Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Julia Almeida Alquéres

**Uma poética de furos e fulcros: o corpo-
paisagem de *Photomaton & Vox***

Versão original

São Paulo

2018

Julia Almeida Alquéres

**Uma poética de furos e fulcros: o corpo-
paisagem de *Photomaton & Vox***

Versão original

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada – USP, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Roberto Zular

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Ap Alquéres, Julia
 Uma poética de furos e fulcros: o corpo-paisagem
 em Photomaton & Vox / Julia Alquéres ; orientador
 Roberto Zular. - São Paulo, 2018.
 99 f.

 Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
 Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
 Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura
 Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
 Literatura Comparada.

 1. Poesia. 2. Corpo. 3. Imagem. 4. Linguagem. 5.
 Antropologia. I. Zular, Roberto, orient. II. Título.

ALQUÉRES, Julia Almeida. **Uma poética de fulcros e furos: o corpo-paisagem de Photomaton & Vox**. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

A Roberto Zular, meu orientador, por todas as trocas e acoplagens possíveis e impossíveis. Sem dúvida, a pessoa mais magnificada que conheci e com quem convivi na universidade.

A Mauricio Salles de Vasconcelos por proporcionar o *júbilo do mundo* em estimulantes aulas.

A Ana Paula Ferraz, nova amiga, por dialogar comigo interminavelmente via WhatsApp, em conversas nas quais vida e literatura jamais se distinguiram. Pelo futuro, que você me ensinou ser uma origem.

A André Goldfeder, amigo antigo, por ter me chamado para as aulas de Roberto Zular, pelas transformações que sofremos desde os 13 anos. Pelo poema terrível que escrevi para você aos 17, pelos poetas e afetos que hoje podemos compartilhar.

A Victor Fisch, quase irmão, por estar sempre aqui (doçura, companheirismo, silêncio e água).

A Leonardo Paraíso, pelas dores divididas e pelo companheirismo.

A Thais Alquéres, minha irmã, que no auge dos seus 18 anos (tantas metamorfoses) me mostra o quanto a vida ainda pode ser possível.

A Herberto Helder, pela rapariga, por dilacerar belissimamente meu corpo.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que ofereceu condições materiais para a execução do trabalho.

RESUMO

ALQUÉRES, Julia Almeida. **Uma poética de fulcros e furos: o corpo-paisagem de Photomaton & Vox**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2018

Este texto é uma tentativa de entrar em *Photomaton & Vox* (1979), livro do escritor português Herberto Helder, deixando-se devorar pelo corpo dessa escrita – chamada de rapariga ou corpo-paisagem por mim – e também devorando-a. Neste percurso íntimo, o que se dá a sentir é primeiramente um fogo, que queima e ilumina os corpos, e também um fluxo de imagens que remete mais ao cinema do que à fotografia. Tendo como centro o corpo como feixe de afetos e capacidades (conceito de Eduardo Viveiros de Castro), acompanharemos a morte de um organismo reconhecível por nós e o nascimento de um outro, feito especialmente de furos e fulcros, pelos quais passam e sobrevivem imagens em movimento. Acoplando à língua de Helder a filosofia e a antropologia, pretende-se perceber a partilha específica que o poeta faz do sensível, permitindo-se afetar por ela e também afetá-la, emaranhando-se nela.

Palavras-chave: Poesia, Corpo, Imagem, Linguagem, Antropologia.

ABSTRACT

ALQUÉRES, Julia Almeida. **Uma poética de fulcros e furos: o corpo-paisagem de Photomaton & Vox**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2018

This text is an attempt to go into Photomaton & Vox (1979), a work written by the Portuguese author Helberto Helder, by being devoured by the body of the book's writing – which I call "rapariga" or body-landscape – as well as devouring it. Throughout this intimate journey, one can first feel a fire, which burns and illuminates the bodies, and also a flow of images that refers more to cinematography than to photography. Considering the body as a bundle of affections and capacities (a concept of Eduardo Viveiros de Castro), we will follow the death of a body that we recognize to the birth of another one, specially made of holes and fulcrums, through which images in movement pass by and survive. Adding philosophy and anthropology to Helder's language, one intends to perceive the specific sharing made by the poet of the sensitive, allowing itself to be affected by it, as well as affecting it, twining itself in it.

Key-words: Poetry, Body, Image, Language, Anthropology.

SUMÁRIO

Introduzir-se em um corpo ardente.....	8
Imagens não-iluministas.....	28
Cine-estesia: a imagem no corpo da poesia.....	41
Afetos e ameaças de um corpo-paisagem.....	49
Devorar e ser devorado: uma rapariga fendida.....	66
Considerações finais: pode-se morrer com a palavra corpo.....	89
Bibliografia.....	97

Introduzir-se em um corpo ardente

*Vou contar uma história. Havia uma rapariga que era maior de um lado que do outro. Cortaram-lhe um pedaço do lado maior: foi de mais. Ficou maior do lado que era dantes mais pequeno. Cortaram. Ficou de novo maior do lado que era primitivamente maior. Tornaram a cortar. Foram cortando e cortando. O objetivo era este: criar um ser normal. Não conseguiam. A rapariga acabou por desaparecer de tão cortada nos dois lados. Só algumas pessoas compreenderam.*¹

É com o desaparecimento de um corpo que Herberto Helder (HH) nos introduz ao cotidiano em um texto do livro *Photomaton & Vox* (1979). Um grupo de pessoas – das quais o escritor nada nos conta, restringindo-se a narrar uma ação – acredita na possibilidade de criar um ser normal. Para isso, faz uso de uma estratégia bastante específica: a mutilação de um corpo físico e humano. Entretanto, o objetivo não é alcançado porque, de tão cortada, a rapariga desaparece.

Se pensarmos no cotidiano como sendo um lugar reconhecível, de conforto, em que nossa percepção aprende e vive a partir de padrões estabelecidos, a rapariga pode fazer parte de um artifício maior, que é a tentativa de criar um espaço normal e normativo. Teríamos, então, um determinado consenso de um grupo sendo estabelecido como senso em um lugar, ou seja, um grupo criando, nos termos de Jacques Rancière, uma específica “partilha do sensível”² que passa a ditar a nossa sensibilidade.

Para o filósofo, na base de toda política estaria uma determinada estética: “um sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído (...)”. Recortando, este sistema determina uma certa partilha que envolve não só um comum compartilhado, mas também partes exclusivas. A partilha torna-se, assim, um senso comum de sensibilidades, que abarca mais de um sentido da palavra “comum”.

¹ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013, p. 85.

² RANCIÈRE, Jacques. *Partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 16

Porém, geralmente o que temos nas sociedades são partilhas policiais do sensível que circunscrevem, antes de mais nada, uma rede de fronteiras e hierarquias. Destas Rancière diferencia um outro tipo, que seria de fato política, feita com uma rede de limiares: uma verdadeira comunidade de partilhas. Segundo a pesquisadora Ângela Marques, trata-se de uma comunidade da experimentação “e de tentativas de fazer com que realidades antes não imaginadas ou não associadas ao que é tido como “comum” passem a aparecer e a serem percebidas (...)”.³

Para o filósofo, este é um ato político. Segundo a sua visão, a política não é um exercício de poder, mas uma intervenção sobre o visível. É nesse sentido que a arte é um lugar de política para Rancière, que se refere especificamente às produções artísticas que surgem com a modernidade e que fazem parte do que ele nomeou como “regime estético da arte”⁴. Essas obras são responsáveis por criar outros tipos de partilhas do sensível, que não são policiais, mas políticas.

Para ele, a arte é capaz de revelar o dissenso dentro do senso de uma determinada partilha policial do sensível. Também chamado de desentendimento, o dissenso é um confronto com uma determinada percepção que foi estabelecida, que evidencia as fissuras e coloca em dúvida as certezas do senso comum. É o que a arte faz ao colocar em questão “um modo dominante de apresentação das coisas”⁵.

Em Herberto Helder, essas fissuras são expostas o tempo todo. Em sua poética, imbricam-se a mutilação – furo e produção de dissenso – e o fulcro, que nos trazem uma nova partilha do sensível e interferem em nossa percepção de mundo, fazendo-nos, por exemplo, enxergar o que antes não era visto, muito embora talvez já estivesse à vista.

De acordo com Rancière, este parece ser o trabalho de toda a arte feita a partir do fim do século XVIII. Então, se seguirmos este caminho e

³ MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Comunicação, estética e política: a partilha do sensível promovida pelo dissenso, pela resistência e pela comunidade. *Galáxia*, São Paulo, n. 22, pp. 25-39, dez. 2011.

⁴ RANCIÈRE, Op. Cit., 2009, p. 32.

⁵ Palestra “A autonomia das imagens”, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6OwVuF3zam0>>. Acesso em 19 jun. 2018.

pensarmos que a arte instaura novas partilhas do sensível – novos regimes de imaginação de mundo –, quais seriam as singularidades do regime criado por Herberto Helder?

Quando falo de corpo estou usando o conceito cunhado pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, para quem o corpo é um “feixe de afetos e capacidades”⁶. A definição compõe a teoria do perspectivismo, que explica o pensamento ameríndio, ou melhor, a partilha específica que os índios fazem do sensível. Segundo Viveiros de Castro, os animais e os seres humanos veem coisas diferentes porque seus corpos são diferentes, mas o que está em jogo não são diferenças fisiológicas, são os diversos afetos que atravessam diferentes corpos, entre eles estão a maneira como se movem e se comunicam. Mas essa “morfologia corporal” também pode enganar, já que um homem pode ocultar um “modo-jaguar”, por exemplo – a forma visível no mundo ameríndio pode esconder outros afetos. Dentro da complexidade desse pensamento, a diferença entre pontos de vista está no corpo que é visível e invisível.

Não se trata de aplicar esses conceitos em Herberto Helder, mas sim de notar que o modo como ele parece conceber o corpo guarda semelhanças com o modo indígena. O corpo como um mero organismo fisiológico e anatômico, tal qual costumamos conceber, não cabe nessa poética. Para Helder, ele pode até ser isso, mas não só: é também, e principalmente, um feixe de afetos e capacidades. Visibilidades e invisibilidades também entram em questão aqui.

Algumas pistas começam a aparecer nesse trecho sobre a mutilação da rapariga. É um corpo, ou então a destruição dos afetos que podem existir em um organismo, o que está em jogo na construção de um possível senso comum, fato este que não é compreendido por todo mundo, diz o texto. Em geral, nós acreditamos que o senso seja possível, ou melhor, nós precisamos que seja realizável porque, sem o consenso que ele promove, não podemos viver. Quando penetramos em uma determinada partilha do sensível, nossos olhos e nosso corpo passam a enxergar e se comportar de um modo

⁶ CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: CosacNaify, 2015, p. 66.

específico e compartilhado por todos – é como se perdêssemos afetos e capacidades. Com a sensibilidade presa, passamos a ter uma percepção limitada. Não enxergamos os possíveis desvios que podem haver dentro do senso comum – muitos não enxergam o desaparecimento do corpo da rapariga, pois irão sempre achar que a normalidade é possível. Nesse sentido, jamais enxergariam o impossível: o senso que consome um corpo e não se consoma.

Mais do que revelar dissensos, o texto de Helder parece trazer a desoladora ideia de que talvez nem mesmo o senso comum seja possível existir, pelo menos não em sua literatura. Para o escrito o normal parece ser uma impossibilidade: “O contra-senso é o senso”⁷, escreve nesse mesmo texto. A imaginação dos que querem moldar o corpo da rapariga trabalha no sentido inverso, pois se acha possível e quer instaurar seu senso.

Este me parece ser um procedimento típico do mundo ocidental, onde convenções são inventadas para vivermos a partir delas. Podemos arriscar e aproximar a palavra cultura aos sentidos que Roy Wagner dá a ela. Para o antropólogo norte-americano, toda cultura é composta por contextos convencionais. Estes formam um leque que “gira em torno de uma imagem generalizada do homem e das relações interpessoais humanas e articula essa imagem”⁸. Percebidas como auto evidentes, as pressuposições fazem com que a cultura não seja visível. Não por acaso a imagem usada por Herberto Helder é a de um desaparecimento de um corpo. Ele está acionando aqui também a visão, sentido que nos é tão caro. Para existirem, os sentidos precisam sempre disciplinar nossa visão e, ao fazerem, restringem nosso olhar no mundo.

A falta de senso sempre esteve completamente dentro do senso. É o que Roy Wagner parece nos fazer ver também quando diz que há sempre algo que vai escapar, como o mundo dos fenômenos do mundo físico, as traquinices das crianças diante das disciplinas e de programas moralizantes e a cognição, que também vai se furtar do etnocientista⁹. É porque há o que

⁷ HELDER, Op. Cit., 2013, p. 85.

⁸ WAGNER, Roy. *Invenção da Cultura*. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p. 74.

⁹ Ibid., p. 123.

escapa que a realidade está em constante transformação e, consequentemente, a cultura não é e não poderia ser estática. Nesse sentido, Wagner afirma que ela não é feita somente de convenções, mas também de invenções, pois as convenções precisam ser constantemente reinventadas para que a cultura se mantenha viva.

A linguagem é um exemplo de componente da cultura que está sempre em transformação. Assim como a cultura, ela é “é um meio de racionalizar o mundo, de inventá-lo como um *continuum* causal de fatos e eventos”¹⁰. Embora a linguagem esteja sempre sendo inventada, em geral seu uso é enfatizado como controle no mundo ocidental. Herberto Helder parece usá-la justamente no sentido contrário para descontrolar convenções ou sentidos. Usa-a, assim, para colocá-la em questão em um processo inventivo que está longe de querer manter ou reorganizar qualquer senso comum.

“Um bom artista ou cientista se torna uma parte separada de sua cultura, que se desenvolve de modos inusitados, levando adiante suas ideias mediante transformações que os outros talvez jamais experimentem”¹¹, afirma Roy Wagner. Se a cultura faz uso da invenção para se manter, os artistas o fazem para se manterem distantes dela até onde for possível. No caso de Herberto Helder, que usa apenas palavras para fazer isso, o que temos nesse trecho da rapariga é um indício do que encontraremos em todo *Photomaton & Vox*: a linguagem como um espaço onde jamais será possível ter senso ou controle.

Se pensarmos que a rapariga pode ser o próprio corpo da escrita de Helder e quisermos interpretá-lo a partir de uma teoria literária clássica, que quer encontrar respostas e enquadrar textos em correntes críticas enraizadas em um contexto literário que se impõe como o único verdadeiro, estaremos fazendo cortes no texto e ele pode desaparecer. É por isso que me parece mais interessante tomar como exemplo o que faz a antropologia reversa, nos termos de Roy Wagner.

¹⁰ Ibid., p. 156.

¹¹ Ibid., p. 39.

A tentativa é de chegar ao texto não sem cultura alguma – isso seria se aproximar da ideia romântica de que um antropólogo pode virar nativo do grupo que estuda, como se fosse possível livrarmo-nos por completo de nossa cultura –, mas sabendo que ela é uma invenção de um mundo ocidental ávido por convenção e controle. Para ser mais específica, talvez aqui seja melhor falar não da cultura como um todo, mas de um determinado contexto que a compõe, que é o da crítica literária. Entre as várias possibilidades de se fazer crítica, há uma específica e bastante disseminada que esse texto gostaria de evitar. É aquela que enxerga o texto como um objeto a ser explorado à luz de uma leitura em geral marxista, ancorada na sociologia. Com ela, acredita-se ser possível desvendar textos e ensinar aos outros a possível mensagem por trás da escrita. É um procedimento que, de algum modo, lembra a antropologia sintética, muito diferente daquela proposta por Wagner, a antropologia reversa.

De acordo com o antropólogo, estudar o outro é colocar em relação dois modos de vida, o seu e o do povo estudado, que são modos igualmente criativos. Wagner é crítico a uma postura racionalista de objetividade, que coloca a sua cultura, a sua visão de mundo, como sendo a verdadeira e busca entender o outro pressupondo como válidos apenas os seus pressupostos sobre a realidade, como se o outro fosse inferior e ainda não tivesse atingido o estágio de desenvolvimento humano daqueles que o estudam. Ao contrário, Wagner relativiza o conceito de cultura – criação do mundo ocidental –, defende e enfatiza o poder de invenção de todos os seres humanos. Para ele, qualquer cultura só se dá a ver por meio do choque cultural. Isso significa que enxergar o outro é, antes de mais nada, enxergar a si próprio. Fazer antropologia é pôr em relação diferentes modos de conceber a existência e inventar culturas nesse processo – tanto a sua quanto a possível cultura do outro.

Uma aproximação com essa antropologia talvez gere outras possibilidades para a crítica literária. Estas já estão sendo exploradas no Brasil por críticos como Roberto Zular, Alexandre Nodari e Marília Librandi-Rocha. Com o intuito de relacionar-me com a rapariga, ao invés de fazê-la desaparecer, tento aproximar-me desse corpo trazendo comigo a

antropologia e também a filosofia. Quanto à rapariga, ela já deslocou o meu campo de visão faz três anos. Eu não tive muito escolha – talvez ela tenha me escolhido.

Apaixonei-me e agora tentamos nessa escrita misturar nossos corpos, em uma relação de partilha, dissenso e invenção. Apenas preciso comportar-me para usar palavras adequadas; afinal, a linguagem precisa fazer seu trabalho e eu preciso controlar-me. Sou tranquila e aceito, até porque a rapariga é muito melhor e eu a aceito.

Ainda no texto “(introdução ao quotidiano)”¹², em oposição ao controle que um grupo de pessoas tenta impor sobre a rapariga, há uma força da qual fala o texto que parece estar fora do alcance do homem, mas que não envolve religião ou qualquer fenômeno sobrenatural. O texto diz que tudo reflui para um “centro devorador”, um “aparelho centrípeto”, imaginado na forma de uma planta que tem “as raízes no ar e a flor debaixo da terra”, sendo capaz de “maravilhas circulatórias e respiratórias”. Essa imagem, esse corpo-árvore que parece falhar nas relações lógicas e que, portanto, estaria para nós (ocidentais) muito além de qualquer senso, é parte fundamental do cotidiano. Essa planta é, ao contrário, um “clarão”, um “rasgão”, uma espécie de abertura – quem sabe uma boca – que tudo devora.

Se a imagem pode inspirar medo, também cria outros modos de olhar para o mundo ou para os mundos. Segundo Helder, “é magnífica a delicadeza de uma flor debaixo e por fora da terra”¹³. Então, que tal lermos essa flor como uma atraente forma para entrarmos em relação com os textos de Herberto Helder? Em “(é uma dedicatória)”, texto que abre o livro *Photomaton & Vox*, encontro aquilo que me parece ser um verdadeiro convite para entregarmos nosso próprio corpo ao corpo da escrita de Helder: “Se alargas os braços desencadeia-se uma estrela de mão/ a mão transparente, e atrás, / nas embocaduras da noite, / o mundo completo treme como uma árvore/ luzindo/ com a respiração/ (...)”¹⁴. Abrir o corpo, deixar que mãos sejam estrelas e que as luzes do restante do mundo penetrem por elas, em

¹² HELDER, Op. Cit., 2013, pp. 84-85.

¹³ Ibid., p. 85.

¹⁴ Ibid., p. 7.

um processo muito diverso da mutilação que fizeram com a rapariga. Deixar o corpo aumentar e não desaparecer. Não sei se nesse texto Herberto Helder está falando conosco, pois pode ser que esteja falando com a própria linguagem, algo que me parece acontecer com frequência nesse livro. Porém, falar com ela talvez seja, em alguma medida, falar com as pessoas, porque a linguagem sai do corpo e também molda o corpo. Fazemos parte dela e ela nos faz parte.

No texto, há uma noite que tem boca e respira e está tão viva quanto nós. Pode ser que venha o medo, porque é também um convite que parece nos colocar na iminência de sermos devorados e não fomos convencidos para isso. Soa, inclusive, um pouco – ou bastante – espetaculoso. Aliás, essa palavra aparece no fim da “(introdução ao cotidiano)”, quando lemos algo que já estamos cansados de saber: os jornais trazem espetáculos¹⁵. Em seguida, o texto fala de uma pancada de martelo na cabeça, uma ação que não foi inventada; apenas se tornou mais forte. Não fica claro quem recebe esse ato de violência, mas é possível que o golpe seja aplicado em nós mesmos.

Quanto mais nos chegam os espetáculos por meio dos jornais – um dos objetos reconhecíveis quando falamos em cotidiano –, mais forte fica a pancada em nossas cabeças, até que vamos entrando em um estado de anestesia, que é quando o corpo fica estático e já não sente nada. Somos, então, corpos à mercê de um senso comum que normaliza e normatiza tudo. Mexer nos corpos parece ser uma das estratégias do senso comum, ou da cultura, forjando a existência de um senso, apagando afetos, levando-nos a não sentir mais os espetáculos ou a vê-los como meras representações repetitivas. No entanto, os espetáculos são, ao contrário, acontecimentos que fazem parte da própria realidade. São apresentações, antes de serem representações, que parecem revelar algo sobre o “centro devorador” do real. A realidade, o contrassenso, parece convocar os corpos não para uma imobilidade sensitiva, como fazem os produtores das partilhas policiais do sensível, mas para outros movimentos, incorporado por verdadeiras estesias, nas quais ainda chegaremos.

¹⁵ Ibid., p. 85.

Uma política de enfrentamento de corpos e não de desaparecimento dos corpos é o que sinto nessas primeiras aproximações entre mim e aquela que começo agora a chamar de rapariga helderiana, o corpo da escrita de Herberto Helder. O escritor elabora uma poética que me parece muito crítica a partilhas policiais do sensível, sendo que uma delas talvez seja justamente a cultura ocidental de uma maneira geral.

Aliás, Helder diz que está farto de teorias¹⁶, o que talvez seja o mesmo que dizer que está cansado de visões padronizadas, de certas partilhas policiais que insistem em categorizar e descrever o que seria o verdadeiro real, como se isso fosse possível. É justamente na realidade, e não em conceitos ou julgamentos a respeito dela, que Helder me parece estar interessado. É de um espaço espetaculoso, que clama por movimentos avassaladores dos corpos, que surge o corpo da rapariga.

“A realidade é um repto. A poesia é um rapto. De uma para outra queimam-se os dedos, e como é de fogo que aqui se trata, tudo se ilumina”, escreve Herberto Helder em “(apostila insular)”¹⁷. Palavras graficamente muito parecidas para falar, respectivamente, da realidade e da poesia: repto e rapto. Apenas uma letra as separam; estão próximas e distantes ao mesmo tempo. Se a realidade parece ser uma espécie de desafio, de provocação, a poesia parece ser aquilo que arranca ou rouba – em um ato violento e criminal – algo da realidade, fazendo-o com rapidez em uma ação que envolve luz. Esse processo lembra o trabalho de uma máquina fotográfica.

“Photomaton”, uma das palavras que compõe o título do livro, eram antigas máquinas automáticas de retrato que fotografavam pessoas sentadas dentro de uma cabine escura e específica para isso. Muitos designavam esse local com a mesma palavra, “photomaton”. Não havia tempo para grandes preparações dos fotografados e também não existiam outros equipamentos que poderiam melhorar a qualidade das imagens, como acontece em grandes estúdios de fotografia e de cinema hoje em dia. Nas cabines, o procedimento abrangia três corpos: o do fotógrafo, o da câmera e o do fotografado. Eles se envolviam em uma relação que durava apenas um

¹⁶ Ibid., p. 85.

¹⁷ Ibid., p. 22.

instante, em que apenas os dois primeiros corpos se tocavam e o contato com o terceiro era apenas por meio de uma luz, ou seja, por meio da visão. Tudo se dava quase no tempo de uma piscada de olhos, que produzia um registro bastante precário.

Essa precariedade também está em jogo na poética de HH, mas de um modo muito particular. Se for possível dizer que o poeta produz imagens, é também importante perceber que ele não trabalha com qualquer luz, mas com uma iluminação muito específica: o fogo. Provavelmente não há cabine nem há barreiras que cerquem essa poética e a relação se dá entre, no mínimo, dois corpos: o do poeta e o do fogo. Ao lançar chamas pelo mundo, o escritor não só grava no papel as imagens vistas, como também vai queimando tudo – inclusive seu próprio corpo – nesse processo. São imagens que estão sempre na iminência da morte e, muitas vezes, o que vemos/lemos é o fogo consumindo tudo. São, portanto, também imagens precárias, disformes feito labaredas, cheias de furos e que ameaçam o corpo do poeta o tempo todo.

É uma escrita que parece estar sempre em risco – perto da morte –, porém o que se dá a ver na poesia, ao fim do processo, é também luz: “tudo se ilumina”. Vemos a rapariga? Se essa luz for o “clarão”, o “rasgão” do qual fala Herberto Helder em “(introdução ao quotidiano)”, me parece que existe aí um singular espaço de visualidades e virtualidades.

