



Rui Guilherme Silva (2021). A arte sem mestre: 'Estilo tardio' em Herberto Helder e outros poetas. In Joaquim Pinheiro (coord.), *Olhares sobre o envelhecimento. Estudos interdisciplinares*, vol. II, pp. 141-151.

DOI: 10.34640/universidademadeira2021silva

ISBN: 978-989-8805-65-2

Nota de edição: Respeitou-se a norma ortográfica seguida pelos Autores.

© CDA, Universidade da Madeira

O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização dos editores e dos seus autores. Os capítulos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.



A arte sem mestre: 'Estilo tardio' em Herberto Helder e outros poetas

RUI GUILHERME SILVA

CLP-UC / CIERL-UMa

rui.g.silva@staff.uma.pt

enviado a 26/01/2021 e aceite a 22/02/2021

Resumo

Gilgamesh, Mimnermo ou o Qohélet confrontam-se com a mesma velhice que atormenta os dramas de Édipo, Lear ou Fausto; ou do antigo Jasão de Cleandro, de Kavafis, e do moderno J. Alfred Prufrock, de Eliot. Coincidente (ou não) com a velhice biográfica, a crítica tem vindo a confirmar a existência de um 'estilo tardio', definido por um conjunto de traços comuns às últimas obras de diferentes artistas. A partir dos estudos pioneiros de Theodor W. Adorno (de 1937), que reconhece na última fase de Beethoven a sua própria *Ästhetische Theorie*, Edward Said (2006) e John Updike (2007) desenvolvem esta hipótese aplicando-a aos casos de Lampedusa, Kavafis, Melville ou Joyce. Este ensaio apresenta uma leitura das últimas obras de Herberto Helder – de *Servidões* (2013) ao póstumo *Letra Aberta* (2016) – conduzida pelas representações da velhice e pelas marcas de um 'estilo tardio' nelas presentes. A pulsão erótica serôdia, a angústia do desterro social ou o regresso aos lugares da infância são comuns às últimas obras deste e de outros poetas; a encenação de "gestos irascíveis" (Adorno), de um "fluxo de energia geriátrica" (Updike), de "intransigências, dificuldades e contradições não resolvidas" (Said) – que respondem ao fantasma da obra anterior (ainda Updike) – serão outros traços do 'estilo tardio' de Herberto Helder. O tema da velhice ou o exercício da emulação poética convocam, entretanto, vários outros poetas portugueses.

Palavras-chave: velhice; 'estilo tardio'; Herberto Herder; poesia.

Abstract

Gilgamesh, Mimnermo or the Qohélet are confronted with the same old age that torments the dramas of Oedipus, Lear, or Faust; or of the ancient Jason of Cleander, by Cavafy, and the modern J. Alfred Prufrock, by Eliot. Coinciding (or not) with biographical old age, critics have confirmed the existence of a 'late style', defined by a set of characteristics common to the latest works of different artists. From the pioneering studies of Theodor W. Adorno (1937), who recognises his own *Ästhetische Theorie* in the last phase of Beethoven, Edward Said (2006) and John Updike (2007) develop this hypothesis applying it to the cases of Lampedusa, Kavafis, Melville or Joyce. This essay presents a reading of Herberto Helder's later works - from *Servidões* (2013) to the posthumous *Letra Aberta* (2016) - guided by the representations of old age and the signs of a 'late style' in them. The late erotic drive, the anguish of social exile or the return to the places of childhood are common in his last works and in the works of other poets; the exposition of "irascible gestures" (Adorno), of a "geriatric ebb of energy" (Updike), of "intransigence, difficulty, and unsolved contradictions" (Said) – which react to the ghost of the previous work (Updike again) – are other characteristics of Herberto Helder's 'late style'. The theme of old age or the exercise of poetic emulation, meanwhile, summon several other Portuguese poets.

Keywords: old age; 'late style'; Herberto Helder; poetry.

1.

Nos primeiros parágrafos do ensaio "Timeliness and Lateness", que abre o volume (póstumo) *On Late Style – Music and Literature Against the Grain*, explica Edward Said (2006) que a sua investigação em torno da História (que distingue da Natureza) assentou em três problemas nucleares: o primeiro tem que ver com "the whole notion of beginning, the moment of birth and origin"; o segundo, com "the continuity that occurs after birth, the exfoliation from a beginning:

in the time from birth to youth, reproductive generation, maturity”; e o terceiro, que nos interessa especialmente, com “the last or late period of life, the decay of the body, the onset of ill health”. Assim, os seus últimos ensaios concentram-se “on great artists and how near the end of their lives their work and thought acquires a new idiom” (pp. 4-6) – algo que, na esteira de Theodor W. Adorno, Edward Said designa por ‘estilo tardio’ (‘late style’).

Este ensaio apresenta algumas considerações, necessariamente breves e inconclusivas, sobre o ‘estilo tardio’ de diferentes poetas portugueses contemporâneos – e em particular de Herberto Helder. Julgo que é justo dizer que as revisões tardias das obras de Carlos de Oliveira ou de Joaquim Manuel Magalhães, por um lado, e a novidade expressiva e temática do último Vitorino Nemésio ou do último Herberto Helder, por outro, marcaram a poesia portuguesa das últimas décadas.

2.

