

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

FELIPE MARCONDES DA COSTA

*Antropofagias* de Herberto Helder em Performance

São Paulo

2020

FELIPE MARCONDES DA COSTA

***Antropofagias de Herberto Helder em Performance***

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Portuguesa

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lilian Jacoto

São Paulo

2020

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

C837a Costa, Felipe Marcondes da  
Antropofagias de Herberto Helder em Performance /  
Felipe Marcondes da Costa ; orientadora Lilian  
Jacoto. - São Paulo, 2020.  
253 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São  
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e  
Vernáculas. Área de concentração: Literatura  
Portuguesa.

1. Literatura portuguesa. 2. Poesia contemporânea.  
3. Performance art. 4. Arte contemporânea. 5.  
Literatura e outras artes. I. Jacoto, Lilian,  
orient. II. Título.

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**

**Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)**

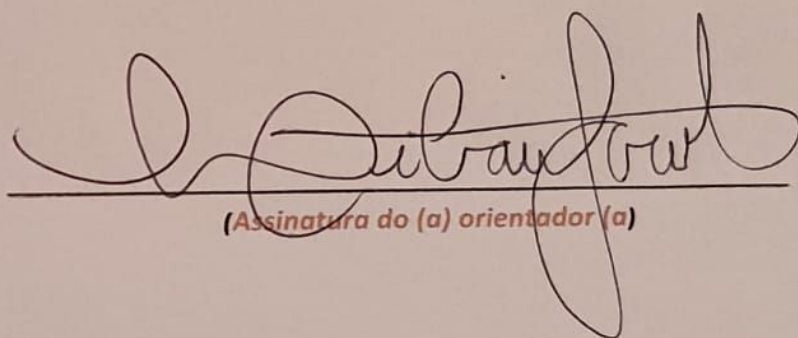
Nome do (a) aluno (a): Felipe Marcodes

Data da defesa: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Nome do Prof. (a) orientador (a): Profa. Dra. Libair Fozato

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 18, 11, 2020



(Assinatura do (a) orientador (a))

COSTA, Felipe Marcondes da. *Antropofagias de Herberto Helder em Performance*.  
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do  
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências  
Humanas – USP, para a obtenção do 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: \_\_\_\_\_

## RESUMO

COSTA, Felipe Marcondes da. *Antropofagias de Herberto Helder em Performance*. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2020.

Em 1971 Herberto Helder concebe *Antropofagias*, conjunto muito particular de textos dentro de sua obra. Contemporaneamente, no início dessa década, a significativa mudança no discurso das artes, incubada desde fins dos anos 1950, influencia a postura de artistas diante do mundo e do fazer artístico, resultando numa nova forma de expressão que se aloja no limiar entre a arte e a vida: a arte da performance. Esta pesquisa objetiva analisar o estatuto do corpo, como materialidade basilar da performance, a partir do *corpus* (corpo textual) de Herberto Helder. Para tanto, toma como campo de estudo a série *Antropofagias* que, concebida em Angola e uma vez publicada, foi reescrita ao longo da vida do poeta português, no seu contínuo exercício de assimilação entre arte e vida. Traçando relações entre os procedimentos de que o poeta lança mão em sua (re)escrita e a centralidade que o corpo assume na arte da performance, reflete-se sobre como seu modo de inserção no campo literário, a partir da invisibilidade física que marca sua trajetória, faz parte de um projeto para conferir valor corpóreo à sua poesia ou, em outras palavras, como a obra toma o lugar de seu corpo empírico no mundo. A isso converge sua atitude de reescritura incessante, cujo foco incide tanto no processo quanto no fim, o que corrobora a ideia de obra como corpo: conferindo ao poema a dimensão corpórea, as transformações decorrentes do exercício de revisão contínua equivalem ao amadurecimento próprio a todo corpo. O processo de composição da obra helderiana, com os desdobramentos que sua poesia implica, estabelece pontos de contato com a concepção de arte de seus contemporâneos da arte da performance.

Palavras-chave: Literatura portuguesa, Poesia contemporânea, Performance, Arte contemporânea, Literatura e outras artes.

## ABSTRACT

COSTA, Felipe Marcondes da. *Antropofagias of Herberto Helder in Performance*. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2020.

In 1971, Herberto Helder conceives *Antropofagias*, a remarkably atypical group of writings within his oeuvre. Concurrently, at the beginning of the decade, the significant change in discourse which was taking place in the field of arts and which was being incubated since the end of the fifties influences the way artists view themselves in relation with the world and their artistic practice, resulting in a new way of expression which lies in the boundaries between art and life: performance art. This research has the objective of analyzing the status of the body, as the foundational materiality of performance, from the perspective of Herberto Helder's body of work. In that sense, it takes as its main object the *Antropofagias* series, written in Angola, which, after its initial publishing, was re-written throughout the Portuguese poet's life, as part of his sustained exercise in assimilating art and life. Tracing relationships between the procedures adopted by the poet in his (re)writing and the key role taken by the body in performance art, we reflect upon how his position the literary field, from the space of physical absence which marks his trajectory. Converging with this is his posture of ceaselessly re-writing, whose focus is as much in the process as it is in the final result, thus reinforcing the idea of artwork as body: by granting the poem a corporeal dimension, the transformations that result from the exercise of continuous revision are equivalent to the natural maturing of a body. The composition process of Helder's work, along with the unfoldings brought by his poetry, establishes points of touch with his performance art contemporaries' conception of art.

Key-words: Portuguese Literature, Contemporary Poetry, Performance, Contemporary Art, Literature and other arts.

## Lista de figuras

<b>Figura 1</b> – Exemplar de <i>Cobra</i> rasurado por Herberto Helder.....	11
<b>Figura 2</b> – Capa e contracapa de <i>Os passos em volta</i> .....	14
<b>Figura 3</b> – Capa da revista <i>Poesia Experimental 1</i> .....	23
<b>Figura 4</b> – Herberto Helder remando nas águas do Tejo, Lisboa, 1961-63.....	64
<b>Figura 5</b> – Poema visual de Herberto Helder.....	75
<b>Figura 6</b> – DEBORD, Guy. Guide psychogéographique de Paris: discours sur les passions de l'amour: pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance, 1957.....	98
<b>Figura 7</b> – Bilhete de Herberto Helder para o revisor de <i>Ou o Poema Contínuo</i> .....	101
<b>Figura 8</b> – Censura à <i>Apresentação do Rosto</i> .....	103
<b>Figura 9</b> – Correspondência entre Herberto Helder e António Ramos Rosa.....	109
<b>Figura 10</b> – Herberto Helder com Maria Teresa Horta, Abril de 1968.....	123
<b>Figura 11</b> – «comunicação acadêmica».....	126
<b>Figura 12</b> – Capa de Edoi Lelia Doura — <i>Antologia das Vozes Comunicantes da Poesia Moderna Portuguesa</i> .....	137
<b>Figura 13</b> – Fotografia <i>Post mortem</i> da era vitoriana.....	139
<b>Figura 14</b> – Carlos Fernandes, Troufa Real e Herberto Helder, Corimba, Luanda, 1971.....	145
<b>Figura 15</b> – Herberto Helder em Angola, 1971.....	163
<b>Figura 16</b> – Folha de rosto de <i>Apresentação do Rosto</i> .....	178
<b>Figura 17</b> – Capa de <i>Poemacto</i> .....	181
<b>Figuras 18 e 19</b> – Capa e contracapa do vinil Herberto Helder.....	186
<b>Figuras 20 e 21</b> – Retratos de Herberto Helder, s/d.....	190
<b>Figura 22</b> – Frame de <i>The Square</i> .....	198



