

Ana Luísa Martins\*

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

# Os lugares finais do poema<sup>1</sup>

## Resumo:

De terras distantes e com percursos distintos, Paul Celan e Herberto Helder encontram-se na obra pelo modo como reflectiram e problematizaram o “topos” na poesia: tanto pela recusa à prisão arbitrária de um lugar nativo, como pela procura através da sua obra poética de um “cruzar os trópicos” para lá das fronteiras literárias e terrestres. Este artigo propõe-se, assim, a um estudo comparado entre Paul Celan e Herberto Helder, partindo da questão se estará um poema sempre preso à sua origem ou estará antes a caminho de um destino final, de um lugar, uma morada por si criada que possa habitar?

## Palavras-chave:

lugares, morada, não-lugares, lugares de origem, poesia, Paul Celan, Herberto Helder

## Abstract:

Despite having taken distinct paths and hailing from distant places, Paul Celan and Herberto Helder meet in their writings through the way in which they contemplated the problem of the poetic “topos”: through the refusal of the arbitrary prison of a native land, as well as through the search of a “crossing of the tropics”, beyond literary and land borders, on their poetic works. Thus, this article proposes a comparative study between Paul Celan and Herberto Helder with this question as the starting point: is a poem forever stuck to its origins or is it instead heading to a final destination, a place, a self-created address in which it can inhabit?

## Keywords:

places, non-places, places of origin, poetry, Paul Celan, Herberto Helder

*Ghetto of the chosen. Beyond this  
ditch. No Mercy  
In this most Christian of worlds  
all poets are Jews'  
Marina Tsvetáeva*

Em *Os Passos em Volta* de Herberto Helder, o sujeito poético erra por vários «lugares no estrangeiro». Do mesmo modo, também a poesia de Paul Celan vai habitando *lugares estrangeiros* ou, pelo menos, *lugares estranhos*. Poder-se-ia supor que é pela semelhança biográfica entre os dois poetas - foram ambos emigrantes. Mas relendo a epígrafe do penúltimo poema de *A Rosa de Ninguém* de Paul Celan, «E Com O Livro de Tarusa», um verso Tsvetáeva: «Все поэты жиды»<sup>2</sup>, torna-se perceptível que talvez seja esta *errância*<sup>3</sup> parte do que é para estes dois poetas o *fazer poesia*.

Desenraizada dos seus *lugares de origem* e, por isso, errante, a poesia de Herberto Helder e Paul Celan não cria uma morada fixa na língua em que é escrita,<sup>4</sup> mas propõe antes uma viagem. Assim, numa primeira fase, este artigo assinalará alguns dos “lugares no estrangeiro” que vão surgindo nas obras de Helder e Celan, procurando analisar em que medida estas viagens ou migrações farão parte de uma poética de trânsito e movimento. Já numa segunda parte, refletir-se-á sobre a possibilidade desta poesia procurar também algum destino, estando, por isso, num estado de pretensa errância. Este destino seria, contudo, diferente para cada um dos poetas: no caso de Paul Celan, o poema partiria em direcção ao seu «Interlocutor», habitando as fronteiras entre o “Eu” e o “Tu”. Por outro lado, para Herberto Helder, o destino não estaria num “interlocutor”, - uma vez que o poema não reconhece os seus leitores (Herberto 2015: 138) - mas antes nos lugares gerados num «acto vital de paixão e amor, interior à própria linguagem do poema» (Frias Martins 2019: 45-46), sendo então também eles parte integrante da «poética da invenção» helderiana (Gusmão 2010: 378).

## 1. Lugares no estrangeiro

“Todos os lugares são no estrangeiro” (Herberto 2015: 28-29): e vivendo grande parte da sua vida no “estrangeiro”, Paul Celan parece confirmá-lo. Esta frase, tirada de um conto de Herberto Helder, não remete, todavia, apenas para a coincidência biográfica de emigrantes que poderia unir os dois autores, refere-se antes à condição de alienígena inerente ao próprio poema e, por sua vez, ao poeta como tal. Paul Celan foi durante toda a sua vida um estrangeiro e quando perante uma plateia descreveu a sua “região nativa”, foi a sua “estrangeiridade” nata que prevaleceu:

A região de onde venho – e por que desvios! mas existe tal coisa, desvios? –, essa região de onde venho ter convosco é provavelmente desconhecida para a maior parte dos presentes. (...) Era – se me é dado completar de alguma forma este esboço topográfico que, de muito longe, agora revejo –, era uma terra onde viviam homens e livros. (Celan 1996: 31-32)

Uma terra “provavelmente desconhecida” pela audiência germânica e por muitos dos seus leitores que de lá não são – presume-se de imediato que fala da Bucovina, de Chernivtsi, onde foi também, pelo horror da história, um “estrangeiro”. Contudo, é já de uma região outra que Celan fala quando inicia a sua comunicação, de um desses “lugar[es] que não existe[m]” e que por isso são *estranhos* para todos os que o ouvem/leem. Aquela que “era uma terra onde viviam [apenas] homens e livros” é oferecida como o início de um convite que se firmará no final deste discurso e se repetirá também, mais tarde, n’ «O Meridiano». Esta terra estranha, de onde se presume ter vindo o poeta, é antes aquela a que todos são convidados a procurar e “a voltar” sempre, não como ponto de partida ou meta, mas antes como lugar de constante movimento, transformação e viagem. No mesmo conto, escrevia Herberto sobre uma francesa chamada Annemarie:

Mas vivia na Bélgica sem documentos. Fora já posta na fronteira duas vezes: voltara, voltaria sempre. Que pode fazer uma pessoa senão voltar, estar fora, completamente estrangeira, não ter papéis? A terra é enorme. Paramos num sítio. E agora estamos sentados e procuramos, com a nossa história simples e desesperada, atrair o cuidado, o fervor alheio. (Helder 2015: 27)

Como Annemarie, o poema tenta atravessar a fronteira e voltar ao sítio alheio onde será sempre um “estrangeiro, sem papéis”. Como ela, também o poema “procura este lugar”, afirma Celan, um lugar “muito longe” e “lá fora”, porque o poema não existe nem pode existir sem ser “à margem de si próprio” (Celan 1996: 58).