O tema do envelhecimento acompanha a história da literatura. Na Mesopotâmia, Gilgamesh procura o elixir da eterna juventude; na Grécia Antiga, Mimnermo lamenta a áspera velhice imposta pelo deus; em Israel, o Qohélet suspende sobre a cisterna a roda efémera da vida; na China, Tao Yuanming regressa à sua aldeia (como os dois irmãos de Tonino Guerra) e lamenta a cinza da frente vã; a caminho do exílio, o Édipo de Sófocles ou o Lear de Shakespeare não encontram o sortilégio que, na imaginação de Goethe, oferece a jovem Margarida ao velho Fausto.

A poesia do nosso tempo reconhece aliás a antiguidade do tema do envelhecimento. Konstandinos Kavafis (2005) imaginou a “Melancolia de Jasão de Cleandro, poeta na Comagena, 595 d.C.”, pedindo à arte da poesia que entorpeça essa “ferida de faca horrível” que é “o envelhecimento do [seu] corpo e do [seu] rosto” (p. 277). Talvez mais sereno, T. S. Eliot (1985) representa o contemporâneo J. Alfred Prufrock, na sua “Love song”, antecipando a comum decadência física e perguntando-se: “Shall I part my hair behind? Do I dare to eat a peach?” (p. 28).

Também a efemeridade da beleza e da vida, recorrente nas reflexões sobre a velhice, encontrou expressões exemplares inúmeras vezes retomadas: recordem-se apenas a máxima *carpe diem*, de Horácio, citada por Ricardo Reis (ou Jim Morrison); ou a passagem das aves de Sá de Miranda citada por Jorge de Sena (ou Luís Filipe Castro Mendes); ou o verso “Ed è subito sera” (“E de repente é noite”), de Salvatore Quasimodo, citado por Juan Luis Panero (ou Arménio Vieira).

Mas podemos invocar uma outra visão da velhice, legada pela Grécia e pela Roma antigas, que honra a última etapa da vida. Na obra *A República* (329e-d), de Platão, Céfalo de Siracusa recorda uma réplica do velho dramaturgo de Colono: “Quando as paixões cessam de nos repuxar e nos largam, acontece exatamente o que Sófocles disse: somos libertos de uma hoste de déspotas furiosos” (Platão, 2001, p. 5). Já na obra *Da Velhice* (8.26), de Cícero, é Catão-o-Velho quem lembra, por sua vez, o exemplo de Sólon, que se orgulhava de envelhecer “aprendendo todos os dias alguma coisa” (Cícero, 2009, p. 28). A libertação a que Céfalo se refere pode (e deve) estender-se a outros domínios, nomeadamente o da luta pela afirmação social ou pelo poder político: “Affranchi de tous les désirs physiques, libre de toutes les ambitions politiques auxquelles maintenant il a renoncé” – diz Michel Foucault (2001) a propósito da ética de Séneca

–, “le vieillard va être celui qui est souverain sur lui-même, et qui peut se satisfaire entièrement avec lui-même” (p. 105). A velhice deve ser vista, nesta perspectiva, como uma meta positiva da existência.

3.

Uma ilustração do tratamento do tema do envelhecimento na poesia das últimas décadas portuguesas pode partir da *oficina irritada* de Jorge de Sena (2015), autor de um “Soneto do Envelhecer” que não escusa o corpo nem a mente: dentes e cabelos que se perdem, unhas que enrijecem, rosto que enruga, ombros que descaem, ouvidos que ensurdecem, olhos que embotam, pés e mãos que hesitam, voz que se quebra, urina que se interrompe – “tal as ideias soltas que se esquecem bruscas” (p. 755).

Menos severo será o laboratório lírico de Eugénio de Andrade, cujo caso nos interessa particularmente. Na sua obra, conforme esclarece António Manuel Ferreira (2012), “a figuração disfórica do envelhecimento é ampliada pela convocação de dois outros temas axiais do poeta: o erotismo e a relação conflituosa com a poesia” (p. 430). Ora o lugar mais abrasivo das obras tardias de Herberto Helder é justamente esse em que confluem os temas da senescência, da sexualidade e da *ars poetica*.

No caso de Eugénio de Andrade, o culto do corpo jovem relaciona-se com certa tradição homoerótica que terá a mais elevada expressão em Konstandinos Kavafis. Sirvam de exemplo os poemas “À entrada da noite” e “Agora as palavras”. No primeiro, o erotismo espreita ainda o peito sob “o linho da camisa”; porém, como os membros de Jorge de Sena, a luz que revelou as nuvens, as areias e os frutos parece agora oscilar ou tropeçar. No segundo poema, são as palavras que começam a escapar ao *obstinado rigor* do poeta: antigamente bailarinas fiéis e obedientes, revelam-se agora resmungonas, desobedientes, ariscas, ferozes até, quando “a mão rigorosa” procura conduzi-las ao redil do lirismo primevo.

Mas a dúvida que encerra este segundo poema pode convocar, desta vez, outro traço fundamental do ‘estilo tardio’. Se confrontarmos a primeira asserção e a última questão do poema – “Obedecem-me agora muito menos,/ as palavras”; “Ou será que/ já só procuro as mais encabritadas?” (Andrade, 2005, pp. 527-528) –, veremos que não foram as palavras que mudaram, mas a escolha do artífice, que opta pelas mais difíceis. Na obra tardia de Eugénio de Andrade, a opção pelo poema em prosa, de dicção mais *rente ao dizer*, é também uma manifestação do arrefecimento do metal da sua oficina poética e da consequente maior aspereza das obras nela produzidas.