<b>Figura 23</b> – «Não Estou no Comércio».....	199
<b>Figura 24</b> – Frame de <i>Marina Abramovic: The Artist is Present</i> .....	201
<b>Figura 25</b> – «Agradeço a mim próprio não ser um cadáver...».....	213
<b>Figura 26</b> – Resposta de Herberto Helder ao inquérito de <i>O Tempo e o Modo</i> — <i>Revista de Pensamento e Acção</i> .....	228

## SUMÁRIO

<b>Apresentação.....</b>	<b>1</b>
<b>Introdução (Texto 0).....</b>	<b>6</b>
<b>Corpo, voz e cinema.....</b>	<b>36</b>
<b>Corpo anticartesiano e imagem poética.....</b>	<b>61</b>
<b>Dança, presença e efemeridade.....</b>	<b>77</b>
<b>Cartografia, citação e documentação em performance.....</b>	<b>94</b>
<b>Antropofagias, alteridade e sacrifício.....</b>	<b>119</b>
<b>África e tradição.....</b>	<b>143</b>
<b>Performance, recepção, leitura.....</b>	<b>172</b>
<b>Arte da performance e performance da arte.....</b>	<b>193</b>
<b>Considerações “Finais”.....</b>	<b>230</b>
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>235</b>

## Apresentação

Em conferência de 2006 intitulada "Literatura para quê?", quando da abertura da nova cátedra de literatura do Collège de France – *Literatura francesa moderna e contemporânea: história, crítica, teoria* –, Antoine Compagnon se perguntava espantado sobre a aceitação de seu projeto: "Eles não verão as incongruências?". O autor só voltava a si quando se dava conta de "que o impostor seria o professor seguro de si, aquele que saberia antes de pesquisar" (COMPAGNON, 2009, p. 11). Ouso dizer que, para além de compreender, compartilho da incerteza que atravessou o crítico belga. Ao propor minha leitura de Herberto Helder, particularmente da série *Antropofagias*, de 1971, relacionando sua poética a procedimentos da sua contemporânea e então embrionária arte da performance da década de 1970, houve mais de um momento de insegurança, em que temi que o pretensioso projeto interdisciplinar tivesse as incongruências de suas premissas e desvios críticos apontados. Em meu caso, só retomava a confiança no que estava fazendo ao me dar conta de que a graça não está na coisa pronta, mas justamente no ato de aprontar. Nunca me interessou ser engenheiro de obra pronta.

Após estabelecer alguma intimidade com a bibliografia crítica helderiana, parecia um caminho bastante pavimentado o de pinçar versos ao longo dos doze textos que compõem a série sobre a qual escolhi me debruçar e costurá-los do modo que mais me convinha, aplicando como sutura trechos de outros momentos de seu longo poema contínuo. Tudo parecia bem encaminhado, com os eixos propostos por minha leitura marcando forte presença desde as linhas gerais de *Antropofagias*. Contudo, conforme me aprofundava na dúzia de textos da série, mais cada um deles parecia reivindicar sua própria integridade. Assim, logo aceitei o desafio e me lancei a um embate corpo a corpo. Nesse momento, as ferramentas que pareciam encontrar perfeita aplicabilidade na superfície, ao delinear bem a massa amorfa dos doze textos vistos à distância, se apresentaram insuficientes para penetrar individualmente o corpo de cada texto, e as linhas de força da abordagem exigiram mais... força. E aqui recordo Compagnon: ao colocar de fato minha hipótese para verificação estou no caminho certo, afinal não seria tão interessante investigar algo apenas para comprovar uma certeza já obtida de antemão. Procedendo assim, permito-me aprender com o processo.

Ao me desdobrar para pôr em diálogo referenciais teóricos tão heterogêneos me dei conta de que esse movimento de vai e vem conceitual estabelece relação com a própria lógica

antropofágica da poética helderiana, que lança mão de um encadeamento discursivo não-linear, numa montagem descontínua das imagens. O longo embate travado entre mim e o texto variou em posições e vantagens: ora era meu corpo por cima, ora o corpo do texto em cima, com o suor confessando esforço e prazer. Recorrendo à convidativa arte de citar outros textos de Herberto Helder, recurso que pretendo utilizar com moderação na leitura de *Antropofagias*, evoco a primeira parte do “Tríptico” que figura em *A colher na boca*, livro publicado dez anos antes da série aqui analisada:

E o amador e a coisa amada são um único grito  
anterior de amor.

E gritam e batem. Ele bate-lhe com o seu espírito  
de amador. E ela é batida, e bate-lhe  
com o seu espírito de amada.

Então o mundo transforma-se neste ruído áspero

Do amor. (...) (HELDER, 2016, p. 13)

Para além da dessacralização da tradição – e mesmo sua subversão –, destaco na transfiguração do verso camoniano “Transforma-se o amador na cousa amada” a centralidade que Helder confere à metamorfose – ao transformar ele próprio a afirmação de Camões –, transformação esta nunca alcançada pacificamente – “Com quantos quilos de medo se faz uma tradição?”, questiona Tom Zé em “Senhor Cidadão”<sup>1</sup>, de 1972. O som das pancadas e gritaria é áspero, e o amador e a coisa amada se confundem. Assim, ao fim do embate minha leitura não só transformou as carnes dos textos analisados, o que é inevitável, mas também permiti à leitura transformar a mim próprio. A esse processo, a abordagem adotada não passou incólume. O exemplo mais flagrante dessa transformação talvez seja a opção por assumir a primeira pessoa do singular e me colocar como sujeito da escrita, esgarçando a subjetividade que a impessoalidade do discurso científico visa mascarar. Assim, a porta de entrada que usarei como acesso é a de sujeito-leitor. E é mesmo a premissa oferecida pelo autor que possibilita sustentar a condição deste intento: tendo como língua materna o português brasileiro, investigar a dicção de um poeta português – com a particularidade de ser

---

<sup>1</sup> TOM ZÉ. *Senhor Cidadão*. Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 1972. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zLTMM3r8wYI>>. Acesso em: 18 abr. 2019.

nascido na Ilha da Madeira –, que concebe uma série de poemas numa Angola que luta por independência. Não se trata de Brasil do século XXI ou Portugal ou Angola do século XX, mas de um lugar inaugurado pelo poema e que só pode ser percorrido em seu território particular.