Não é simples se aproximar dessa poética de *Photomaton & Vox*. O livro é um conjunto de textos híbridos, que passam pelo poema, ensaio e fragmento narrativo ou, como escreve Mauricio Salles de Vasconcelos, de modo cirúrgico, “teoria, biorrelatos e experimentos/performances entre a linha escrita e o cinematismo das imagens”¹⁸. Nesses textos, bastante imagéticos, aparece sempre o rastro de um processo que envolve o corpo. Seriam rastros da passagem do corpo na escrita? Mas de qual e com qual corpo escreve Herberto Helder? Tentaremos nos aproximar dessas questões, que

¹⁸ VASCONCELOS, Mauricio Salles de. “Do mundo (Uma poética)” em *Espiral terra: poéticas contemporâneas de língua portuguesa*. São Paulo: Anna Blume, 2013, p. 10.

me são colocadas pela própria rapariga na medida em que me aproximo dela.

Em alguns textos, em especial nos seis que são escritos em versos nesse livro, esses rastros corporais são completamente imagéticos e convocam nossos olhos para novas experiências. Em um trecho de “(é uma dedicatória)”, lemos:

(...)
 – Esta
 espécie de crime que é escrever uma frase que seja
 uma pessoa magnificada.
 Uma frase cosida ao fôlego, ou um relâmpago
 estancado
 nos espelhos. E às vezes é uma raiz engolfada, e
 quando toca
 a fundura das paisagens, as constelações mudam
 no chão. A truculência
 que se traça como uma frase na pessoa, uma
 queimadura
 branca. Porque ela mostra as devastações
 magnéticas
 da matéria. Na frase vejo os fulcros da pessoa.
 Por furos acerbos as estações que se escoam
 e a inquebrantável
 paisagem que as persegue por dentro. A frase
 (...) ¹⁹

A ideia da escrita como sendo um crime e, portanto, uma afronta às normas, está presente em vários textos do livro e insere definitivamente o ato de escrever em um espaço de contrassenso. Porém, não é qualquer escrita que é criminal, mas aquela capaz de transformar o corpo, processo a partir do qual uma pessoa se magnifica no texto. Ela ganha outras dimensões e o corpo físico comum, aquele que estávamos acostumados a viver e a ver ao redor de nós, altera-se completamente.

Quem levanta na página essa nova pessoa não são apenas os dedos do escritor, mas a sua respiração exasperada e, no processo, surge uma luz rápida, violenta e perigosa: um relâmpago. Luis Maffei fala de uma alquimia poética presente nos textos de Helder, de onde nasce um homem novo, em que a pessoa magnificada é “uma pessoa que ‘sobrevive à experiência do

¹⁹ HELDER, Op. Cit., 2013, pp. 8-9.

raio”²⁰. Sobrevive também o espelho, a imagem pura, que é também “raiz engolfada” e vai do céu à terra, tocando. O toque, contudo, fica surpreendentemente suspenso no fim do verso, em um texto em que os cortes são fundamentais para a construção do corpo do poema. Há movimento no texto e a frase vai sendo dobrada sobre si mesma, de maneira que temos de implicar também o nosso corpo o tempo todo – não se passa imune pela rapariga helderiana.

A pessoa segue se magnificando e atinge não as paisagens, mas suas profundidades, fazendo com que as constelações mudem no chão – não no céu. Porém, estamos na terra sem firmeza alguma: o mundo parece que se inverteu com a vastidão dessa nova pessoa. As mãos que traçam as palavras participam de um exercício de truculência, porque estão alterando o corpo físico de alguém. A queimadura penetrando os dedos poderia, nesse sentido, ser uma espécie de punição pelo crime, se quisermos uma visão conservadora, mas meu desejo é outro. O fogo faz-se completamente necessário porque ele é irreversível e Herberto Helder me parece interessado justamente nisso. Sem o fogo, não veríamos o corpo que o poeta parece querer mostrar as “devastações magnéticas da matéria”. Da experiência tátil com o fogo, vem a frase, o novo corpo pelo qual somos atraídos. O nosso vai também se sensibilizando ao nos depararmos com esse outro, furado, escoando imagens. Que corpo é esse?

Os dedos do escritor, enquanto se queimam pelo fogo, escrevem um corpo de fulcros, furos, estações e paisagens, juntamente com as devastações magnéticas da matéria. Esse corpo vaza e vamos acompanhando a sua extensão e seus buracos. Porém, não estaria ele se desfazendo – atingido também pelo fogo que toma o poeta – e, nesse caso, não estaria o escritor fazendo algo que se aproxima daquilo que fizeram com a rapariga? Não há como negar que, em ambas as ações, existe um trabalho do corpo sobre o corpo, que envolve violência. Entretanto, basta estarmos

²⁰ MAFFEI, Luis. *Do mundo de Herberto Helder*. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

atentos para perceber que ele se dá de modo muito diverso nesse trecho de “(é uma dedicatória)”.

Se a mutilação da rapariga tinha por objetivo construir um senso, aqui a possível destruição do corpo fura o tecido simbólico no qual vivemos. Helder começa a fazer isso desfazendo, com fogo, a suposta fronteira que existe entre nós e o mundo: a pele. “Por que nossos corpos devem terminar na pele? Por que, na melhor das hipóteses, devemos nos limitar a considerar como corpos, além dos humanos, apenas outros seres também envolvidos em pele?”²¹, as inteligentes perguntas da filósofa Donna Haraway ressoam aqui e, com elas, talvez possamos chegar a outros lugares.

Donna Haraway defende a ideia de que, a partir do fim do século XX, passamos a viver em um mundo de ciborgues. Isso significa dizer que a relação existente entre as pessoas e a tecnologia é tão íntima que passa a não ser possível distinguir quando uma termina e outra começa, como escreve Hari Kunzru²². O ciborgue é justamente um corpo feito da fusão entre organismo e máquina, cada vez mais comum e presente em nossa tecnocultura. É uma nova carne, para usar as palavras da filósofa. Argumentando a favor da confusão entre fronteiras, a filósofa explica que o mundo ocidental ainda tenta separar o que hoje em dia não é mais possível isolar:

O ciborgue é nossa ontologia; ele determina nossa política. (...) Nas tradições da ciência e da política ocidentais (a tradição do capitalismo racista, dominado pelos homens; a tradição do progresso; a tradição da apropriação da natureza como matéria para a produção de cultura; a tradição da reprodução do eu a partir dos reflexos do outro), a relação entre organismo e máquina tem sido uma guerra de fronteiras. As coisas que estão em jogo nessa guerra de fronteiras são os territórios da produção, da reprodução e da imaginação.

Fomos ensinados que existe um mundo dentro de nós (do nosso corpo) e outro fora. A pele seria, assim, a fronteira entre dois mundos.

²¹ HARAWAY, Donna. “Você é um ciborgue”: um encontro com Donna Haraway. In: HARAWAY, D.; KUNZRU, H.; TADEU, T. A. *Antropologia do ciborgue – as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 100.

²² HARAWAY, Op. Cit., 2000, p. 25.

Contudo, ideia de ciborgue coloca em xeque estas e outras importantes dualidades, como natureza e cultura, self e mundo, animal e pessoa. Elas ampararam durante muito tempo o mundo ocidental, ou melhor, sustentaram uma determinada partilha bastante policial do sensível e, para muitos, ainda o fazem.

Acontece que, segundo Haraway, muitas fronteiras já foram quebradas e, por mais que os ciborgues sejam, infelizmente, filhos do militarismo e do capitalismo patriarcal, felizmente são “filhos ilegítimos”²³. Eles se rebelam contra seus pais e têm a capacidade de tornarem-se, também, o seu oposto. Embora seja cada vez mais evidente no mundo dos ciborgues que as dicotomias não podem mais sustentar nossa cultura, o mundo ocidental insiste nelas. Em algum momento a cultura vai precisar se reinventar também no que diz respeito a esses contextos, mas quando e como isso acontecerá, não sabemos.

Haraway assinala três momentos cruciais que revelam de forma muito clara que algumas dicotomias já foram rompidas. Seu ponto de partida são os Estados Unidos do final do século XX, mas penso que são acontecimentos que já extrapolaram o mundo norte-americano e são válidos para pensarmos o ocidente de uma forma mais geral. De acordo com a filósofa, o primeiro dualismo rompido foi aquele entre ser humano e animal, que se deu na cultura científica estadunidense no final do século passado. Os trabalhos da biologia e da teoria da evolução reduziram e reduzem cada vez mais a distância entre ambos, caminhando em direção aos ciborgues, que os acopla.

O segundo momento diz respeito ao fim da separação entre o “animal-humano (organismo)”²⁴ e a máquina. As novas máquinas, do mesmo período acima citado, confundem as fronteiras entre natural e artificial, mente e corpo, entre outros. “Nossas máquinas são perturbadoramente vivas e nós mesmos assustadoramente inertes”²⁵, escreve. Por último, é rompida a dicotomia não-físico X físico. O exemplo que Haraway usa são os dispositivos microeletrônicos, que são invisíveis e estão em todos os lugares.

²³ Ibid., p. 44.

²⁴ Ibid., p. 46.

²⁵ Ibid., p. 46.

A filósofa, que também é crítica em relação às novas tecnologias e aos seus usos, não nega que esse mundo de ciborgues representa “a imposição final de uma grade de controle sobre o planeta”²⁶. Porém, ela afirma que, por outro lado, esse novo mundo pode trazer outros modos de vida, com os quais podemos aprender, por exemplo, a não ter medo de nossas afinidades com animais e máquinas e também a não temer “identidades permanentemente parciais e posições contraditórias”²⁷.

HH escreve um pouco antes dessas transformações que as novas tecnologias começaram a promover em nossos corpos – *Photomaton & Vox* foi publicado pela primeira vez em 1979 –, mas há algo muito forte em sua poética que diz respeito ao rompimento de barreiras do corpo que, de algum modo, parece prenunciar o que começaria a acontecer uma década depois no mundo. O corpo como um sistema de acoplagens, como descreve Haraway, ou então como um sistema de afecções, se faz presente nos textos de HH, mas o que ele faz está longe de ser ficção científica. Aliás, máquinas – a não ser câmeras fotográficas e filmadoras – e outras tecnologias mais modernas não estão presentes em seus textos.

Em sua poética, a diluição se dá entre corpo físico e humano e mundo, de maneira geral, sem se restringir à tecnologia ou a qualquer outro artefato específico que exista, rompendo as barreiras entre nosso corpo físico e tudo o que, em uma visão simplista, estaria fora dele: fauna, flora, astros, paisagens e outros corpos. O corpo da pessoa magnificada não está encoberto por uma pele que fecha, mas antes por aberturas que misturam o corpo físico a todo o universo, produzindo uma outra pele, que é uma linguagem.

Enquanto esteve vivo, o poeta retrabalhou sua produção literária, lançando sempre novas versões da sua obra completa, em um processo contínuo que só teve fim porque ele morreu. Foram publicadas, desde 1973, oito versões, todas incansavelmente trabalhadas por Helder, que se encarregava de alterar, adicionar ou excluir textos. Juntos, os escritos parecem formar um único poema contínuo (uma das versões tem justamente

²⁶ Ibid., p. 51.

²⁷ Ibid., p. 51.

esse nome: “Ou o poema contínuo”), “disseminado por diversos cortes de linhas (ou planos cinematográficos)”²⁸, como afirma Diana Pimentel, em uma tentativa que me parece ser a de quebrar as fronteiras entre cinema e poesia. Segundo a crítica, Pedro Eiras já havia relacionado o ofício poético de Helder, de sempre reunir e revisar a antologia, ao trabalho de uma máquina lírica, fazendo referência ao título de dois livros de HH, *A máquina lírica* (1967) e *A máquina de emaranhar paisagens* (1963). Para ele, trata-se da função de um aparelho que não para, “a máquina é infinita porque o poema poderia continuar”²⁹, afirma.

Já Eunice Ribeiro fala de um conjunto “impermanente da «obra»”: “o corpo é (o da) obra, a obra é corpo no que a ambos se faz comportar de errância, de deslocamento, de mutação, de combustão”³⁰. Ribeiro está se referindo ao conjunto contínuo de poemas de Herberto e lança a ideia de vê-lo como um corpo, como um organismo em transformação. Esse pensamento me parece válido para falar não só da obra em geral, mas também de alguns dos textos de *Photomaton & Vox*, em especial os seis escritos em versos, nos quais corpos humanos impermanentes aparecem de uma forma mais explícita e contundente.

Vasconcelos, também escrevendo sobre a poesia contínua de Helder, afirma que ela traz para o nosso momento o *pensamento planetário*³¹, de Kostas Axelos: “a emergência do mundo global em um direcionamento não-progressivo, anti-linear, a realidade plurificada, aberta ao horizonte de uma poeticidade do mundo”³² faz-se presente na ideia de uma obra que está sempre se fazendo e se refazendo no mundo e por causa do mundo – o inacabamento, aliás, vem dele. Isso me parece dizer muito também sobre os textos de *Photomaton & Vox*, em que um pensamento sem fronteiras, que explora a poeticidade de um mundo para fora das “zonas demarcadas de

²⁸ PIMENTEL, Diana. “Uma letra de outra cor no meio das folhas” em ca-ir.ao/centro. Lisboa: Edições Guilhotina, 2016, p. 48.

²⁹ EIRAS, Pedro. “Em torno e depois de Ou o Poema Contínuo (Herberto Helder)” em *A lenta volúpia de cair*. Vila nova de Famalicão: Quasi Edições, 2007, p. 131.

³⁰ RIBEIRO, Eunice. O sombrio trabalho da beleza (notas sobre o barroco em Herberto Helder). *Revista Diacrítica*, Braga, v. 3, n. 23, 2009, p. 36.

³¹ AXELOS, Kostas. *Vers la pensée planétaire*. Paris: Minuit, 1964.

³² VASCONCELOS, Op. Cit., 2013, p. 14.

contato” e cria outras possibilidades de tato, que envolvem mesmo uma concepção planetária a ponto de fazer o corpo tocar, ser tocado e, por que não dizer, ser feito ou refeito por constelações, paisagens e outras imagens que juntam o corpo físico ao cosmos.

O pensamento de Haraway parece caminhar em um sentido próximo, ainda que mais restrito e direcionado. Segundo a filósofa – que escreve algumas décadas depois de Axelos, ou seja, em um mundo ainda mais transformado pelas novas tecnologias –, em nossa cultura high-tech, o ciborgue vem para mostrar que os corpos podem ser construídos e reconstruídos. Ela direciona esse pensamento para o feminismo. Se o ciborgue é uma construção, as categorias homem e mulher também podem ser alteradas. Ao invés de reafirmar dualismos entre mente e corpo, animal e máquina, idealismo e materialismo, como fazem muitas feministas – em especial aquelas que (ainda) acreditam que as mulheres só vão se libertar quando se livrarem do mundo moderno e se reconectarem com a Mãe Terra –, as pessoas que lutam pela causa das mulheres precisam perceber que, com a tecnologia, é possível construir identidade, sexualidade e, inclusive, gênero. Contra um feminismo que tenta policiar a sexualidade, Haraway defende uma política que parta dos ciborgues. “O ciborgue é um tipo de eu – pessoal e coletivo – pós-moderno, um eu desmontado e remontado. Esse é o eu que as feministas devem codificar”³³, escreve.

Os textos de Helder não falam de feminismo, mas parecem defender políticas não policiais, tanto que escrever passa a ser um crime, um atentado contra a normalidade, que é também uma normatividade. Assim como Haraway, Helder coloca primordialmente em questão o corpo e a sua capacidade de transformar-se. Ele não discute gênero; entretanto, é curioso notar que, no trecho de abertura dessa dissertação, o poeta designa uma pessoa como mulher: a rapariga, fazendo isso justamente onde parece imperar uma partilha policial. Nesses espaços policiais as categorias e as dicotomias ainda são essenciais para se fazer inventar a realidade, talvez por isso o corpo de uma mulher seja tão importante. Porém, nos seis textos em versos, os corpos que surgem não são designados como masculinos ou

³³ HARAWAY, Op. Cit., 2000, p. 70.

femininos. O gênero – que envolve mais uma dicotomia fundamental do ocidente – não entra em questão quando HH constrói a sua singular partilha do sensível, espaço em que velhas categorias não mais importam.

A minha rapariga é o corpo da escrita de HH que, se vítima de certas interpretações literárias clássicas, pode ser reduzida ou até mesmo desaparecer, porque determinadas teorias moldam tanto a literatura quanto a cultura molda as pessoas. Luto pelo aparecimento e pela magnificação da rapariga na tentativa de mostrar que esse livro está vivo. Se brinco com a palavra é também para lembrar que é impossível livrarmo-nos por completo da partilha do sensível da cultura na qual estamos inseridos. Na minha vida amorosa, como a maior parte das pessoas, quase sempre classifico e faço escolhas – prefiro as mulheres. Contudo, eu ainda estou conhecendo esse corpo e pode ser que o gênero marcado pela palavra rapariga não se mostre suficiente ou adequado. Vamos aos poucos – não é fácil ou simples relacionar-se afetivamente com um corpo, especialmente um corpo de poesia.

Se pensarmos, como Jean-Luc Nancy, que a poesia é aquilo que alcança uma orla de sentido “a cada momento ausente, e transferido para longe”³⁴, parece mesmo ser difícil tocar esse corpo, que está sempre por fazer. Trata-se, como diz o filósofo, de um excesso:

A poesia é a ação integral da disposição para o sentido. Ela é, de cada vez que tem lugar, uma exacção de sentido. A exacção é a acção de exigir uma coisa que é devida, e em seguida de exigir mais do que aquilo que é devido. Aquilo que é devido pela palavra é o sentido. Mas o sentido é mais do que tudo o que pode ser devido. O sentido não é uma dívida, ele não é solicitado e é possível passar sem ele. Pode-se viver sem poesia. Pode-se sempre perguntar “para que poetas?” O sentido é um acréscimo, é um excesso: o excesso do ser sobre o próprio ser. Trata-se de aceder a esse excesso, de ceder a ele.”³⁵

Ceder a um excesso não é, no entanto, exclusividade do poema. A poesia não se identifica com qualquer gênero, não se encaixa em categorias

³⁴ NANCY, Jean-Luc. “Fazer, a poesia” em *Resistência da poesia*. Lisboa: Edições Vendaval, 2005, p. 10.

³⁵ NANCY, Op. Cit., 2005, p. 16.

literárias e podemos dizer, apesar da rapariga, que também não se identifica com feminino ou masculino. Em nosso caso, que não deixa de ser amoroso, estamos nos aproximando de uma poesia que tem lugar específico: está na literatura, mais especificamente nos textos de *Photomaton & Vox*, estejam eles dispostos em versos ou não. Essa limitação leva-nos a nos relacionarmos com a língua, com a linguagem.

Vamos partir da boca. Isso é bom, mas não significa que o processo se torne mais fácil pelo simples fato de que a poesia está aqui, restrita aos escritos. É que nos textos de Herberto Helder a linguagem parece extrapolar a linguagem e criar outras formas de vida que parecem não caber nas palavras, embora surjam delas. Porém, se há vida, é porque há morte também, e o “excesso do ser sobre o próprio ser” nessa poesia se faz a partir de um ato de extrema violência e violação com o corpo humano. Para aceder, são necessárias, antes, entre furos e mutilações, algumas mortes.

Se a mutilação da rapariga resulta do gradual desaparecimento do corpo, no entanto, em “(é uma dedicatória)” não é possível ter certeza se na escrita há um corpo físico que está se fazendo ou se desfazendo, ou se as duas coisas acontecem ao mesmo tempo. Cada vez mais esgarçado e escancarado no texto, ele não some; antes parece se tornar mais vasto ou mais despedaçado. Entretanto, não se trata apenas de pedaços sólidos e de órgãos; há pedaços do mundo formando ou deformando o corpo. Ele parece frágil e altamente modelável, como a rapariga, mas há algo que permanece e que parece imune ao fogo ou aos relâmpagos: a paisagem. O texto diz que ela é “inquebrantável”. Por quê? Quais as imagens dessa paisagem? O que vemos por entre as estações que se escoam no corpo? Que corpo também imagético é este?

Não sei se há tantas respostas, mas coloco essas perguntas porque são a maneira que encontro – talvez um modo muito ocidental, porque quer organizar e racionalizar de modo metódico – para não deixar que esse apaixonante corpo da rapariga me queime por completo, caso contrário morreria em êxtase sem poder escrever sobre a frase de Helder, que é pessoa e “pálpebra viva”. Pálpebra que se movimenta, abre-se quando vou tateando o poema e surpreendo-me quando encontro dentro dela não íris,

retina, córnea ou outras partes familiares, mas imagens ensandecidas, como o animal descrito na continuação do texto “(é uma dedicatória)”:

(...)
 Por furos acerbos as estações que se escoam
 e a inquebrantável
 paisagem que as persegue por dentro. A frase
 que é uma pálpebra
 viva
 como roupa fechada sobre a radiação das veias.
 Que é uma cara, uma cratera.
 Ou o hausto animal das unhas à testa
 onde
 fulguram os cornos em coroa.³⁶
 (...)

Para elaborar-se, a carne do poema – se for possível falar assim –, absorve um animal de espécie desconhecida, cujos chifres luminosos denunciam a nobreza e a animalidade da pessoa magnificada. Sua cara é também cratera, de modo que também é composta por aberturas menos controláveis do que os olhos – a pálpebra pode estar aberta ou fechada. Se escrever poesia é queimar-se, a cratera logo me remete para a geografia de um vulcão. Permeável, essa possível pele vulcânica da pessoa vive a expelir lavas e outras matérias ao mesmo tempo em que deve também absorver outros elementos. Ao chegar cada vez mais perto, sou também atingida pelo fogo. Vamos nos queimar? É possível e talvez não tenha como ser diferente. Na tentativa de definir a poesia de Herberto Helder, Gustavo Rubim diz que talvez não haja outro jeito de estudá-la que não seja encarando-a de frente, pois trata-se da “única que não aceita ser estudada transversalmente, a única que pede interlocução directa, aquela que, por excesso de obliquidade, só aceita ser abordada de frente”.³⁷

³⁶ HELDER, Op. Cit., 2013, p. 9.

³⁷ RUBIM, Gustavo. A faca não corta o fogo. *Súmula & Inédita*, de Herberto Helder. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 172, set. 2009, pp. 215-217.

Imagens não-iluministas

Em *Photomaton & Vox*, o leitor entra em contato com uma luz perigosa – nada iluminista –, que está em consonância com o que disse uma vez o poeta na única entrevista que concedeu, em que ele foi, aliás, seu próprio entrevistador. Ao questionar a separação das categorias prosa e poesia, escreve que a prosa não existe “a menos que se refiram os escritos, em prosa ou verso, que pretendem ensinar. Não há nada a ensinar embora haja tudo a aprender”³⁸. Essa última frase diz muito sobre esse livro que nos coloca em contato com corpos e imagens árduas, que fogem a explicações da lógica cartesiana e parecem nos dizer que há tudo a aprender.

O processo da escrita que aparece na obra de HH é feito de rastros – como já falamos – que vão cravando, na página, imagens que colocam em primeiro plano questões que envolvem visualidades. Sobre essa poética, Diana Pimentel afirma:

Quadro e filme, espaço e tempo, imagem e linguagem, o mecanismo por que funciona a máquina lírica herberto é movido pela tecnologia da luz (ou do fogo) por que uma imagem é revelada e projectada na tela.³⁹

Trata-se de uma tecnologia da luz complexa porque ela não só dá a ver como também queima, coloca em combustão o que olhamos, relacionando-se com a arte da qual fala Rancière, aquela “que sente formas visíveis e modos de visibilidade em descontinuidade, em ruptura, relativamente ao regime geral das imagens”.⁴⁰

Didi-Huberman⁴¹, filósofo e crítico de arte, afirma que não vivemos em uma civilização das imagens, mas em uma civilização dos clichês, que devem compor uma partilha policial do sensível. Ele diferencia a “imagem do poder” da “imagem potente”, explicando que a primeira é justamente o tipo de imagem que toma o poder e constrói o clichê, enquanto do outro lado

³⁸ HELDER, Herberto. “As turvações da inocência” em Público, Portugal, 4 de dezembro de 1990.

³⁹ PIMENTEL, Op. Cit., 2016, p. 45.

⁴⁰ Palestra “A autonomia das imagens”, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6OwVuF3zam0>>. Acesso em 19 jun. 2018.

⁴¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas*. Lisboa: Imago, 2015.

estariam as imagens potentes, que seriam realmente belas porque não buscam o poder. É dessas imagens que parece falar o filósofo em *Falenas*⁴², livro em que ele surpreendentemente aproxima imagem e borboleta, na tentativa de definir poeticamente a primeira partindo da segunda. Antes de seguir, prefiro deixá-lo falar:

Quase poderíamos arriscar a hipótese de que cada dimensão fundamental da imagem corresponde, rigorosamente, um aspecto particular da vida das borboletas: a sua beleza e a infinita variedade das suas formas, das suas cores; a tentação e a aporia de um saber exaustivo sobre essas coisas frágeis e prolíferas que são as imagens e as borboletas; o paradoxo da forma e do informe contido na metamorfose – esse processo através do qual um verme imundo, uma larva, se torna múmia, ninfa ou crisálida, para depois <<renascer>> no esplendor do inseto formado a que chamamos então, justamente, *imago* – (...) o valor fantasmático e lendário em que a imago se antropomorfiza incessantemente (...) a fenda psíquica contida no jogo de suas aparições e desaparecimentos. (...) ⁴³

Nesse trecho, ele resume de forma potente as aproximações que são desenvolvidas em seguida no livro. Destaco algumas palavras que me soam essências nessa tentativa de mostrar que a imagem também voa: “frágeis”, “prolíferas”, “metamorfose” e “antropomorfiza”. Quando vemos uma borboleta, geralmente a vemos passar: elas aparecem tão rapidamente quanto desaparecem de nossa vista. Muitas vezes, antes de sumirem, elas multiplicam-se em nossa frente. Ficamos sem saber de onde vêm e para onde vão esses seres que nascem da terra (“leia-se carne”⁴⁴) para tornarem-se seres do ar.