Armando Silva Carvalho e António Barahona (da Fonseca) são bons exemplos do tratamento do tema do envelhecimento na poesia portuguesa de hoje. No poema “Vésperas”, o autor de *Lírica Consumível* convoca a imagem do Eugénio de Andrade envelhecido (como fará também Manuel António Pina): “A idade traz-me as metáforas do perigo/ e também as suas regras/ no desastre./ Vejo chegar a noite e com ela um poema de Eugénio,/ magríssimo, cauteloso, cioso das suas sílabas/ e da cal apagada junto à boca” (Carvalho, 2015a, p. 39). Já o andaluz e muçulmano António Barahona (2011), atento ao “esplendor das ruínas” e à sua “beleza trémula do fim de um mundo”, escreveu esta quadra dolente e de remate logocêntrico: “A morte vai levando os meus amigos/ e, com eles, também eu vou morrendo;/ já cada vez me sinto menos sendo/ gramática de vivos” (p. 146).

Não por acaso, quer Armando Silva Carvalho quer António Barahona reagiram poeticamente ao ‘estilo tardio’ de Herberto Helder¹. O autor de *Canis Dei* recordava aliás na *Relâmpago* dedicada a este poeta que “houve quem não lhe perdoasse as marcas do real no impoluto do texto: a velhice, a doença, a morte próxima, as relações com um mundo até então olhado em suspenso por um ofício cantante e luxuoso” (Carvalho, 2015b, p. 211). Mas Armando Silva Carvalho assinou também o poema “No meio da praça”, incluído em *A Sombra do Mar* (2015), que situa o poeta baudelairiano “no duro chão da praça solitária”; trata-se de um “chão seco, sem ondas”; é neste terreiro – e na última estrofe do poema – que o poeta deixa “cair este verso:/ profano, prático, público, político, presto, profundo, precário,/ dum improvável, recente poema/ de Herberto Helder” (Carvalho, 2015a, pp. 36-37). O verso e o poema improváveis foram colhidos, justamente, no livro *A Morte sem Mestre* (2014).

No mesmo número da revista *Relâmpago* lemos três textos de António Barahona (2015) dedicados à morte de Herberto Helder. Os versos que, pela sua virulência, melhor servem o meu propósito são os da primeira estrofe do primeiro poema (que termina citando a “golfada de merda” de *Servidões*): “A morte não é grotesca./ Talvez seja grande puta,/ a explosão duma granada,/ ou gárgula a jorrar sangue/ duma fonte em labareda” (p. 199).

4.

A representação do envelhecimento na poesia portuguesa moderna tem antecedentes canónicos nas obras de Antero de Quental ou de António Nobre. O facto de nenhum deles ter atingido a senectude significa apenas que quiseram dar voz ao tópico decadentista do *envelhecimento precoce*, um tema recuperado por alguns poetas portugueses contemporâneos, conforme anotou José Carlos Seabra Pereira². Um título como *Meditação sobre Ruínas* (1994), de Nuno Júdice, constitui uma boa introdução a este tema. A ideia de ruína pode assumir aqui um sentido político imediato, como sucede na denúncia da aniquilação da vida urbana ou da devastação da vida rural: vejam-se, respetivamente, a antologia *A Última Porta* (2010), de Manuel de Freitas, ou o livro *Corvo* (2008), de Rui Lage. A decadência física e anímica, propriamente dita, será tratada exemplarmente por Daniel Jonas (2013) em “Os dias declinando”, poema inaugural de *Passageiro Frequente*, e cujo primeiro terceto é suficiente para firmar a herança milenar do pregador do Eclesiastes: “Tudo o que um dia te foi belo e amplo e prometedor/ reúne-o e faz dele forragem e um telhado/ para os teus dias inglórios de colmo” (p. 7); já a contaminação entre a decadência histórico-cultural e o envelhecimento do poeta tem expressão lapidar no poema “Avida”, do livro *Autobiografia Cautelar*, de Paulo Teixeira (2001), e cujo remate é inequívoco: “Entre o que vês e o que és: ruínas” (p. 46).

5.

O conceito de ‘kénōsis’, que poderá ser traduzido por ‘esvaziamento’, tem origem bíblica na carta de Paulo de Tarso aos Filipenses, que cito na versão de João Ferreira de Almeida (Fp 2:6-

¹Uma primeira versão deste ensaio, que permanece inédito, foi apresentada na IV edição do Colóquio Olhares sobre o Envelhecimento, em novembro de 2015, no Funchal. Foi depois largamente revisto entre novembro de 2016 e janeiro de 2017, acolhendo então os últimos livros de Herberto Helder e vários textos – quer poéticos quer críticos – que a eles reagiram.

²“Noutros poetas, chega a hora de dizer precoce experiência de entrada no «Equinócio de Outono» da vida e de «uma inclinação musical para a queda» (Maria do Rosário Pedreira). (...) A escrita da desolação, do «degrado» e da «ruína» existenciais tornam-se recorrentes” (Pereira, 2015, p. 168).