Acompanhado as viagens e deslocações do seu poeta, é possível encontrar entre os seus poemas alguns que remetem a lugares, sítios, cidades “estrangeiras” que visitou. Dentro deste conjunto Bollack insere, por exemplo, “Colónia, Am Hof”, “Tübingen, Janeiro”, “Lyon, Les Archers”, “Hendaye”, “Frankfurt, Setembro”, “Pau, de noite” e “Pau, mais tarde” (Bollack 2005: 299). Poemas originados de visitas ou passagens por estas cidades que lhes dão título, mas que, como é recorrente neste poeta, muito poucas palavras dedicam ao local. Lendo-os nestes poemas, só é possível reconhecê-los pelo título. O poema, contudo, já habita esse outro lugar desconhecido, as suas palavras ganharam um outro sentido: de Tübingen, por exemplo, ficaram as torres e a referência a Hölderlin, o resto, isto é, a data, “o Janeiro”, a loucura da procura de uma “pátria” pura inaugurada de uma poesia também ela “pura de origens”, tudo isso é já pertencente a esse “estrangeiro”, esse “lá fora” “muito longe”. A este conjunto de poemas em que figura o nome de uma cidade, pode-se acrescentar ainda «Recordação de França», ou mesmo, «No Egipto», que não se referindo apenas a cidades ou mesmo a cidades

visitadas em vida pelo poeta, se caracterizam ainda por um confronto entre esses dois lugares, o histórico-mítico e o poético completamente outro.

### Colónia, Am Hof

Tempo de coração, erguem-se  
os que sonhámos no lugar dos  
mostradores da meia-noite.

Havia quem falasse para o silêncio, quem se calasse  
quem seguisse o seu caminho.  
Banidos e perdidos  
estavam em casa.

Vós, catedrais!

Vós, catedrais não vistas,  
vós, rios não escutados,  
vós, relógios no fundo de nós.  
(Celan 1993: 79)

Como «No Egipto»,<sup>5</sup> este poema também vem com uma pequena história por trás: a 14 de Outubro, três dias antes de enviar uma carta a Ingeborg Bachmann com este poema, Paul Celan, segundo as suas cartas, tinha-se encontrado com ela em Colónia. Alguns meses mais tarde, ao encontrar uma anotação num diário, escreve-lhe novamente: “No dia 14 de Outubro encontrei a anotação: Ingeborg. É o dia em que vieste a Paris. No dia 14 de Outubro estivemos em Colónia, Ingeborg. O relógio bem dentro de nós” (Bachmann/Celan 2020: 71). “Colónia, Am Hof” marca a hora do encontro “dos que sonhámos” (dos “sonhados” na versão de Cláudia J. Fischer e Vera San Payo). Numa rua, «Am Hof», em Colónia, nas proximidades da catedral encontram-se eles, “banidos e perdidos” (“o banido e a perda” na tradução de Fisher e San Payo), e nesse encontro criam o seu lar. Esta Colónia, contudo, carregada de uma “realidade do seu tempo”, que é acima de tudo a realidade do “tempo do coração” do seu poeta, não é a Colónia topográfica, a Colónia postal dos cafés, das livrarias, dos hotéis, das igrejas, dos museus, pessoas, aquela à beira do Reno com uma famosa e icónica catedral. “Colónia, Am Hof” nasce apenas deste encontro entre estrangeiros (ou “banidos”) que fazem a sua casa numa terra estranha. Aqui não há realmente catedrais, porque estas são “não vistas”, ou rios, aqueles “não escutados”, estes são apenas reminiscências de uma outra Colónia, de uma outra rua com o mesmo nome, longe desta estranha cidade e rua do poema, que surge apenas quando os ponteiros de um “relógio no fundo de nós” mostram que é a hora do encontro entre o “eu” e o “tu”.

Um “relógio no fundo de nós” que não marca apenas horas, mas identifica aquelas que “não têm irmãs”<sup>6</sup> e as regista num diário, que só se pode encontrar também “bem dentro de nós”. Destas anotações saem, então, as cidades – com ou sem mês ou hora associados – registos para uma memória que sempre “recorda bem as suas datas”, as suas obsessões e inquietações. Num dos seus discursos, Celan liga a questão do sentido do poema à do sentido dos ponteiros do relógio (Celan 1996: 34), uma formulação enigmática, que o pouco desenvolvimento que o poeta faz, em seguida, em quase nada esclarece: o poema não é “intemporal”, porque, apesar de “procurar actuar através dos tempos”, não pode ir “para além deles”. Sempre em movimento, talvez tão circular quanto o do relógio, o poema atravessa acontecimentos, datas, carrega-se de procura do seu lugar. Contudo, se no relógio se marcam horas, nestes poemas são as cidades que estão identificadas, cada uma, pode-se especular, poderá representar uma data, uma memória ou mesmo uma inquietação. A poesia, ou mesmo o poema, circula através delas ainda à procura de um rumo, de um lugar onde possa aportar.

#### Recordação de França

Tu pensa comigo: o céu de Paris, o grande narciso do outono...  
Comprámos corações na florista:  
eram azuis e floresciam na água.  
Começou a chover no nosso quarto,  
e veio o nosso vizinho, Monsieur le Songe, um magricela.  
Jogámos às cartas, eu perdi as meninas-dos-olhos,  
tu emprestaste-me o teu cabelo, eu perdi-o, ele derrotou-nos.  
Saiu pela porta, a chuva seguiu-o.  
Estávamos mortos e podíamos respirar.  
(Celan 1993: 7)

Em alemão, escreve Paul Celan, “pensar” (denken) e “agradecer” (danken) têm a mesma raiz. Da mesma raiz, continua, saem também as palavras “recordar” (gedenken), “recordação” (Andenken), “rememorar” (eingedenk sein) e “devoção” (Andacht) (Celan 1996: 31). Pensar em conjunto é o convite à rememoração do acontecimento, da data. O encontro que se dá no poema entre um “tu” (possivelmente amado) e o sujeito poético (amante) que o interpela é o pretexto, como no anterior, para a criação de um lugar, desta vez de memória.