Elas nos retêm visualmente para em seguida escapar de nosso olhar e há nisso um certo fascínio. O mesmo acontece com as imagens que são uma “potência passageira”⁴⁵ como teria tão bem mostrado Baudelaire, segundo Didi-Huberman. A imagem “borboleteia”⁴⁶ e, se assim o faz, é porque

⁴² Ibid., 2015.

⁴³ Ibid., p. 10.

⁴⁴ Ibid., p. 15.

⁴⁵ Ibid., p. 30.

⁴⁶ Ibid., p. 15.

“extravasa”. Ela não apenas passa, como também “erra à aventura”, espalhando-se “sem constrangimentos óbvios”.

Porém, toda imagem pode ser imagem de algo que existe na realidade visível (“mimesis”) e também uma imagem que acrescenta fantasia (“fantasia”)⁴⁷. Para entender essa segunda ideia é preciso saber que o filósofo usa o conceito de fantasia de Jackie Pigeaud, para quem o termo significa “aparição”⁴⁸. Se a imitação apenas representa o que vê, a imaginação representa o que não viu, ou melhor, vai figurar o que não viu por meio de uma aparição. É nesse sentido que as imagens que nascem daquilo que o filósofo está chamando de “phantasia” não são meras metáforas. Antes, aproxima-se de um procedimento de metamorfose, como as borboletas. Como? Mais uma vez Didi-Huberman se vale das palavras de Pigeaud, para quem “A metáfora coloca em evidência o ser pré-existente ao seu desvendamento; a *phantasia* chegaria até a alcançar o ser a partir do não-ser da visão: quer dizer que o não-ser da aparição implica o ser”⁴⁹.

É difícil falar de Didi-Huberman sem citar outros nomes, porque ele faz o tempo todo no livro uma espécie de montagem explícita e muito bem elaborada do seu pensamento a partir do pensamento de outros. Para tratar de simetria, por exemplo, ele convoca muitos nomes, de diferentes áreas do saber, como Lacan, Hermann Rorschach, Franz Boas e Charles Darwin.

Se em Lacan, de acordo com Didi-Huberman, “(...) a imago é uma questão de aparição visual e de experiência corporal ao mesmo tempo”⁵⁰, também é possível dizer, de maneira geral, que a nossa relação com as imagens é uma “relação com o próprio corpo e com o semelhante”. Buscamos simetria nas imagens ou buscamos construir imagens simétricas porque, em última instância, o nosso corpo tem simetria – neste momento Didi-Huberman está evocando Heinrich Wölfflin, historiador da arte.

Segundo Didi-Huberman, a borboleta é simétrica – a larva que ela foi não o era. Entretanto, toda a simetria está esperando um golpe que vai

⁴⁷ Ibid., p. 21.

⁴⁸ Ibid., p. 22.

⁴⁹ Ibid., p. 23.

⁵⁰ Ibid., p. 40.

deslocá-la. Quando está parada, tende a ser simétrica, mas quando está se movendo, não. Às vezes parece que estamos olhando para muitos olhos quando os ocelos simétricos presentes nas asas, por exemplo, se proliferam no momento em que ela se agita, criando “dissimetrias potenciais”. Toda simetria falha; há nela uma fenda. “Dizer da *imago* que <<bate asas>>, é dizer que a sua simetria é uma dança: simultaneamente, liberdade do corpo e perigo – deslocação, fenda, destruição – para a sua própria forma”⁵¹, escreve.

Nesse sentido, as metáforas – e aqui estou me referindo a um uso frequente desta figura de linguagem, que tem como objetivo significar as coisas por um método que inclui pensar por semelhança – talvez sejam apenas tentativas de simetrias, que terminam por criar imagens fechadas, sem o movimento das asas que abrem e fecham, que são visíveis e também não visíveis. Este procedimento metafórico tem tendências iluministas, pois há um ser que quer desvendar e definir. O produto final, porém, afasta-se, esvazia-se do ser. É diferente o que acontece com as imagens que são aparições. O ser, que a princípio não parece que está implicado, acaba por estar. As aparições parecem evidenciar o que a simetria tende a esconder: a sua falha, a sua condição de fenda. Por isso mesmo, elas estão muito mais próximas dos seres humanos, também portadores de uma simetria ilusória.

É a imagem enquanto aparição que parece vibrar nos textos de Herberto Helder. Elas vão aparecendo e desaparecendo, enquanto se transformam por meio de um ritmo que vai metamorfoseando tudo.

“Tal seria a aventureira coerência das imagos: infatigável necessidade das suas aparições, perpétua metamorfose das suas aparências”⁵², ressoa Didi-Huberman aqui no corpo da rapariga, já inteiramente grudado ao meu, enquanto ela descobre a minha pele com as suas assimetrias. Já nem sei mais se posso usar o gênero feminino para me referir a ela. Não me parece mais haver possibilidades de aparências. Assim, entro em um pedaço de “(a carta da paixão)”:

⁵¹ DIDI-HUBERMAN, Op. Cit., 2015, p. 46.

⁵² Ibid., p. 51.

(...)
 Os dias côncavos, os quartos alagados, as noites que
 crescem
 nos quartos.
 É de ouro a paisagem que nasce: eu torço-a
 entre os braços. E há roupas vivas, o imóvel
 relâmpago das frutas. O incêndio atrás das noites corta
 pelo meio
 o abraço da nossa morte. Os fulcros das caras
 um pouco loucas
 engolfadas, entre as mãos sumptuosas.
 (...) ⁵³

A poesia aparece como uma tentativa de agarrar – “(...) torço-a/ entre os braços. (...)” – as aparições por meio do ritmo. São imagens que, tão vivas quanto quem as escreve, parecem tentar escapar até das mãos do poeta. Quando ele torce, ela se move, pula de verso. E o processo vai se dando de tal maneira que o ritmo de HH parece nascer da tensão entre os movimentos que ele provoca nas imagens e os movimentos delas sobre o corpo do escritor, porque elas também ditam a cadência do corpo da rapariga. O “incêndio atrás das noites” é uma aparição que invade a tentativa de abraço entre o escritor e – na leitura de quem agora se agarra na rapariga – a própria linguagem. Ou então o abraço é triplo e, em meio a braços e mãos que se tocam profundamente, há um corpo que se metamorfoseia: aparecem para nós os “fulcros das caras”, já dementes entre (ou pelas) mãos de quem escreve.

Não há metáforas, mas um irrevogável fluxo de aparições em plena relação com corpos físicos e humanos. Há linguagem poética, essa imbricação sem fim entre corpóreo e incorpóreo, entre humano e animal: uma verdadeira máquina lírica cinemática.

A metáfora está no lugar de, enquanto este livre existe. A metáfora é um mundo redutor da cultura. Quando empregamos uma metáfora estamos a aproximar coisas estanques, estamos a criar uma aparência. ⁵⁴

⁵³ HELDER, Op. Cit., 2013, p. 45.

⁵⁴ LLANSOL, Maria Gabriela. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 15.

Essa afirmação de Maria Gabriela Llansol sobre a própria poética cabe também para HH. Ao invés de aparências, o que temos em versos como esses são aparições que vão passando e transformando o ritmo do texto enquanto são também cadenciadas por ele. No processo, o corpo de quem escreve, como já vimos, não passa ileso, nem o nosso. Ao menos o meu não passou. Aliás, por enquanto ele permanece na rapariga.

Se podemos dizer que a simetria do corpo também não passa de uma convicção de certas partilhas do sensível, o que encontramos em HH é pura assimetria visual e corporal. Quem começa a se aproximar agora é Henri Bergson. Em um pensamento bastante radical, ele afirmava a inexistência da forma⁵⁵. Em seu livro, Didi-Huberman transcreve uma citação desse filósofo para explicar melhor essa ideia:

a forma é uma coisa que não existe, pois pertence ao domínio do imóvel, ao passo que a realidade é movimento. Real é a mudança contínua da forma: a forma é apenas um instantâneo tirado durante uma transição.⁵⁶

Partindo do real como movimento, Bergson desenvolveu toda uma teoria, a qual vamos apenas pincelar aqui. Para o ele⁵⁷, o mundo é um mar de imagens que se relacionam, produzindo ondas, uma espécie de ondulação universal, com imagens que subsistem por elas mesmas: um mundo-cinema, como afirma poeticamente Peter Pál Pelbart⁵⁸. Entre elas, existe uma que pode escolher como e quando recebe e reage às ações: o corpo humano. Nosso corpo, que também é uma imagem para Bergson, escolhe como agir sobre as outras imagens presentes no mundo, é um centro de ação.

Porém, nenhuma imagem precisa do ser humano para existir, pois elas simplesmente estão no mundo e nele se movem. Nós não percebemos todas, apenas as que nos interessam. São estas que se revelam em nós. Nesse mar inicial que é o mundo, não há telas onde a luz possa se projetar.

⁵⁵ BERGSON, Henri. *Matéria e memória ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

⁵⁶ BERGSON apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 82.

⁵⁷ BERGSON, Op. Cit., 2010.

⁵⁸ Segundo anotações do curso com Peter Pál Pelbart, Deleuze e o Cinema, realizado em 2016, em B_arco.

Somos nós, seres humanos, as telas onde as luzes se projetam. Haveria uma espécie de cinema que projetamos, cada um de nós, sobre nós mesmos. Nós recebemos o movimento das imagens e o cérebro o distribui em forma de estímulos para o resto do corpo, que nos movem. Os movimentos das imagens do mundo são transferidos para nós.

O filósofo pensa o mundo como um grande feixe luminoso, onde as imagens têm luz própria, afetam-se umas às outras, fotografam-se umas às outras. Elas não precisam dos seres humanos para darem vida a elas, que já estão vivas e são independentes de nós. A ideia de iluminar o mundo de maneira iluminista não existe aqui, como também parece não existir nos textos de Herberto Helder. O que o poeta parece fazer ao escrever é evidenciar esse mar de imagens sem centro e mostrar que estamos imersos nele, juntamente com muitas outras imagens. Não somos o centro; ao contrário, fazemos parte de um conjunto caótico e planetário de imagens.

Quando Helder escreve “A ilha transacta não é da minha luz”, no texto “(apostila insular)”⁵⁹, parece estar nos dizendo que a ilha tem sua luz, sua boca própria. A iluminação que se projeta na tela do poeta é precária – palavra que ele mesmo usa – talvez porque revele a nossa incapacidade de captar tudo e a potência que têm as próprias imagens soltas por aí. “A minha visão confiante é a alucinação”⁶⁰, afirma HH, caminhando na direção oposta da crença em uma razão que ilumina o mundo e não é iluminada por ele.

Se Helder parece muitas vezes nos mostrar que as coisas têm luz própria, não podemos esquecer de uma iluminação específica que sempre aparece nos textos: o fogo – luz que queima o corpo tátil. É com ele, consumindo os próprios dedos, que o poeta escreve. De onde vem esse fogo? Ele brota do choque do corpo do escritor com as imagens do mundo? Esse fogo não parece dizimar as imagens, mas antes torná-las mais potentes. Elas vão se transformando no texto e outra coisa vai sendo gerada dentro do mar de imagens que é o mundo. “(Não somente <<a poesia é o real absoluto>> do romantismo alemão, mas é um absoluto *real*, e o poema é

⁵⁹ HELDER, Op. Cit., 2013, p. 22.

⁶⁰ Ibid., p. 22.

a *realidade desse absoluto*)”⁶¹, escreve em “(guião)”. O texto, a poesia, ganha corpo e mundo: passa a fazer parte do mar de imagens, com vida própria. É um “absoluto real” em forma de “uma pessoa magnificada”.

Em “(uma ilha em sketches)”, Helder descreve uma ilha que muitos, em uma leitura autobiográfica, dizem se tratar da Ilha de Madeira (Portugal), onde o poeta nasceu. Porém, considerações desse tipo precisam ser tratadas com cuidado, porque o próprio Herberto Helder sempre foi avesso a qualquer tipo de busca da vida pessoal na obra. Não à toa, ele pediu para retirar de circulação *Apresentação do rosto* (1968), considerado o livro mais autobiográfico do escritor. A própria censura da época já havia proibido, diminuindo, sem querer, os esforços de Helder que, mesmo assim, fez questão de recolher em Portugal os exemplares que ainda restavam à venda e de não adicioná-lo ao conjunto de sua obra.

A palavra autobiografia é problematizada algumas vezes em *Apresentação do rosto*. A editora que publicou o livro refere-se a ele como “autobiografia romanceada”, já Helder, logo no texto de abertura, que tem como foco a escrita e a autoria, escreve: “Temos enfim o silêncio: é uma autobiografia”⁶². De acordo com essas duas visões, para existir, o relato de si próprio só pode ser inventado ou silenciado. No entanto, é essa segunda ideia de Helder que suscita incômodos e que pode ser mais bem pensada se a colocarmos perto de outra frase, presente tanto neste livro como em *Photomaton & Vox*: “O autobiógrafo é vítima do seu crime”⁶³. Silenciar talvez seja, então, acabar com o próprio corpo na escrita e pela escrita. Ao escrever-se, morre o poeta: “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”⁶⁴, escreve. A escrita ocupa uma função indispensável: não só é causa da morte própria – essas duas últimas palavras, aliás, formam o título do texto em versos que fecha o livro –, como o poeta também tem consciência de que escreve justamente com a finalidade

⁶¹ HELDER, Op. Cit., 2013, p. 135.

⁶² HELDER, Herberto. *Apresentação do Rosto*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1968, p. 17.

⁶³ Ibid., p. 17.

⁶⁴ Ibid., p. 67.

de morrer. Se há sempre um corpo se desfazendo, queimando-se – pelo menos de forma explícita nos seis textos em versos –, é possível que seja o corpo do próprio poeta lido por nós enquanto agoniza.

Se há em *Photomaton & Vox* vários trechos e ideias que já estavam grafadas no livro anterior, é possível dizer que, mais do que se tratar de uma nova versão bastante alterada, talvez os novos escritos sejam uma resposta mais violentamente corporal ao livro anterior. Ou, como escreve Diana Pimentel:

De certa forma, o modo por que *Photomaton & Vox* “responde” a Apresentação do Rosto é o da transição de uma ficcionalização da biografia de um sujeito empírico (que deteria, linear e cronologicamente, uma biografia e um rosto civis a “apre- sentar”) para a constituição, através de diversos meta-textos, do auto-retrato da figura de um autor que assim edifica uma biobibliografia em que se representa a sua “vox”, a sua poética.⁶⁵

Os textos do primeiro livro são mais narrativos, descritivos e claros, fazendo-o mais próximo do que seria um autorrelato, o que fica evidente também no título, como nos mostra Pimentel. De um para o outro, os escritos parecem perder a narratividade e ganhar a potência de uma avalanche de imagens (“photomaton”) que se chocam a todo instante em textos que parecem revelar uma poética (“vox”) bastante específica nas películas de que são feitas as folhas onde escreve. Para a crítica⁶⁶, o rosto de Helder continua presente no novo livro, mas agora “translúcido”. Em sequência, faz uma comparação com o cinema. É como se o livro fosse um filme que, ao mesmo tempo que mostra a figura do autor, retira-o do plano “pela montagem que opera”⁶⁷, com a intenção de “figurar sobretudo a experiência da escrita (em travelling), guião da sua constituição, único argumento plausível para a sua existência: a linguagem”.⁶⁸

⁶⁵ PIMENTEL, Diana. “cinematógrafo” em *ca-ir.ao/centro*. Lisboa: Edições Guilhotina, 2016, p. 77.

⁶⁶ Ibid., p. 78.

⁶⁷ Ibid., p. 78.

⁶⁸ Ibid., p. 78.

E se a pele do papel nesse segundo livro não parece ser opaca nem branca, mas antes feita de película, ou seja, de um material mais permeável e sensível à luz, é também porque talvez ela esteja mais próxima do que seja a pele do nosso corpo para Herberto Helder: espaço precário, por meio do qual vemos imagens e que se devora a si mesmo ao ser revelado. Na cratera – o rosto de *Photomaton & Vox* – resiste um “tremor central”, vulcânico também porque cinematográfico. Em “(cumplicidades menores)”, lemos:

Quer dizer: podemos devorar a nossa biografia, podemos ser antropófagos, canibais do coração pessoal. E o escrito conservará cegamente um tremor central, esse calafrio de ter olhado alguma vez o nosso rosto filmado no abismo do mundo.⁶⁹

Irreversíveis – a presença do fogo é fundamental –, os textos de *Photomaton & Vox* parecem apresentar com mais intensidade o movimento do mundo-cinema em que vivemos. Se for para fazermos alguma aproximação entre vida e obra, mas na forma de uma “biobiografia”, para usarmos o termo de Pimentel⁷⁰, fiquemos um pouco mais com Bergson. Para o filósofo, o real não é apenas o visível; há uma parte virtual que nem sempre é atualizada.

O mar de imagens inicial é, de acordo com ele, um primeiro regime de imagens. Haveria um segundo: a relação deste primeiro com o nosso corpo. Os estados das coisas não estão fixados, tudo se move, inclusive no segundo regime de imagens. Os movimentos que vieram das imagens da matéria modificam o meu organismo e vão produzir neles os mecanismos motores, que criam no corpo disposições novas para agir. Assim, cria-se uma memória do corpo, que é estimulada socialmente. O segundo regime de imagens são as imagens refletidas em nós, seres humanos.

Memória e percepção estão intimamente integradas e relacionadas. O hábito é a memória do corpo, que está sempre voltada para a ação e só se repete, mas há também a memória do espírito, que registra todos os acontecimentos da nossa vida, todas as nossas percepções, enriquecendo o

⁶⁹ HELDER, Op. Cit., 2013, p. 29.

⁷⁰ PIMENTEL, Op. Cit., 2016, p. 77.

passado a todo instante. Para Bergson, o passado é o que é; o presente, o que foi. O passado registra e conserva o presente, ou seja, a sucessão de instantes.

A lembrança não é uma coisa; é um registro da memória. Há a lembrança pura, que é o inconsciente ou o virtual, e a imagem-lembrança, que é quando uma parte do passado se atualiza. As lembranças – que não estão no cérebro, mas em um campo virtual – se tornam conscientes em nós por causa desse órgão. O cérebro não é, portanto, um produtor de representações, mas um centro de ação que, além de distribuir os movimentos recebidos, atualiza lembranças específicas, que interessam ao homem para agir em determinado momento, enquanto as lembranças mais comuns são as utilitárias, como lembrar que um pão é um pão, por exemplo.

O campo virtual é representado em formato de cone por Bergson. A ponta do cone está virada para baixo e representa aquilo que se atualiza no presente. Entre as arestas, em direção para cima, estão as muitas outras lembranças em estado virtual. Quanto mais longe da ponta, mais perto de uma memória que penetra inclusive no universo, saindo de nós.

A questão é, explica Bergson, que existe uma pressão constante do virtual para se atualizar, mas, em razão da nossa sobrevivência e da necessidade de nos adaptarmos ao meio, recalamos todo esse passado. Só a parte mais pobre e banal se atualiza em nós. Porém, um afrouxamento no mecanismo sensório motor pode nos fazer atualizar outras lembranças, chamadas de inúteis – não no sentido pejorativo – por Bergson. Estas são capazes de proporcionar ações realmente criadoras, que não surgem de lembranças meramente utilitárias. Só há criação, portanto, porque existe passado, porque há esse cone que armazena tudo.

As pessoas presas ao hábito, às ações práticas, recalcam a parte mais rica do passado, que se atualiza quando dormimos – o conteúdo do sonho é nosso passado, são nossas percepções. Para conseguir criar, o homem precisa abstrair-se da ação presente, desinteressar-se por ela, mergulhar no cone, se colocar na vida do sonho. Ser capaz de sonhar com os olhos abertos. A arte estaria aqui.

Não estaria Herberto Helder mergulhado no cone, nessa espécie de caos imagético que causa visões alucinantes? Em “(é uma dedicatória)”, “(...) as frementes, delicadas/ massas/ das imagens”⁷¹ são atravessadas por um nervo que me parece ser a própria escrita. Essa ação é comparada a uma ferida no corpo, que avança para fora, abrindo-se quando o poeta dorme e continuando aberta quando ele acorda. Ecos de Bergson? Se, em geral, os artistas são aqueles que se livram do sistema sensorio motor, deixando dar vazão a imagens-lembranças, é preciso entender a particularidade com a qual cada um faz isso e dialogar apenas com Bergson me parece limitar a poética de HH.

O próprio possível conteúdo das imagens desse cone já assume em Herberto Helder características diversas daquelas que afirma o filósofo. Para o poeta, “(...) a memória deveria assumir a imemorialidade”⁷². Se levarmos a sério essa afirmação, o que teríamos nesse campo virtual seriam espécies de lembranças inventadas e recriadas o tempo todo. Fica realmente complicado falar em biografia nesse sentido.

Com essa afirmação, o poeta nos faz lembrar que esse mundo de imagens em que vivemos também é habitado por imagens fabricadas por nós. Essa produção é, em si, um ato de invenção, que pode tanto resultar em modelos de senso comum, que estabelecem determinadas partilhas do sensível – para os quais estamos também dando o nome de cultura –, como também em arte, que vai determinar outros tipos de partilha, como já vimos.

Na poética de HH, não se trata de uma tentativa de separar esses dois atos de invenção (cultura e arte), mas de tentar colocar em jogo as imagens sabotadas ou desaparecidas de nosso campo dos sentidos pelo senso comum, pela civilização dos clichês, para voltar ao termo de Didi-Huberman.⁷³

Se as imagens têm vida, luz, boca própria, o ser humano não tem o poder de fazê-las desaparecer por completo. As imagens do contrassenso habitam o próprio senso; elas insistem e se revoltam o tempo inteiro – o

⁷¹ HELDER, Op. Cit., 2013, p. 8.

⁷² Ibid., p.23.

⁷³ DIDI-HUBERMAN, Op. Cit., 2015.

senso está repleto de furos. Como foco nessas aberturas, HH nos sensibiliza a partir de imagens tomadas pelo descontrole e pela alta temperatura do fogo em uma poética sem interruptores, já que não controlamos a luz das imagens tampouco a das labaredas, antes somos tomados por elas, assim como fui pela rapariga.

Não somos, em geral, dados à loucura dessas imagens. É curioso isso, pois vivemos um momento em que imagens se multiplicam de forma cada vez mais frenética e, ao mesmo tempo, temos uma dificuldade tremenda para ler textos que afloram, em avalanche, imagens. Talvez justamente porque fomos educados a reconhecer apenas clichês e, por isso, não conseguimos penetrar no frenesi das imagens que nos rodeiam. Porém, em HH parece não haver outra possibilidade, até porque as imagens não estão separadas de nós. Formamos com elas, assim como diz Bergson⁷⁴, um grande mar, espécie de mundo-cinema, para lembrar as palavras de Pelbart, do qual faz parte não apenas as imagens que dizemos ver, mas todo aquele reservatório virtual do qual fala Bergson e que se torna mais complexo na poética de HH.

Para entrar um pouco mais na questão da imagem e do movimento segundo o filósofo, é bastante oportuno voltarmos para a ideia de aparição e a Didi-Huberman. Parafraseando Bergson, ele afirma que, se o aparecer dura é porque “passa sobrevivendo numa imagem-movência (image-mouvance)”⁷⁵. Contudo, o que seria essa imagem-movência? É aquela que “se arrasta” indo além do visível:

A imagem-movência é, portanto, *imagem-cauda*: é a imagem-filete que se espalha em redor e que nos cativa, nos puxa para ela, nos arrasta na sua inércia (...) É a imagem que dura, no sentido de Bergson, a imagem que se prolonga, se sobrevive, nos compele ao desejo de a reter ou à expectativa de a rever, quando não vemos mais do que as franjas que se perdem na noite.⁷⁶

⁷⁴ BERGSON, Op. Cit., 2010.

⁷⁵ DIDI-HUBERMAN, Op. Cit., 2015, p. 88.

⁷⁶ DIDI-HUBERMAN, Op. Cit., 2015, p. 88.

A imagem torna-se, então, um sulco, o rastro de um fluxo. Para conhecer o movimento, Didi-Huberman afirma ser necessário darmos “lugar à confusão do sulco”⁷⁷. Me parece ser o que faz não só Herberto Helder, mas também todo um regime de imagens descrito por Deleuze para caracterizar o cinema moderno.⁷⁸

Vale lembrar que Bergson criticava a redução mecanicista que o cinema fazia com o movimento. Entretanto, afirmar que ele era contra o cinema parece exagerado para Didi-Huberman, para quem Bergson era, na verdade, contra a instrumentalização do movimento. Restrito a um específico tipo de cinema, o filósofo não teria percebido que a chamada sétima arte não era tão reducionista assim e que poderia ter uma capacidade bastante sensível para captar a desordem do sulco.