Em 2014, Jean-Luc Godard tem o longa-metragem *Adieu au langage*<sup>2</sup> incluído na competição do 67º Festival de Cannes. Não comparecendo ao festival, o cineasta francês envia uma carta, *Khan Kanne, Carta Filmada de Jean-Luc Godard a Gilles Jacob e Thierry Fremaux*<sup>3</sup>, respectivamente presidente e diretor do festival. Logo no início do curta-metragem, é exibido o símbolo do Festival de Cannes e a inscrição "*sélection naturelle*", ironizando os filmes da seleção oficial que ostentam já em sua abertura tal insígnia. É, sem dúvidas, a essa linhagem de malditos que um artista como Herberto Helder se associa. Esses, que permanecem *enfant terrible* em qualquer idade, sabem que o que importa não é qualquer seleção oficial, mas sim a seleção natural. E quanto a isso também são confiantes, pois sentem que suas obras resistirão ao tempo, independentemente dos eleitos por circunstâncias passageiras.

Patrono dos poetas malditos, Charles Baudelaire escreve a Arsène Houssaye, acerca de seus *Pequenos poemas em prosa*, que do trabalho “se poderia dizer sem injustiça que não tem pé nem cabeça, já que, pelo contrário, tudo nele é ao mesmo tempo cabeça e pé, alternados e reciprocamente”<sup>4</sup>. Numa leitura desatenta, a razão em Herberto Helder pode soar sem pé nem cabeça, mas quando se entende a implicação do corpo em sua obra, o “ao mesmo tempo cabeça e pé” – o rasteiro e o elevado, o pedestre e o intelectual, o subjetivo e o objetivo, o prosaico e o poético, o grotesco e o sublime –, a chave de leitura muda e um portal se abre. Foi a partir da centralidade do corpo em sua obra que cheguei à associação com a arte da performance, que também adota o corpo como eixo de sua prática.

Já a escolha de *Antropofagias*, para além da corporeidade expressa desde o título, se deveu ao caráter de *ars poetica* que a série adota, considerações aplicáveis à obra helderiana como um todo. Seu caráter heteróclito, em que há atravessamentos de gêneros, dá-se desde sua concepção, que aconteceu em prosa e, posteriormente, passou a “prosa quebrada com aparências poemáticas” (MARINHO, 1982, p. 170). Essa revelação testemunha dois

---

<sup>2</sup> ADEUS à linguagem. Direção: Jean-Luc Godard. Paris: Canal Plus, 2015 (69 min.).

<sup>3</sup> KHAN Kanne, Carta Filmada de Jean-Luc Godard a Gilles Jacob e Thierry Fremaux. Direção: Jean-Luc Godard. 2014 (8 min.).

<sup>4</sup> BAUDELAIRE, Charles. Pequenos poemas em prosa (O spleen de Paris). Em: *Pequenos poemas em prosa*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2011. p. 28-31.

importantes aspectos de aproximação com a arte da performance: a processualidade e o hibridismo. Muitas vezes, o processo é tão ou mais importante que o fim, e para um poeta contínuo como Herberto Helder, que usou toda sua vida como laboratório de gestação e alteração da obra, tal particularidade é fundamental. Quanto ao hibridismo, a superação é não apenas de gêneros literários, mas mesmo de gêneros artísticos: marcam importante presença também a dança, a música, a cartografia e, principalmente, o cinema, com as imagens em movimento. Ou seja, um trabalho também fronteiriço, que borra limites entre disciplinas, tal qual os experimentos na arte da performance.

Já com relação ao corpo, há dois aspectos centrais que aproximam a poetica helderiana dos artistas da performance: a estrita relação entre arte e vida e a presença do corpo como questionador de um racionalismo incorpóreo. Este se relaciona intimamente com o contexto de produção de *Antropofagias*, a Angola do início da década de 1970. O continente africano, território repleto de valores que a categorização eurocêntrica conceberia como irracionais e, portanto, menos importantes, aparece como dissonante da tradição cartesiana que separa o corpo do pensamento. Apartado do racionalismo asséptico, com sua fé cega na razão, Helder concebe uma razão que estabelece outra ordem possível – a linearidade interrompida apresentada pela imagem baudelariana “ao mesmo tempo cabeça e pé, alternados e reciprocamente” elucida sua posição. Já no que diz respeito à aproximação entre arte e vida, é a implicação do nome do autor como nome da obra, sua saída de cena para fazer o poema brilhar (OLIVEIRA, 2006, p. 282), que localiza o poema contínuo em lugar de seu corpo empírico no mundo.

E como tópico conclusivo de destaque na relação entre Helder e artistas da performance, sublinho ainda a questão da presença. Em muitos dos trabalhos em *performance*, a obra só se complexifica com – ou mesmo estabelece como condição de existência – a participação do público. É, portanto, ao participante que cabe passar da mera contemplação passiva a uma participação ativa, a fim de que se estabeleçam relações com o trabalho a partir dos sentidos. A poesia helderiana, de modo análogo, convoca seu leitor para estabelecer uma relação singular com aquilo que lê. E se a implicação do leitor com o que lê é condição de toda poesia, em Herberto Helder isso se impõe como exigência para apreciação, já que, como exposto, seu trabalho com a razão é de outra ordem, pois convoca todo o corpo; afinal, é também na antropofagia que reside o projeto helderiano de alteridade. Se na arte da performance a presença dos corpos – do performer e dos participantes – é responsável pela

instauração do aqui-e-agora, a presentificação na escrita de Herberto Helder, em que o tempo da escrita do poeta não corresponde ao tempo da leitura de seu público, dá-se do único modo possível: na reescrita. A processualidade, que resulta em suas diferentes versões de um mesmo texto, revela a condição de Helder leitor de Helder e indica posições intercambiáveis entre autor e leitor. A atualização constante recai num processo de presentificação: o poema contínuo. Ao colocar em tensão a questão do registro em livro, a impossibilidade de realização final desse programa – a não correspondência entre o tempo da escrita e o da leitura – é uma aporia trabalhada enquanto potência, no encontro entre corpos face à mediação do texto. Assim, leitura e escrita surgem como atividades que não tem um início e um fim em determinado período na vida, mas processos que se revelam aprendizados constantes.

Diante do exposto, é até perdoável perder de vista que todo esse processo se realiza a partir de palavras impressas no papel. A partir da interdisciplinaridade própria à performance, concebo meus roteiros de leitura como um acréscimo à já quase quinquagenária bibliografia crítica helderiana. Que alguém escreva poemas, que alguém publique poemas e que alguém se debruce sobre esses poemas publicados consiste numa reunião de condições extraordinárias. Em 2020, a confluência desses elementos improváveis só pode significar persistência: a obra que deriva do projeto estético de Herberto Helder se revela um milagre num mundo desenganado.