7.): “[Cristo Jesus], sendo em forma de Deus, não teve por usurpação ser igual a Deus,/ Mas aniquilou-se a si mesmo, tomando a forma de servo, fazendo-se semelhante aos homens/ E, achado na forma de homem, humilhou-se a si mesmo, sendo obediente até a morte, e morte de cruz” (s/d, p. 1024). A ideia de ‘kénōsis’ enquanto dessacralização ou laicização pode achar-se hoje na hermenêutica de Emmanuel Lévinas (cf. *Éthique et infini*) ou de Gianni Vattimo (cf. *Credere di credere*). Mas interessa-me sobretudo esta tradução veemente de João Ferreira de Almeida: *aniquilou-se a si mesmo*.

Quando, em 1977, no poema “Pedra de canto”, Vitorino Nemésio (2003) se pergunta se “ainda [terá] alento” para, “em sílabas ásperas”, cantar o amor e o corpo, o retrato enlameado que nos oferece de si perdeu definitivamente a aura do jovem “canário de ouro”: “Pobre Hipocrene, / Apolo de pataco, Camões binocular, poeta de merda” (p. 123). E é de uma próxima forma de aniquilamento do poeta e da sua obra que fala um poema de *Servidões*, de Herberto Helder (2013): “hoje, que eu estava conforme ao dia fundo,/ fui-me a reler alguns dos meus poemas,/ e então caí abaixo de mim mesmo,/ e era só o que faltava:/ sáfara safra” (p. 64). Semelhantemente ao velho J. Alfred Prufrock – “I shall wear white flannel trousers, and walk upon the beach” (Eliot, 1985, p. 30) –, por oposição ao alto Cristo Jesus, vem agora Herberto Helder (2013) “com os pés andando/ junto às águas salgadas,/ não em cima delas” (p. 65).

6.

A ideia de ‘estilo tardio’ é oriunda de um ensaio inacabado de Theodor W. Adorno sobre as últimas obras de Beethoven (escrito em 1934 e publicado em 1937). Nesta primeira formulação, aliás muito devedora da teoria estética do próprio Adorno, o ‘estilo tardio’ é sobretudo uma reação do artista e da sua criação à proximidade da morte. Mas esta relação é desigual: porque a morte atinge apenas o artista, e não a obra, esta representa-a sempre “in a refracted mode, as allegory” (Adorno, 2002, p. 556)³. A refração e a subjetividade traduzem-se então nos mesmos princípios da desarmonia ou da incomunicabilidade que Adorno endossou às obras exemplares de Paul Celan ou de Karlheinz Stockhausen.

Percebendo-se incapaz de realizar a síntese artística da sua vida, o artista tardio entra em rutura com a sua obra, com o seu público e, em última instância, consigo mesmo: “The caesuras, the sudden discontinuities that more than anything else characterize the very late Beethoven, are those moments of breaking away” (Adorno, 2002, p. 567)⁴. Trata-se portanto, no comentário de Edward Said (2006), do momento em que “the artist who is fully in command of his medium nevertheless abandons communication with the established social order of which he is a part and achieves a contradictory, alienated relationship with it” (p. 8); assim, na leitura do teórico alemão proposta por Said, a obra tardia de Beethoven constitui uma forma de exílio; ou na conclusão lapidar de Adorno (2002): “In the history of art late works are the catastrophes” (p. 567)⁵.

³Cito a partir da tradução de Susan H. Gillespie oferecida no volume *Essays on Music*, comentado e anotado por Richard Leppert (cf. bibliografia). As citações mais importantes surgirão em nota de rodapé no original alemão.

⁴„Die Zäsuren aber, das jähe Abbrechen, das mehr als alles andere den letzten Beethoven bezeichnet, sind jene Augenblicke des Ausbruchs“ (Adorno, 1982, p. 16).

⁵„In der Geschichte von Kunst sind Spätwerke die Katastrophen“ (Adorno, 1982, p. 16).

Edward Said (2006) começou por comentar este ensaio imperfeito do filósofo de Frankfurt antes de desenvolver a sua própria noção de ‘late style’. São comuns as obras tardias que coroam “a lifetime of aesthetic endeavor”, é certo;

[but] what of artistic lateness not as harmony and resolution but as intransigence, difficulty, and unsolved contradictions? [...]. Where one would expect serenity and maturity, one instead finds a bristling, difficult, and unyielding – perhaps even inhuman – challenge. (p. 7-12).

Admite-se além disso que os traços retóricos e os campos temáticos que caracterizam o ‘estilo tardio’ não são universalmente válidos; esta circunstância levou aliás a que um crítico como Frank Kermode descesse (em certos aspetos, nos quais releva o biografismo) da operacionalidade deste conceito. Mas as últimas obras de Herberto Helder estão sem dúvida próximas do *corpus* investigado por Edward Said a partir da ideia de ‘estilo tardio’. Elas constituem, sob diferentes pontos de vista, uma rutura e uma libertação de constrangimentos anteriores, mais ou menos cristalizados nas suas obras da juventude ou da maturidade. A pulsão erótica (normativa ou perversa), a angústia do desterro (social ou artístico), a nostalgia dos lugares da infância (que John Updike aproxima do sonho) – são tópicos centrais da última fase de Herberto Helder. Quer a velha *Harmonie* transformada em nova *Dissonanz*, nos termos comuns de Adorno, quer o verbo discorde e feliz dessa estranha “breeze of the senile sublime”, conforme escreveu John Updike (2007, p. 64), podem sem dúvida ajudar-nos a definir formalmente o ‘estilo tardio’ de Herberto Helder.

