandos, num mecanismo que permite visualizar por contigüidade a morte como afasia e a afasia como morte.¹⁴ As mortes escolhidas e assinadas por “Trakl, Sá-Carneiro, Hart Crane, Sylvia Plath, Celan” (p. 173) são equivalentes ao abandono da escrita a que se devota Lord Chandos. Ambos resultam de uma decisão pessoal de renegar a linguagem.

Depois de “(a carta do silêncio)”, surge o último folheto de **Photomaton**, ao qual se segue apenas o silêncio do fim do livro – chama-se “(a morte própria)”. Assim, como texto final, Helder encena a situação limite que os silêncios entre livros prenunciavam. A morte daquele que escreve é ela própria transfigurada em linguagem, é mais um elo da cadeia e fecha o livro.

Como coroamento dos seus simulacros prefigurados pela mudez do sujeito escritor, “(a morte própria)” inscreve-se em **Photomaton & Vox** como um epítáfio de responsabilidade autoral, depois de ao longo do volume se ter resgatado para a escrita um domínio sobre a morte, como por exemplo, de um modo lapidar, em “(notícia breve e regresso)”: “Em termos de uma correção brutal, digo já: passa-se que sei tudo acerca da minha morte, ao ponto de saber que essa morte ocorre já, aqui, e eu mesmo sou o seu autor e tomo completa responsabilidade dela” (p. 41).

Num volume que se move essencialmente dentro das reflexões sobre a escrita – seus processamentos, efeitos e contingências – o fim do livro coincide com a morte do autobiografado, que existe apenas no texto e durante o texto. Helder leva ao limite a sobreposição entre o fim do texto e o fim do percurso do sujeito da enunciação, num registro de uma “auto-bio-thanato-grafia” que joga com os seus próprios pressupostos, segundo os quais, nas palavras de M. Gusmão (2002), “um morto é a melhor garantia de autenticidade da sua autobiografia, ou ainda, o autor de uma autobiografia, mesmo que parcelar, ocupa o lugar do morto, ou passou a ser outro” (p. 98).

“(a morte própria)” a encerrar **Photomaton & Vox** – que termina com os versos “e no espelho eu, como uma imagem, fosse despedaçado/ brilhando” (p. 178) – é o culminar de um diálogo mantido com a concepção de linguagem que, na esteira de Mallarmé, Blanchot apresenta nomeadamente em “La littérature et le droit à la mort”, e segundo a qual o texto seria a única plataforma de acesso à morte própria:

¹⁴ Recupera-se um excerto da carta de Lord Chandos: “(...) quero dizer que a língua em que me seria, talvez, dado não apenas escrever mas pensar, não é nem o latim, nem o italiano, nem o espanhol, mas uma língua de que não conheço uma só palavra, uma língua com que as coisas mudas me falam e na qual deverei um dia, do fundo da campa, justificar-me perante um juiz desconhecido” (HOFMANNSTHAL [1902], 1985, p. 15).

Sans doute, mon langage ne tue personne. Cependant: quand je dis ‘cette femme’, la mort réelle est annoncée et déjà présente dans mon langage; mon langage veut dire que cette personne-ci, qui est là, maintenant, peut être détachée d’elle-même, soustraite à son existence et à son présence et plongée soudain dans un néant d’existence et de présence (...). Mon langage ne tue personne. Mais, si cette femme n’était pas réellement capable de mourir, si elle n’était pas à chaque moment de sa vie menacée de la mort, liée et unie à elle par un lien d’essence, je ne pourrais pas accomplir cette négation idéale, cet assassinat différé qu’est mon langage. (...)

De cette situation, il résulte diverses conséquences. Il est clair qu’en moi le pouvoir de parler est lié aussi à mon absence d’être. *Je me nomme, c’est comme si je prononçais mon chant funèbre*: je me sépare de moi-même, je ne suis plus ma présence ni ma réalité, mais une présence objective, impersonnelle, celle de mon nom, qui me dépasse et dont l’immobilité pétrifié fait exactement pour moi l’office d’une pierre tombale pesant sur le vide. Quand je parle, je nie l’existence de ce que je dis, mais je nie aussi l’existence de celui qui le dit (...). (BLANCHOT, 1949, p. 313-314; grifo meu)

A linguagem teria assim a possibilidade de aniquilar aquele a que faz referência por tornar possível o seu destacamento de uma existência concreta e a sua manutenção como idéia ou palavra. É este já o jogo de Herberto na conclusão de **Comunicação acadêmica**, em que, ao fazer a sua assinatura partilhar o espaço do texto, se assume a si próprio como uma instância da linguagem. O texto é uma construção em lengalenga, feito a partir de variações sobre um número reduzido de termos que vão alterando a posição que ocupam nas orações, todas elas divididas por dois pontos (:), e termina do seguinte modo:

o silêncio de tudo no mundo inteiro:
et caeteramente vosso inteiro:

herberto helder:

em janeiro:

mil novecentos e sessenta e três
(HELDER, 1996, p. 246)

Ora, num texto de contornos autobiográficos como **Photomaton**, e que explora de diversas formas a suspensão da existência própria a que a linguagem obriga, o canto fúnebre da linguagem é entoado pelo próprio que vai morrer nela: “O autobiógrafo é a vítima do seu crime. Mas a única graça concedida ao criminoso é o seu próprio crime” (“(cadernos imaginários)”, p. 33).