«O poema mantém viva a memória das suas datas» (*idem*: 55) e carece que se explicita o que confere para Celan o acto de “manter viva a memória” ou de “recordar”. O poema abre logo no primeiro verso com uma caracterização idílica de Paris (“o céu de Paris, o grande narciso do outono... / Comprámos corações na florista: / eram azuis e floresciam na água.”), uma Paris “dos grandes poetas”, como lhe chama Bollack (Bollack 2005: 70-71), a Paris romântica dos postais. Presume-se inicialmente que, como no poema anterior, a “França” ou “Paris” topográfica é convocada para que o sujeito poético possa encontrar de novo o seu “amor”

na recordação, pela reflexão conjunta sobre o outro “encontro” que tiveram num passado idealizado. Mas o poema muda repentinamente de *tom*, a Paris do romance torna-se numa outra, saída dos escombros da guerra, da ocupação e do próprio extermínio, da morte trazida pelo “Monsieur le Songe, um magricela” por meio da *banalidade* e, parcial, *aleatoriedade* de um “jogo de cartas” (mas quantas daquelas vidas não terão sido perdidas por formas ainda mais “aleatórias” e “banais”?).<sup>7</sup> A recordação de França que requer um diálogo entre dois (serão mesmo amantes, afinal?), um trabalho conjunto, não trará imagens do idílio, não celebrizam uma cidade por ter testemunhado o início de uma bela história de amor, como aquelas a que se associa imediatamente Paris. Esta recordação conjunta e, por isso, necessariamente dialógica, confronta “Paris” com o seu outro testemunho, o verdadeiro, o do horror: das meninas-dos-olhos perdidas, das madeixas de cabelo roubadas. É também o que resta a estes sobreviventes já “mortos”, mas que podiam ainda “respirar”: a recordação desta data e a denúncia do seu segredo. A hora de “Paris” (ou “França”, a considerar o título) fica, assim, registada como um desses lugares no estrangeiro, “lá fora”, atravessados pela memória.

Herberto Helder é igualmente um “homem parado frente à estação de caminhos de ferro” (Helder 2015: 185). Não tendo permanecido no estrangeiro até ao final da sua vida, como Celan, teve também a sua “cabeça” alimentada por essas “novas metáforas e geografias”, compostas de “coisas vivas por fora”: por línguas desconhecidas, “modos de vestir” divergentes, arquitecturas exóticas, comidas diferentes. O sujeito poético “compra o seu bilhete” e parte em viagem por terras diferentes, apenas num propósito “obscuro” de encontrar “a [sua] pureza” na desordem e no caos ganhos pelo confronto com o estranho e completamente distinto. Das suas viagens, escreve em «A Vida e a Obra de um Poeta», nasceram “papéis” que ficaram distribuídos por lugares no estrangeiro, entre “amigos e desconhecidos”: “Não possuo um só dos papéis que enchi (...). Os papéis, esses, estão em França (Paris ou Marselha), na Holanda e na África do Sul. Encontram-se nas mãos de conhecidos, desconhecidos, amigos, inimigos – e cada qual saberá usar deles de modo particular e, suponho, exemplar” (*idem*: 143).

Em *Os Passos em Volta*, escrever torna-se indissociável de migrar. Assumindo que existe coesão e continuidade entre os vários contos deste livro,<sup>8</sup> encontra-se um poeta-narrador, por vezes apenas poeta-protagonista, que atravessa ao longo de páginas várias fronteiras à procura desses “lugares no estrangeiro” a partir dos quais possa desenvolver um *estilo*. Para Manuel Frias Martins (2019: 110-111), é a reflexão e busca por uma escrita própria, “inocente”, que verdadeiramente enchem as páginas deste livro e, de facto, pode-se encontrar desde o primeiro conto – chamado precisamente de «Estilo» – uma indagação constante sobre o modo de escrever. O narrador percorre assim espaços estrangeiros e a cada país, cidade ou local aponta os elementos “estranhos” do quotidiano com os quais choca e dos quais retira matéria para o seu próprio *estilo*.

Um poeta está sentado na Holanda. Pensa na tradição. Diz para si mesmo: eu sou alimentado pelos séculos, vivo afogado na história de outros homens. E a sua alma é atravessada pelo sopro primordial. Mas tem a alma perdida: é um inocente que maneja o fogo dos infernos. Abre-se

ao fundo da sua meditação holandesa um grande lago: solidão, e em volta passeiam vacas. A Holanda agora é isto: vacas, e – no cento – o inferno, a revolucionária inocência de um poeta sentado.

- Por quem me tomam? – pode ele perguntar. – O que eu quero é o amor. (Helder 2015: 13)

«Holanda», segundo conto deste livro, inicia o ciclo de viagens por países e cidades estrangeiros dentro de *Os Passos em Volta*. Seguem-se Polícia (na Bélgica), «Os Comboios que vão para Antuérpia» (em Bruxelas), a possível suspensão da viagem com «Escadas da Metafísica» (em Lisboa), «Descobrimento» (em Antuérpia), «Como se vai para Singapura» (de novo na Holanda) e o retorno em «Trezentos e Sessenta Graus», numa viagem que se for cronológica é, então, carregada de errância.<sup>9</sup> Além destes, encontra-se em praticamente todos os contos uma alusão a lugares de estranheza, *estrangeiros* e incompreensíveis. O conto «Holanda» inaugura, igualmente, a indagação do poeta-protagonista que carrega apenas uma “mala de vagabundo ou de descobridor de cidades» (*idem*: 83). Holanda reitera desde o início a angústia do confronto com os mortos, com a tradição, mas revela também desde logo qual a intenção da viagem: encontrar o *amor*. O amor, elemento igualmente recorrente na obra do autor, é o ponto de união que diz que “tudo se liga com tudo, quer na escrita da vida, quer nas próprias leis de manifestação de vida na escrita» (Frias Martins 2019: 115), e por meio do qual e no qual “tudo [também] se reencontra”. Seja ao escolher os poetas que posteriormente devorará para a sua própria obra, seja na criação de uma “língua dentro da própria língua” (Helder 2014), escrever, criar é, para o poeta, também amar.<sup>10</sup> Mas porquê partir para o estrangeiro?