Cine-estesia: a imagem no corpo da poesia

Partindo das ideias de Bergson, que escreveu sobre as imagens ao mesmo tempo que o cinema estava começando a surgir, Deleuze distingue a imagem-movimento, associada ao cinema clássico, da imagem-tempo, associada ao cinema moderno. Depois da Segunda Guerra Mundial, começam a surgir no cinema imagens que questionam o esquema sensório-motor típico das imagens-movimento dos filmes feitos anteriormente. Partindo da ideia de que toda ação gera uma reação, esse cinema clássico se baseava na lógica do encadeamento das imagens, era calcado na organicidade e na totalidade, com o intuito de preservar a inteligibilidade do mundo, ou o que se pressupunha como “inteligibilidade do mundo”.

No cinema que nasce na modernidade, a “imagem-ação” passa a dar lugar à “imagem mental”, em que a percepção não mais se prolonga em ação, como no sistema imagético anterior, mas em pensamento. Desmorona-se a crença de que uma ação global abre espaço para uma ação que é capaz de modificá-la; percebe-se os clichês e as ilusões que envolvem a imagem-

⁷⁷ Ibid., p. 90.

⁷⁸ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2013.

movimento. O neorrealismo italiano – seguido pela nouvelle vague – dá início a um novo sistema de imagens, em que as situações são mais dispersivas e há múltiplos personagens que deixam de interagir e mais erram do que reagem. É o início de um novo regime de imagens que Deleuze chama de “imagem-tempo”. Ele explica que, quando nossos esquemas sensório-motores são bloqueados ou interrompidos, aparece um novo tipo de imagem:

uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois não tem mais de ser ‘justificada’, como bem ou como mal...⁷⁹

O novo cinema desfez-se da “civilização dos clichês” que, para Deleuze, sempre encobria algo na imagem e almejava restaurar o que se perdeu, em uma tentativa de “encontrar tudo o que não se vê na imagem”⁸⁰ para ir em busca de uma relação direta com o real. Descobriu-se o poder da imagem ótico-sonora pura de relevar o que não se vê e, assim, o cinema de ação foi sendo substituído por um cinema de vidência. Para Roberto Machado,

Trata-se de um cinema visionário, que substitui a visão, ou dá uma visão pura ou superior, um uso superior da faculdade de ver, um exercício transcendental da faculdade de sentir que suspende o reconhecimento sensório-motor da coisa, ou a percepção de clichês, como é a percepção comum, proporcionando um conhecimento e ação revolucionários.⁸¹

As imagens-movimento do cinema clássico contribuíram para nos afastar das ondulações imagéticas, quiseram organizar o mundo colocando o homem no centro, acabaram com a magia do cinema, e ficamos com poucas imagens, sem muitas possibilidades. Porém, nos diz a imagem-tempo, não há centros, há muitas possibilidades no mar de imagens que é o mundo. A poética de Herberto Helder de algum modo se relaciona com essa ideia.

⁷⁹ DELEUZE, Op. Cit., 2013, p. 31.

⁸⁰ Ibid., p. 32.

⁸¹ MACHADO, Roberto. “Deleuze e o cinema” em Deleuze, a arte e a filosofia. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 273.

Rosa Maria Martelo explica que, para o poeta, literatura e cinema se aproximam justamente na “tensão ardente” do tratamento das imagens⁸². Tanto na imagem fílmica quanto na imagem poética há uma relação ambivalente entre presentificação e ausência, uma tensão entre real e imaginário. Maria Martelo vê, nesse sentido, o cinema como uma experiência que ultrapassa a visão, aproximando-se do visionarismo. Para isso, conta que Herberto Helder fala da experiência de transe e arrebatamento que temos dentro de uma sala de cinema, onde a imagem ganha uma dimensão epifânica.

Mais do que um amante do cinema, Herberto Helder parece fazer sua máquina lírica funcionar não só por meio de imagens, mas especialmente por meio do movimento entre elas, ou seja, pela montagem, técnica fundamental da sétima arte. Em “(memória e montagem)”⁸³, lemos:

(...) Quando Apollinaire leu *Les Pâques à New York* ou *La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*, de Cendrars, percebeu depressa que a simultaneidade era o estúdio pormenorizadamente sonhado pela sua gramática tão inquiridora. A paciência tinha enfim acesso a uma extrema intensidade da memória. Era simples ser múltiplo; bastava ter o centro em toda a parte.

Depois fundou o modelo: os poetas futuros com máquinas de filmar nas mãos.

Mas o desmembramento não esgota o ritual, nem a máquina de filmar suprime as moviolas esferográficas.

A intuição vinha de Delaunay, o pintor, por sua vez inspirado na palavra de Marinetti.

Tudo isto era cinematográfico.

Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo, e o que se narra é a ressurreição do instante exatamente anterior à morte, a fulgurante agonia de um nervo que irrompe do poema e faz saltar a vida dentro da massa irreal do mundo.

Não existe outra metáfora que não seja o espaço; aquilo a que chamam metáforas são linhas de montagem narrativa, o decurso da alegoria, o espectáculo.

O tempo de Deus é um espaço de uma forma luminosa narrativa de tal excedência que o tempo assimila a perenidade mítica; uma sustida agonia; uma ressurreição, digamos, mortífera.

⁸² MARTELO, Rosa Maria. *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta, 2012, p. 167.

⁸³ HELDER, Op. Cit., 2013, pp. 141-142.

Esta seria a montagem total; a memória como tecido ininterrupto ou a permanência rigorosa do imaginário no tempo; e a ilusão do mundo, inesgotável.

Por isso disse alguém que, medido com Hölderlin, Goethe era apenas um gênio.

Hölderlin seria então o poeta impossível que foi possível.

O terror agora avizinjado 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.

Se há aqui excesso de nomes e referências, sejam eles tomados como montagem, concebida num apoio cultural estilisticamente irônico.

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, no esforço para criar o mundo, fábula última de uma espécie de montagem planetária segundo o medo sagrado e o exorcismo dentro das trevas.

O filme projecta-se em nós, os projectores.

O corte das linhas (não as designemos por versos), as correspondências fonéticas, os ecos e mesmo as repetições vocabulares, equivalendo às disposições de volumes numa pintura,

não são os sós motores do ritmo.

Nem o são apenas as distorções, inversões e deslocações da apresentação iconográfica; as descontinuidades criando precipícios entre fortes massas de representações; as sobrecargas súbitas, como se um íman fizesse afluir a certo instante vocal todo o rumor de um cortejo de homens e animais, enquanto o inquebrantável veio do tempo escorre subterraneamente; e depois o vazio, onde desemboca uma espécie de luz completa que afoga a imagem pronunciada numa grande cintilação unida, única, como uma sua própria cegueira. (...)

Nesse texto, Helder cita muitos poetas e explica por que, de alguma maneira, alguns grandes escritores foram cinematográficos e compara-os com cineastas específicos, até desembocar em Apollinaire, o escritor que parece ter, de fato, enxergado a relação estreita que poesia e cinema podem ter. Segundo Helder, ele teria inclusive fundado um novo modelo: “poetas futuros com máquinas de filmar nas mãos”.

O poeta futuro é aquele que, com sua câmera, captura as simultaneidades do mar de imagens sem centros: “Era simples ser múltiplo; bastava ter o centro em toda a parte”. Porém, não é que o poeta tenha virado cineasta, afinal, a máquina de filmar não “suprime as mobílias

esferográficas”; ambas se unem, misturam-se. A escrita vem junto com a montagem. Na ilha de edição das imagens, feita com os instrumentos das mobílias esferográficas, constrói-se um tempo.

Há uma relação indissociável entre memória e imagem: o espaço presentifica o tempo na escrita desse poeta, para quem “a memória entra pelos olhos”. Como lembra Rosa Maria Martelo, uma experiência do tempo em sentido não cronológico, mas em sentido absoluto, é produzida por meio da “sucessão e choque das imagens”⁸⁴.

Em outro texto, Maria Martelo reflete sobre isso:

O texto de Herberto Helder faz emergir as imagens em relações de grande tensão, num processo que talvez possamos entender melhor se pensarmos na montagem por colisão eisensteiniana. Nessa outra gramática, inteiramente semantizada, tudo converge para a sintaxe da imagem, que é conduzida pelo ritmo e destrói a <<sintaxe estrita>>. (...).⁸⁵

Nos filmes de Eisenstein⁸⁶, o objetivo da montagem não era dar um sentido de continuidade para a narrativa, organizá-la a ponto de o espectador acreditar que aquilo é a vida e não um filme. Eisenstein fazia o contrário, pois trazia à tona a montagem, que não ficava mais escondida, mas tão evidente que os espectadores assistiam (e ainda assistem) não só ao filme, mas à sua montagem. Em Helder, a montagem parece continuar o trabalho da câmera, produzindo um ritmo acelerado. Porém, se o cineasta russo pensou a montagem dialeticamente – uma imagem se choca com a outra e, juntas, produzem uma síntese dialética –, não é possível dizer o mesmo de HH, cuja *montagem* é elaborada no sentido de organizar um fluxo de imagens que abra para sentidos, afetos múltiplos e não para sintetizar uma ideia.

Se a montagem abre para os sentidos é também porque abre o corpo a partir de uma verdadeira máquina lírica que parece ser o próprio corpo do escritor. Se assim o for, é o corpo do poeta que filma – com a luz do fogo – e edita as imagens trabalhando em um ritmo muito próprio, envolvendo todos

⁸⁴ MARTELO, Rosa Maria. Em que língua escreve Herberto Helder? *Revista Diacrítica*, Braga, v. 3, n. 23, 2009, p. 160.

⁸⁵ MARTELO, Rosa Maria. “Assassinato e assinatura” em *A forma do informe*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 93.

⁸⁶ EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

os seus órgãos para dar vida ao movimento de um filme, que é um novo e diferente organismo, com pele aberta, feito película.

O novo cinema só pode ser fruto de uma montagem que não tem mais como base imagens-movimento, como explica Deleuze:

(...) em vez de ter por objeto as imagens-movimento, das quais ela retira uma imagem indireta do tempo, tem por objetivo a imagem-tempo, extrai desta as relações de tempo, das quais o movimento aberrante agora apenas depende. Conforme uma expressão de Lapoujade, a montagem tornou-se 'mostragem'.⁸⁷

Movimentos aberrantes, ou seja, que fogem do centro de determinação, sempre existiram, mas, de acordo com Deleuze, acabaram sendo normalizados, montados, submetendo-se a leis que subordinam o tempo ao movimento.

A montagem no cinema moderno torna-se "mostragem", porque mostra os movimentos aberrantes, apresentando o tempo de forma direta. Nesse cinema surge um mundo sem totalidade; há um assombro diante disso, pois, de algum modo, a vida se torna intolerável e a vidência é justamente desse intolerável, que não é complacência. Já não é mais um cinema que privilegia o movimento. O tempo não está mais subordinado ao movimento, como no cinema clássico. "Inquebrantável"⁸⁸, ele não é mais quebrado ou mostrado de forma indireta, como anteriormente.

"Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo"⁸⁹, escreve Helder. Nesse espaço que é tempo, um nervo "irrompe do poema e faz saltar a vida dentro da massa irreal do mundo"⁹⁰. Nessa insurreição, narra-se a ressurreição do instante. Para Helder, "o tempo de Deus" traria uma montagem total, uma vez que se trata de um espaço que tem uma "força luminosa narrativa" que transborda a ponto de o tempo assimilar essa "perenidade mítica"⁹¹. Seria esse um tempo inicial, aquele do mar de imagens do mundo, muito antes do

⁸⁷ DELEUZE, Op. Cit., 2013, p. 56.

⁸⁸ HELDER, Op. Cit., 2013, p. 142.

⁸⁹ Ibid., p. 141.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Ibid.

antropocentrismo. Teríamos, assim, “a memória como tecido ininterrupto”⁹², uma ilusão de mundo que não se esgota. É o que a poesia deve aspirar; é o que faz a poesia de Helder.

No poema, há de se fazer um esforço – a escrita – em que “a memória se ganha arduamente através de uma montagem sempre mais audaciosa”. A memória é, nesse sentido, parte fundamental da escrita de Herberto Helder, como explica Rosa Maria Martelo:

(...) escrever é para Herberto Helder um processo de recompor de memória o acervo, ou melhor, o fluxo de imagens que cada um de nós é. E seria também – ou mesmo *principalmente*, se falamos de poesia – uma maneira de unir as imagens entre si, de as revelar. Imagens nas quais o imaginário estaria sempre presente: << é tudo só memória inverossímil>>, esclarecerá mais tarde um poema de Servidões (2014: 664).⁹³

O que vemos e ouvimos no poema é um novo corpo sendo criado por um ritmo bastante imagético. Recompor o fluxo de imagens que é a memória é trabalhar com uma energia que talvez seja a própria força ou vigor do corpo. Em “(imagem)”⁹⁴, HH escreve:

A poesia não é feita de sentimentos e pensamentos mas de energia e do sentido de seus ritmos. A energia é a essência do mundo e os ritmos em que se manifesta constituem as formas do mundo.
Assim:
A forma é o ritmo;
O ritmo é a manifestação da energia.

Montar é relacionar imagens, criar um ritmo, recriar o tempo. Pelo ritmo, o tempo volta a ser o que ele é – “algo concreto e dotado de uma direção”, como afirma Octavio Paz⁹⁵ – e não uma medida abstrata. “Contínuo emanar, perpétuo ir além, o tempo é um permanente transcender-se”.

Para falar de montagem, principalmente de “montagem audaciosa”, é importante nos voltarmos para o tempo. O cinema moderno quer apresentar

⁹² Ibid.

⁹³ MARTELO, Rosa Maria. Uma espécie de cinema das palavras. In: *Os nomes da obra – Herberto Helder ou o Poema Contínuo*. Lisboa: Documenta, 2016, p. 52.

⁹⁴ HELDER, Op. Cit., 2013, pp. 136-138.

⁹⁵ PAZ, Octavio. O ritmo. In: *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 64.

não só o presente, mas também o passado e o futuro, que também pertencem ao presente. Assim, ele consegue apresentar o tempo de uma forma direta, “em que o passado é a imagem virtual do presente, que é a imagem atual”⁹⁶, por meio de um tipo de imagem que passa a ser chamada por Deleuze de imagem-cristal e não mais imagem-tempo⁹⁷. Nela, há duas faces, uma atual e outra virtual, que é uma espécie de duplo ou reflexo, “um circuito entre uma imagem atual e uma imagem virtual”⁹⁸. É, então, a relação contínua entre passado e presente.

Dessa vez Deleuze pensa em consonância com a teoria do cone invertido, de Bergson⁹⁹. Na extremidade do cone, estão o atual presente e o passado desse presente; nas secções paralelas, ou melhor, entre elas, há uma massa virtual de passado que se amplia até um passado cósmico. Nessa massa, elementos flutuam sem ordenação e são acessados em função da urgência do presente. Para Deleuze, o virtual é real, mas ainda não foi impresso. Não nos reduzimos à atualidade; nos nutrimos de um virtual para o qual nos voltamos pouco. Todos podemos trafegar nesses “lençóis” do tempo, na massa virtual, mas quem faz isso com frequência são os artistas, porque conseguem se desprender da urgência de presente.

O cinema moderno mergulha no cone, mergulha no tempo, libertando as imagens para outras possibilidades e aventuras. Nesse mergulho, real e imaginário entram em coalescência, em que o tempo é apresentado de forma direta. A imagem-cristal é a fundação do tempo como forma pura, diferentemente do tempo cronológico. O que o vidente enxerga no cristal “é o tempo, é o jorro do tempo como desdobramento, como cisão em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva: o tempo em sua diferenciação”.¹⁰⁰

Desmoronam-se, então, a verdade e toda a possibilidade de julgamento, o sistema do juízo, a culpa, a punição, tão caros à tradição

⁹⁶ MACHADO, Op. Cit., 2009, p. 279.

⁹⁷ DELEUZE, Op. Cit., 2013.

⁹⁸ Ibid., p. 276.

⁹⁹ BERGSON, Op. Cit., 2010.

¹⁰⁰ MACHADO, Op. Cit., 2009, p. 280.

ocidental. Para se aprofundar, Deleuze¹⁰¹ se volta à crítica da verdade em Nietzsche, que defende uma perspectiva que ultrapassa o binarismo do mundo verdadeiro *versus* mundo aparente. Ele critica o “homem verídico”, que tem vontade de verdade e julga a vida a partir de um fundamento moral. Nietzsche opõe a essa vontade moral uma vontade de potência, chamada também de “vontade de falso” que, na arte, se insurge justamente contra a vontade moral. A arte é uma força vital, estimulando a vida contra a negação da vida, que está implícita no discurso daqueles que acreditam em uma realidade única e verdadeira.

Quando a pura força do tempo coloca a verdade em crise, restam as forças do mundo e suas metamorfoses. Liberta-se o tempo e também os devires. No caso da poética de HH liberta-se fundamentalmente o corpo físico tal qual o concebemos. Essa emancipação, que envolve mortes, só se dá porque se trata de um corpo que sabe que, ao olhar para o mundo, também é olhado por ele.

Afetos e ameaças de um corpo-paisagem

Didi-Huberman afirma que há uma inelutável “cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha”¹⁰² e, para dar um exemplo de como estamos sempre tentando superar essa cisão, discorre sobre o momento angustiante que vivemos quando estamos diante de um caixão com um corpo dentro. Nessas horas, o homem costuma ter duas atitudes. Na primeira, deixa que a visão permaneça no volume visível da tumba e acredita que todo o resto não existe, ignorando o corpo dentro dele. Desse modo, recusa-se às “latências do objeto”¹⁰³:

‘Esse objeto que vejo é aquilo que vejo, um ponto, nada mais’. Terá assim feito de tudo para recusar a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo ou da metamorfose no objeto,

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 29.

¹⁰³ Ibid., p.39.

o trabalho da memória – ou da obsessão – no olhar. Logo, terá feito de tudo para recusar a *aura* do objeto. (...) ¹⁰⁴

A segunda atitude equivale a uma tentativa de superar completamente o que vemos e o que nos olha. Nesse caso, não há mais nem volume; é como se o corpo dentro da tumba já estivesse abandonado esse lugar, que é recusado por quem olha. Cria-se, assim, uma espécie de ficção e imagina-se que o corpo vive em outro lugar, “permanecendo belo e benfeito, cheio de substância e cheio devida”¹⁰⁵. Ver, nesse caso, não passa de um “exercício da crença”¹⁰⁶.

Nos dois casos, Didi-Huberman afirma que a linguagem vence o olhar. Se “O homem da crença verá sempre alguma outra coisa além do que vê, quando se encontra face a face com uma tumba”¹⁰⁷, como escreve o filósofo, é também porque seu olhar está mediado por uma determinada partilha policial do sensível que inventa significados para as imagens, direcionando a nossa vista não para as coisas em si, mas para seus significados prévios, que mantemos e reforçamos especialmente por meio da linguagem.

Não é apenas diante da tumba que nossos olhos veem algo que nem sempre está diante da vista. Porém, essa reflexão específica do filósofo sobre nosso olhar diante da morte, separada de nós por meio de um caixão fechado, dentro do qual há um corpo humano que já não se movimenta, abre caminho para pensarmos na poética de Herberto Helder. Em uma das pequenas histórias de “(o humor em quotidiano negro)”, HH escreve:

Uma negra californiana, prevendo a morte próxima do seu cão, quis adquirir uma concessão perpétua num cemitério canino. O concessionário devolveu-lhe o pedido com a seguinte nota: <<Os cães cujos proprietários são negros devem ser inumados em cemitérios para cães negros.>> ¹⁰⁸

A questão aqui é anterior à possibilidade de uma tumba, e um bilhete tragicamente cômico não só impede o enterro do corpo de um cachorro como

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Ibid., p. 40.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Ibid., p. 48.

¹⁰⁸ HELDER, Op. Cit., 2013, pp. 92-93.

também aparta corpos que têm uma cor de pele específica. É a linguagem, ditando as regras e as sensibilidades, que aqui tem poder e nos remete justamente para um sistema de leis típico do mundo ocidental, pois elaborada por uma escrita burocrática e imperativa. O texto não nos dá nenhuma indicação de que essas duas pessoas tenham se encontrado; parece mesmo que tiveram contato uma com a outra apenas por meio de papéis escritos, sem que seus corpos pudessem se ver.

Logo imagino um mundo em que os corpos humanos não se encontram – nem virtualmente, com câmeras e outras possibilidades tecnológicas que também acoplam e comunicam os corpos –; apenas se comunicam por meio de uma suposta linguagem da ordem gravada em papéis. Nessa espécie de mundo que só olha para letras escritas e se orienta por meio delas, os corpos dos seres vivos vão se afastando cada vez mais até que talvez desapareçam, como a rapariga mutilada. Nesse caso, nem tumbas serão necessárias. Não haverá nem mesmo desespero, porque ver – ainda que apenas o volume de um caixão – realmente já não terá importância alguma.

Porém, se as mãos da negra californiana se libertarem da ordem e do silêncio mortal que ronda o fim desse pequeno texto, algo diferente pode acontecer. As mãos dela podem se unir àquelas que habitam um mundo cujo poder está, literalmente, nas mãos, e que surge em três textos seguidos um do outro no livro. Em um deles, intitulado “(outra)”¹⁰⁹, mãos multiplicam-se pelo espaço, causando desespero nas pessoas. Ativas, elas começam a fazer de tudo na cidade, inclusive participar de relações sexuais, e amantes passam a ter medo de irem para cama e serem surpreendidos por “mãos viciosas”. Espertas? Ousadas? Mais do que isso. “O que não podem fazer mãos quando libertas do corpo? Até voar, supõe-se. E supõe-se bem, porque numa tarde alta de maio passou sobre a população uma revoada de mãos”¹¹⁰, escreve HH. Tudo realmente se transforma quando uma dessas mãos é morta por um homem que não tinha ideia de que estava colocando fim à vida de todos os seus companheiros. Como represália, as mãos

¹⁰⁹ Ibid., pp. 51-53

¹¹⁰ Ibid., p. 52.

declararam guerra e exterminaram todos os homens. Desde então, impera um “pensamento manual” na cidade.

Se pode parecer tudo muito radical é justamente porque estamos diante de uma poética de radicalidade, que não destrói para acabar com tudo, mas para transformar. HH parece exterminar um determinado tipo de homem, preso em um corpo ditado por uma partilha policial do sensível. Ao destruí-lo, entretanto, ele cria um outro corpo, de mãos libertas que têm o poder de construir uma outra humanidade. E se digo que as mãos californianas devem participar é também porque nesse outro mundo possível separações entre as pessoas, seja por gênero ou cor de pele, não existem e caixões não parecem necessários porque, na contramão daquele mundo imaginado – onde pessoas se afastam cada vez mais até desaparecer –, a visão ganha importância. Ela passa a se comportar de uma maneira tátil em HH – não é sem motivo que meus poros se abrem, pois a rapariga helderiana realmente toca meu corpo, inclusive com os olhos, rompendo peles, diversificando afetos e capacidades.

Didi-Huberman afirma que a visão sempre se choca com o volume dos corpos e que “ver só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do tocar”¹¹¹. E se não há espaço para fechar o corpo ou os corpos que morrem nessa poética, é porque somos tomados não só pela agonia, mas também pelo júbilo de um corpo que está se desfazendo para se transformar em outro no espaço, sem amarras.

Em HH, a linguagem parece devolver à visão a sua liberdade. É nesse sentido que uma determinada noção de paisagem também toma corpo na medida mesmo em que toma o corpo. A palavra paisagem aparece pelo menos uma vez em cinco dos seis textos em versos e também está em outros escritos do livro. Ela é “inquebrantável”¹¹² - como o tempo, aliás – em “(é uma dedicatória)”, nasce em “(a carta da paixão)”¹¹³, ronda sobre si mesma em “(similia similibus)”¹¹⁴, tem fundura e pode ser arrancada em

¹¹¹ DIDI-HUBERMAN, Op. Cit., 2018, p. 31.

¹¹² HELDER, Op. Cit., 2013, p. 9.

¹¹³ Ibid., p. 45.

¹¹⁴ Ibid., p. 49.

“(vox)”¹¹⁵, circula e pode ser erguida em “(a morte própria)”¹¹⁶. Ela está em constante movimento e interação; entretanto, não pode ser quebrada. Essa ideia nos chama atenção porque está dentro de uma poética em que tudo parece estar sempre se desmantelando, especialmente pelo fogo. No entanto, apesar da permanência da paisagem, Helder parece desfazer um determinado conceito dessa palavra.

O filósofo e sinólogo, François Jullien, reflete sobre e questiona o conceito de paisagem tal qual foi estabelecido na Europa, contrapondo-o ao termo usado na China, “mountain(s)-water(s)”¹¹⁷, que quebra de maneira radical com as ideias de extensão, vista e corte, presentes quando invocamos a palavra paisagem. Muito embora Herberto Helder use essa palavra ocidental, os significados que ela alcança em sua poética são mais próximos de uma visão chinesa sobre esse termo.