7.

Tal como a representação da velhice (em *Quental* ou *Nobre*, como vimos), a emergência de certo ‘estilo tardio’ não está necessariamente vinculada à idade avançada. Se pensarmos no caso extremo de Arthur Rimbaud, que produz o núcleo da sua obra entre os 17 e os 20 anos, pode dizer-se que os textos em prosa de *Une Saison en Enfer* e de *Illuminations* são já uma revisão dos versos de “Soleil et chair” ou de *Le Bateau ivre*. A revisão da obra passada inclui amiúde a referência explícita a textos mais antigos que marcaram a obra do autor. Assim, o mesmo Rimbaud refere-se ao seu poema “Voyelles” na prosa de “Alchimie du verbe”; Carlos Drummond de Andrade assume como único “Legado” a pedra achada “No meio do caminho”; Joaquim Manuel Magalhães (2001) revê no poema “Arqueiro” o “Princípio” da sua poética: “Voltar ao real, sim. Como o disse/ quando outros se refugiavam/ na linguagem da linguagem./ Nessa altura/ mudaram quase todos de registo./ Mas sempre se esqueceram de que lhe chamei/ desencanto” (p. 69).

Ora desencanto foi justamente o que sentiram muitos leitores de Joaquim Manuel Magalhães quando se confrontaram com a revisão a que submeteu toda a sua obra. No lugar do “real” e do “coração”, da “linguagem limpa”, das “palavras comuns”, das “formas diretas” – de tudo o que definia a sua poética –, surge uma linguagem estranha, difícil, sincopada, áspera, abjeta. O poema “A algália, diarreia, ventilador” é a versão definitiva de um outro, anteriormente publicado em *Alta Noite em Alta Fraga* (2001), em que reconhecíamos velhos corpos hospitalizados. O que agora nos oferece a parataxe tardia de Joaquim Manuel Magalhães

(2010) são versos como estes: “A algália, diarreia, ventilador./ O analgésico calafeta.// Goteja na vesícula malte/ a glabra idade baça./ A ferocidade da artéria” (p. 180).

Tomando aqui uma sugestão de John Updike (2007), dir-se-ia que Joaquim Manuel Magalhães reproduz a reação do artista envelhecido que se atormenta, não com o espectro da morte, mas com o fantasma da obra anterior⁶; no ensaio “Late works. Writers and artists confronting the end”, divulgado no *New Yorker* e incluído em *Due Considerations*, o ficcionista norte-americano recordava o desabafo de Nathaniel Hawthorne (poucos meses antes de morrer): “I am tired of my own thoughts and fancies and my own mode of expressing them” (p. 60).

8.

“A minha vida está velha,/ Mas eu sou novo até aos dentes”, escrevia Vitorino Nemésio (1976, p. 13) em *Sapateia Açoriana, Andamento Holandês e Outros Poemas*. Este dístico, que abre o etimologicamente nostálgico “A caminho do Corvo”, constitui um excelente mote para quem se proponha glosar os temas da representação da velhice e do ‘estilo tardio’ em Vitorino Nemésio. Muito sumariamente, essa glosa deve assinalar o uso rigoroso dos verbos “estar” e “ser”, o primeiro endossado à circunstância, o segundo dirigido ao sujeito; ser novo “até aos dentes” significa também, muito coloquialmente, que se está armado para enfrentar e superar o estado envelhecido da vida.

O poeta da Terceira está (portanto) “armado até aos dentes”; e que armas são essas com que se defende e ataca a vida? Uma delas é aquela que partilha com Sólon: Nemésio envelhece aprendendo todos os dias alguma coisa. A mais consequente dessas aprendizagens tem que ver com a biologia e a física contemporâneas, cuja linguagem e implicações éticas incorpora na sua poesia tardia (cf. “Cão atômico, etc. e bio-poemas”, sequência de *Limite de Idade*). Outras duas armas de Vitorino Nemésio negam entretanto os benefícios do desprendimento das paixões eróticas ou políticas sugeridas por Sófocles (e por Céfalo de Siracusa): são elas o envolvimento na discussão do estatuto político dos Açores após o 25 de Abril, muito presente em *Sapateia Açoriana*; e a vivência de paixões químéricas ou consumadas em clave arrebatada, conforme registam, respetivamente, a sequência “Andamento Holandês” e o livro (póstumo) *Caderno de Caligraphia e Outros Poemas a Marga* (2003).

“O que na vida perco, em tinta o acho” (Nemésio, 1976, p. 49), dizia outro verso do “Andamento Holandês”. A propósito desta sequência, escreveu Joaquim Manuel Magalhães (1981): “são poemas de um amor impossível, de uma troca tensa de um corpo jovem (...) e um homem de juventude há muito passada” (p. 15). Mas estes poemas são novos também, ou sobretudo, no que respeita ao estilo neles cultivado. O mesmo poeta e crítico referiu-se à “inovação” na “tradição”, à “rebelia”, à “ousadia rítmica”, ao “léxico inesperado”, às “asperezas” prosódicas que caracterizam esta série tardia, notável também pela forma como procede à “montagem de dados” do “real pessoal” e do “real cultural” (Magalhães, 1981, p. 13-16).