O porquê nunca é claramente oferecido. O poeta desloca-se de cidade em cidade à procura do que não encontra na sua terra natal. Pode-se especular sobre os seus motivos pelo próprio movimento pendular praticado nas suas viagens. O sujeito poético, “descobridor de cidades”, vagueia por um continente também por “amor súbito”, se calhar semelhante ao que lhe surgia frente a um poema que iria traduzir ou “devorar”, sem destino, sem certezas ou garantias, por “erro” como em tudo o resto. No conto final deste livro, «Trezentos e Sessenta Graus», aquele com o qual o poeta-protagonista termina a sua viagem, encontra-se com uma possível chave: “Quando as mães estão velhas, encontramos-nos absolutamente sós. Podemos então correr mundo. É-nos dado sofrer à vontade, ser alegres, violentos e loucos; fugir; amar todas as coisas como se estivéssemos perdidos para sempre” (Helder 2015). Anteriormente, em «Os Comboios que vão para Antuérpia» a vacuidade da procura de um destino havia já sido afirmada:

Na linha em baixo rangiam comboios como se fossem para Antuérpia. Eu pensava em Deus quando os comboios trepidavam nos carris e apitavam tão perto de mim. Quando iam possivelmente a caminho de Antuérpia. Pensava nos comboios como quem pensa em Deus: com uma falta de fé desesperada. Pensava também em Deus – um comboio: algo que sem dúvida existe, mas é absurdo, que parte com um destino indefinido: Antuérpia – que possivelmente (evidentemente) não era. (...) Imagino que se consiga partir de Antuérpia depois de lá se chegar num desses comboios rangentes. Antuérpia não é um sítio final. É uma cidade como as outras:

com bares e nevoeiros, o silêncio, as pessoas, as vozes, a matemática impenetrável das suas multiplicações e desmultiplicações, e o fluxo e refluxo das imagens. Em Antuérpia há prostitutas, há um calor humano degradado, a embriaguez. Lá também se morre. Talvez alguém tenha um dia ressuscitado em Antuérpia. Não sei.

O lugar em que penso é difícil, sempre difícil. (...)

Mas de manhã a minha falta de fé parece ainda maior e compreendo que nunca hei-de sair deste quarto e que os comboios são simples pensamentos, como Antuérpia, uma inspiração difusa, confusa. (*idem*: 45-46)

O sujeito poético está “perdido para sempre”, separado dos outros e “absolutamente só” habita nas proximidades de uma estação de comboios para apanhá-los pela sugestão dos seus apitos, sem alguma vez saber, com certeza, onde vão dar. As cidades são, afinal, todas iguais, “uma[s] como as outras” – não se poderá encontrar nunca um sítio especial: o que importa é o trânsito inerente à poesia, o movimento migrante, pouco “cristão”, que faz com que estes homens sejam “todos eles judeus”.<sup>11</sup> O poeta deve apanhar os comboios por *inspiração* e deixar-se conduzir, perdido, por esses comboios-pensamentos até onde vão dar.

Contudo, o poeta-narrador deste conto procura um lugar. O seu “pensamento alude ao norte”, quer ir para um lugar “sempre difícil”, “com o frio puro e a dramática alegria das neves, das temperaturas muito baixas”. Só deste lugar, percebe-se num conto mais à frente, derivará o estilo. Em «Descobrimento» o poeta-narrador (agora apenas poeta-protagonista) chega a este lugar. É em Antuérpia:

Compreendeu logo que tudo ali seria muito difícil e, por conseguinte, só ali valia a pena procurar. Procurar o quê? Nunca se chegará a saber o que viera procurar aquele homem, o que fazia ele em Antuérpia no fim de fevereiro gelado. Teria um propósito, parecia não vacilar sob as luzes que começavam agora no meio do nevoeiro. Os anúncios luminosos pulsavam: era o corpo da cidade; e essas figurações vivamente entalhadas na noite, essa escrita brusca, renascida, eram indecifráveis para um intruso. Entendemos tão pouco as belezas bárbaras da civilização. Com o doloroso propósito de descoberta ele era apanhado nas pistas inextricáveis de uma cidade do norte. As próprias pistas interiores confundiam-se, invadidas pelo nevoeiro. Caminhou sob o fascínio misterioso das lâmpadas que acendiam e apagavam – ele, o pequeno homem só, o homem feroz que vinha inspirado de muito longe e procurava – caminhou por uma rua, e por outra depois, e foi ter a uma cervejaria. (Helder 2015: 84)

Escrever requer uma “falta de piedade” que obriga o poeta a habitar os sítios difíceis para encontrar o seu estilo: os *guetos*, segundo Tsvetáeva, são para os escolhidos. Face às “belezas bárbaras da civilização” – à “escrita brusca” e indecifrável, o próprio “corpo pulsante” da cidade – o estrangeiro (ou intruso), que vem “de muito longe”, é inspirado e invadido pela “alienigenidade” e encontra nas ruas estranhas e difíceis da cidade as pistas para a sua descoberta, para o seu estilo. Isto, contudo, não pressupõe nunca uma assimilação do

estrangeiro à cidade, ou que ele assimile a estranheza desta e a torne para si normal. Escrever, para Herberto, requer o convívio com a solidão e o “difícil”; exige que o poeta-estrangeiro nunca deixe o seu *gueto* e se misture com a multidão: o poema não poderá nunca falar sobre o compreensível, sobre o habitual, porque, no fundo, é ele estranheza e também “um lugar no estrangeiro”.

Assim, o poeta-migrante pode deslocar-se a uma cervejaria e beber uma cerveja como todos os outros, mas será sempre um elemento díspar no meio daquela gente “branca e loura, de olhos azuis, gente que ri em flamengo, bebe em flamengo, ouve (entre o fumo e a música) no flamengo de Antuérpia” (*idem*: 86). Só lhe resta circular perdido por uma cidade, perplexo e cheio de “uma alegria inocente” face à dificuldade, porque, finalmente inspirado “pelos dons infernais”, o homem pode perder-se numa dessas “ruas circulares”<sup>12</sup> e, finalmente, encontrar o “estilo sem tempo nem lugar”, também ele desterrado, um “amor sempre em viagem” (Helder 2015: 48). O «Descobrimento» termina com um homem que fez uma descoberta no estrangeiro:

O que esse homem procurou e achou não é exemplo. E embora toda a poesia seja uma proposta ou uma solução moral, nós, os desta nação, mal podemos imaginar as alegrias e as dores de um homem estrangeiro, ao frio e à névoa, na grande solidão dessa rua circular que talvez não exista em Antuérpia nem noutra qualquer cidade no mundo.