Jullien dá início à discussão fazendo um levantamento dos significados presentes em dicionários europeus, nos quais a paisagem é definida de uma maneira bem parecida. A mais recente delas, do *Robert dictionary of French*, afirma que se trata de um pedaço de terra que a natureza apresenta para alguém, repetindo uma ideia já antiga. No Brasil, as definições caminham nesse mesmo sentido. No Novíssimo Aulete, lemos: “Espaço que pode ser alcançado pelo olhar; vista, panorama (...)”¹¹⁸. Mais do que europeu, talvez esse recorte conceitual seja bastante ocidental.

Segundo o filósofo, o pensamento europeu – e, por tabela, o nosso – foi influenciado pelo Renascimento Europeu, que se moldou pelo pensamento científico. De acordo com a ciência, o observador e a natureza estão separados, cada um de um lado diferente, estabelecendo uma relação sujeito-objeto bastante clara. Além disso, não apenas nosso pensamento sobre paisagem, mas também todo um pensamento Europeu Moderno se ergueu a partir dessas bases.

¹¹⁵ Ibid., p. 110.

¹¹⁶ Ibid., p. 170.

¹¹⁷ JULLIEN, François. *Living off landscape – or the Unthought – of in Reason*. London: Rowman & Littlefield International, 2018.

¹¹⁸ AULETE, Caldas. Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011, p. 1014.

Porém, será que conseguimos fugir dele? Jullien nos provoca com essa questão quase retórica, como faria também um bom antropólogo. Se, por um lado, é impossível escapar da cultura em que nascemos e fomos criados; por outro, a arte pelo menos nos convoca para, junto dela, fazer furos em conceitos pré-estabelecidos. E, para adentrar nas aberturas de Herberto Helder com mais furor, vale fazermos uma rápida viagem até a China.

O correlato chinês de paisagem é composto por aquilo que Jullien considera dois opostos: montanhas e águas. Nesse sentido, estão envolvidos no conceito de paisagem tudo o que tende para cima e tudo o que tende para a profundidade. Une-se o vertical e o horizontal, o alto e o baixo, a imobilidade e a mobilidade, o opaco e o transparente, o sólido e o dispersivo, que não só são opostos como também respondem um ao outro. A paisagem é a interação entre fatores contrastantes que formam pares e não convoca apenas nossa visão – como dita o conceito europeu –, mas também a nossa audição. “Against this monopolizing power of sight China offers the essential polarity through which world-stuff enters into tension and deploys. No human-stuffe detaches from this”¹¹⁹, afirma o filósofo.

Para os chineses não há uma natureza que se apresenta aos nossos olhos. Ela é a interação contínua entre os polos (alguns dos quais nomeamos acima) e não está à parte – não existe a possibilidade de um observador, porque não é possível estar fora e delimitar um horizonte a partir de uma posição. Especialmente nos textos em versos de *Photomaton & Vox*, algo semelhante parece acontecer. A paisagem surge não a partir do olhar de um sujeito para um objeto, pois aparece entranhada no corpo humano. É misturada a ele que ela se dá a ver em uma poética em que nada está à parte, separado por fronteiras, uma vez que tudo se comunica e interage.

Nesse sentido, o conceito de paisagem cunhado pelos europeus está mais distante de Helder do que os significados que os chineses dão a ela. Se a paisagem é inquebrantável – como o tempo, aliás – é porque não é possível separá-la de nós mesmos e, por isso, ela parece resistir ao fogo nas

¹¹⁹ JULLIEN, Op. Cit., 2018, p. 16.

mãos do poeta, que vai queimando tudo à medida que escreve. Em “(é uma dedicatória)”, ao mesmo tempo em que uma pessoa é erguida no poema, ela é queimada. Enquanto acompanhamos a combustão, vemos nesse corpo furos por onde escoam “as estações” e “(...) a inquebrantável / paisagem que as persegue por dentro (...)”¹²⁰. Além de ser vista por meio de um corpo furado, emaranhada a ele, a paisagem não é estática, pois parece correr feito sangue, perseguindo o corpo todo. Este corpo não a olha, porque não está separado dela, mas deve senti-la, como sentimos o peso de nossos membros ou o movimento de nossos órgãos se a eles prestarmos atenção.

O termo paisagem e a sua possível relação com a poesia são também explorados por Herberto Helder em alguns textos que se aproximam mais de ensaios sobre a escrita de poesia. Em “(a paisagem é um ponto de vista)”¹²¹, o escritor começa ironizando uma visão de mundo representada por Marilyn Monroe, grande diva do cinema hollywoodiano, fazendo, possivelmente, referência às clássicas fotos em que a atriz aparece sobre uma bicicleta, fitando a natureza. Este seria o melhor meio para contemplá-la e a ele o poeta opõe o helicóptero, que seria a melhor forma para escrutá-la – ao que tudo indica a poesia não se contempla.

Ao colocar natureza e arte em uma relação ao longo do tempo, Helder afirma que, se um dia a arte imitou a natureza de acordo com regras aristotélicas, é certo também que, em algum momento, ela se indis põs com a arte, que acabou por expulsá-la. Então, a natureza começou a imitar a arte, tentando ser cada vez mais “imaginosa”. Quando o conflito teve fim, a bicicleta virou realmente um instrumento de observação da natureza, enquanto a arte mobilizou “a movimentação para os aeroportos helicópteros”¹²², adotando uma visão que, mais do que vertical, é “abissal”. Muito diferente da visão horizontal proporcionada pela bicicleta, ela tem profundidade e penetra nos abismos do mundo. Se a aparente competição entre as duas lembra o jogo de uma relação amorosa, a bem-humorada ideia de Helder não me parece ter um fim tão bem determinado como expressa o

¹²⁰ HELDER, Op. Cit., 2013, p. 9

¹²¹ Ibid., p. 58.

¹²² Ibid.

primeiro parágrafo desse texto. Nos parágrafos que se seguem essa ideia fica mais complexa e a relação me parece, na verdade, interminável.

Segundo o texto, não é apenas o leitor – que também é um crítico – que deve usar o helicóptero quando se trata de poesia, mas também o próprio poeta. Esse novo modo de fazer poesia, segundo Helder, deu-se a partir de Rimbaud, quando “percebia-se que a poesia é um uso – e usualmente um abuso – da verticalidade”¹²³. Nessa “defesa da visão helicopteriana da poesia”¹²⁴, como escreve Luis Maffei, o ser humano está incluso na paisagem.

Para fazer poesia é necessário, então, um mergulho abissal no mundo, do qual o corpo do poeta não está separado. Se é abissal, é porque vai penetrando em tudo até um lugar de ausência do qual fala o texto, onde tudo falta, menos cadáveres.

Esse mergulho vai rompendo com fronteiras e criando uma nova paisagem, repleta de vida e morte, que é o próprio poema. Não me parece ser possível dizer que a natureza não tem relação com isso e que ficou perdida com a bicicleta, a menos que se parta de um conceito ocidental, que a isola do homem, colocado em uma posição de superioridade. A poética de HH, especialmente a praticada nos seis textos em versos, não me parece ter vínculo com essa ideia. A fauna e a flora, o universo físico de uma maneira geral, estão, com os seres humanos, em contínua relação e movimento nas paisagens que também são os poemas.

O poema como paisagem é um conceito que surge de maneira bastante explícita no texto “(guião)”, cujo título faz alusão ao roteiro de cinema, escrito que diz quais e como serão as imagens de um filme. Muitas vezes, o poeta aproxima essas duas artes em uma relação que tem como foco justamente a produção e a montagem de imagens, como ainda veremos. Nesse texto, Helder apresenta e desenvolve os princípios que parecem ser indispensáveis para a sua escrita. No terceiro item, lemos:

¹²³ Ibid., p. 60.

¹²⁴ MAFFEI, Luis. Scherzo com helicópteros: A metáfora do voo em Herberto Helder. *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, Porto, II Série, v. 21, 2005, p. 2.

(...) Ver sempre o poema como uma paisagem. Esta paisagem é dinâmica. Preocupa-me a natureza do solo, por isso me imponho certa unidade de flora e fauna, uma ligação mineral, as articulações meteorológicas. Mas a paisagem move-se por dentro e por fora, encaminha-se do dia para a noite, vai de estação para estação, respira e é vulnerável. Ameaça-a o seu próprio fim de paisagem. Pela ameaça e vulnerabilidade é ela viva. (...) ¹²⁵

A paisagem (poema) é descrita como sendo um corpo cujas articulações são meteorológicas, em uma constituição que parece envolver verdadeiras acoplagens e as ligações não são entre ossos, mas entre minérios. Elas vêm, portanto, da terra e conectam-se a elementos atmosféricos para se fazer. Se nosso corpo, que respira e é vulnerável, parece conter a iminência da morte, sendo, por isso mesmo, uma constante ameaça a nossa vida – pelo menos aqui na Terra, tal qual a concebemos –, não me parece ser diferente o que acontece com o poema (paisagem). O poema também nos ameaça. A pessoa magnificada que se ergue nele olha para nós como quem tem fome e cabe ao leitor deixar-se envolver ou não, o que talvez seja o mesmo que dizer: permitir-se ser comido ou não. O que escrevo nessas páginas é justamente o que aconteceu e acontece comigo quando deixo-me entregar ao corpo-paisagem, à rapariga helderiana.

De certo modo, este é um processo – deixar-se ser comido – que não precisa necessariamente da poesia para acontecer. Basta lembrarmos do texto sobre a rapariga que é mutilada. Há no próprio cotidiano um centro devorador, uma abertura, um grande furo por onde tudo escapa, foge de qualquer controle, podendo devorar nossas convicções e nosso corpo.

Em “(palavra visível)” ¹²⁶, essa ideia é desenvolvida tendo a linguagem como foco. HH diz que as coisas nascem dos nomes que damos para as imagens. Uma vez criada pelas palavras, a realidade passa a respirar “encostada aos pulmões, lateja no sangue, crava-se na cabeça como uma coroa”. Se a imagem é bonita, também é desesperadora. A linguagem passa a participar do nosso corpo e une-se aos órgãos em uma relação de dependência e poder. Ela envolve-nos em uma determinada partilha do

¹²⁵ HELDER, Op. Cit., 2013, p. 133.

¹²⁶ Ibid., p. 55.

sensível e, nesse sentido, limita as imagens a sentidos específicos: olhamos para elas e vemos as “palavras visíveis”.

Entretanto, precisamos lembrar que no senso mora o contrassenso. E, usando justamente a palavra paisagem para falar dessa partilha do sensível que se sustenta pela linguagem, HH nos coloca diante do centro devorador: “Somos agora a paisagem para esta paisagem. A obra do nosso primeiro impulso olha para nós”¹²⁷. Nesse momento, algo já fugiu ao controle e a partilha de algum modo falhou, porque as palavras visíveis têm vida própria e se voltam contra nós.

Se os nomes habitam as coisas “com a selvajaria vegetal de um paraíso”¹²⁸, as coisas passam a agir com a mesma selvageria, daí que talvez tenhamos medo de algumas palavras: “Delas irrompe a cega proliferação das imagens”¹²⁹, escreve Helder, curiosamente no começo do texto, embaralhando a nossa visão de maneira bruta. É que, para o poeta, no mundo já está dado desde o início uma alucinação que é própria das imagens.

O que nos importa aqui é justamente o que faz HH com essa alucinação em *Photomaton & Vox*, que nos traz uma espécie de “filme vocabular”¹³⁰, para usar uma expressão do próprio poeta. Talvez seja mais cabível dizer que nós, leitores, não estamos diante de uma paisagem quando lemos HH, mas de um corpo-paisagem que, a princípio, parece convocar especialmente a nossa visão – é uma poética que produz um fluxo incessante de imagens. Porém, é importante lembrar que estamos lendo palavras e não imagens. A literatura é quase franciscana nesse sentido, porque trabalha com uma (única) ferramenta que não tem custo algum – não é cinema, muito embora dele se aproxime bastante. Se as palavras fazem imagens elas as fazem de um modo muito diferente do cinema, que convoca não apenas o nosso olhar, mas também os outros sentidos. Não basta ouvir um filme, mas basta ouvir um poema – não dependemos da visão para ter

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Ibid., p. 25.

contato com ele. As imagens, quando elaboradas em palavras, convocam todos os nossos sentidos, afetos e capacidades.

Esse processo me parece que é intensificado quando se trata da poesia de Herberto Helder. Se comecei a me relacionar com a rapariga helderiana é porque não me parece haver outro modo de entrar nessa poética sem misturar o nosso próprio corpo a ela. Toco o mundo todo quando toco o corpo da rapariga. Entretanto, quais imagens vemos e tocamos quando penetramos as paisagens de HH?

Sua poética já foi, muitas vezes, aproximada a um modo surrealista de criar imagens. De fato, Helder teve algumas entradas nesse movimento, mas muito pontuais. Participou de um número da revista *Pirâmide*, dedicada ao surrealismo, e assinou um dos textos da *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*¹³¹, com João Rodrigues e José Sebag. Além disso, há, em sua obra, características que eram comuns ao movimento e que estão presentes, segundo Maria Estela Guedes, especialmente em *Ofício Cantante*, *Photomaton & Vox* e *Os Passos em Volta*:

collage, enumeração caótica, liberdade na criação de imagens, humor negro, situações extravagantes e modo insólito de contar, assunção do sexo e do erotismo, apologia do amor livre e da própria liberdade.¹³²

Porém, atributos não bastam para considerá-lo surrealista. O poeta, aliás, faz críticas ao movimento, inclusive em *Photomaton & Vox*. Em “(os quartos incendiados)”¹³³, Helder especula em torno de uma frase “vulcânica” presente nas Cartas de Joyce: “– Nestes últimos tempos, muitas montanhas procuram o profeta”. Depois ele avisa qual é a sua atitude diante da frase: “Proponho-me deslocar as montanhas para onde a minha leitura entender, mas sempre com a intenção no profeta, não no espelho”, escreve para, em seguida, desenvolver a proposta por meio de uma história que envolve Kleist, Goethe, Artaud, Rivière, Van Gogh, Anais Nin, Rimbaud e outros.

¹³¹ VASCONCELOS, Mario Cesariny de (Org.). *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*. Lisboa: Guimarães Editora, 1961.

¹³² GUEDES, Maria Estela. HERBERTO HELDER: É e não é um poeta surrealista. *Incomunidade*, Porto, ano 2, dezembro de 2013.

¹³³ HELDER, Op. Cit., 2013, pp. 61-64.

Para Kleist, Goethe era o profeta. Este, com “A Elegia de Marienbad”, repreendeu o primeiro. Kleist, que levantava fogueiras a cada versão da obra, recebeu a revelação de que o que lhe perturbava não era o milagre, mas a ausência dele. A partir daí Helder lança abruptamente a seguinte frase: “O profeta sempre fora esse inquilino de quartos incendiados”. Curioso notar que, retirando o “r” e o “f” da palavra “profeta”, temos “poeta”, como se um estivesse dentro do outro, ou como se um brotasse do outro. Ao mesmo tempo, com o exemplo de Kleist e Goethe, Helder parece nos dizer que o poeta não faz milagre, distanciando-o de ser um possível profeta. Esse movimento de aproximação e distanciamento não cessa.

No texto, o próximo a sondar um possível profeta é Artaud. Ele se deslocava no céu enquanto as montanhas vasculhavam pelos bairros franceses. Elas acabam apanhando o profeta antes que o poeta o faça. Este, então, parece que começa a cair e, durante a queda, liberta-se do surrealismo quando o movimento se aproxima do partido comunista. Artaud não podia aceitar, dizia-se inimigo de qualquer organização. E, se o surrealismo já era uma espécie de organização, tornar-se-ia mais ainda quando vinculado ao partido, resultando em uma espécie de tragédia que, segundo Helder, tinha como fim a morte do poeta, que “morria pelo cu”. Aqui a palavra poeta não me parece vinculada a Artaud, mas aos poetas surrealistas de uma forma geral. Para HH, o movimento deu em merda. Em outras palavras:

Nunca há surrealismo, porque o surrealismo que houver será sempre uma ‘descrição do mundo’ (Juan Matus), em que se implica um preconceito gradual ou termométrico da realidade. Quando a montanha se cruza com o profeta, a história da realidade retorna a seu lugar, para cá de todas as montanhas, no vazio. (...) ¹³⁴

As montanhas movem-se, não precisam de fé ou milagre para isso e, se o poeta for mesmo um profeta, é também um “inquilino de quartos incendiados”. Ele não tem uma habitação que lhe pertença e aluga espaços que negam a própria possibilidade de um lar, pois são lugares que estão sendo consumidos pelo fogo. O poeta habita um espaço de morte próxima,

¹³⁴ Ibid., p. 64.

uma vez que ele também pode – e não só os quartos – ser destruído pelo fogo. As montanhas parecem, assim, menos frágeis e menos romantizadas.

Para os surrealistas, seguindo o pensamento de HH nesse texto, o poeta é profeta. Se é profeta, é capaz de ir atrás das montanhas (da realidade?) para desvendá-la e descrevê-la. Há aqui a mesma ingenuidade, ou romantismo, de quem aluga quartos incendiados. Uma visão restrita do que é poesia, uma estética específica contra a qual Herberto Helder escreve com mordaz ironia. Porém, guardemos a imagem do quarto incendiado para outros momentos, porque ela não me parece tão negativa assim e tem relação – se ativada de outro modo – com a poética de Helder. Basta lembrarmo-nos do fogo queimando as mãos do poeta.

As montanhas se movem. A realidade é um repto. Para HH, os surrealistas não percebiam isso. Eram preconceituosos com a realidade na medida em que pareciam considerá-la menos do que ela é ao acreditarem-se capazes de moldá-la em imagens escritas. Sentindo-se profetas, os surrealistas achavam-se poderosos frente à realidade, capazes de dizer como e o que ela é e de esgotá-la em palavras.

Em um pequeno artigo chamado “Ou o amor, ou a vida, ou a loucura, ou a morte”, publicado em jornal¹³⁵, Herberto Helder lança um comunicado a um grupo muito específico: “oficiais da crítica/ aos ortodoxos / aos mercenários/ ao democraçionismo-fascista/ ao <<café>>/ à duplicidade/ aos surrealistas”. No texto, faz uma crítica ao que chama ironicamente de abaixo-assinados, palavra que ele usa para possivelmente referir-se aos textos (escritos ou não) que manifestam com veemência a opinião de um determinado grupo e que são de caráter público. Textos com este teor são normalmente criados pelos grupos citados acima para afirmarem uma posição diante do mundo. De acordo com o que escreve Helder, todos eles de algum modo recorrem ao surrealismo para marcarem ainda mais as suas posições. Apoiam-se nele quando o assunto é liberdade, mas afastam-se quando o surrealismo mostra seus limites, então dizem que é uma prisão. Um movimento ou uma visão de mundo é usada, então, apenas quando convém.

¹³⁵ HELDER, Herberto. “Ou o amor, ou a vida, ou a loucura, ou a morte” em *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, 2 de Maio de 1962.

Para tais grupos, chamados também de “declarantes”, a “Poesia” – assim mesmo com letra maiúscula – é um “estilo de vida”, jamais um “modo de vida”, e aqui aparece uma questão muito importante desse texto de Herberto Helder. Um estilo não é um modo de vida, mas uma posição diante da vida que, como a moda, pode mudar a qualquer momento. É possível colocá-lo e tirá-lo do corpo quando quiser. Já o modo de vida me parece fazer parte do corpo, envolvendo como você internaliza e se transforma. Em certo sentido, os profetas guardam algo de estilização, pois acham-se no direito de moldar o mundo. Não à toa, para esses “declarantes”, profecia e poesia caminham juntos: “guardam o direito de serem profetas, mesmo em matéria política, por isso lhes parecer ainda uma voz de poesia”.

É outra a ideia de poesia para Herberto Helder, muito mais ligada a um modo de vida. O surrealismo, de algum modo, ficou restrito à estética específica, que se tornou apenas um estilo, parece nos dizer Herberto Helder. Por meio desse estilo, imagens do sonho e do inconsciente – a “vaca a ruminar a estrela Arcturus”, ironiza Helder – prometem libertar o homem e apresentar a verdadeira realidade. Em certo sentido, a ideia lembra o que diz Bergson, quando afirma que os atos criativos são frutos do sonho, em que temos acesso a um real diferente daquele que temos no cotidiano.

Para Herberto Helder parece acontecer o oposto: tudo está no cotidiano, muito embora não tenhamos a capacidade de ver. Nós não somos capazes de acessar ou de falar sobre o real, então descrevê-lo e representá-lo com imagens não deixa de ser um ato de vaidade típico de alguns grupos, como os surrealistas. Não basta criar imagens, parece nos dizer a poética de Helder. Se ele cria, ao mesmo tempo, não fica preso a elas. As imagens que surgem na página do poema são problematizadas o tempo inteiro em *Photomaton & Vox* por meio de uma potente invenção conceitual. Em HH, não há imagem sem conceito, sem pensamento e sem conflito.

Aliás, a produção de conceito parece ser uma das características da poesia contemporânea em geral. Maria Gabriela Llansol, escritora portuguesa que escreveu praticamente no mesmo período que Herberto Helder, é um bom exemplo. Nascidos quase no mesmo dia, ele no dia 23 de novembro de 1930, ela no dia 24 do mesmo mês e um ano depois, as semelhanças entre

ambos estão também no modo de fazer poesia. Llansol, como HH, ultrapassava as fronteiras entre gêneros, tendo escrito diários, romances, poesias e ensaios que se encaixam nessas mesmas classificações, mas, ao mesmo tempo, fogem delas. Além disso, faz da escrita um lugar sobre a escrita, muitas vezes fazendo uso também de imagens. Em um dos seus poemas, lemos:

Não se convence que a escrita e a vida vão a par,
Descontadas diferenças de velocidade e alguma
Galhardia no tempo. O corpo demora a experimentar.
Usa-se. É o facto dos afectos. Entrou na vida? Entrou
Na escrita floral dos fiéis de amor. Não quer, todavia,
Abri-la, ainda menos lê-la. E tão teimosamente o faz
Que dificilmente um novo perfume entre sede e planta
Lhe subirá pelo caule. Ó rapariga, quando te irá
cheirar
A luar libidinal?¹³⁶

A rapariga de Maria Gabriela Llansol parece negar a possibilidade da vida no texto. Talvez porque esteja tão mutilada por alguma partilha policial do sensível que já não consegue perceber o corpo como um lugar não de fronteiras, mas de aberturas. Se algo entra na vida, imediatamente entra no corpo e também na escrita, porque “usa-se” o corpo – esse lugar de acontecimentos dos afetos – na escrita, que o transforma, podendo modificá-lo com um “novo perfume entre sede e planta”, por exemplo. Contudo, é preciso ter o corpo aberto, assumir uma pele furada, e esta rapariga parece não querer entregar-se. Assim, ela perde a possibilidade de ser também planta e de alcançar uma nova energia, imbuída de desejos, em que está o “luar libidinal”, que deve magnificar as pessoas.

Em Helder, a rapariga é já o próprio corpo da escrita:

eu tenho sangue até às órbitas: a estrela fechada eleva-se
no redemoinho da garganta – e levanto a mão e explode
cinematograficamente
a imagem da própria mão
afogada
– porque eu morro da minha vida grave: a longa pálpebra
do corpo cerra-se
sobre a fenda negra aberta à paisagem que corre
como uma chama

¹³⁶ LLANSOL, Maria Gabriela. *O começo de um livro é precioso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

por toda a casa – ceifem-me os cabelos à luz
 panorâmica: e nas raízes sangrentas
 a cabeça queima-se como a lua queima as roupas
 levantadas (...) ¹³⁷

Neste trecho de “(vox)”, já não há mais distinção entre mundo e corpo humano, que é feito também de órbitas, estrelas, redemoinhos e raízes. Escrever é um ato extremamente corporal, que passa pela garganta, onde parece ocorrer um desastre natural – espécie de tsunami de sangue –, que faz explodir da mão “a imagem da própria mão / afogada”.

Lembro agora de uma conversa que tive com Roberto Zular, que especulou a possibilidade de um sangue equívoco da imagem, que estaria entre os corpos do escritor e do leitor. Seria uma espécie de sangue virtual presente no cruzamento de muitos pontos de vista implicados na escrita e na leitura de um poema. Imagino que tudo se passa como se, antes de desaparecer, a imagem (aparição) deixasse em nós parte de seu sangue. A transfusão acontece primeiro com o escritor para depois se dar conosco, leitores, quando já se trata de um líquido mais misturado, que inclui também o sangue do poeta. A vida das imagens, ainda que equivocadamente, sobrevive em nós.

No poema, o corpo do poeta começa a queimar-se e a força das imagens, transmitida especialmente pelos cortes entre os versos, faz o cinema aproximar-se novamente. Parece não haver espaço para a delicadeza, como há no poema de Llansol. Aqui impera a combustão de um corpo, entregue desde o início à escrita, que vai se desintegrar para depois crescer no poema e pelo poema. Em ambos, porém, parece haver a ideia de colocar em ameaça o corpo. Llansol, inclusive, define a estética como sendo “a produção de um repto da mente (“o fascínio”), pondo em risco os afectos e os sentidos (“criação concreta da matéria”)” ¹³⁸.