## Introdução (Texto 0)

A ausência física a qual fez questão de se impor Herberto Helder Luís Bernardes de Oliveira, ao passar a vida declinando de entrevistas – seis em sete décadas de produção (JOAQUIM, 2013) –, de celebrações (recusou, por exemplo, os prêmios do Pen Club Português, em 1983, e Europália e Pessoa, ambos em 1994) e mesmo de aparições em fotografias (MARINHO, 1982, p. 9), reduziu o acesso ao poeta apenas por meio do que elegera como o essencial de si: sua obra. Ao prescindir de aparições públicas, ele deixa de lançar mão de palavras que podem dar luz às que estão impressas em seus livros: não falar sobre estes revela sua concepção de projetar a obra como organismo vivo e responsivo ao mundo. A crítica Silvina Rodrigues Lopes, em *A inocência do devir: Ensaio a partir da obra de Herberto Helder*, comenta o processo de apagamento da voz autoral que se dá em Helder: "Não há outro protagonista, porque o poeta que escreve é já, ou é apenas, o poema escrito, o qual, por conseguinte, é necessariamente biografia, **escrita de uma vida** na sua inacessibilidade" (LOPES, 2003, p. 19).

A partir desse movimento, dá-se uma aproximação muito singular entre arte e vida, em que há coerência do modo de vida do artista com o *ethos* que se patenteia em sua obra, como se ambas se interpenetrassem indissociavelmente, fazendo crer que há, entre elas, uma assimilação ontológica. Assim, sua ausência não se dissocia de sua obra, mas, pelo contrário, confere centralidade a esta. Assinala Silvana Maria Pessoa de Oliveira, em "Herberto Helder: o Mundo como Gramática e Idioma", que "Nesta poesia, importa que o poeta saia de cena para fazer brilhar o poema, o idioma" (OLIVEIRA, 2006, p. 282). É como se, a partir do gesto de se ausentar, seu corpo só ganhasse existência aos leitores a partir de sua materialidade poética. Roland Barthes, no paradigmático *A morte do autor*, ensaio de 1968, afirma que "A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve" (BARTHES, 2012, p. 57). Luis Maffei, em *Do mundo de Herberto Helder*, escreve acerca do "Texto 2" de Antropofagias que

O autor, ao matar-se, retira de si mesmo, numa prática de autoantropofagia, o que possui de melhor, mais suspirante, um "alimento brutal", e transforma-se em "frase" – a morte do autor é a vida do leitor, do texto, do próprio autor feito outra coisa. O rosto do outro, "teu", é um tipo de espelho que o autor no múltiplo tempo da



autoantropofagia (pronto a se devorar / em se devorando) mira. Da “massa ofegante”, já “queimada por um/ suspiro”, um sopro vital e, portanto, portadora da própria condição da morte, retira-se a dedicatória, e a autoantropofagia é o que torna possível a relação com um outro, representado pelo pronome em segunda pessoa. (MAFFEI, 2017, p. 70)

Roberto Zular, em artigo em que se debruça sobre *Antropofagias*, “Complexo oral canibal”, acrescenta: Ou, ainda, o poema como um corpo, como “uma roupa como um corpo”, que vestimos: cedemos nosso corpo à perspectiva do poema. O poema como pele, limiar de uma dupla torsão, de uma “antropo-auto-fagia” como propõe Helder (ZULAR, 2019, p. 51). Ao ato da escrita como existência física do autor, incluindo-se aí a evocação do leitor, Ana Cristina Joaquim nomeia “escrita encarnada” (JOAQUIM, 2013). Na ausência de Herberto Helder enquanto sujeito empírico no mundo, o que se nos revela é o poema. Assim, dialeticamente, é-nos possível apreender mais matéria vital de seu poema contínuo que de sua improvável biografia.

De *Photomaton & Vox*, publicado em 1979, em que reflete sobre seu fazer poético – “antiprograma da escrita”, declara Clara Riso em seu estudo sobre o livro (RISO, 2004, p. 51) –, comentadores frequentemente pinçam citações a fim de refletirem sobre outros textos do autor português, tais quais “a escrita nasce diretamente do corpo, do seu movimento” (HELDER, 2006, p. 128) e “o mundo sai do corpo” (HELDER, 2006, p. 131). É em texto sobre *Photomaton & Vox* que Gustavo Silveira Ribeiro defende que “Anterior a qualquer preocupação com a comunicação, o sentido e a lógica, a vida de um corpo existe, sobretudo e primordialmente, em função de sua própria energia. Um corpo, uma vida, antes de significar, existe” (RIBEIRO, 2009, p. 180). Por sua vez, escreve Helder em *Antropofagias: Eu podia abrir um mapa: “o corpo” com relevos crepitantes / e depressões e veias hidrográficas e tudo o mais* (HELDER, 2016, p. 267)<sup>5</sup>. Desse modo, sua prática poética ganha ares de laboratório – Dal Farra nomeia sua precursora tese de doutoramento, defendida em 1979, mesmo ano de publicação de *Photomaton & Vox*, e publicada em Portugal na década seguinte, de *A alquimia da linguagem: leitura da Cosmogonia Poética de Herberto Helder* (DAL FARRA, 1986), evocando a imagem dos alquimistas que, recônditos em seus laboratórios, buscavam obter ouro do mais grosseiro material –, com sua escrita se desenvolvendo como um corpo que amadurece a partir de um único poema constantemente (re)escrito, como indica Oliveira: “(...) toda a poesia de Herberto Helder também pode ser pensada como um lento

---

<sup>5</sup> Para que não se confundam as aspas – recurso amplamente utilizado em *Antropofagias* – do autor às minhas, opto por transcrever no corpo do texto suas citações em itálico.

trabalho de escrita, no qual o mundo transmuda-se em oficina do poeta. Oficina rigorosa, que acaba por realizar outro tipo de metamorfose: a do poeta no poema” (OLIVEIRA, 2006, p. 282). Seguindo a mesma trilha e já pensando a alquimia junguiana como um instrumental analítico de leitura de um *corpus* em depuração, Lilian Jacoto, em sua dissertação de mestrado<sup>6</sup>, analisa os contos de *Os passos em volta* como peregrinação interior em que um sujeito textual é a prima matéria da opus alquímica.

Mesmo enquanto tema, o corpo é eixo central na poética helderiana, sendo sua obra percorrida por constantes imagens corporais (FERNANDEZ; LEAL, 2014, p. 4). O sangue, por exemplo, é elemento recorrente, sempre às voltas em seus textos, como se vê nos seguintes trechos de *Antropofagias*: “*procuram um centro?*” *sim* “*uma razão de razões*” / *uma zona suficiente leve fixa uma como que* / “*interminabilidade*” / *serve o cabelo serve uma pedra redonda – a submissão / de um animal colocado sobre o seu próprio sangue ingênuo* (HELDER, 2016, p. 263) e “*um mapa*” *onde se lia completamente o sangue e suas franjas / de ouro (...)* (HELDER, 2016, p. 267).