⁶“What does haunt late works is the author’s previous works: he is burdensomely conscious that he has been cast, unlike his ingénue self, as an author who writes in a certain way, with the inexorable consistency of his own handwriting” (Updike, 2007, p. 60).

Ora assim como “the concept of lateness (...) comes for Adorno to seem *the* fundamental aspect of aesthetics and of his own work as critical theorist and philosopher”, conforme observou Edward Said (2006, p. 14), também o então jovem Joaquim Manuel Magalhães (1981) diz a Vitorino Nemésio que, “da nova poesia”, “alguns estão com o que ele faz”, compreendem-lhe “a tradição” e colocam-no “na linha do que lhes interessa ser a poesia do seu tempo” (p. 16)⁷.

Entretanto, em janeiro de 1977, na *Colóquio/Letras*, surge o poema “Pedra de canto”: “a deflagrar contra [as] prudências” verbais de Eugénio de Andrade ou António Ramos Rosa, diz ainda Joaquim Manuel Magalhães (1981), surgem “o despojamento, a audácia com que se visita a intensidade do corpo, a busca de um alento entre as hipocrisias e a desmesura dos sentidos”; estes materiais, por sua vez, “acometem uma linguagem que, inesperadamente, se rebela e atira para uma coragem confessional, rara na moderna poesia portuguesa” (p. 24).

“Pedra de Canto” fora colhido em *Caderno de Caligraphia*, que reunirá poemas escritos entre 1973 e 1977. Trata-se de uma longa sequência lírica sobre os amores tardios entre Nemésio e D. Margarida Vitória, marquesa de Jácome Correia (conforme esclarece Luiz Fagundes Duarte no “Prólogo ao Leitor”). Confiados a Natália Correia pelo autor, a sua publicação aconteceu apenas em 2003. Nas palavras de Pedro Mexia, *Caderno de Caligraphia* testemunha “um assomo de vitalidade carnal nos últimos anos da vida de um poeta” que lembra “Yeats e o seu enorme fulgor libidinal nos anos finais”; “o que notamos, antes de mais, nestes poemas” – diz ainda Pedro Mexia (2003) – “é a sua extrema violência, pelo menos dentro do contexto da sua obra. Violência propriamente sexual”, certamente, “mas também violência de ímpeto existencial e de inventividade verbal absolutamente extraordinária”.

A propósito de “Pedra de canto” e do impacto deste poema na reavaliação da obra de Vitorino Nemésio, recupere-se ainda o postulado de John Updike (2007) sobre as obras tardias de Henry James e de Herman Melville e segundo o qual um estilo tardiamente *incongruente* mas *feliz* (como foi já referido) pode tornar-se *revigorante*: “A geriatric ebb of energy is bound to affect late works, not necessarily to their detriment” (p. 71).

Portanto, são resultantes da emergência de um ‘estilo tardio’ alguns dos mais intensos momentos da cena poética portuguesa das últimas décadas: *Caderno de Caligraphia e Outros Poemas a Marga* (2003), de Vitorino Nemésio, *Um Toldo Vermelho* (2010), de Joaquim Manuel Magalhães, *Servidões* (2013) ou *A Morte sem Mestre* (2014), de Herberto Helder.

9.

A ‘phala’ e as matérias imprevistas presentes nas últimas obras de Herberto Helder foram emergindo desde a sequência aumentada de “A Faca Não Corta o Fogo”, incluída em *Ofício Cantante* (2009), e afirmaram-se plenamente em *A Morte sem Mestre* (2014). Se quisermos distinguir alguns dos temas fulcrais destes livros, podemos nomear a *arte poética*, a *velhice*, o *sexo* e a *morte*⁸.

⁷Alguns modos dessa herança são inventariados por Joaquim Manuel Magalhães no ensaio “Vitorino Nemésio e os poetas mais novos ao tempo da sua morte”, *Rima Pobre*, Lisboa, Presença, 1999, pp. 31-40.

⁸Um uso impreciso das categorias e das hierarquias de Søren Kierkegaard permitiria dizer que, em “A Faca não Corta o Fogo” (2009), o estágio *estético* tem ainda a faculdade de suspender os estágios *ético* e *religioso* – quer dizer, perante a “beleza” da “catorzinha” não há “crime” de “pedofilia”; nas obras ou nos poemas finais, porém, é igualmente a derradeira “beleza” que se acha suspensa (sobre o abismo pouco Sublime do quotidiano): “ah, aceitem lá a pequenez geral da minha vida” (Helder, 2016, p. 23).

Indo ao encontro da revisitação da infância que John Updike associa também ao ‘estilo tardio’ – e que em Vitorino Nemésio se celebra na *Festa Redonda* ou na “Sapateia Açoriana”, como na origem insular de D. Margarida Vitória –, o volume *Servidões* abre com uma “secção em prosa, invulgarmente autobiográfica”, conforme escreveu Pedro Mexia. Encontram-se nestes textos, nas palavras do mesmo crítico, “imagens com enorme força, uma infância na ilha com animais esquartejados, bananeiras com facas cravadas, «basaltos, espumas, corolas altas fremindo»”; a surpresa alarga-se depois ao conjunto dos poemas do mesmo livro, já não apenas pelo confronto temático com a obra anterior, mas pela convocação de um universo que reúne fragmentos do universo e da vida que vão “do muitíssimo material («cuecas») ao quase-bíblico («selos»)” (Mexia, 2013). A descida dos selos apocalípticos às marcas das cuecas não deixará de convocar o estilo mesclado próprio da Modernidade de Charles Baudelaire ou de T. S. Eliot – mas cuja origem Erich Auerbach encontra nas narrativas evangélicas da Paixão de Cristo. Em *A Morte sem Mestre*, este relato do mais alto transe da cristandade é retomado no mais baixo estilo coloquial (no poema “a burro velho dê-se-lhe uma pouca de palha velha”): dá-se primeiro a enumeração por alíneas burocráticas dos prodígios do Cristo Jesus; “depois foram dali dar uma volta”; “e toda esta história acabou bastante mal”, “e um deles disse que não, não senhores, ele cá não sabia/nada” (Helder, 2014, pp. 43-47), etc.