No caso de HH, ao colocar em risco os afetos, ele instaura na escrita uma dobra em que diferentes regimes sensíveis se atravessam. As frases de Helder, que são essa pessoa que se magnifica, desfibram e refibras as camadas do mundo, que já não é mais o mesmo depois de experimentarmos

¹³⁷ HELDER, Op. Cit., 2013, p. 111.

¹³⁸ LLANSOL, Maria Gabriela. Op. Cit., 2011, p. 21.

essa leitura. Ele faz isso inscrevendo na escrita o processo de escrita e o pensamento que isso gera, porque a gente pensa e o pensamento é mais uma camada do mundo. Não se trata, portanto, de metalinguagem ou de textos que refletem sobre a escrita, mas das marcas imagéticas da desconstrução-construção de um corpo – a minha rapariga – na página.

“A imagem não é uma realidade? / “O que os poetas provam é que é preciso uma imagem para revelar que a realidade não existe”. Este parece ser um dos conceitos fundamentais dessa poética. Ao dismantelar refazer corpos, HH mostra que a realidade é sempre uma invenção. Para Helder, o poeta parece ser e não ser um profeta. Ele não é um poeta em um sentido ingênuo, que acredita ser possível desvendar a realidade, mas ele tem algo de profeta na medida em que revela algo: a incapacidade de captarmos o real e a capacidade de transformação que existe na realidade e que pode ser ativada pelos nossos corpos.

Ao mesmo tempo, a realidade está sempre nos escapando e essa questão está o tempo todo em jogo na poética de Herberto Helder. Se nos foge é também porque não a alcançamos e talvez ela nos alcance primeiro – lembrem da montanha atrás do profeta. Seja como for – e não sabemos exatamente como é – HH parece dizer que não é possível darmos conta da realidade, como queriam os surrealistas. Para Lindeza Diogo, o poeta aproxima-se justamente da falta para escrever:

(...) o autor está interessado *no que falta*, fórmula fetichista da insatisfação com a história da realidade. Essa ausência deveria apresentar-se tal qual (cf. Helder, 1979: 63 e *passim*), – como ‘materialidade invisível’, sem as formas culturais, historicizantes, que a nostalgia parasita. O surrealismo é não só uma dessas formas, como também uma instância de produção de formas deste tipo. Pode, portanto, assimilar-se à cultura que é completa e omissa (quanto *ao que falta*): ‘a cultura está na posse de conotações severas, é omissa (portanto: completa)’ (idem: 131). *O que falta, e que é também o que tarda na ausência e o que nela deve apresentar-se*, na fidelidade mesma que solicita, revela a realidade, toda a realidade, como insatisfatória. (...).¹³⁹

¹³⁹ DIOGO, Américo Antônio Lindeza. *Herberto Helder: texto, metáfora, metáfora do texto*. Lisboa: Almedina, 1990, p. 54.

Essa insatisfação faz-se presente nos textos de Helder que, ao colocar a falta em jogo, faz da escrita uma espécie de voo em direção aos abismos do mundo, ideia que pode parecer romântica, mas não é. “Escrever é literalmente um jogo de espelhos, e no meio desse jogo representa-se a cena multiplicada de uma carnificina metafisicamente irrisória”, afirma HH. Sempre embebida de morte – lugar de falta –, Helder faz questão de avisar que a própria escrita também não é suficiente. Essa espécie de impossibilidade de alcançar o real nos remete ao nagualismo, que tem Dom Juan Matus, índio Yaqui de Sonora (México), como um de seus expoentes, citado por Helder no trecho acima, quando ele afirma a impossibilidade do próprio surrealismo.

Devorar e ser devorado: uma rapariga fendida

Antes de seguir com Dom Juan Matus, é importante tratarmos, ainda que brevemente, da relação de Herberto Helder com textos de povos mais antigos, não modernos. Assim como fizeram muitos surrealistas, o poeta também se apropriou deles, tendo publicado cinco livros compostos por aquilo que chamava de “poemas mudados”, muitos deles elaborados a partir de traduções já feitas por outros escritores. Em *Ouolof*¹⁴⁰, por exemplo, as recriações partem dos escritos de Marina Tsvetaieva, Henri Michaux, Antonin Artaud, Hermann Hesse, Capistrano de Abreu, entre outros. A fonte para esses livros é múltipla, passando por culturas ameríndias e africanas.

Para António Fournier, crítico e tradutor português, o poeta via a cultura ocidental “como uma espécie «moral da imaginação» que empobrecia a revelação e «restringia prudentemente a excessiva abertura da linguagem»”¹⁴¹, por isso o interesse por outros e diferentes modos de conceber a vida. Porém, em geral, quando estudam os “poemas mudados”, os críticos têm uma visão bastante ocidentalizada, com uma posição de superioridade que ainda inferioriza outros povos, usando palavras como “primitivo” para se referir a eles. A ideia de progresso e evolução – tão

¹⁴⁰ HELDER, Herberto. *Ouolof* – Poemas mudados para o português por Herberto Helder. Lisboa, Assirio & Alvim, 1997.

¹⁴¹ FOURNIER, António. Evocação de Herberto Helder. *Porta33*, [s.d.]. Em: <http://porta33.com/eventos/content_eventos/herberto_helder/evocacao_antonio_texto_fournier.html>

criticada pelos antropólogos da antropologia reversa, como Roy Wagner – aqui parece dar-se a ver pelo simples uso dessas palavras, uma linguagem da qual não pretendo me aproximar. Prefiro a língua da rapariga helderiana, que é outra.

Talvez por isso sejam rasas essas leituras – não que eu vá aprofundar-me nos “poemas mudados”, até porque é um corpo diferente, que pede outra aproximação, e agora estou envolvida demais com outra rapariga. Se falo dos “poemas mudados” é apenas para deixar mais complexa a minha relação com o corpo de *Photomaton & Vox*. Talvez assim consiga tocá-lo, e/ou tocar-me ainda mais.

Nesse livro, embora não haja poemas mudados, há um texto que faz uma apreciação a respeito. Em “(o bebedor nocturno)”¹⁴², Herberto Helder mostra um fascínio em relação a um poliglota específico: aquele que faz tradução. Dono de uma vida que ele imagina como sendo “acrobática e centrífuga”, o tradutor buscaria uma “unidade improvável”, porque, quanto mais tenta encontrar versões de uma palavra em diferentes idiomas, mais essa palavra perde sua essência: “O cravo é cada vez menos cravo”, escreve Helder.

É um amor confuso este que HH diz sentir pelo tradutor ou, talvez seja melhor dizer, pelo processo que envolve a tradução. Só consegue amar se estiver distante, confessa. Conta que ele próprio faz traduções improváveis, como do antigo Egito para o português, e que só é capaz de fazer isso porque não sabe as línguas nas quais esses textos foram primeiramente escritos. Trabalha a partir de traduções do inglês ou do francês e sua ousadia consiste, escreve ele, em tentar não só um poema em português, mas também um poema seu. Sobre fidelidade, diz que não há infidelidade. Afirma que sua relação com os textos de povos antigos tem como resultado não traduções, mas “explosões velozmente laboriosas”, fruto de um processo em que a regra é a liberdade de acordo com o poeta.

Se me parece interessante a ideia de repensar o termo “tradução” e aproximá-lo de um conceito mais aberto, envolvendo a pessoa que “traduz”,

¹⁴² HELDER, Op. Cit., 2013, pp. 68-69.

há também um certo romantismo em algumas afirmações de Helder. Se ele critica textos que são traduzidos por meio de um processo em que os tradutores tentam encontrar as palavras mais certas ao invés de personalizar os poemas, então para mudá-los suponho que o poeta use apenas traduções que sejam produto de um modo singular – porque pessoal – de realizar esse trabalho. Se partisse de traduções embebidas na dicotomia fidelidade X infidelidade, e sem conhecer as línguas e também os povos que primeiro elaboraram os textos, como conseguiria ele mudar textos de uma maneira realmente criativa e pessoal?

Vamos nos restringir aqui a um exemplo. Em *Oulof*, Helder se dispõe a mudar o texto “A criação da lua”, dos Caxinauás¹⁴³; entretanto, o que encontramos é quase uma cópia da tradução do historiador Capistrano de Abreu, da qual partiu o poeta para escrever a sua versão. Abaixo, seguem dois trechos, o de Abreu, seguido pela versão de Helder:

Hatun hiwe medan hikipaia, beputi haki bepukin, keyuna, maniabun.

(A cabeça) queria entrar na sua casa, fecharam as portas e se deitaram.

Yube Nawa buxka besti hiwe dapi sai iki, tadamekukunun.

A cabeça de Yube Nawa ficou perto da casa gritando e rolando de um lado para o outro.

Datei, mexiu medan bestena, keyua, maniabun.

Amedrontaram-se, acordaram no meio da noite, ficaram deitados.

Buxka besti hawen mabu ea ikaya.

A cabeça estava apenas pedindo suas coisas.¹⁴⁴

Sua cabeça dentro entrar queria, as portas ele com fecharam, acabaram, deitaram-se.

De lobunauá a cabeça só da casa perto grita, rola de um lado para outro.

Amedrontaram-se, noite dentro acordaram, acabaram, deitados estão.

A cabeça só suas coisas pedindo está.¹⁴⁵

¹⁴³ Etnia indígena sul-americana que pertencente à família linguística Pano.

¹⁴⁴ CAMARGO, Eliane (org). *Rã-txa hu-ni ku-ĩ...* – A língua dos Caxinauás do Rio Ibuaçu, afluente do Muru. Campinas: Editora Unicamp, 2016, p. 629.

¹⁴⁵ HELDER, Op. Cit., 1997, p. 49-50.

Percebe-se que Herberto Helder altera a ordem de algumas frases, que não são mais diretas, e deixa as orações mais quebradas. No entanto, essas pequenas modificações não me parecem ser resultado de um grande exercício de criação e liberdade. No escrito¹⁴⁶ que introduz o poema, Helder explica que começou a adaptar uma versão francesa de P. L. Duchartre, mas havia uma nota nesse texto dizendo que ele havia primeiramente sido recolhido por João Capistrano de Abreu, então o poeta resolveu buscá-lo. No caminho, descobriu que o francês, na verdade, traduziu um resumo em prosa do texto de Capistrano de Abreu, muito mais contido e menos rico. Afirma também que o texto de Abreu fornecia muito mais opções para a tradução. Entretanto, quando fala sobre seu próprio texto, Helder diz que fez poucas mudanças: “alterámos expressões de uso brasileiro para outras, equivalentes, de mais uso português”¹⁴⁷ e em relação a “certos designativos sobretudo de animais, plantas ou alimentos, mantivemo-los”. Diz também que fez alterações no ritmo, por meio da “invenção de movimento”.

As mudanças, no entanto, não parecem condizer com o conceito de tradução que o poeta desenvolve brevemente no texto “(o bebedor nocturno)”. Elas não são fruto da explosão, da qual fala Helder, que resulta em uma obra pessoal. A opção por escrever orações fora da ordem direta e quebrá-las em versos não comunica nada de diferente. Ao contrário, parecem trazer até uma certa infantilidade ao texto. Sobre os cortes, soam um pouco aleatórios, em uma atitude completamente diferente do que faz o poeta em outros livros, inclusive em *Photomaton & Vox*.

Abreu não só conhecia bem a língua dos caxinauás como também foi um exímio estudioso dessa etnia, traduzindo o texto com um índio desse grupo. Herberto Helder, ao contrário, não tinha nada disso em mãos quando fez a sua versão. Não sei se, caso as tivesse, o texto teria mais potência. Desconfio que sim, mas isso também talvez não fosse suficiente. Tendo

¹⁴⁶ Ibid., p. 44.

¹⁴⁷ Ibid., p. 45.

como ponto de partida os orikis¹⁴⁸, Antônio Risério fez verdadeiras transcrições – prefiro agora usar uma palavra que extrapola as limitações que parecem encharcar negativamente o termo “tradução” – para português do iorubá, sem ser um exímio conhecedor dessa língua. Entretanto, é antropólogo e conhece muito bem a cultura desse povo. Talvez tenha faltado a Helder uma maior aproximação ao modo de vida dos caxinauás, inclusive para desfazer determinados encantamentos – positivos e negativos – que costumamos ter quando aludimos a outros povos, em especial os mais antigos. Sem de fato misturar seu corpo ao dos índios para produzir metamorfoses, o poeta não fez uso da necessária liberdade defendida por ele para recriar o texto. Não foi elaborado um poema criativamente pessoal.

Mari Estela Guedes¹⁴⁹, afirmando que a obra helderiana tende para a hibridação, escreve algo que me soa bastante interessante para pensarmos em HH: “Falar de híbridos é falar de corpo, da temática do vivo e do redivivo, pois, em termos de biologia, eles decorrem de cópulas transgressoras, e só se concebem como fenómenos da reprodução”¹⁵⁰.

Pensando nesse sentido, parece que Helder olha para os textos dos caxinauás como se para uma musa idealizada, e não sei se chega a tocá-la. Se não há transa, o que dizer sobre a possibilidade de um sexo transgressor? Não há aqui. Corpos não se penetram, não concebem, portanto, outro corpo. E não se trata de gravidez, que fique claro, mas da transformação dos dois corpos envolvidos, que são re-produzidos, refeitos – nascem novamente – a partir de “cópulas transgressoras”.

Já que foi dado como exemplo um texto ameríndio, talvez valha a pena colocar em embate a rápida leitura feita até aqui com o conceito de “tradução canibal”¹⁵¹, cunhado pelo poeta e tradutor Álvaro Faleiros para se referir a uma certa abordagem brasileira da tradução. Sabemos que Helder é português, mas os caxinauás são do Brasil, assim como eu, então pensar a

¹⁴⁸ Orikis são cantos sagrados do mundo nagô (ou iorubá), grupo étnico da África Ocidental.

¹⁴⁹ GUEDES, Maria Estela. *A obra ao rubro de Herberto Helder*. São Paulo: Escrituras, 2010, p. 50.

¹⁵⁰ Ibid., p. 72.

¹⁵¹ FALEIROS, Álvaro. *Traduções Canibais (uma poética xamânica do traduzir)*. No prelo.

partir dessa perspectiva me parece pertinente, mas não só por isso. Muitas vezes, a poética helderiana já foi vista pelos críticos como sendo antropofágica, então estamos em um campo que, de algum modo, também é o dele.

Para elaborar seu conceito, Faleiros utiliza-se da reelaboração da antropofagia oswaldiana, feita pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, também chamada de perspectivismo¹⁵², e faz aproximações com as transcrições de Haroldo de Campos, que teria sido nosso primeiro tradutor canibal. Segundo o antropólogo, em muitas sociedades ameríndias, a “abertura para o outro” é uma característica fundamental, especialmente entre os tupinambás. Um índio, quando devora seu inimigo, não está apenas absorvendo as partes físicas do outro, mas alterando a si próprio. O que está em questão nesse processo é a formação de uma identidade que, de acordo com o pensamento ameríndio, não é fixa, mas se dá por meio da relação com o outro. Ao relacionar os textos de Haroldo com esse pensamento, Faleiros dá a seguinte explicação:

Aproximam-se os modos de assimilação ameríndio e anfrópofágico-haroldiano, uma vez que ambos possuem “figuras da alteridade” e compreensões de um mundo entrecruzado e em movimento, mas os contornos dos mesmos não se confundem. Haroldo de Campos teoricamente adota o ‘outro’ em função de uma concepção prévia (e apesar das nuances, europeia) do literário, no perspectivismo ameríndio, o outro é adotado, na medida em que surge, levando a uma reacomodação mais ampla.¹⁵³

Deixando claras as diferenças, em uma escrita extremamente cuidadosa, a possibilidade de diálogo entre esses dois modos, para Faleiros, parece ser muito bem definida pela seguinte frase: “Traduzir é vingar-se no sentido ameríndio”¹⁵⁴. O objetivo da vingança não é se fortalecer por meio das qualidades assimiladas do outro, mas “garantir a persistência de uma relação com os inimigos (com Outrem)”. Outrem não é um sujeito ou um objeto, mas uma relação. É, nas palavras de Eduardo Viveiros de Castro, citado por Faleiros: “a possibilidade de que haja ponto de vista, ou seja, é o

¹⁵² CASTRO, Op. Cit., 2015.

¹⁵³ FALEIROS, Op. Cit., p. 24

¹⁵⁴ FALEIROS, Op. Cit., p. 25.

conceito de ponto de vista. Ele é o ponto de vista que permite que o Eu e o Outro acedam a um ponto de vista”.¹⁵⁵

Haroldo de Campos, que surpreendeu a cada transcrição, sempre adotando um jeito diferente e extremamente pessoal de trabalhar, parece ter sempre se pautado na relação – sem jamais acreditar em fidelidade – com os textos dos quais partiu. A possível identidade (pessoalidade?) de seus textos deu-se pela sua abertura ao outro e também pelo embate com ele, assim parece ter sido possível que seus escritos alcançassem um ponto de vista. Já Herberto Helder, ao menos no caso de “A criação da lua”, talvez tenha apenas tocado o outro, sem absorvê-lo, sem alterar-se. Parece faltar ponto de vista.

Algo semelhante ocorre quando o poeta faz referência à África em alguns textos presentes em *Photomaton & Vox*. Helder viveu dois anos em Angola (1971 e 1972), onde foi repórter do jornal *Notícia*, período em que viveu experiências extremas. Além do contato com a guerra, que foi pauta de muitas de suas reportagens, o poeta sofreu um gravíssimo acidente de carro entre duas cidades angolanas, Lobito e Luanda, que teria causado danos, em especial, na cabeça do escritor. Ele quase morreu e precisou ficar três meses no hospital. Para Maria Estela Guedes¹⁵⁶, essa cabeça que sobreviveu tornou-se um dos importantes centros da obra de Helder.

A morte dos outros e a possibilidade de sua própria morte certamente devem ter marcado de maneira intensa a passagem do poeta por Angola. É o que alguns de seus textos sobre África parecem trazer, mas não só eles. Morte e corpo são palavras que compõem fortemente o universo poético de *Photomaton & Vox*, não por acaso alguns textos sobre África aparecem dentro dele.

Se, como afirma Sandra Teixeira¹⁵⁷, o acidente gera questionamentos, por parte do escritor, sobre sua cabeça e também sobre a relação entre

¹⁵⁵ CASTRO apud Faleiros, p. 82.

¹⁵⁶ GUEDES, Op. Cit., 2010.

¹⁵⁷ TEIXEIRA, Sandra. Clichés africanos em *Photomaton & Vox* ou a “estratégia do enigma”. In: *Herberto Helder: Se eu quisesse enlouquecia*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015, p. 201.

cabeça e corpo – outra das dicotomias fundamentais no ocidente, aliás –, não me parece que Helder leva adiante um desenvolvimento poético em potencial quando escreve sobre África. Por mais que o poeta afirme que, quando esteve nesse outro continente, viveu “longe de toda a cartografia mitográfica euro-africana”¹⁵⁸, não sinto ecos da presença de uma ontologia específica de África em seus escritos, mas sim algum resquício de um modo europeu de olhar para esse outro continente.

Ainda sobre o acidente, Teixeira escreve que ele propicia a Helder “um encontro consigo próprio” – mais do que um encontro com o outro –, com “as angústias e as energias fundadoras, que o espaço africano tornaria possível, longe das referências e dos códigos de leituras habituais”¹⁵⁹. Sem dúvida me parece que o poeta foca mais em si mesmo do que em uma possível relação com o outro quando escreve sobre África. Aliás, os textos em que esse outro continente aparece são os que mais se aproximam de um conceito clássico de autobiografia, utilizando-se, inclusive, de uma escrita mais narrativa e descritiva. Ao fazê-lo, Helder coloca África como sendo um lugar de mistérios, enigmas e magias, que são, em geral, os estereótipos usados pelos ocidentais. Esse outro continente é um “mundo de feitiço”¹⁶⁰ no texto intitulado “(magia)”, em que Helder relaciona o acidente com um acontecimento que envolve o mistério de uma máscara africana; ou então é o lugar onde o poeta deseja “ser o mais obscuro dos enigmas vivos”¹⁶¹.

Porém, por que o mistério ou enigma estaria geograficamente tão longe? Parece-me uma construção diferente do que há em outros textos de *Photomaton & Vox*, que mostram que está tudo aqui, perto – no corpo, aliás. Não estaria aqui também o mistério, inclusive na pele? A ideia de que “o contrassenso é o senso”, de que há uma rapariga que desaparece quando se tenta estabelecer padrões, leva-me ainda mais para um caminho de inclusão do enigma no cotidiano. Nada parece estar a parte ou fazer fronteira.

Se a África é misteriosa, é antes por ser desconhecida por nós ocidentais que, além de tudo, costumamos falar desse continente como se

¹⁵⁸ HELDER, Op. Cit., 2013, p. 12.

¹⁵⁹ TEIXEIRA, Op. Cit., 2015, p. 201.

¹⁶⁰ HELDER, Op. Cit., 2013, p. 121.

¹⁶¹ Ibid., p. 12.

ele tivesse uma grande unidade. Alguns pensadores, como o filósofo camaronês Achille Mbembe, vêm há algum tempo desmistificando ideias desse tipo. Ele afirma que a história de África é de “culturas em coalisão”¹⁶² e que o “paradigma da itinerância, da mobilidade e do deslocamento” é fundamental quando se trata desse continente. A África é múltipla e não tem necessariamente uma unidade em que diferentes povos se reconhecem. No entanto, infelizmente, ela “só existe a partir de uma biblioteca colonial por todo lado imiscuída e insinuada (...)”¹⁶³, escreve Mbembe.

Se Helder não contribui para uma visão descolonizada nos textos em que a África aparece, não é o que acontece nos outros escritos de *Photomaton & Vox*. Quando não pretende escrever tendo como ponto de partida um continente distante e desconhecido e não tem a intenção de fazer transcrições ou mudanças partindo de textos antigos, de outros modos muito específicos de conceber e inventar a vida, parece-me que é quando mais o poeta consegue se desvencilhar de uma ponto de vista ocidental e criar um outro modo de partilha do sensível. No processo dessa escrita, ele de fato parece ser antropofágico.

Há pelos menos duas maneiras de enxergar a sua obra como sendo antropofágica. Na primeira, que não é o foco desse texto, trata-se de vê-la como uma poética que devora toda uma tradição ocidental da literatura, passando pela Bíblia, Camões, Hölderlin, Dante, Goethe, Rimbaud e muitos outros até chegar na contemporaneidade, absorvendo artistas como Patti Smith e, segundo a fala de Maurício Salles Vasconcelos em algumas aulas sobre o poeta, até Hilda Hilst – embora ainda não haja textos a respeito dessa relação. Para Vasconcelos, a abreviação HH não poderia ser mais curiosa nesse sentido. Completamente aberto a esses outros, Helder parece ingeri-los em uma relação transgressora a partir da qual refaz a sua identidade. Alguns aparecem de forma mais direta em seus textos, outros menos, mas, seja como for, estão todos presentes, transfigurados em HH. O poeta chega a falar sobre uma obra única que estaria sendo construída

¹⁶² MBEMBE, Achille. “Afropolitanismo”. Trad. Cleber Daniel Lambert da Silva. *Áskesis*, São Carlos, v. 4, n. 2, 2015, pp. 68-71.

¹⁶³ MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

desde há muito tempo por todos os grandes escritores. Seu trabalho seria dar continuidade a essa obra em uma espécie de máquina lírica ocidental e não apenas helderiana, que está sempre se fazendo.

A segunda maneira é aquela devoradora de corpos, sejam eles humanos ou não. Derivações dessa aparecem em diferentes livros. Em *Photomaton & Vox*, por exemplo, temos o que ousou chamar de poética da rapariga – nesse momento acho que já passamos da língua. Os atos canibais parecem se dar sempre a partir de um corpo físico e humano que, ao devorar e ser devorado, vai revelando afetos, capacidades, camadas antes impensáveis, magnificando-se. Não é um processo simples: as mortes estão envoltas por fogo e violência, impregnados por um caos imagético. Já dentro da rapariga, sou também tomada pelo fogo. Será que inventaremos a nossa perspectiva?

Entretanto, ainda tenho tempo de examinar a boca da rapariga – faço um percurso com o olhar e com os dedos enquanto eles queimam. Percebo que as bocas são mais frequentes em “(o humor em cotidiano negro)”, reunião de textos curtos que lembram os *faits divers* do jornalismo. Segue-se, então, uma série de pequenos relatos sobre acontecimentos bizarros, como a história de um operário¹⁶⁴ que trabalha em uma fábrica de papéis e cai no misturador, transformando-se em pasta para papel. Seu corpo acaba integrando-se às folhas. Ou a história do filho¹⁶⁵ que mata o pai para comê-lo e, em seguida, vai matando e devorando outras pessoas, inclusive ele mesmo. O crítico Roberto Zular parte desse texto justamente para dizer que “a antropofagia helderiana é uma ‘antro-auto-fagia’, cuja boca volta-se para o sujeito e devora a si mesma, como movimento devorador que atravessa o dentro para fora e inversamente (...)”¹⁶⁶. O corpo do poeta está completamente em jogo nessa poética e Zular destaca a abertura da boca, na obra de HH, como se ela estivesse na “base da antropofagia”.