Um corpo vivo, como se sabe, é um corpo cuja circulação sanguínea ocorre a partir de um eixo, um ponto central; no caso, o coração. Mais que bombear, o movimento propiciado pelo coração renova o sangue, substituindo gás carbônico por oxigênio. O sangue que circula é sempre o mesmo, mas se modifica. Numa poética regida pelo signo da metamorfose, como é o caso da de Helder (SANTOS, 2000), é compreensível a vivacidade que o sangue confere ao corpo ser reiterada com frequência. Acerca do metamorfosear, escreve Oliveira: “Desdobrando-se, a noção de desumanização em Herberto Helder, comporta duas facetas bem distintas: a do anonimato e a da metamorfose” (OLIVEIRA, 2006, p. 279). Em relação à primeira, pouco se sabe do enunciador do poema, e tal despersonalização põe em primeiro plano a linguagem; quanto à faceta da metamorfose, busca dar a ver “o processo de transformação das coisas”, conclui a autora (OLIVEIRA, 2006, p. 280). Acerca da ideia de desumanização, Luis Maffei sublinha, ao comentar o processo de metamorfose helderiana, que “com desumanização, entenda-se busca pela superação dos limites do indivíduo” (MAFFEI, 2017, p. 70).

Esse sangue modificado e que modifica, girando a partir de um eixo central, assemelha-se ao processo de reescritura em seus textos, realizado incessantemente no decorrer

---

<sup>6</sup> JACOTO, Lilian. *Passos em volta: o eu em metamorfose no espaço literário*. 1996. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

das décadas. Em texto nomeado “Herberto Helder, «a estrela plenária»”, Manuel Gusmão lê a reescrita helderiana como “movimento que insistentemente Herberto Helder pratica sobre o seu corpus poético, reconfigurando-o retroactivamente, radicalizando as suas opções, depurando-o, para concentrar a sua força coesiva” (GUSMÃO, 2010, p. 372). Assim, as modificações em poemas já publicados resultam em diferentes versões de poemas tornadas públicas – o poema é o mesmo, mas, ao mesmo tempo (ou em outro tempo), é outro: permanência e impermanência. Esse procedimento de reescritura corrobora a ideia de obra como corpo: conferindo ao poema a dimensão corpórea, o exercício de revisão contínua equivale ao amadurecimento próprio pelo qual passa todo corpo ao longo do tempo. Nesse sentido, Ribeiro afirma que é o “processo da escrita de Helder, que faz do seu texto um corpo em permanente devir” (RIBEIRO, 2009, p. 180). Assim, cada edição contendo diferentes registros a dar testemunho dos momentos pelos quais passou aquele texto se manifesta no poema tal qual a passagem do tempo ao deixar marcas num corpo. Em artigo que aborda a tradução na obra de Herberto Helder, Rafaella Dias Fernandez e Izabela Leal apontam como, na poética do autor, as noções de metamorfose e vida são indissociáveis:

Para o poeta, a escrita é corporal, a palavra ganha vida, ganha ritmos, movimentos, o processo de criação surge como uma potência viva, o poeta recorre aos órgãos, aos fluxos vitais do organismo para revelar que no processo criativo há uma presença corporal indispensável. (...) A escrita é corpórea, e tudo que está relacionado ao corpo é uma potência viva, assim, a obra é um organismo vivo, e está sempre possibilitando transformações (...) (FERNANDEZ; LEAL, 2014, p. 4-5)

A vasta obra do autor segue sendo abastecida por seu espólio, um *continuum* que pode ser lido como um único e longo poema (DAL FARRA, 2014, p. 9). Essa possibilidade é indicada, inclusive, pela publicação em 2001, e na sequência em 2004, de uma seleção do que até então considerava o mais relevante em sua poesia, intitulada *Ou o poema contínuo* (MAFFEI, 2012), que de certa forma atualiza, por sua vez, as edições anteriores intituladas *Poesia Toda*. O próprio autor, em rara (auto)entrevista, quando do lançamento da primeira edição de *Poesia Toda*, confirma essa leitura: “vejo que escrevi apenas um poema, um poema em poemas; durante a vida inteira brandi em todas as direcções o mesmo aparelho, a mesma arma furiosa” (HELDER, 1990). Tanto trabalhoso quanto proveitoso será, após o espólio do autor vir integralmente à tona, proceder com um trabalho de crítica textual, reunindo em edição crítica as diferentes versões pelas quais foram publicados seus poemas, não excluindo, mas registrando todas as variantes, já que fixar uma única lição, mesmo que a final, divergiria

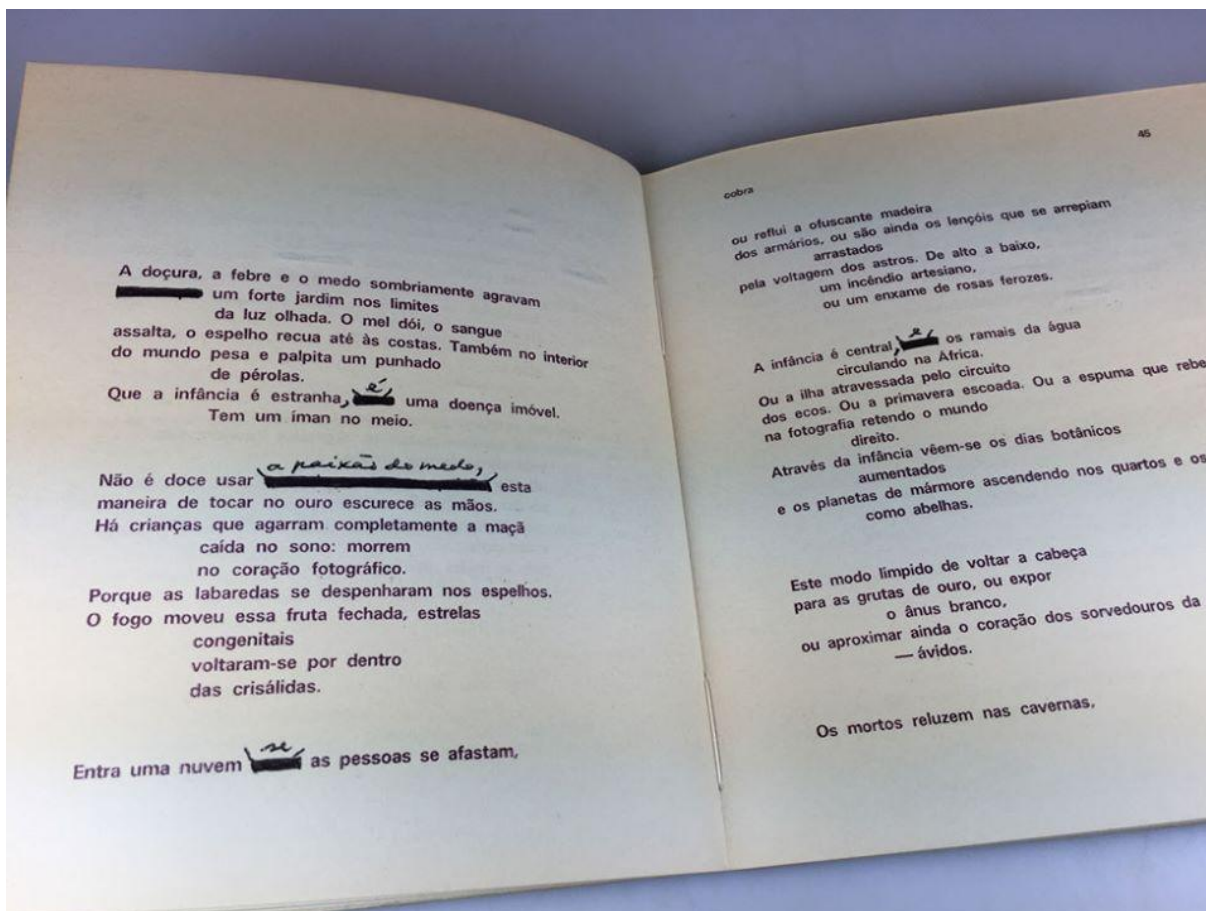
do dinamismo concebido pelo poeta em seu projeto literário. Do contrário, levar em conta apenas o registro final do corpo seria roubar à “biografia possível” de Herberto Helder cada estágio de transformação.