Se pensarmos, como propõe António Guerreiro (2004) a propósito de *A Morte sem Mestre*, na elevadíssima entoação órfica a que acedeu desde o início a poesia de Herberto Helder, à altura de conceitos cheios de sublimidade como o de «poesia absoluta», se pensarmos que ela permitia uma equiparação entre a metáfora e a metafísica, então é obrigatório reconhecer que estamos agora num mundo completamente diferente — um mundo que (...) tem no seu centro a dimensão burlesca da carne e do corpo.

Já quanto aos *Poemas Canhotos* (2015), viria a escrever o mesmo ensaísta que há neles uma “óbvia dimensão lúdica, um jogo desencantado e nada jubilante” (de que faz parte, por exemplo, a facilidade das rimas em “ão”). Trata-se agora de um livro totalmente “estranho à ideia de “poema contínuo”, ou seja, que assinala uma “descontinuidade [radical] em relação à obra que Herberto Helder foi construindo como uma súpula”, “como se o poeta quisesse agora mostrar-se na imperfeição, destituído de toda a apoteose”, na “condição de poeta diminuído, canhoto, que já não consegue fazer estremecer o mundo” (Guerreiro, 2015)⁹.

O abandono das alturas celestiais ou sublimes a que Herberto Helder elevava a sua obra, e que no volume *Do Mundo* (1994) não enganava essa afasia que algum autocomprazimento pode acarretar –, a renúncia do seu alto registo, dizia, tem expressão noutra procedimento próprio da ‘kénōsis’ que gostaria ainda de assinalar. Tem ele que ver com a rilkeana insuficiência ou ameaça da vida e da cultura tecnológicas. A partir de *A Morte sem Mestre*, “as coisas técnicas do apartamento,/ máquinas de medir o pequeno tempo” (Helder, 2014, p. 20) – oposto por definição ao ditoso *Gottes Zeit* – são ainda o dubitativo “ar condicionado na praia?” (Helder,

⁹ Sobre essa “pouca mão (...) insensata, sensível, canhota” (Helder, 2014, p. 25), escreveu Henri Focillon em *Éloge de la main*, de 1934: “Je ne crois pas absolument à l'éminente dignité de la [main] droite. Si la gauche lui manque, elle entre dans une solitude difficile et presque stérile. La gauche, cette main qui désigne injustement le mauvais côté de la vie, la portion sinistre de l'espace, celle où il ne faut pas rencontrer le mort, l'ennemi ou l'oiseau, elle est capable de s'entraîner à remplir tous les devoirs de l'autre. (...) C'est un bonheur que nous n'ayons pas deux mains droites. (...) S'il en était autrement, nous serions submergés par un affreux excès de virtuosité. Nous aurions sans doute poussé à ses limites extrêmes l'art des jongleurs – et probablement rien de plus” (Focillon, 1947, pp. 101-202).

2014, p. 32) onde se passeia o poeta, não já sobre as águas (como ficou dito), mas, descrendo do poder demiurgo ou órfico do poema, na humilima e muito praticável orla do mar. Exilado dessa morada que, nos *Sonetos a Orfeu*, Rainer Maria Rilke queria construída pela mão humana, parceiro do velho J. Alfred Prufrock imaginado por T. S. Eliot, de calça arregaçada e receoso da rigidez da polpa de um pêssago – eis enfim o corpo caído e escorchado do nosso divino Orfeu.

“The power of subjectivity in the late works of art”, escrevia em 1943 Theodor W. Adorno (2002), “is the irascible gesture with which it takes leave of the works themselves” (p. 566)¹⁰ – e esta parece ser justamente a condição de *A Morte sem Mestre* e da informe massa de poemas tardios de Herberto Helder. Ou como disse o mesmo Adorno (2002): “Touched by death, the hand of the master sets free the masses of material that he used to form” (p. 566)¹¹.

Regressemos enfim à infância de Herberto Helder (2016): “há duzentos ou trezentos anos/ quando eu era criança algures noutra alfabeto” – diz um poema de *Letra Aberta* – “escrevia alto numa espécie de caderno/ sem páginas”; mas o anjo feito pintainho soube depois (dizem outros versos do mesmo livro) “que não tinha criado os elementos do mundo” – “e o poema ruiu de alto a baixo”¹² (pp. 9-8 e 40). E terminemos com as primeiras palavras do ensaio “Estilo tardio de Beethoven” [Spätstil Beethovens], de Theodor W. Adorno (2002), destacadas também por Edward Said, e que dizem o seguinte:

The maturity of the late works of significant artists does not resemble the kind one finds in fruit. They are, for the most part, not round, but furrowed, even ravaged. Devoid of sweetness, bitter and spiny, they do not surrender themselves to mere delectation. (p. 564)¹³.