Mas quem pode e nós confiar, que somos desta terra e por isso tão pouco a conhecemos? (*idem*: 87)

Não oferecendo nunca a solução para um estilo, Herberto Helder propõe que se olhe para a poesia como essa viagem solitária e muitas vezes difícil, mas que quando feita por prazer e amor, por uma vontade incontrolável e impulsiva (e sem rumo) de se ser levado a algum “lugar no estrangeiro” – que talvez nem exista – trará “inimagináveis alegrias”. Poesia não é, então, a origem de nenhum lugar destinado ao nativo (seja um indivíduo ou um povo), provavelmente nem levará ninguém definitivamente ao “sítio final”, àquele lugar de conforto que poderia ser o desejado. Poesia é antes o trânsito, o anseio pelo escape e movimento, a crença que “todos os lugares são no estrangeiro” e é para lá que todos devem fugir.

## 2. Lugares de destino

Mas o poeta mente. Se a poesia pode ser vista como uma viagem sem destino definido, que circula quase à derivada do *amor*, os poemas “estão a caminho – têm um rumo” (Celan 1996: 34). Para onde se dirigirão, então? A algum lugar final, para a posterioridade? Ou antes para aqueles lugares “que não existem”, mas que surgem no meio dos livros? A língua, pode-se considerar, é a fundação e fim do poema, mas é também e ainda a procura quase desesperada de um *lugar* que leva, como parece sugerir Celan (*idem*: 58), o poeta a escrever.

Paul Celan traça em «O Meridiano» o caminho dos seus poemas: “o poema quer ir ao encontro do Outro, precisa de um Outro, desse Interlocutor. Procura e oferecesse- lhe” (*idem*:

57). O destino deste caminho é definido: é o “outro”, com quem o poema pode estabelecer um diálogo, a quem poderá testemunhar, porque para testemunhar é necessário que se seja ouvido e para que se possa denunciar a experiência, especialmente a gerada no poema, é necessário que haja um outro que a atravesse igualmente. O poema só recordará “as suas datas” e carregará o “seu tempo” se o partilhar com alguém, “um tu apostrofável, uma realidade apostrofável”.

Só no espaço do diálogo se constitui o que é apostrofado, e se concentra à volta do Eu que a ele se dirige e o nomeia. Mas essa entidade apostrofada, como que transformada em Tu pela nomeação, introduz também nessa presença o Ser-Outro. Até no aqui e agora do poema – e o poema dispõe sempre apenas deste único e pontual presente – até nesta imediaticidade e proximidade ele deixa falar aquilo que é mais próprio dele, desse Outro: o seu tempo. (*idem*: 58)

Para que possa balbuciar a sua memória, o “acento agudo do presente”, o poema tem sempre de se dirigir ao seu interlocutor, entrar nesse “espaço de diálogo”, nesse lugar de encontro. Só desta forma o poema, com a “dimensão trágica da responsabilidade” que Celan assumiu e lhe atribuiu (Guerreiro 2000: 31), poderá continuar a falar, trazer à atenção o “único e pontual presente” a “toda a coisa e todo o humano que encontra no caminho” (Celan 1996: 34), a todos, pelo menos, que estão “atentos”, como responde numa carta a Hans Bender.<sup>13</sup> Nunca sabendo onde irá parar, por vezes “desesperado”, o poema está a caminho, “perdido no mar” como uma “mensagem na garrafa”, uma “oferenda transportando um destino”: uma última esperança de salvamento, isto é, de que a sua “contra-palavra” seja lida por algum outro “atento”, por forma a que o seu testemunho continue a ser ouvido. Somente assim poderão as suas datas prolongar-se na memória.

O destino final do poema seria, então, esta fala contínua entre o eu (do poeta) que “é dele integrante”<sup>14</sup> e o outro que o lê. Um lugar “u-tópico” por ser, precisamente, um “não lugar” ao existir somente na *fronteira* entre um tu e um eu, que não lhes provocando uma mistura, promove-lhes, contudo, o encontro e o diálogo. O poema tornar-se-ia, então, no seu próprio destino: neste lugar de permeio dialógico, “onde todos os tropos e metáforas querem ser levados *ad absurdum*”, como é mostrado no famoso poema «Elogio da Distância» (bastante citado precisamente em referência às questões dialógicas):

### Elogio da Distância

Na fonte dos teus olhos  
vivem os fios dos pescadores do lago da loucura.  
Na fonte dos teus olhos  
o mar cumpre a sua promessa.

Aqui coração  
que andou entre os homens, arranco

do corpo as vestes e o brilho de uma jura:

Mais negro no negro, estou mais nu.  
Só quando sou falso sou fiel.  
Sou tu quando sou eu.

Na fonte dos teus olhos  
ando à deriva sonhado o rapto.

Um fio apanhou um fio:  
separamo-nos enlaçados.

Na fonte dos teus olhos  
um enforcado estrangula o barão.  
(Celan 1993: 13)

Neste lugar, onde “o mar cumpre a sua promessa” por o ter trazido até quem o lê, estará simultaneamente frente ao “outro” do poema e a si mesmo. O poema concretiza-se neste limiar entre aquele que o escreveu e o integra e os outros a quem ele foi dar e que o lêem. Como ilustra «Elogio à Distância», o poema é também o lugar onde a realidade de cada um se torna paradoxal e absurda, mas onde a absurdidade se torna na única possibilidade de encontro de cada um consigo mesmo ao tornar-se também no “outro”: se agarrar os fios que lhe são lançados desde o poema, e que o “enlaçamento” ao seu destino, pode libertá-lo da sua procura “em deriva” e com ele recordar, permitir ao “enforcado [que] estrangule o barão”.