Cada versão de um poema com suas modificações pode ser lida como um disparo de um *Flash* – nome de um livro de Helder de 1980 –, um instantâneo que joga luz e busca apreender aquele momento. Dal Farra escreve que o poeta passa “da máquina fotográfica, da *kodak*, do retrato em movimento, do *photomaton* e do *flash*, para o jogo combinatório da linguagem, para a câmera cinematográfica, e para as mais inebriantes e ousadas montagens” (DAL FARRA, 2000, p. 152). Dessa passagem da fotografia ao cinema, escreve Helder em *Antropofagias* uma síntese potente de sua poesia: *é uma espécie de cinema das palavras* (HELDER, 2016, p. 262). Dal Farra ressalta lembra que *Retrato em movimento* (1967), *Kodak* (1968) e os já citados *Photomaton & vox* (1979) e *Flash* (1980) são todos títulos utilizados por Herberto Helder que indicam a ideia de fotografia cinética. Essa busca constante de apreensão do efêmero fugaz, de instaurar o aqui-e- agora na dimensão escrita, é o que leva à reescritura. Talvez o mais bem (in)acabado exemplo dessa procura incessante pela via da reescrita seja o célebre caso do livro *Cobra*, de 1966, em que é famoso o fato de Helder alterar à mão um por um os exemplares, muitas vezes com diferentes versões de um mesmo poema entre um exemplar e outro (SANTOS, 2000). Acerca do fato, a carta remetida pelo próprio autor a Eduardo Prado Coelho dá testemunho decisivo: “As versões têm variado de destinatário para destinatário, porque o livro, em si mesmo, digamos, flutua. É um livro em suspensão. Não é excitante que um livro se não cristalice, não seja «definitivo»?”<sup>7</sup>. Assim, o poeta é criador e, ao visitar, leitor ativo de seu próprio trabalho, por isso o modifica, em seu compromisso com a emergência da escrita e a paciência da reescrita. Mais que isso, os exercícios de escrita e leitura não se apresentam como algo que se aprende uma única vez na vida e assim permanecem estanques e imutáveis, mas como processos indissociáveis – ler e escrever – que seguem em constante desenvolvimento ao longo de toda a vida. A obra em suspensão de Herberto Helder tem peso e flutua, por isso, mesmo em sua impermanência, é definitiva.

---

<sup>7</sup> HELDER, Herberto. “A poesia vitaliza a vida” (carta de Herberto Helder a Eduardo Prado Coelho). Em: *Abril – Revista de Reflexão Socialista*, nº 1, Fevereiro 1978. p. 46.

Figura 1 – Exemplar de *Cobra* rasurado por Herberto Helder



Fonte: Fotografia de Laura Erber.

Desse modo, a metamorfose não se apresenta somente no plano temático, mas como práxis: a reescritura se deve ao inacabamento da linguagem (JOAQUIM, 2013). Joaquim lê na poética de Helder "a relação intrínseca entre as noções de tempo/espaço como elementos fundadores do universo poético", isto é, "um esforço de situar-se no espaço, de forma a ultrapassar as delimitações, num ato criativo imediatamente conferido à escrita" (JOAQUIM, 2013). Escreve Roberto Bezerra de Menezes, em texto em que aborda *Antropofagias*, que "a interminabilidade de seu discurso decorre de uma falta que se faz necessária ao poeta no ato da criação, mas que nunca será apaziguadora, instigando muito mais ao contínuo [sic] ato de escrituração" (MENEZES, 2013, p. 99). Já Helder em *Antropofagias*, tensionando as ideias de continuidade e fixação, escreve: *corpo que se faltava em tempo "fotografia" / de um "estudo" para sempre* (HELDER, 2016, p. 268). Assim, o instantâneo que busca dar conta do momento em que é disparado será sobreposto pelo seguinte, o da reescritura. O que é escrito posteriormente, no entanto, não pretende afetar o valor da versão anterior, mas compõe um

conjunto. Daí a importância das diversas versões acumuladas, não superadas umas pelas outras, mas que coexistem como em palimpsestos. Dal Farra destaca o instante que poeta capta: "o poeta colhe um certo passo do processo de um fenômeno, portanto, sem se apoderar do objeto já completo, de modo a manipulá-lo no instante mesmo, na iminência de sua formação, justo entre uma e outra sequência da cadeia do seu devir natural" (DAL FARRA, 2000, p. 155). Desse modo, a continuidade é um processo que busca dar conta da passagem do tempo, e o que sucede se sobrepõe ao passado, sem necessariamente superá-lo.

Roberson de Sousa Nunes, no livro *Haikai e Performance: imagens poéticas*, cita Christine Greiner em passagem que aqui se aplica bem: "o corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo. E o corpo do artista é aquele em que aquilo que ocorre ocasionalmente como desestabilizador de todos os outros corpos vai perdurar" (NUNES, 2016, p. 166). No mesmo sentido, a autora lembra que "O corpo não pode ser entendido como um produto pronto e muda de estado no momento em que ocorre uma ação" (GREINER, 2012, p. 36). A partir disso, o inacabamento na obra de Helder é concebido como próprio à vida: o que é acabado está morto. Seu processo de reescritura tende a não ter um fim enquanto houver vida, já que a metamorfose "supõe uma interminabilidade e, portanto, uma ausência de fins" (JOAQUIM, 2013): como um rio que nunca é um mesmo rio, imagem que Heráclito tão bem se valeu para demonstrar o devir, expressando a fluidez das coisas. Em *Antropofagias*, Helder oferece uma imagem que pode ser lida como a de um processo metamórfico: *essa energia sem espaço súbita "geometria" a costurar de fora / mordeduras velozes delicadezas / nervuras vivas / para seguir até ao fim "com os olhos"* (HELDER, 2016, p. 268). Assim, o inacabamento expõe a possibilidade processual da poesia moderna, que não se apresenta com seu sentido harmonicamente determinado, convocando o leitor a tomar parte no "jogo" – termo muito caro à prática teatral e também relacionado à arte da performance. As versões surgem como etapas do interminável trabalho sobre o poema, e o processo é tudo aquilo que permeia e constitui os próprios textos – o que não se escreve entre uma versão e outra e que, afinal, revela-se em ambas. Desse modo, as várias versões dos poemas dão testemunho de um único e constante processo de performar sua impossibilidade e realização enquanto poema, o próprio devir.