Bibliografia

- Adorno, T. W. (1982). *Musikalische Schriften IV: Moments musicaux. Impromptus*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Adorno, T. W. (2002). *Essays on music*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Andrade, E. (2005). *Poesia* (2.ª ed.). Porto: Fundação Eugénio de Andrade.
- Barahona, A. (2011). *Raspar o Fundo da Gaveta e Enfunar uma Gávea*. Lisboa: Averno.
- Barahona, A. (2015). ...Ou a discussão descontínua. *Relâmpago*. Lisboa: Fundação Miguel Nava, nº 36-37 – abril/outubro de 2015, pp. 199-200.
- Bíblia Sagrada* (s/d). Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição revista e corrigida. Lisboa: Sociedade Bíblica.
- Carvalho, A. S. (2015a). *A Sombra do Mar*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Carvalho, A. S. (2015b). O Herberto. *Relâmpago*. Lisboa: Fundação Miguel Nava, nº 36-37 – abril/outubro de 2015, pp. 210-211.
- Cícero, M. T. (2009). *Catão-o-Velho ou Da velhice*. Tradução de Carlos Humberto Gomes. Lisboa: Biblioteca Editores Independentes.
- Eliot, T. S. (1985). *A Canção de Amor de J. Alfred Prufrock*. Tradução de João Almeida Flor. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Ferreira, A. M. (2012). *Sinais de Cinza. Estudos de Literatura*. Guimarães: Opera Omnia.
- Focillon, H. (1947). *Vie des formes*. 3.ª ed. Paris: PUF.
- Foucault, M. (2001). *L'herméneutique du sujet: Cours au Collège de France (1981-1982)*. Paris: Gallimard-Seuil.
- Guerreiro, A. (2014). O trabalho da morte. *Público*, 11 de junho de 2014.
<https://www.publico.pt/2014/06/11/culturaipilon/noticia/o-trabalho-da-morte-1659005>
- Guerreiro, A. (2015). Os poemas descontínuos. *Público*, 22 de maio de 2015.
<https://www.publico.pt/2015/05/22/culturaipilon/noticia/os-poemas-descontínuos-1696289>

¹⁰ „Die Gewalt der Subjektivität in den späten Kunstwerken ist die auffahrende Geste, mit welcher sie die Kunstwerke verläßt“ (Adorno, 1982, p. 15).

¹¹ „Vom Tode berührt, gibt die meisterliche Hand die Stoffmassen frei, die sie zuvor formte“ (Adorno, 1982, p. 15).

¹² O programa Word em que escrevo sublinha a expressão “de alto a baixo” e anota: “Locução própria do nível de língua informal. Pondere o emprego de uma expressão alternativa”.

¹³ „Die Reife der Spätwerke bedeutender Künstler gleicht nicht der von Früchten. Sie sind gemeinhin nicht rund, sondern durchfurcht, gar zerrissen; sie pflegen der Süße zu entraten und weigern sich herb, stachlig dem bloßen Schmecken“ (Adorno, 1982, p. 13).

- Helder, H. (2013). *Servidões*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Helder, H. (2014). *A Morte sem Mestre*. Porto: Porto Editora.
- Helder, H. (2015). *Poemas Canhotos*. Porto: Porto Editora.
- Helder, H. (2016). *Letra Aberta*. Porto: Porto Editora.
- Jonas, D. (2013). *Passageiro Frequente*. Lisboa: Língua Morta.
- Kavafis, K. (2015). *Os Poemas*. Tradução de Joaquim Manuel Magalhães e Nikos Pratsinis. Lisboa: Relógio d'Água.
- Magalhães, J. M. (1981). *Os Dois Crepúsculos. Sobre Poesia Portuguesa Atual e Outras Crónicas*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- Magalhães, J. M. (2001). *Alta Noite em Alta Fraga*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Magalhães, J. M. (2010). *Um Toldo Vermelho*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Mexia, P. (2003). Se bem me lembro. *Diário de Notícias*, 28 de junho de 2003. http://arlindo-correia.com/vitorino_nemesio.html
- Mexia, P (2013). Luzes todas acesas. *Expresso*, 1 de junho de 2013. <http://expresso.sapo.pt/cultura/luzes-todas-acesas=f916771>
- Nemésio, V. (1976). *Sapateia Açoriana, Andamento Holandês e Outros Poemas*. Lisboa: Arcádia.
- Nemésio, V. (2003). *Caderno de Caligraphia e Outros Poemas a Marga*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Pereira, J. C. S. (2015). “Novos tempos de «a interminável preparação». Apontamentos sobre a poesia portuguesa no primeiro decénio do século XXI”. *Cultura XXI. Ensaios*. Lisboa: Labirinto das Letras, pp. 117-188.
- Platão (2001). *A República*. 9.ª ed. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Said, E. W. (2006). *On Late style. Music and literature against the grain*. New York: Vintage Books.
- Sena, J. (2015). *Poesia 2*. Lisboa: Guimarães.
- Teixeira, P. (2001). *Autobiografia Cautelar*. Lisboa: Gótica.
- Updike, J. (2007). *Due considerations. Essays and criticism*. New York-Toronto: Alfred A. Knopf-Random House.