Nos seis poemas em versos Helder se refere a uma segunda pessoa, a qual, a cada vez que releio, mais sinto tratar-se da própria linguagem. Ele

¹⁶⁴ HELDER, Op. Cit., 2013, p. 86.

¹⁶⁵ HELDER, Op. Cit., 2013, p. 99.

¹⁶⁶ Informações do curso com Roberto Zular, Poéticas e políticas da voz, realizado em 2015, na Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da USP.

não se endereça a ela *como se fosse* um ser vivo, mas sabendo que ela é. A linguagem tem boca e esse seu órgão também ocupa uma posição importante nessa poética. Em “(similia similibus)”¹⁶⁷, terceiro texto em versos de Photomaton & Vox, a atividade de escrever aproxima-se do preparo da carne, do trabalho feito na olaria e do sexo, que se misturam nesse escrito. A lua entra na oficina e enche o barro, o dedo do escritor começa então a modelar vasos redondos, que são também “os quadris das fêmeas”. Seu dedo começa a luzir “ao fôlego da boca”. De qual boca está falando? Das três, a abertura do vaso, do órgão sexual mulher e da linguagem, que são a mesma. Sua mão “transmuda” quando penetra no corpo. Arrastada pelo sangue da mulher, chega até a garganta da linguagem. Uma vez preparada a carne do poema, ela se altera e parece aberta a outros corpos: “(...) o sal que se deita cresce sempre / ao enredo dos planetas: com unhas/frias e nuas (...)”.

O escritor parece, então, dirigir-se à linguagem, essa pele: “(...) tu tocas/ onde te toco, e os redemoinhos da luz e do sal se tocam/ na carne profunda (...)”. No processo da escrita, ele penetra em um corpo e, pelo toque, a linguagem vai sendo tecida, ganhando corpo, unindo “tudo boca a boca”. São aberturas que vão se devorando para instaurar o corpo do poema.

A boca aparece também em várias das pequenas histórias de “(o humor em quotidiano negro)”, mas mesmo quando ela não está presente, alguma parte do corpo está. São organismos que são devorados, decepados, cortados, queimados e mordidos. Em um dos breves relatos¹⁶⁸, lemos:

(...) b) A polícia passou a noite a recolher restos de um corpo de mulher literalmente em migalhas. Quem deu o alarme foi um transeunte que, à saída de um bar, tropeçou num antebraço. Pouco depois, aparecia outro. Ajudada por cães, a polícia foi reunindo centenas de bocados humanos, muitos deles fragmentos de apenas dois centímetros de tamanho.

Impossível não me lembrar da rapariga que desaparece no trecho com o qual abri esse texto. Penso que poderia ser ela esse corpo que a polícia se encarrega de recolher tão dedicadamente, com a ajuda de um cão, tirando de

¹⁶⁷ HELDER, Op. Cit., 2013, p. 48-49.

¹⁶⁸ HELDER, Op. Cit., 2013, p. 95.

vista até pedaços muito pequenos. É provável que esses restos corporais tenham ido para o lixo, para longe de nosso olhar. Se lermos dessa maneira, pensando que se trata do corpo da rapariga, podemos crer que o objetivo dos policiais é apagar os vestígios de um possível contrassenso que – sem querer – foi disparado pelo grupo de pessoas que estava tentando criar um senso quando mutilou a rapariga.

Em um ato criminal, porque poético, HH rapta dos policiais os pedaços dessa rapariga e, ao tocar os pedaços e ser tocado por eles, seus dedos se queimam. A surpresa é que ainda havia vida naqueles fragmentos corporais que, também atingidos pelo fogo, se rebelam – seriam aparições? Seja como for, penso que eles começam a se devorar mutuamente – HH e as lascas de rapariga – enquanto pegam fogo. Trata-se de um repto. Tomados por labaredas, há um momento em que o tato já não parece mais possível entre os corpos. Chega-se a um lugar onde o “tato é intacto”, como diz Zular:

(...) até onde os dedos deixam de ser dedos despedaçando-se, desfazendo-se como órgãos “de tocar” para ir mais além até o que no tato é intacto, intocável, o que no tato, desvia-se da própria tatilidade, alumando o que se toca, em “uma espécie do transcender no descender” como escreveu Haroldo de Campos na Educação do Cinco Sentidos. (...) ¹⁶⁹

Estamos de volta aos quartos incendiados, dos quais o poeta é inquilino. O fogo – iluminação de HH – move o tato para outro lugar, em uma espécie de queda que leva a um espaço (chão?) intocável, ali onde “as constelações mudam” ¹⁷⁰. Contudo, não é um processo simples, muito acontece até lá, especialmente com os corpos. Antes, porém, é preciso voltar a Dom Juan Matus que deixamos já faz muitas páginas depois de dizermos que ele foi inscrito – timidamente entre parênteses – por HH em uma de suas páginas.

Dele temos conhecimento a partir de livros do antropólogo Carlos Castaneda ¹⁷¹, que conviveu cerca de 15 anos com ele na tentativa de

¹⁶⁹ Informações do curso com Roberto Zular, Poéticas e políticas da voz, realizado em 2015, na Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da USP.

¹⁷⁰ HELDER, Op. Cit., 2013, p. 8.

¹⁷¹ CASTANEDA, Carlos. *Viagem a Ixtlan*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

aproximar-se do que o índio chama de nagual. Foram necessários todos esses anos para Juan Matus conseguir fazer o antropólogo perceber que há algo de que não é possível falar a respeito ou entender, ideia que guarda relações com o espaço intocável do qual falamos acima e que se faz presente de forma mais explícita no fim do texto “(os quartos incendiados)”¹⁷²: “há um nevoeiro luminoso que ninguém toca, há as fibras transparentes da morte (...)”.

Vamos à história dos dois para tentarmos traçar melhor essas linhas de aproximação. O antropólogo se relacionou de forma tão intensa com o índio, que se tornou aprendiz de Dom Juan e acabou sendo chamado para participar ativamente desse outro modo de vida, iniciando-se em um processo que tinha como objetivo torná-lo guerreiro. Todas as suas experiências estão narradas em vários livros publicados por ele que até hoje é, infelizmente, considerado por muitos um ficcionista e, por isso, sua obra é tachada de literária e não de antropológica.

Casteneda foi acusado de inventar uma realidade que não existia, e o uso de plantas alucinógenas, frequente no início de seu processo com Dom Juan, só colaborou para fortalecer essa posição. Tudo se passa como se a literatura estivesse restrita à ficção e a antropologia a uma possível realidade, em mais uma dicotomia (ficção X realidade) ocidental, típica de uma partilha policial do sensível que não se dá conta de que tudo o que ela faz é justamente ficcionalizar a realidade.

A cineasta vietnamita Trinh T. Minh-a pode nos ajudar a pensar melhor sobre isso. Ao posicionar-se contra a clássica visão sobre documentário como sendo um filme que exprime o real, diz que essa ideia só é plausível na medida em que existem filmes que exibem apenas uma “repetida ressurreição artificial do real”¹⁷³, ou seja, que trabalham a partir de conceitos inventados sobre o que é o real. Para desenvolver seu pensamento, a cineasta evoca também a palavra de Alexander Kluge, cineasta alemão:

¹⁷² HELDER, Op. Cit., 2013, p. 64.

¹⁷³ MINH-A, Trinh T. “A busca totalizante do significado” em *O cinema de Trinh T. Minh-a*. Rio de Janeiro: Catálogo Caixa Cultural, 2005, p. 35.

Deve ser possível representar a realidade como a ficção histórica que ela é. A realidade é um tigre de papel. O indivíduo a encontra de fato, como destino. No entanto, não é um destino, mas uma criação fruto do labor de gerações de seres humanos, que sempre quiseram, e ainda querem, algo completamente diferente. Em mais de um aspecto, a realidade é simultaneamente real e irreal.¹⁷⁴

O irreal da realidade talvez seja tudo aquilo que existe, mas que não conseguimos capturar, aquilo que nos escapa. Em outros termos, Trinh T. Minh-a vai dizer que “A realidade foge, a realidade nega a realidade”¹⁷⁵, e HH vai dizer que ela é um “repto” – a rapariga que desaparece talvez seja o irreal da realidade surgindo em meio ao cotidiano.

Se convocamos o cinema, podemos fazer o mesmo com a antropologia. Como já vimos a partir de Roy Wagner¹⁷⁶, a cultura – ou a partilha do sensível, segundo Rancière¹⁷⁷ – é uma invenção, ou seja, ficção. Segundo Wagner, “A invenção muda as coisas, e a convenção decompõe essas mudanças num mundo reconhecível”¹⁷⁸. Nesse sentido, a realidade seria recriada e a cultura retiraria dessa realidade as “suas características objetivas”.¹⁷⁹

Se continuarmos pensando a cultura ocidental como temos feito até aqui, de uma maneira abrangente – sabendo que há muitas outras culturas dentro dela ou que se formam a partir dela –, podemos imaginar com qual corpo o antropólogo ocidental vai a campo fazer o seu trabalho. Aliás, já falamos brevemente dele quando tocamos nos diferentes modos de fazer antropologia. Uma vez inseridos em uma realidade determinada, não vivemos a cultura como se ela tivesse sido forjada; pelo contrário, vivemos como se ela fosse, de fato, a mesma e a única para todos.

É com a postura de quem sabe o que é o real e acredita que é mais avançado de que outros povos – porque crê em evolução e progresso – que alguns antropólogos ainda pretendem estudar outro povo. Esse “objeto de

¹⁷⁴ KLUGE apud MINH-A, Op. Cit., 2005, p. 41.

¹⁷⁵ MINH-A, Op. Cit., 2005, p. 43.

¹⁷⁶ WAGNER, Op. Cit., 2017.

¹⁷⁷ RANCIÈRE, Op. Cit., 2009.

¹⁷⁸ WAGNER, Op. Cit., 2017, p. 90.

¹⁷⁹ Ibid., p. 97.

estudo”, como gostam de falar, é a coisa que precisa ser iluminada pela razão deles. Esta foi, aliás, a postura inicial de Carlos Castaneda com Dom Juan Matus. O antropólogo fazia perguntas que considera como sendo objetivas e esperava por respostas também objetivas, a partir das quais o outro se explicaria.

Acreditando que o seu modo de se relacionar com o mundo era superior e que o índio não o estava entendendo, Castaneda irritava-se profundamente por não obter as respostas que gostaria. Indo a campo completamente armado pela sua cultura de origem, tudo o que um antropólogo conseguirá fazer será ressuscitar artificialmente o real, como fazem os cineastas que acreditam que estão documentando o real, ou seja, será, no mínimo, um reproduzidor da sua ficção de origem. Felizmente, Castaneda, aos poucos, foi mudando de atitude e nos oferece hoje um maravilhoso exemplo de antropologia reversa.

Gradativamente, foi percebendo que seu modo de conceber a realidade não é o mesmo e nem melhor que o modo de Dom Juan. Deixando-se desarmar, Castaneda pôde relacionar-se com pessoas – e não com objetos – e perceber que elas inventaram a realidade de um jeito muito diferente do homem ocidental – e talvez muito mais criativo.

Dom Juan Matus foi fundamental nesse processo. Dono de um poder impressionante com as palavras, não só questionava as perguntas do antropólogo, como também tinha uma extrema sensibilidade e paciência para mostrar que ele não estava tão certo de tudo como imaginava ao chegar no México. Às inúmeras perguntas do antropólogo que, no início, indagava especialmente sobre a vida pessoal do índio, este, quando respondia, o fazia de maneira provocativa:

- Como posso saber o que sou, quando sou tudo isso? – disse ele, abarcando toda a redondeza com um gesto da cabeça. Então, olhou para mim e sorriu. – Pouco a pouco, deve criar uma névoa em torno de si; deve apagar tudo em volta de si até que nada possa ser considerado coisa sabida, até não haver nada de certo nem de real. Seu problema agora é que você é real demais. Seus esforços são por demais reais; seus

estados de espírito também. Não se fie tanto nas coisas. Precisa começar a se apagar.¹⁸⁰

“Nossos pretensos objetos de estudo estão nos ensinando. Não estamos fazendo perguntas a eles; eles é que estão nos fazendo perguntas”¹⁸¹. Ao ler esse trecho, me lembro primeiro de Roy Wagner falando de antropologia reversa. Há algo bastante visual – e corporal – na ideia de que Castaneda precisava apagar o que ele era, em um grande exercício de alteridade, a partir do qual assumiria também a sua irreabilidade. Para entregar-se, desintegrar-se ou integrar-se ao outro é preciso perder parte do real que há em nós. E será que não foi um processo semelhante que aconteceu entre a rapariga mutilada (quase apagada?) e Herberto Helder?

Para entrar na realidade de Dom Juan Matus é mesmo necessária uma metamorfose corporal. O choque – como diz Roy Wagner – desses dois corpos, dessas duas maneiras de inventar o real, fará surgir uma outra maneira. Estamos, portanto, em um campo em que ficção e não-ficção são inseparáveis. Esse choque é imprescindível; caso contrário, o que se daria a ver seria apenas a realidade ficcionalizada do antropólogo e não uma dupla realidade em constante mutação, como acontece quando se trata de antropologia reversa.

Castaneda abriu seu corpo ao outro. Não é qualquer um que está disposto a isso, porque é como colocar-se diante de um abismo. Dificilmente as autoridades de uma cultura, que se acredita como sendo a verdadeira, ou a mais evoluída, vão se jogar em outras possibilidades de real, especialmente aquelas que colocam a sua em xeque. As autoridades – os críticos literários definidores de gêneros e outras classificações, por exemplo – não querem se chocar. Castaneda felizmente quis e participou de um processo doloroso, mas também envolto de toda a graça de Dom Juan Matus, que sempre fez uso do bom humor enquanto se chocava com o antropólogo. Aliás, é provável que essa característica, tão presente nos

¹⁸⁰ CASTANEDA, Op. Cit., 1997, p. 29.

¹⁸¹ WAGNER, Roy. O apache era o meu reverso – Entrevista com Roy Wagner. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 54, n. 2, p. 699, 2011.

livros, talvez tenha contribuído ainda mais para a obra de Castaneda ser categorizada como sendo de ficção.

Eu, entranhada na rapariga, peço para que ela abra espaço também para Dom Juan Matus. Vamos expandir. Don Juan Matus explica que, assim que nascemos, somos colocados, cada um, dentro de uma bolha que vai se fechando aos poucos. Ela é a nossa percepção; em suas paredes, vemos o nosso reflexo, ou melhor, vemos a nossa visão de mundo refletida. “Essa visão é a primeira descrição”¹⁸², afirma. Segundo ele, somos antes de tudo percebedores e não objetos. Ele diz que esse mundo sólido – composto por objetos, por exemplo – que criamos serve apenas para tentar amenizar a nossa existência nesse planeta. Na verdade, o que fazemos é apenas descrever um mundo. Segundo Don Juan, “esquecemos de que a descrição é apenas uma descrição e assim encerramos a totalidade de nós num círculo vicioso do qual raramente emergimos em nossa vida”.¹⁸³

Ele afirma que somos seres luminosos com dois círculos de poder, mas que só usamos um deles para criar o mundo. Seu nome? Razão. Acompanhada pela fala, ela cria uma descrição de mundo que o mantém. Porém, há um outro círculo de poder que não é usado, chamado vontade. São, na verdade, dois complementos: o tonal e o nagual.

O primeiro organiza o mundo e nos protege, sendo tudo aquilo que tem nome e que nós conhecemos. Na sua falta, por um lado, ficaríamos malucos, pois ele nos dá unidade. No nagual, por outro lado, não existe possibilidade de existir descrição. Nele o mundo só pode ser experimentado pelo corpo em um processo que nos traz percepções antes inimagináveis, como nos darmos conta de que não temos um corpo sólido – invenção do tonal – e de que somos feitos de luz. Uma vez inseridos nele, podemos apenas presenciá-lo, jamais explicá-lo.

Em geral, passamos a vida no tonal. Poucos são os que conseguem chegar ao nagual, como feiticeiros e guerreiros. Para isso acontecer, é preciso de muito tempo. Castaneda foi treinado durante 14 anos por Dom

¹⁸² Ibid., p. 222.

¹⁸³ CASTANEDA, Carlos. *Porta para o infinito*. Rio de Janeiro: Record, 1974, p. 90.

Juan Matus, em um processo que envolveu, especialmente, a preparação do que ele chama de “ilha do tonal”. Essa ilha é feita por nossa percepção e treinada para ter como foco alguns elementos específicos, que formam nossa visão de mundo, algo parecido com uma específica partilha do sensível, ou com uma determinada cultura.

O processo todo foi marcado por perplexidade e desconforto por parte de Castaneda, sensações estas que, segundo Juan Matus, indicam que o tonal do antropólogo não largava seus olhos, algo absolutamente normal, já que nossos olhos são treinados pelo tonal, que passam a reivindicá-lo sempre. Não é fácil “convencer o tonal de que existem outros mundos que podem passar diante das mesmas janelas”¹⁸⁴, afirma.

O tonal, espécie de senso, me soa como sendo uma partilha não só sensível, mas também policial. De acordo com o próprio com Juan Matus, o problema é justamente que o tonal foi se transformado em um “guarda mesquinho e despótico”¹⁸⁵. Na tentativa de impedir qualquer desvio dos olhos, deixa-os cada vez mais restritos a um único mundo, aquele inventado por ele. Isso é tão parecido com o que vivemos na cultura ocidental, que me arrisco a dizer que também nós temos um tonal, uma espécie de tom que dita nosso corpo, nosso olhar. Se a poesia é o excesso do qual fala Nancy, é porque também muda o tom do nosso mundo. Ao ouvir a poesia, outras texturas nos invadem, como escreve Sousa Dias:

A poesia não poetiza o mundo, torna dizível-sensível a sua textura poética, isto é, a enigmaticidade objectiva do mundo, a sua resistência ao logos (ao dizer discursivo). O poeta restitui ao mundo, na palavra, o impacto poético do mundo sobre a sua sensibilidade, as sensações que o afectaram como vertigens do ser mesmo mais trivial, o enigma do sensível.¹⁸⁶

Se o mundo é um lugar de impacto poético, me parece ser também porque ele não é único, mas múltiplo, variável e sempre se transforma. Sua textura poética tem tons variados – é um enigma que não cabe em nenhuma partilha do sensível. Nesse sentido, a poesia é um dos lugares que, antes de

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ Ibid., pp. 113-114.

¹⁸⁶ DIAS, Sousa. *O que é poesia?*. Lisboa: Documenta, 2014, p. 33.

nos convencer, nos devolve um mundo que resiste ao logos e é diverso. O mundo são mundos e, na poética de Helder, a janela parece ser o nosso próprio corpo físico.

Na sua poética, não é possível ver as imagens em si, mas ver com elas. Para tanto, é necessário deixar-se ser tocado por elas – já falamos do sangue transfundido em nós – e também tocá-las, ação esta imprescindível ao poeta. Em “(a carta da paixão)”, lemos:

Esta mão que escreve a ardente melancolia
da idade
é a mesma que se move entre as nascentes da cabeça,
que à imagem do mundo aberta de tēmpora
a tēmpora
ateia a sumptuosidade do coração (...) ¹⁸⁷

Envolvendo o corpo desde “as nascentes da cabeça”, tateando orelhas e olhos, a mão do escritor parece entrar em um primeiro contato com a imagem do mundo que parece se embrenhar nas orelhas e nos olhos. É nesse momento que as mãos do poeta devem começar a se queimar. E, antes que o tato talvez já não seja mais possível, as mãos penetram o corpo em direção ao órgão vital, transferindo para o coração um fogo embebido do sangue das imagens, que passa a circular no poeta. O mundo, então, entrar não só pelos orifícios, mas também pela ação das mãos que, para escreverem, precisam alterar o próprio organismo do qual faz parte. Assim, a escrita é, primeiramente, uma invasão do corpo.

Em uma proposta ainda mais radical, em três dos seis textos dispostos em versos em *Photomaton & Vox*, o corpo não está dividido em partes, pois é todo ele uma pálpebra “viva”¹⁸⁸ e “longa”¹⁸⁹. Se no dia a dia podemos abrir e fechar os olhos, controlando as imagens que entram, a pálpebra do corpo nem sempre parece assim tão dominável na poesia de Helder. Quando ela se fecha em “(vox)”, é sobre uma “fenda negra aberta à paisagem que corre”¹⁹⁰. Não há descanso possível para esse corpo que, uma vez em contato com essa fenda, parece mesmo ser devorado por ela, abrindo-se novamente ao

¹⁸⁷ HELDER, Op. Cit., 2013, p. 43.

¹⁸⁸ Ibid., p. 9.

¹⁸⁹ Ibid., p. 111.

¹⁹⁰ Ibid.

integrar-se e desintegrar-se na paisagem que passa por essa espécie de janela que parece ser a fenda, da qual ele agora faz parte.

Entretanto, a rapariga me faz pensar que o nosso próprio corpo físico e humano pode ser a própria fenda, muito mais do que uma pálpebra. Como fenda, além de parecer ainda mais sensível, ela falha. Isso fica evidente quando o corpo se mistura à paisagem. Segundo François Jullien, algo realmente transformador acontece conosco quando em contato com ela: “The hermetic seal that sustains me as an independent subject blurs”¹⁹¹, escreve François Jullien.

Em contato profundo com o corpo-paisagem da rapariga, sinto que me falta ar. Tento partir, acho que não aguento, mas não consigo. Nossos corpos seguem tão misturados e parece que só distingo minha cabeça. Temo perdê-la, como ingenuamente penso que perdi meu corpo. Tenho uma cabeça ocidental que teima em separar-se do organismo todo. Mas o centro devorador da rapariga não perdoa e vai rasgando minhas dicotomias. Não encontro espelhos, mas me toco – ou é ela quem o faz? – na cara e apresenta-se um rosto de cratera. Borradas, adquirimos ainda tantos furos e tons, eu e a rapariga. Dói-me quando escuto e repito a ela: “(...) there is landscape when the perceptual turns out to be affectual at the same time”¹⁹². É uma questão de afetos, não de logos.

É uma poética em que não há senso possível para um corpo trancado em pele e também em roupas. Aliás, até elas não estão isentas de aberturas. Ainda em “(a carta da paixão)”¹⁹³ o vestido tem poros, por exemplo. O espaço que ocupa o corpo físico em algum momento não se mostra mais suficiente para abrigá-lo. Quem está em ação aqui parece ser aquela força centrípeta da qual escreve Helder em “(introdução ao quotidiano)”¹⁹⁴ e não os formadores de sentidos.

O corpo não é mutilado, como aconteceu com a rapariga do cotidiano, para obedecer a uma visão fechada do que é a realidade, mas é, antes de

¹⁹¹ JULLIEN, Op. Cit., 2018, p. 41.

¹⁹² Ibid., p. 41

¹⁹³ HELDER, Op. Cit., 2013, p. 45.

¹⁹⁴ Ibid., p. 84.

qualquer coisa, posto em permanente contato com a abertura que é o mundo. Como já vimos, é justamente assim que começa o livro: uma pessoa abre braços e mãos na paisagem. Ali, diante das “embocaduras da noite”, o corpo físico não se sustenta e, às vezes, parece que está mais próximo de ser devorado do que de devorar tudo o que está em volta. Há, então, uma forte relação entre corpo e espaço nessa poética, tanto que HH escreve:

*Eu sou isto? Não entendo nada. Preciso ver noutro espaço. Pois bem: é certo que se vai ser outra coisa. Cá está um gastador de espaços, um contrabandista. O último ponto seria devorar e ser devorado espacialmente. Por mais que se gaste nunca se gasta, e nunca se gasta a gente. Aquilo que mantém uma pessoa é a surpresa de existirem tantos espaços a chegar de tantos lados.*¹⁹⁵

Ao perguntar a si próprio, o poeta permite deslocar-se, e descolar-se é admitir o corpo como abertura – muito mais do que uma mera janela, porque esta ainda implica algum tipo de fronteira – por onde o mundo não só passa, como também devora o corpo e é também devorado por ele. A arquitetura do corpo sofre uma grande transformação nesse processo, depois do qual o corpo parece mesmo ocupar um outro espaço. Porém, a ação parece não ter fim, porque o corpo sempre pode se transformar – ele nunca “se gasta” – quando liberto de partilhas policiais do sensível que o limitam e, portanto, fecham-no em um lugar específico, feito especialmente de pele.

Ao evidenciar o corpo como fenda, HH acaba com a barreira entre corpo humano e mundo e, ao fazer isso, encaminha-nos para uma outra sensação das coisas, para um outro regime de sensibilidades, no qual o mundo e o corpo não são lugares fixos e bem determinados. Talvez a rapariga tenha me afetado tanto quanto Juan Matus a Castaneda.

Como a literatura, a antropologia também tem essa característica de abrir-nos para outras maneiras de conceber o mundo, mas fazem isso de modos diversos, vale reforçar. As tarefas iniciais que Dom Juan Matus dava para Castaneda tinham o objetivo de afetar “permanentemente sua visão do

¹⁹⁵ Ibid., p. 80.

mundo”¹⁹⁶. Para tanto, seguiu-se uma série de etapas, como o uso de plantas alucinógenas e exercícios que tinham a intenção de focar a atenção dele em coisas do mundo que “normalmente são desprezadas, tais como as sombras das coisas”¹⁹⁷. No estágio final, o antropólogo, ou melhor, a sua percepção, seria conduzida ao nagual. Antes disso, no entanto, é necessário um longo processo.