O filósofo Luiz Fuganti, em artigo intitulado *Corpo em devir*, discorre a respeito da relação: "O devir – eterno e necessário vir-a-ser, que torna a existência necessária e enquanto tal nos atravessa, constitui e sustenta toda a natureza. Ele, além de causa de si, é também o

único substrato que engendra o corpo”. (FUGANTI, 2007, p. 67). Nesse sentido, Júlia Studart, em texto em que reflete sobre a obra de Gonçalo M. Tavares, *Imagem, deriva e dança*, cita Didi-Huberman:

Se você realmente quiser ver as asas de uma mariposa, primeiro você tem que matá-la e logo colocá-la em uma vitrina. Uma vez morta, e só então, você pode contemplá-la tranquilamente. Mas se você quer conservar a vida, que afinal é o mais interessante, só verá as asas fugazmente, em muito pouco tempo, um abrir e fechar de olhos. Isto é a imagem. A imagem é uma mariposa. Uma imagem é algo que vive e que só nos mostra sua capacidade de verdade em um flash (DIDI-HUBERMAN apud STUDART, 2015, p. 1).

Mais adiante, escreve a autora: "O ponto importante é que, para ele [*Didi-Huberman*], um conceito de *imago* é como se uma *aparição visual* e, ao mesmo tempo, uma *experiência corporal*" (STUDART, 2015, p. 2). A concepção do teórico francês também se afina à poética de Herberto Helder tanto no que diz respeito à construção de imagens corporais, quanto à questão da apreensão do efêmero em particular pelo sentido da visão – que expressa uma cosmovisão –, em sua busca pela conservação da vida em poema.

Acerca da obra helderiana, Maria Lúcia Dal Farra escreve que "Busca ser apenas um lugar de linguagem, de ressonância, um espaço verbal onde o mundo acaba, renasce e acaba de novo; onde a morte e a vida e a morte ocorrem sem nunca cessar" (DAL FARRA, 2014, p. 14). De fato, seu projeto literário só ganha versão final em 2015, por motivo de força maior: a morte do poeta. No ano anterior, 2014, procedera com o incessante trabalho de revisão de sua obra, trabalho que rendeu *Poemas Completos*, publicado pela Porto Editora. Neste trabalho, é sobre a homônima “versão brasileira” dessa edição que nos apoiamos, publicada pela Tinta-da-China (HELDER, 2016).

Contudo, a evolução atestada na poesia de Helder não deve ser adotada como no senso comum, em que evoluir é tomado como sinônimo de melhorar. Evoluir corresponde a se transformar, não se associando à ideia positivista de progresso, que implica uma finalidade. Aqui, é possível evocar a crítica que Walter Benjamin faz do progresso: para o teórico da Escola de Frankfurt, este só poderia culminar em catástrofe. Em seu texto “Sobre o Conceito da História”, escrito em 1940, ano de sua morte, o autor alemão concebe uma temporalidade que não se desenvolve linearmente, em perfeita sucessão cronológica, mas sim de modo heterogêneo e carregado de rupturas. Sua crítica é poeticamente ilustrada pela conhecida

imagem do *Anjo da História*, do pintor Paul Klee, que, voltado para o passado, vê o futuro como uma catástrofe que amontoa escombros (BENJAMIN, 1987, p. 226). Nesse sentido, o título *Os passos em volta* apresenta-se como uma metáfora bastante elucidativa de um caminho que não segue uma linha reta que avança para frente, mas em espiral, como passos de dança. Lilian Jacoto discorre sobre o caráter de construção em abismo que assume o livro de contos, incluindo a capa da 6ª edição que analisa, não deixando de fora também o título: "Em *Os Passos em Volta*, Herberto Helder utiliza-o [*mise-en-abyme*] consideravelmente, não só noutras passagens em que uma micro-estrutura do conto reflete procedimentos gerais da obra, mas também na própria ilustração da capa do livro, que curiosamente se nos oferece como espelho" (JACOTO, 2009, p. 106). O espelhamento da capa junto à contracapa se dá a partir de duas retinas que nos observam, encarando "a nós leitores, como que nos devolvendo, em reflexo, a atitude hermenêutica da leitura" (JACOTO, 2009, p. 106). Assim, as mudanças que o poeta faz em seus textos não devem ser entendidas como melhorias que visam um fim, numa linha reta em que uma versão supera e torna a anterior obsoleta, mas sim como alterações que levam a outras possibilidades, inclusive quando vistas em conjunto. Maria de Fátima Marinho, em *Herberto Helder: a obra e o homem*, afirma que a reescritura também dificulta uma abordagem cronológica da obra do poeta, já que uma temporalidade linear é negada (MARINHO, 1982, p. 22)

**Figura 2** – Capa e contracapa de *Os passos em volta*



Fonte: HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. 6. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994.



Tampouco a evolução do texto de Helder comporta uma perspectiva puramente racionalista – no texto “Poeta Obscuro”, presente em *Os passos em volta*, há célebres citações: “«Meu Deus, faz com que eu seja sempre um poeta obscuro.»” (HELDER, 1994, p. 167) e “Obscuros somos sempre, mesmo sem pedi-lo. Grande vitória que ninguém nos poderá arrebatá-lo.” (HELDER, 1994, p. 170). Jacoto, em leitura do poema “Todas pálidas, as redes metidas na voz.”, que figura em *A Máquina Lírica*, livro de 1963, ressalta que:

as palavras dispostas em conjuntos estranhos evocam imagens repelentes entre si, mas atadas por um fio transparente (não visível ao olhar viciado da lógica), e, como tal, parecem flutuar magicamente, gravitando ao vento, girando, inconstantes, de modo que, a cada leitura um novo conjunto se apresente, e dentro dele, cada imagem evoque novos sentidos. (JACOTO, 2011, p. 62-63)

Pedro Eiras, em ensaio intitulado “A pedra na cabeça. Herberto Helder, René Descartes, uma questão de loucura”, seguirá no mesmo sentido ao confrontar o poeta com o filósofo que instaurou a Modernidade na filosofia, a fim de demonstrar como aquele recusa este. O autor evoca uma autoentrevista em que o poeta relaciona racionalismo e modernidade, para logo se distanciar dessa linha de força:

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 enfático da magia, a identificação do nosso corpo com a matéria e as formas, toda a modernidade desaba. (HELDER, 2001, p. 195)

Contudo, para recusar algo é necessário ao mesmo tempo reafirmá-lo – “não há exorcismo sem, primeiro, possessão”, escreve Eiras (EIRAS, 2012, p. 22). Assim, Eiras defende que Helder, ao recusar ser moderno, torna-se anterior à Modernidade – mais antigo que o próprio Descartes (EIRAS, 2012, p. 24) –, mas prossegue, no entanto, postulando que é dentro da modernidade que Helder executa suas “experiências proibidas, contrárias a ela. É com palavras inevitavelmente modernas (como fugir-lhes, nós, leitores, autores?) que se recuperam, se inventam as não-modernidades” (EIRAS, 2012, p. 22). Ou seja, só é possível recusar a modernidade por conta da modernidade. O autor aprofunda a relação: “A anti-modernidade, em Herberto Helder, ainda reconhece a cabeça moderna, mas já não o eixo do

corpo em que ela assentava, pescoço, base, verticalidade, prumo, aprumo, unidade” (EIRAS, 2012, p. 23).