O poema não se fica por aqui, afirma Celan. Cumpre ainda mais um destino, talvez o derradeiro, o principal. Traçando a rota dos seus poemas, o poeta mapeia também as suas próprias origens e descobre que o “lugar de onde partiu”, o seu lugar “de origem”, não se encontra já nos mapas, “ele não existe!”<sup>15</sup> No seu percurso solitário, por desvios e “caminhos ínvios”, que se dirige ao “Tu”, o poema é apagado da sua origem e o poeta deixa também de poder identificar nos mapas o local “de onde veio” para só, então, se poder encontrar ao “regressar a si próprio, depois de passar por ambos os pólos e cruzar os trópicos” (Celan 1996: 63) no *Meridiano*, no próprio poema.

Em ambos os casos, tinha escrito o meu destino a partir de “20 de Janeiro”, do meu “20 de Janeiro.

E então... encontrei-me a mim próprio.

Será então que, quando pensamos em poemas, será que seguimos tais caminhos com o poema? São essas vias apenas desvios, caminhos ínvios de ti a ti? Mas são também, no meio de sabe-se lá quantos outros caminhos, caminhos nos quais a língua ganha voz, são encontros, caminhos de uma voz para um Tu que recebe, caminhos da criatura, projectos de existência, talvez, uma

antecipação a nós próprios para nos encontrarmos, em busca de nós próprios... Uma espécie de regresso a casa. (*idem*: 61)

Os “lugares de origem”, de onde vêm o poeta, a poesia, os poemas não se registam em mapas, não pertencem à cartografia, porque são os “não-lugares” de encontro, os “lugares que não existem”. A “morada” não se constrói só na língua e na “poesia como modo de habitar a língua”, como sugere António Guerreiro (Guerreiro 2000: 70), mas também no diálogo que o poema estabelece com o “Outro”, o “tu” a que lhe é “destinado”. Só percorrendo este caminho, desviando-se “das expressões monológicas de sentido único”<sup>16</sup> tanto pelo “hermetismo e formalismo desumanos”, como pelo “historicismo” exasperante, poderá o poema proceder ao seu “sopro, viragem” (Atemwende), como no título do livro, e “regressar a si próprio”. E então, o poeta, como parte integrante do poema, poderá finalmente “regressar a casa”.

#### Ladeira

Junto a mim vives tu, igual a mim:  
como uma pedra  
na face caída da noite.

Oh amada esta ladeira,  
onde rolam sem parar,  
Nós pedras,  
de regato em regato.  
E cada vez mais redondas.  
Mais iguais. Mais estranhas.

Oh, este olho embriagado,  
que por aqui vagueia como nós  
e que às vezes  
com espanto nos vê unidos.  
(Celan 1993: 55)

E assim, Celan relembra o leitor: apesar da sua assumida responsabilidade de “denúncia”, de “recordar o seu 20 de Janeiro”, o poema (e a própria poesia) é também isto – uma “ladeira”, onde finalmente o “eu” e o “tu” possam rolar livremente, sem “origens” que os diferenciem e os separem, mas sempre “outros”, sempre “estranhos”. Uma “ladeira” que, porém, só surgirá enquanto o “eu” e o “tu” viverem juntos e algum “olho embriagado” os vir “unidos”. É a promessa de um verdadeiro regresso a casa, a única casa que, possivelmente, um “verdadeiro exilado e perdido”, como Celan, alguma vez poderia ter. Que necessidade haveria, então, de se marcar nos mapas o local de onde se vem?

Assim, percebe-se que se a poesia poderá ainda propor uma viagem, o poema constitui-se num regresso. O poeta não regressa à sua origem, mas é, antes, conduzido pelos “fios” do poema, encontra um *lugar*, talvez o seu destino final, o seu lar. São os lugares que habitam os poemas e são originados “no tocar com as mãos inundadas” (Helder 2014: 159) do poeta. Aqui, as cidades deixam de ser projectadas por arquitectos “unindo nos dedos a pedra encurvada” (*idem*: 150), para passarem a ser “trabalhadas interiormente pelo pensamento das mulheres”.<sup>17</sup> Estes lugares “não existem”, mas recheiam livros como *Lugar* ou *Apresentação do Rosto*. Serão estes lugares a interrupção da poesia? Ou serão antes lugares de passagem, criados para uma navegação perene, ilimitada? Em *Lugar*, Herberto afirma “ter uma criança profunda em todos os lugares” (*idem*: 153), ou seja, deseja restabelecer a “todos os lugares” que existem, que são “reais”, a sua “infância”, ao cortar-lhes também com “as referências à realidade”. Os lugares perdem, então, a sua origem e estruturam-se na língua, tornam-se parte do “mundo” do poema, inocentes, *infantes* e originais.<sup>18</sup>

Este lugar não existe, fica na Arábia Saudita, no deserto.  
Gosto do deserto.  
Levei tábuas e pregos.  
Ferramentas, as belas ferramentas dos homens.  
Levei água, víveres, sementes.  
Não eram sementes de trigo ou aveia, nem de cravos — também não eram sementes de máquinas.  
As belas máquinas dos homens.  
Não me lembro se fui pelo ar.  
Não me lembro da lenta e progressiva despedida, quando se anda pelas terras, o labirinto doloroso, a alegria, quando se vai pelas terras, e nos despedimos, primeiro de um corpo, depois de um sítio, depois de um odor, uma luz, uma voz, os arrabaldes, os sinais, as palavras, as temperaturas.  
Não me lembro de quando se vai deixando.  
Foi portanto pelo ar.  
Levei tudo para experimentar o deserto.  
Comprei tábuas, água, sementes, ferramentas — as belas ferramentas.  
Tenho uma pequena ciência.  
Aprendi.  
(Helder 2020: 101)

Em *Apresentação do Rosto* o poeta procede ao seu *roubo* maior: Herberto decide subtrair os seus lugares à realidade onde se inseriram anteriormente, para lhes dar uma nova vida nos seus poemas. Este lugar sem nome, que “não existe” de *Apresentação do Rosto*, veio da “Arábia Saudita, [do] deserto”, onde ainda se encontra através das páginas do livro, mas é deslocado logo na primeira linha, assim que é mencionado.