O mestre primeiro apresenta para o guerreiro a ideia de que o “mundo que acreditamos ver é apenas uma visão, uma descrição do mundo”¹⁹⁸. Aceitar isso é sempre muito difícil, pois achamos que sabemos tudo sobre o mundo. Cancelar essa visão, que é o trabalho do mestre, é parar o diálogo interno, ou seja, parar a visão do mundo que a pessoa tem. Para tanto, há outras tarefas, como apagar a história pessoal e sonhar – só assim a percepção pode se expandir.

Aos poucos, a ilha do tonal vai sendo varrida e reorganizada. Durante esses anos todos o que fez Juan Matus foi reagrupar os elementos da ilha do lado da razão, desorganizando a visão comum de Castaneda, mas sem destruí-la. Juan Matus deixa claro que o tonal deve sempre ser mantido. No processo, a ideia é guardá-lo ao lado direito da bolha e limpar a outra metade, a ser aberta por um benfeitor que, no caso de Castaneda, era Dom Genaro. É por essa abertura que a pessoa terá acesso ao nagual.

Juan Matus reforça, muitas vezes, a importância de manter o tonal. Para alcançar o nagual, o tonal deve estar forte e protegido, caso contrário ele morre e a pessoa morre junto, porque dependemos dele para viver. No processo de limpeza e reorganização, deve-se tirar a coroa no tonal, mas ele tem de continuar como administrador.

Quando finalmente se alcança o nagual, o que se sabe é que a bolha se abre, permitindo ao “ser luminoso uma visão de sua totalidade”¹⁹⁹. Para nos aproximarmos um pouco mais dessa ideia, vale lembrar do que conta o próprio Castaneda sobre o seu contato com o nagual. Seus encontros mais

¹⁹⁶ CASTANEDA, Op. Cit., 1974, 219.

¹⁹⁷ Ibid., p. 220.

¹⁹⁸ Ibid., p. 209.

¹⁹⁹ Ibid., p. 222.

intensos se deram em um penhasco, de onde antropólogo se jogou várias vezes:

Não havia mais a doce unidade chamada eu. (...) Eu era milhares de eus que eram todos eu, uma colônia de unidades separadas (...) todas as minhas consciências individuais sabiam que Eu, o eu de meu mundo conhecido, era uma colônia, um conglomerado de sentimentos separados e independentes que tinham uma solidariedade inquebrantável uns com os outros. (...) ²⁰⁰

É o que Castaneda consegue contar. “Eu não era sólido”, afirma. Mais do que isso é impossível dizer. Não há como descrever as sensações que o corpo experimenta, até porque estaríamos usando o tonal para isso e, como Juan Matus afirma, não é possível explicar um pelo outro, pois são diferentes. “Para o nagual não existe terra, nem ar, nem água”²⁰¹, não havendo nomes nem categorias. O que é visto só pode ser visto, não é possível mencioná-lo. Seria um contrassenso?

O tonal e o nagual formam um par que me remete à dupla senso e contrassenso na poética de HH, em que só se alcança o segundo pelo primeiro. Mais do que isso, segundo Roy Wagner:

Nós somos as duas coisas... Somos o *tonal*, que é a memória, mas também somos o eu antecipatório, somos *nagual* – e esta parte já se foi quando olhamos para ela. Essa parte de nós é a parte inventiva, ela se debruça cegamente sobre um espaço que nunca chega a ver. Mas ela também é esse espaço. O *nagual* é tudo. Não tem limites, não tem fronteiras. ²⁰²

Trata-se de uma intrincada relação que tem a ver com o espaço que nosso corpo físico ocupa e o espaço no qual ele está inserido. Na poética de Helder, para construir um senso, um grupo de pessoas tenta trabalhar sobre o espaço que ocupa o corpo de uma rapariga, diminuindo-o. Para evidenciar o contrassenso, HH não só mostra que o lugar que ocupava a estrutura física dessa pessoa desapareceu, mas também ergue toda uma poética em que o corpo físico se transforma para ocupar outro espaço e/ou se transforma na

²⁰⁰ Ibid., p. 236.

²⁰¹ Ibid., p. 172

²⁰² WAGNER, Op. Cit., 2011, p. 972.

medida em que passa a se relacionar de outra forma – sem fronteiras – com as paisagens.

Há um processo de expansão que lembra o que acontece com o corpo físico quando alguém alcança o nagual. Viajar para esse desconhecido é muito parecido com morrer, nos diz Dom Juan Matus, para quem cada pessoa é um aglomerado. Segundo sua ontologia, sentimentos, seres e eus possíveis flutuam no nagual e, quando a cola da vida liga alguns deles, um ser é criado. A partir de então este ser “perde o senso de sua verdadeira natureza e fica ofuscado pela claridade e barulho da zona onde as coisas pairam, o tonal”²⁰³. Quando morremos, esse aglomerado que nos forma mergulha no nagual, onde os elementos passam a se mover independentemente, sem unidade. Porém, quando um guerreiro apenas viaja para o indescritível, a diferença é que o aglomerado se expande e não se desintegra.

Parece haver nessa ontologia uma poética singular dos corpos possível de ser aproximada de *Photomaton & Vox*. Longe de querer fazer comparações ou de aplicar em textos literários um modo ameríndio específico de conceber a existência, o que tento fazer é colocá-los em relação. Talvez assim seja possível encontrar outros afetos nos escritos de Herberto Helder.

As ideias, sempre entremeadas pela morte, de que tem algo impossível de ser descrito e de um corpo sólido que se desintegra, também estão presentes nos textos de Herberto Helder, mas de um modo muito particular, em que corpo e linguagem são uma coisa só.

Considerações finais: pode-se morrer com a palavra corpo

O texto de Herberto Helder se faz pela morte de um determinado corpo, que muitas vezes parece ser o do próprio poeta. É o corpo também que ganha destaque especial na passagem do tonal para o nagual. Depois de um dos encontros com este segundo círculo de poder, Castaneda faz a seguinte pergunta: “Onde meu corpo estava enquanto tudo aquilo me

²⁰³ Ibid., p. 239.

acontecia, Dom Juan?”²⁰⁴. Esta, como tantas outras que ele fez durante todo seu percurso no México, é absurda para seu mestre, porque significa admitir que existe um eu verdadeiro. É acreditar que ainda “existe um centro que você pode chamar de seu, a sua razão.” Esta, segundo Juan Matus, não sabe nada sobre a ordem exterior que ela mesma reflete. “A razão só pode presenciar os efeitos do tonal, mas nunca poderia compreendê-lo, nem desemaranhá-lo.”²⁰⁵, afirma trazendo um pensamento ainda mais radical que coloca em questão até a possibilidade de podermos realmente captar o tonal.

Parece mesmo que o tonal tem algo de nual – o contrassenso não é o próprio senso? As fronteiras parecem que vão se borrando também no pensamento de Juan Matus. E se me volto para elas é antes para seguir com a rapariga, do que para me aprofundar em um modo ameríndio de conceber o mundo. Confesso que ainda busco resquícios do meu organismo enquanto realidade e poesia se confundem cada vez mais na minha relação com a rapariga, de quem escuto e ainda me causa arrepio (indícios de pele?):

“Podemos morrer da familiaridade com uma palavra: com a palavra CORPO, por exemplo. Porque esse corpo se fez nosso, e é o nosso corpo. Desta maneira, morreremos de ter corpo. Se ele estremece, respira, transita, subverte e multiplica noutros corpos a sua funda vocação e provocação de corpo – nele se encontram o súbito reconhecimento e amor do perigo. O corpo morre. Isto ainda existe e é verdadeiro, apesar de tudo. 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.”²⁰⁶

Se o corpo é uma construção, se ele é erguido (também) pela língua e também ergue-a, é possível dizer que não existe corpo prévio. O que chamaríamos de corpo físico e humano já está todo atravessado por um regime de imaginação. De todo modo, este corpo passa, sim, a existir e é com ele que Herberto Helder escreve sem jamais negá-lo. Sua tentativa, no entanto, é a de mostrar o poder de transformação intrínseco ao corpo, capaz

²⁰⁴ CASTANEDA, Op. Cit., 1974, p. 241.

²⁰⁵ Ibid., 243.

²⁰⁶ HELDER, Op. Cit., 2013, p. 56.

de se metamorfosear em poesia. Mostrar o corpo como feixe de afetos e capacidades.

O corpo físico e humano tal como concebemos é queimado na poética de Helder: ele morre para se transformar em outro, que é o corpo da poesia, também chamado de paisagem, em uma poética em que o novo corpo é uma espécie de acoplagem entre um organismo queimado, furado e fendido, e tudo o que supostamente antes existia fora da pele, como os elementos da flora e da fauna. Não se trata, no entanto, de uma comunhão com a natureza, até porque a barreira entre ela e a cultura está desde o início desfeita aqui. Trata-se de um vínculo complexo, sem fim, entre tudo que vive; acoplagens repletas de aparições que vão ligando e alterando o tom da máquina lírica viva que é também o poema.

Nesta poética completamente corporal, “O corpo que nasce é lançado no mundo, passa de uma comunicação a outra, rompe um círculo de trocas e passa para outro mais vasto”²⁰⁷, escreve Silvina Rodrigues Lopes. Inaugura-se um outro tipo de pensamento que “corresponde a um novo fio – a liberdade, que prende, já não ao corpo materno, mas ao centro inatingível do mundo, ou do universo”²⁰⁸.

Helder afirma que escrever é “como se deixássemos de ser nós mesmos, uma espécie de impassibilidade enquanto se vai ficando cego na floresta de leões”²⁰⁹. Em seguida, na mesma entrevista, HH faz outra pergunta e responde questionando a modernidade:

– Não é um pouco enfático, isso?
 – É muito enfático para um espírito moderno. Não sou moderno, eu. A ênfase sublinha por um lado o carácter extremo da poesia e por outro a sua natureza extremamente dúbia de prática destruidora e criadora, e o segredo jubilatório dessa duplicidade; sublinha também, escandalosamente, o sentido não-intelectual, supra-racional, corporal, do poder da imaginação poética para animar o universo e identificar tudo com tudo. A cultura moderna tornou-se incapaz de tal ênfase, pois trata-se de uma cultura alimentada pelo racionalismo, a investigação, o utilitarismo. Se se pedir à cultura moderna para considerar o espírito

²⁰⁷ LOPES, Silvina Rodrigues. *A inocência do devir – Ensaio a partir da obra de Herberto Helder*. Lisboa: Edições Vendaval, 2003, p. 16.

²⁰⁸ Ibid., p. 17.

²⁰⁹ HELDER, Op. Cit., 1990.

enfático da magia, a identificação do nosso corpo com a matéria e as formas, toda a modernidade desaba. (...) ²¹⁰”.

Crítico da cultura moderna ocidental, Helder desafia-se a ficar cego na floresta de leões e desaba. Morre o poeta, nasce a enfática rapariga helderiana. Mas ao mesmo tempo em que seu corpo se desfaz para que o poema seja escrito, também é necessário que seu organismo permaneça vivo da maneira com a qual estamos acostumados e adaptados para que a escrita se realize. Não se escapa ao tonal – o corpo, tal qual o concebemos, ainda existe e precisa-se dele para escrever. Consciente disso, se HH afirma e confirma a morte do corpo na escrita em *Photomaton & Vox*, ele também reconhece que não há morte. “Se um poema pudesse matar, como de facto deveria matar, eu estaria cercado por uma boa putrefacçãozinha humana.” ²¹¹, escreve. Morre-se e não se morre ao mesmo tempo. Talvez por isso a poesia seja frágil e ironizável, não por isso menos necessária.

Se a rapariga helderiana nos traz de volta a “textura poética” do mundo, não é por nos fazer alcançar a totalidade de nós mesmos, como acontece com os guerreiros que têm acesso ao nagual, mas sim para nos mostrar que nossos corpos podem se metamorfosear e que eles não estão separados do restante do mundo, mas sim em constante relação com tudo. Portanto, a “textura poética” é inseparável de nós. É possível morrer sem morrer de fato, ou seja, outras partilhas são possíveis, ainda que uma partilha específica sempre permaneça em nossos corpos. Em “*guião*”, Helder escreve “(O poema é a criação do eu, do real./ Ou a confirmação? Ou a transgressão? Ou a refutação?)” ²¹² e é possível que seja tudo isso ao mesmo tempo. O “enigma do sensível” vai se mostrando justamente como enigma enquanto a morte vai se dando no poema.

“É só porque a morte nos está rondando que o mundo é um mistério insondável” ²¹³, afirma não Herberto Helder mas Dom Juan Matus, que também fala da importância e do lugar de destaque que ela ocupa na vida.

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ HELDER, Op. Cit., 2013, p. 56.

²¹² Ibid., p. 136.

²¹³ CASTANEDA, Op. Cit., 1974, p. 105.

Se o nágual não é acessível para todos que estão vivos, quando se morre, é ele quem surge com força:

“A ideia é que no momento da morte o outro membro do par verdadeiro, o nágual, se torna plenamente ativo e a consciência e as recordações e percepções guardadas em nossas pernas e coxas, nossas costas e nossos ombros e pescoço, começam a expandir-se e a desintegrar-se. Como as contas de um colar sem fim arrebitado, elas caem por todos os lados, sem a força aglutinante da vida”²¹⁴

Talvez porque esteja ainda toda enredada na rapariga, mas as recordações e percepções, das quais falam Juan Matus, me soam como paisagens saindo do corpo em forma de aparições agora já sem sangue, porque a força aglutinante da vida de fato se foi. Parece-me ser o oposto o que acontece na morte dentro do poema de Helder. Há um corpo que se desintegra e expande ao mesmo tempo. A morte é acompanhada pela criação de um outro corpo, o do poema, e o que vemos neste processo é justamente a força aglutinante da vida por meio de um organismo fendido, furado, por onde escoam paisagens, aparições, outros corpos.

O que há aqui não é apenas a presença da morte. Para Rosa Maria Martelo “a intensificação da subjetividade ao mesmo tempo solvente e expansiva”, que sempre esteve implicada na escrita de HH, “é em si mesma feita de encontros com a morte”²¹⁵. Nesta poética, esculpe-se a vida pela morte. Em um trecho do texto em versos que termina o livro, lemos:

“(…)
trazes do fundo de tudo a raiz ainda viva de cada coisa:
uma constelação magnética entre os pés afastados
– eu vejo a tua morte no meu próprio movimento:
na chama correndo pela paisagem
fora, a paisagem
que ergues, que depois abandonas ao seu próprio espaço
de paisagem no tempo,
externa: atravessada por noites,
por luzes, transformações, ideias de quem vê,
pelos seus desenvolvimentos ocultos – vejo
que ressuscito no teu modo, essa espécie de estilo
ou energia,
quando casa e paisagem circulam como ilhas
numa torrente à tua volta –

²¹⁴ Ibid., p. 121.

²¹⁵ MARTELO, Rosa Maria. *A forma do informe*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 85.

e então o que tocas é esse teu mesmo coração cruzado
 por imagens luxuosas: o filme aceso:
 membranas do corpo rutilando à passagem dos astros de
 mármore –
 (...)”²¹⁶

Se formos considerar a segunda pessoa que aparece em “(a morte própria)” – nome deste texto – como sendo a linguagem, é possível dizer que ela também morre. Se há um corpo que morre e se ela habita esse corpo – vale lembrar de textos como “(palavra visível)”²¹⁷ –, ela também desaba. Enquanto o corpo do escritor se move para e na escrita, a linguagem vai trazendo a vida invisível e fulcral (raiz) de cada coisa e, neste processo, vai sendo queimada juntamente com o corpo. A destruição é acompanhada pela construção de um outro, que é também uma outra linguagem.

O poeta ressuscita no modo da linguagem e o coração no qual ela toca é o órgão vital do próprio escritor, porque ambos formam um só corpo. O fluxo das imagens penetrando o coração indica a presença daquele sangue equívoco, que cruzando a rapariga, cruza-me a ela também. Se há movimento é porque há um filme de imagens que vai penetrando e ritmando o novo corpo, abrindo caminho para que ele se acople também aos astros, que pode ser polidos, aliás. Não há forma fixa.

“Abunda em tudo isso alguma alegria antropofágica”, afirma HH em outro texto do livro. É mesmo um júbilo o que sinto quando o sangue da rapariga (misto do líquido de tantos outros) começa a correr também pelo meu corpo agora tão devorado. Meu ou nosso? Não sei, já não enxergo, já não sinto a pele, só uma língua rutilante, sensual, transpassando o calor de um fogo permanente.

Para Helder, “o homem é uma linguagem e “o tema é a agonia da linguagem”. A língua que precisa morrer é aquela que se forma em regimes policiais do sensível que, ao moldar os corpos, estão necessariamente moldando a linguagem e vice-versa. Assim como nosso corpo físico, ela morre e também não morre. Neste sentido, como bem escreve Sousa Dias, “poesia é boca bilíngue, vox bilíngue, fala duas línguas ao mesmo tempo ou

²¹⁶ HELDER, Op. Cit., 2013, p. 171.

²¹⁷ HELDER, Op. Cit., 2013, p. 55.

existe <<entre>> elas, não tensão delas”²¹⁸. O filósofo afirma ainda que, ao se fazer, a poesia exerce uma violência sobre a língua ou, no caso de HH, sobre o corpo todo, que começa a ser violado pelo fogo. Se ver é tocar, se os sentidos misturam-se quando nos aproximamos, também é verdade que tudo se encaminha para um silêncio, para ausência até mesmo de tato. A poesia ultrapassa a linguagem, é “transformação do dizer na própria matéria do indizível” ou “confronto das palavras com o não dizível”²¹⁹.

“O corpo é a última e verdadeira escrita. O silêncio.”, afirma o poeta. O indizível está em nós, feitos que somos de uma matéria nada fixa, mas em constante metamorfose. Nosso organismo é incomensurável.

Prestes a silenciar, depois da energia de tanto gozo, desvio-me de Photomaton & Vox, mas não da rapariga, para um pedaço de “Etc”:

“cumpre também falar do desafio do espectáculo - o teatro
dentro do teatro -
o travesti shakespereano na dupla zona da forma e da
inclinação
para o sentido enigmático -
a rapariga vestida de rapaz interpretando a função oblíqua de
rapariga
perante o rapaz vestido de rapariga interpretando
a misteriosa verdade corporal de rapaz -
o que se pede à cena é apenas o delírio de uma coisa exacta
através das armadilhas”²²⁰

As funções desviadas que representam no teatro o rapaz e a rapariga parecem denunciar os corpos como verdadeiras armadilhas. Os elementos que fazem nossos corpos não são únicos, mais diversos, inclusive contrários entre si. O reverso de nós sempre nos habita, assim como senso e contrassenso, tonal e nágual estão acoplados – formam pares e não dicotomias. A “coisa exacta”, diante de nós, ou mesmo em nós é a mistura. É meu corpo acoplado ao da rapariga que não é moça, não é musa, não é puta, não tem gênero nem idade. É um corpo-paisagem cheio de furos e fulcros no

²¹⁸ DIAS, Sousa. *O que é poesia?*. Lisboa: Documenta, 2014, p. 13.

²¹⁹ Ibid., p. 23.

²²⁰ HELDER, Herberto. *Poemas Completos*. Lisboa: Porto Editora, 2014, pp. 300-301.

espetáculo da linguagem dentro da linguagem. Sim, trata-se, como diz Sousa Dias, de “um excesso sobre todos os sentidos e sobre todo o sentido”²²¹.

Silvina Rodrigues Lopes diria “intensidade efectiva e suspensão do sentido”²²². Silêncio. O corpo, a linguagem – feixe de afetos, capacidades e aparições. Excedo-me também sobre essa língua bi(língue) e refaço-me pela rapariga. O sangue equívoco sobrevive em mim.

²²¹ DIAS, Op. Cit., 2014, p. 70

²²² LOPES, Silvina Rodrigues. Poesia: uma decisão. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v.10/11 (2003/2004), p. 6. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/2235>.

BIBLIOGRAFIA

- AXELOS, Kostas. *Vers la pensée planétaire*. Paris: Minuit, 1964.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- CAMARGO, Eliane (org). *Rã-txa hu-ni ku-ĩ...* – A língua dos Caxinauás do Rio Ibuaçu, afluente do Muru. Campinas: Editora Unicamp, 2016.
- CASTANEDA, Carlos. *Porta para o infinito*. Rio de Janeiro: Record, 1974.
- _____. *Viagem a Ixtlan*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: CosacNaify, 2015.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- DIAS, Sousa. *O que é poesia?*. Lisboa: Documenta, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas*. Lisboa: Imago, 2015.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DIOGO, Américo Antônio Lindeza. *Herberto Helder: texto, metáfora, metáfora do texto*. Lisboa: Almedina, 1990.
- EIRAS, Pedro. “Em torno e depois de Ou o Poema Contínuo (HerbertoHelder)” em *A lenta volúpia de cair*. Vila nova de Famalicão: Quasi Edições, 2007.
- FALEIROS, Álvaro. *Traduções Canibais (uma poética xamânica do traduzir)*. No prelo.
- FOURNIER, António. *Evocação de Herberto Helder*. *Porta33*, [s.d.]. Em: <http://porta33.com/eventos/content_eventos/herberto_helder/evocacao_antonio_texto_fournier.html>
- GUEDES, Maria Estela. *A obra ao rubro de Herberto Helder*. São Paulo: Escrituras, 2010,
- _____. *Herberto Helder: É e não é um poeta surrealista*. *Incomunidade*, Porto, ano 2, dezembro de 2013.
- HARAWAY, Donna. “Você é um ciborgue”: um encontro com Donna Haraway. In: HARAWAY, D.; KUNZRU, H.; TADEU, T. A. *Antropologia do ciborgue – as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HELDER, Herberto. *Apresentação do Rosto*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1968.

_____ “As turvações da inocência” em Público, Portugal, 4 de dezembro de 1990.

_____ “Ou o amor, ou a vida, ou a loucura, ou a morte” em Jornal de Letras e Artes, Lisboa, 2 de Maio de 1962.

_____ *Ouolof* – Poemas mudados para o português por Herberto Helder. Lisboa, Assirio & Alvim, 1997.

_____ *Poemas Completos*. Lisboa: Porto Editora, 2014.

_____ *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

JULLIEN, François. *Living off landscape – or the Unthought – of in Reason*. London: Rowman & Littlefield International, 2018.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 15.

_____ *O começo de um livro é precioso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A inocência do devir – Ensaio a partir da obra de Herberto Helder*. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.

_____ Poesia: uma decisão. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte: v.10/11 (2003/2004), p. 6. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/2235>.

MACHADO, Roberto. “Deleuze e o cinema” em Deleuze, a arte e a filosofia. Rio de Janeiro: Zahar, 2009

MAFFEI, Luis. *Do mundo de Herberto Helder*. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

_____ Scherzo com helicópteros: A metáfora do voo em Herberto Helder. *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, Porto, II Série, v. 21, 2005.

MARTELO, Rosa Maria. *A forma do informe*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 85.

_____ Em que língua escreve Herberto Helder? *Revista Diacrítica*, Braga, v. 3, n. 23, 2009.

_____ *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta, 2012

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Comunicação, estética e política: a partilha do sensível promovida pelo dissenso, pela resistência e pela comunidade. *Galáxia*, São Paulo, n. 22, pp. 25-39, dez. 2011.

MBEMBE, Achille. “Afropolitanismo”. Trad. Cleber Daniel Lambert da Silva. *Áskesis*, São Carlos, v. 4, n. 2, 2015, pp. 68-71.

_____ *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

MINH-A, Trinh T. “A busca totalizante do significado” em *O cinema de Trinh T. Minh-a*. Rio de Janeiro: Catálogo Caixa Cultural, 2005, p. 35.

NANCY, Jean-Luc. “Fazer, a poesia” em *Resistência da poesia*. Lisboa: Edições Vendaval, 2005.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012

PIMENTEL, Diana. *ca-ir.ao/centro*. Lisboa: Edições Guilhotina, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *Partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RIBEIRO, Eunice. O sombrio trabalho da beleza (notas sobre o barroco em Herberto Helder). *Revista Diacrítica*, Braga, v. 3, n. 23, 2009.

RUBIM, Gustavo. A faca não corta o fogo. Súmula & Inédita, de Herberto Helder. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 172, set. 2009.

TEIXEIRA, Sandra. Clichés africanos em Photomaton & Vox ou a “estratégia do enigma”. In: *Herberto Helder: Se eu quisesse enlouquecia*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015

VASCONCELOS, Mario Cesariny de (Org.). *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*. Lisboa: Guimarães Editora, 1961.

VASCONCELOS, Mauricio Salles de. *Espiral terra: poéticas contemporâneas de língua portuguesa*. São Paulo: Anna Blume, 2013.

WAGNER, Roy. *Invenção da Cultura*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

_____ O apache era o meu reverso – Entrevista com Roy Wagner. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 54, n. 2, p. 699, 2011.