Em “Retratíssimo ou narração de um homem depois de Maio”, poema de **Lugar**, inserido em **Poesia toda**, a dupla circunstância da linguagem enquanto assinatura e assassinio é formulada lapidarmente:

Qualquer coisa no retrato ressalta
do espírito de um homem que foi assassinado.
(...) Este homem não fala, porque se fez pedra extrema
fechada.

(...) Este homem mora
nas coisas miúdas transpostas,
compradas, alvitradas, justapostas.
(...) Vai morrer imensamente (ass)assinado.
(HELDER, 1996, p. 158)

Retenha-se também nesta galeria uma passagem de “(memória, montagem)”:

Não se trata propriamente de montagem, diga-se: uma cuidada maneira de receber a memória, assistir à ressurreição do que foi morrendo, e morre, e vai morrer.
(...) O terror agora avizinado traduz que a memória se ganha arduamente, através de uma montagem sempre mais audaciosa, da morte cada vez mais real e da ressurreição multiplicada no poder de formular a ilusão integral do mundo. (p. 147-149)

A experiência do silêncio como suspensão temporária da existência em linguagem é portanto um gesto que fica inscrito em **Photomaton & Vox** como declaração de poética e que atinge o fim com “(a morte própria)”. Sob a forma de uma progressão constante no sentido de uma depuração da linguagem, como se se morresse progressivamente, por etapas de re-escrita, até atingir o silêncio final.

Diga-se, para terminar, que “(a morte própria)” foi já recuperada duas vezes nas reedições de **Photomaton & Vox** e que desde esse texto final até hoje a escrita voltou a sobrepor-se ao silêncio tanto na edição de textos inéditos como na reescrita de outros anteriores. A última manifestação da “aventura criadora” (p. 70) de Herberto Helder é, à data, **Ou o poema contínuo** de 2004, uma muito recente edição de **Poesia toda** que exclui todos os livros de versões e retoma o título de **Ou o poema contínuo** de 2001, que assim passa a ser a **súmula** de um livro posterior. Depois do livro de 2001, **Ou o poema contínuo** de 2004 marca mais uma etapa na continuidade da escrita, para lá dos sucessivos patamares de finalização da obra, para lá dos vários silêncios finais.

Este novo (?) **Ou o poema contínuo** é mais uma vez um texto final, tal como “(a morte própria)”, **Apresentação do rosto** e a **súmula** de 2001, entre outros ou todos. O território é, porém, demasiado instável para assumir conclusões peremptórias:

A verdade é a reposição permanente dos enigmas. Porque não há unidade. Mas enquanto se fez o esforço das inquirições manteve-se um nó central: a energia das hipóteses, a sua força propulsora, os mitos da verdade. Ouçam: é bom mexer nas palavras, organizá-las num espaço, estabelecer-lhes os movimentos de rotação e translação umas com as outras. Cria uma tensão que evita a fuga completa da vida interior. (“(os modos sem modelos)”, p. 137)

Abstract

In **Photomaton & Vox**, Herberto Helder collects a series of texts of different origins and natures, building up a book of leaflets with a complex and unstable architecture. By the peculiar montage of the book, poems, texts of authorial poetics and some fragmentary autobiographical texts are brought into line with each other. Put side by side, these texts form a network of implications that destabilises the reading, doubt and hypothesis being ironically cast on all of them. Thus, the biographemes of a subject who is always writing about his writing experience also inscribe themselves in this plurality and ambiguity. The autobiographer speaks while his text lasts, moving between the silence before the text and the silence that will close it. Helder calls **Photomaton & Vox**'s last leaflet "(a morte própria)" ["(the own death)"] and there he inscribes his epitaph, whilst still speaking. After this one, other silences closed final books, which were opened once again, recurrently, alternating writing and silence, like life and death.

Key words: Metatext; Biographeme; Aphasia; Epitaph; Irony.

Referências

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BLANCHOT, Maurice. **La part du feu**. Paris: Gallimard, 1949.
- FREITAS, Manuel de. **Uma espécie de crime: Apresentação do rosto** de Herberto Helder. Lisboa: & Etc, 2000.
- GOMES, Manuel João. Passear de bicicleta à procura da realidade. **Jornal de Letras, artes e Ideias**, Lisboa, p. 16-17, Jan. 1988.
- GUSMÃO, Manuel. Rimbaud, alteridade, singularização e construção antropológica. **Cadernos de literatura comparada, contextos de modernidade**, Porto, n. 5, p. 91-124, Julho 2002.
- HELDER, Herberto. **Apresentação do rosto**. Lisboa: Ulisseia, 1968.
- HELDER, Herberto. **Vocação animal**. Lisboa: Dom Quixote, 1971.
- HELDER, Herberto. **Photomaton & Vox**. 3. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.
- HELDER, Herberto. **Poesia toda**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- HELDER, Herberto. **Ou o poema contínuo – sùmula**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- HELDER, Herberto. **Ou o poema contínuo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von. **A carta de Lord Chandos (1902)**. Trad. Carlos Leite. Lisboa: Black Sun Editores, 1985.
- MARIN, Louis. Écriture, images, gravures dans la représentation de soi chez Stendhal. In: CONTAT, Michel, **L'Auteur et le manuscrit**. Paris: PUF, 1991, p. 118-141.
- MARINHO, Maria de Fátima. **Herberto Helder – A obra e o homem**. Lisboa: Arcádia, 1982.
- RUBIM, Gustavo. Extremamente escrito. **Público**, Lisboa, p. 8, Out. 1994.