Torna-se, então, num lugar criado pela linguagem, através da narração e da descrição. As palavras tornam-se em “ferramentas”, as metáforas em “sementes” para a sua criação. Este é, contudo, também um lugar contruído pelas mãos (mais pela esquerda, a canhota, a do erro, talvez) num “ofício cantante”, como aquele praticado pelas “mulheres vazias, as mulheres dos campos, os seres fundamentais” (Helder 2014: 142), onde uma “inflexão de voz, [a] escrita” (Rodrigues Lopes 2019: 33) enche as mãos com as pedras encontradas na noite e erige as cidades até então apenas “desenvolvidas no pensamento quente”: “Uma noite encontrei uma pedra / oh pedra, pedra! (...) Vi que havia em mim um pensamento / inocente, uma pedra / quando se entra pela noite pelo lado onde / há menos gente. (...) Aí eu poderia erguer-me na ponta / dos pés e ficar para sempre (...)” (Helder 2014: 132). A pedra encontrada e ceifada à sua realidade anterior é acolhida no poema e torna-se na “pedra basilar” do local ainda por nascer.

Vamos lá ver esse lugar que não existe, na Arábia Saudita, no deserto.

Ficava no meio.

No meio é bom — há uma coisa que se chama à volta.

Serve para estar bem só.

Comprei tábuas, sementes e águas.

Não era trigo, nem cravos, nem sementes de cores, das cores que amamos com uma dor no corpo.

Eram sementes de cabeças de crianças.

(...)

Tenho uma pequena ciência.

Fiz como nos livros.

Dividi-me em sete dias.

Com os meus dez dedos enchi os dias, e depois com os meus ouvidos e o meu coração sôfrego. Da minha virgindade dos desertos tirei a minha ciência dos desertos.

Espalhei os dez dedos pelos dias e, primeiro, criei os céus e as areias daquele lugar que não havia.

Depois, os dois luzeiros: um para o dia e o outro para a noite do deserto.

(...) Pela escrita tinha eu pois chegado ao sétimo dia, ligando tudo, ligando o que não é como que visível mas é como que audível, semelhante às correntes de água subterrânea que o nosso próprio corpo solitário sente deitado sobre a terra.

(Helder 2014: 132)

A ciência é aquela que provém do Génesis e Herberto cria a partir de uma “fala transformada em canto” (Rodrigues Lopes 2019: 33). O “primeiro gesto criador” de Herberto, afirma Dal Farra, é realizado “por meio da energia amorosa que traça as correspondências [com a realidade], tornando o [lugar] uma extensa e harmoniosa unidade” (Dal Farra 1986: 173). O “coração sôfrego” do poeta é o motor do poema que liga todos os sons e timbres que lhe interessam pela escrita. O outro gesto é, contudo, o acto traçado pelos dedos, o ofício das mãos - porque o poema é sempre um trabalho de mãos: aí, o poeta arranca as imagens (sejam as “areias”, as “sementes”, as “cabeças de crianças” ou os “céus”) à “ordem ditada pela

realidade”, sacrifica-lhes o real, para as modelar e ordenar novamente de acordo com uma ordem *interior*, que nada mais é que a imaginação poética e o próprio *prazer*. Há, contudo, uma unidade e harmonia respeitadas que tornam este lugar (no poema) verosímil e mesmo sendo um “lugar de onde emergem a infância, a loucura e o sonho”, como afirma Silvina Rodrigues Lopes (*idem*: 59), é um lugar – talvez, por ser roubado a outros lugares conhecidos– que é familiar.

Começaram então a sussurrar — e eu pensei: a aragem do fim do sétimo dia passa sobre um campo de corolas verdes, como no mundo, e há o sussurro vegetal, o ondular verde-garrafa, em frente da casa de um proprietário como no mundo.

Mas eram cabeças de crianças.

E as minhas tábuas e pregos e víveres, a minha água e a cadeira, e o meu coração estavam cercados pelo sussurro das cabeças das crianças.

Eu nunca mais dormiria — era de noite, era agora a minha noite.

E então elas começaram a cantar — na minha noite.

Eu estava sentado na cadeira, no alpendre, na casa — e as vozes levantavam-se, eram altas, altas, inocentes e terríveis, cada vez mais belas, mais sufocantes.

No deserto.

O meu coração nunca mais dormiria.

Não serão cravos, ou nabos, ou máquinas?, perguntei no ervanário. Eram cabeças de crianças. (Helder 2020: 104)

Criando o seu lugar, o poeta descobre-se também “criado” e torna-se numa “criatura quente e exausta” do seu poema, feliz e presa à sua obra. Herberto cria, por fim, a sua “morada”, a sua “cadeira, no alpendre, na casa”, rodeada pelas vozes “inocentes e terríveis” das “cabeças de crianças”, por ele construídas e por ele semeadas, uma “origem não originária” por ser derivada da repetição (Rodrigues Lopes 2019: 52). É o “sétimo dia” e o poeta, agora criatura da sua obra, pode finalmente descansar num lar por si feito e não, simplesmente, encontrado.

Poderá, então, abandonar a escrita? Estará já preparado para o tão desejado silêncio? Será que, enfim, construiu “um lugar de silêncio e de paixão”?<sup>19</sup>

Talvez não. O silêncio sofre também de uma “devoração reptilínea pela cauda” (Helder 2015: 127), o poema é uma serpente e “a verdadeira serpente morre da mordedura que dá no corpo” (*idem*: 119): lugares estão constante reconstrução e a poesia, essa, há-de continuar em trânsito, ininterrupta. Resta viajar até à próxima criação.

## NOTAS

<sup>1</sup> Tsvetaeva, Marina (1994), *Selected Poems – Marina Tsvetaeva*, Tradução Elaine Feinstein, Londres, Penguin Classics.

<sup>2</sup> Tradução: «Todos os poetas são judeus».

<sup>3</sup> Levando em consideração o estereótipo do “judeu errante”.

<sup>4</sup> Não se está aqui a ignorar a importância que a língua tem para a poesia de Paul Celan, mas que não será aprofundada neste artigo. Da mesma forma, também não parece correcto desprezar a inseparabilidade que parece haver entre língua materna e poesia para Herberto Helder.

<sup>5</sup> O poema «No Egipto» não aparece como dedicatória a Ingeborg Bachmann, oferecido aquando do seu vigésimo segundo aniversário com uma dedicatória final “À excessivamente meticulosa / 22 anos depois do seu aniversário / do excessivamente indefinido”. A referência ao Egipto volta a aparecer numa carta escrita por Paul Celan a Max Frisch: “(...) Trata-se de uma obrigação de sobrinho, feita há meses, de ir a Londres na Páscoa judaica para visitar uma velha tia; pelo que, embora não me recorde de alguma vez ter saído do Egipto (...)”. Cf. Bachmann/Celan 2020.

<sup>6</sup> Do poema «Stretto»: “Vai, a tua hora / não tem irmãs” in Celan, Paul, *Sete Rosas Mais Tarde*, 4ª Edição, Tradução João Barrento e Yvette Centeno, Lisboa, Cotovia, 1993, p. 83.

<sup>7</sup> “[...] «Recordação de França», o objecto de recordação que se arrasta por uma concentração particular da memória, transportada dos escombros da guerra de 1939-1945.” (Bollack 2005: 70-71).

<sup>8</sup> Muitos dos contos parecem fazer parte de um mesmo enredo, tendo um protagonista que segue uma viagem e onde elementos de contos anteriores são repetidos posteriormente, criando uma ideia de seguimento e continuidade.

<sup>9</sup> Pese embora, existam contos que intercalam os nomeados e não se refiram a lugares mapeados.

<sup>10</sup> Segundo Dal Farra (1986: 155-156), o «amor» em Herberto Helder torna-se na força motriz para a «alquimia da linguagem» e consequente «cosmogonia poética».

<sup>11</sup> A partir do verso de Tsvetáeva na inscrição deste artigo.

<sup>12</sup> Este encontro com um “estilo circular” que leva a uma constante revisão e reescrita e mesmo a uma particular autofagia poética, vai além do objectivo deste artigo. O nosso foco prende-se aqui ao “lugar” mais que ao “estilo” e à relevância do lugar para a descoberta do estilo. Para uma melhor análise sobre este tema do estilo em Os Passos em Volta, pode ler-se, por exemplo, o trabalho de Manuel Frias Martins, que encontra neste livro, em particular, a modelação de um estilo circular tanto pelo sentido do texto como pela sua reescrita ao longo das quatro primeiras edições. Para o autor, a “dinâmica do recomeço” de Os Passos em Volta dá sempre um “sentido novo” ao texto, enquanto as diferenças entre as várias versões existem também para a construção de uma “significação final” (cf. Frias Martins 2019).

<sup>13</sup> “Os poemas são também oferendas – oferendas àqueles que são atentos” (Celan 1996: 66).

<sup>14</sup> “Quem o escreve torna-se parte integrante dele” (*idem*: 57).

<sup>15</sup> “Procura a região de onde vêm Reinhold Lenz e Karl Emil Franzos, que encontrei no caminho para aqui, na obra de George Büchner. E procuro também, já que estou de volta ao lugar de onde parti, o lugar das minhas próprias origens. Procuro tudo isso no mapa, com um dedo um tanto impreciso, porque inquieto – num mapa para crianças, como tenho de confessar desde já. Não se encontra nenhum desses lugares, eles não existem, mas eu sei, sobretudo agora sei, onde eles deviam estar, e... encontro alguma coisa!” (Celan 1996: 63).

<sup>16</sup> Do posfácio do livro escrito por João Barrento (*idem*: 83).

<sup>17</sup> Recorde-se que na poesia herbertiana, a mulher que é, muitas vezes, a representação simultânea da “mãe” e da “amada”, tornando-se na “expressão arquétipa da Grande Mãe que comanda a morte e a vida” e revela o amor como “expressão

transcendente ou matriz imanente do Ser” (cf Frias Martins 2019: 49-50).

<sup>18</sup> As crianças, afirma Manuel Frias Martins, identificam-se com os poetas pelo “espírito mágico com que recriam o mundo material” (*idem*: 51). As crianças são também “infantes”, ou seja, não captaram ainda a língua e mundo (real) dos adultos, vivem num puro estado de inocência, incorruptíveis e, por isso, também originais.

<sup>19</sup> Como propõe logo no início do livro Lugar: “Contruímos um lugar de silêncio / e de paixão” (Helder 2014: 127).

## Bibliografia

- Bachmann, Ingeborg/ Celan, Paul (2020), *Tempo do Coração – Correspondência*, Tradução Cláudia J. Fischer e Vera San Payo de Lemos, Lisboa, Antígona.
- Bollack, Jean (2005), *Poesía contra poesía – Celan y la literatura*, Tradução Arnau Pons *et al.*, Madrid, Editora Trotta.
- Celan, Paul (1986), *Gesammelte Werke (Band I-III)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- (1993), *Sete Rosas Mais Tarde*, 4<sup>a</sup> Edição, Tradução João Barrento e Yvette Centeno, Lisboa, Cotovia.
- (1996), *Arte Poética – O Meridiano e outros textos*, tradução João Barrento e Vanessa Milheiro, Lisboa, Cotovia.
- Dal Farra, Maria Lúcia (1986), *A alquimia da linguagem: leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*, Lisboa, INCM.
- Frias Martins, Manuel (2019), *Herberto Helder – Um silêncio de bronze*, Lisboa, Nova Vega.
- Guerreiro, António (2000), *O acento agudo do presente*, Lisboa, Cotovia.
- Gusmão, Manuel (2010), *Tatuagem & Palimpsesto – da poesia em alguns poetas e poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Helder, Herberto (2014), *Poemas completos*, Porto, Porto Editora.
- (2015), *Photomoton & Vox*, 6<sup>a</sup> Edição, Lisboa, Porto Editora.
- (2015), *Os Passos em Volta*, 12<sup>a</sup> Edição, Lisboa, Porto Editora.
- (2020), *Apresentação do Rosto*, 2<sup>a</sup> Edição, Lisboa, Porto Editora.
- Rodrigues Lopes, Silvina (2019), *A Inocência do Devir*, 2<sup>a</sup> Edição, Língua Morta, 2019.
- Tsvetaeva, Marina (1994), *Selected Poems – Marina Tsvetaeva*, tradução Elaine Feinstein, Londres, Penguin Classics.