Essa insurreição da poética helderiana contra um racionalismo de cunho cartesiano também se relaciona com o momento histórico vivido pelo autor, no qual o discurso puramente racionalista se encontra em descrédito, com o projeto iluminista sendo colocado em xeque com o escrutínio das atrocidades cometidas ao longo da Segunda Guerra Mundial, como apontam os teóricos da Escola de Frankfurt, Theodor Adorno e Max Horkheimer, na *Dialética do Esclarecimento* (ADORNO; HORKHEIMER, 1985), e o já citado Benjamin, em seus trabalhos coetâneos. Se soma a isso a influência das vanguardas que, em Portugal, foram decisivas, como o surrealismo e a PO.EX. Não obstante a associação, desta Helder se afasta ao transcender a noção de uma poesia demasiado intelectual, muito associada à cabeça. Escreve Helder em *Antropofagias*, ao resgatar a influência do corpo inteiro: *na cabeça no coração nos intestinos no nosso próprio pé* (HELDER, 2016, p. 265).

A busca de Helder por vias outras, para além do racionalismo ocidental, evidencia-se ainda em suas “traduções”, chamadas por ele “poemas mudados para português” – como é o caso da trinca de livros publicados em 1997, *Ouolof, Poemas ameríndios e Doze nós numa corda* –, em que apresenta em língua portuguesa poéticas não-europeias, particularmente textos ameríndios e africanos. “A tradução, ao mesmo tempo que aponta para a permanência e a sobrevivência do original, compreende também a sua mutação, sua transformação”, afirma Leal, em artigo que trata das traduções realizadas por Helder e Antonin Artaud (LEAL, 2006, p. 44). Portanto, não é fortuita a menção à tradução, já que esta também se liga à concepção de metamorfose elevada a projeto pelo autor.

Avançando para além do domínio do poema, podemos recorrer a Jorge Luis Borges – único autor citado nominalmente em *Antropofagias* –, que por sua vez aprende com Macedonio Fernández, “que o conceito de texto definitivo não corresponde senão à religião ou ao cansaço” (FERNÁNDEZ, 2010, p. 266). Se um leitor retorna a um poema, o autor também o faz, e se uma leitura é inesgotável, uma escrita também necessariamente tem de sê-lo. É possível evocar, em alguma medida, o conceito de escritura barthesiano ao relacionar o nascimento do leitor às custas do autor: “atingir esse ponto em que só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu’: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura (o que vem a ser, como se verá, devolver ao leitor o seu lugar)” (BARTHES,

2012, p. 59). Nesse sentido, o sacrifício na desapareição de Helder proporciona centralidade ao exercício de leitura e coloca o leitor como ativador no jogo.

Marinho assinala que as transformações em Helder se dão em caráter de atualização: “As modificações de edição para edição não são arbitrárias: o autor, sentindo-se distanciado das obras anteriores, tenta aproximá-las da sua poética do momento” (MARINHO, 1982, p. 21). A cada reescritura, Helder submete o poema a um processo de presentificação, trazendo-o para o aqui-e-agora. Entretanto, o aqui-e-agora de escrita do poeta não corresponde ao aqui-e-agora da chegada ao leitor. A esse respeito, Barthes escreve que “outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*” (BARTHES, 2012, p. 61), já que seu autor nasce junto ao seu texto, nem o precede nem o excede.

Dominique Maingueneau, em *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*, a partir do conceito de campo literário concebido por Pierre Bourdieu, conceitua o que ele nomeia “paratopia do escritor”, conceito este que dialoga com o exercício helderiano de permanência e impermanência que transborda o gesto da reescrita:

A literatura define de fato um “lugar” na sociedade, mas não é possível designar-lhe qualquer território. Sem “localização”, não existem instituições que permitam legitimar ou gerir a produção e o consumo das obras, conseqüentemente, não existe literatura; mas sem “deslocalização”, não existe verdadeira literatura. O esforço de certos regimes totalitários para proporcionar uma condição de assalariado do Estado aos escritores reunidos em algum sindicato permite manter uma produção literária, mas não produzir *obras* literárias, a menos que o escritor se afaste do que é esperado dele, torne problemática essa própria pertinência ao grupo. A pertinência ao campo literário não é, portanto, a ausência de qualquer lugar, mas antes uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar. Essa localidade paradoxal, vamos chamá-la paratopia. (MAINGUENEAU, 2001, p. 28)

Desse modo, o autor, habitando entre lugar e não lugar, produz em sua posição paratópica um texto indissociável do quadro de produção e circulação em que se insere. Assim, o que estrutura a vida literária, segundo o autor francês, são as tribos, isto é, agrupamentos de artistas, cada um deles com reivindicações próprias. Há, inclusive, “tribos invisíveis”, já que podem ser constituídas não só por reuniões concretas, mas por filiações subjetivas, como predileções estéticas ou projetos afins.

O interesse recai sobre os modos de vida, os ritos dessas comunidades restritas que disputam um mesmo território institucional. É nessa zona que se *travam* realmente

as relações entre o escritor e a sociedade, o escritor e sua obra, a obra e a sociedade. A obra literária não surge “na” sociedade captada como um todo, mas através das tensões do campo propriamente literário. A obra só se constitui implicando os ritos, as normas, as relações de força das instituições literárias. Ela só pode dizer algo do mundo inscrevendo o funcionamento do lugar que a tornou possível, colocando em jogo, em sua enunciação, os problemas colocados pela inscrição social de sua própria enunciação. (MAINGUENEAU, 2001, p. 30)

Portanto, fazer parte ou não de uma tribo não é uma questão de escolha, mas antes uma condição. Maingueneau aponta o porquê da impossibilidade de simplesmente se apartar do “tribalismo” literário:

De fato, o campo literário vive dessa tensão entre suas tribos e seus marginais. *Através do modo como gerem sua inserção no campo, os escritores indicam a posição que nele ocupam.* Existem obras cuja autolegitimação passa pelo abandono do mundo, outras que exigem a participação em empreendimentos coletivos. Sartre animando revistas políticas, desfilando pelas ruas, Thomas Bernhard vituperando de sua aldeia contra os meios culturais vienenses, dizem, cada qual à sua maneira, o que a literatura legítima é para eles. Mas ninguém pode se colocar fora de um campo literário que, de qualquer modo, vive por não ter lugar verdadeiro. (MAINGUENEAU, 2001, p. 31)

Se ao longo de toda sua trajetória Herberto Helder ocupa uma condição paratópica, trabalhando em subempregos e não se associando explicitamente a nenhum movimento específico, durante a produção de *Antropofagias* há ainda mais particularidades: ele trabalha em Angola como jornalista, uma profissão “tópica”, enviando sob pseudônimo artigos para serem publicados na metrópole. Assim, nesse encontro de mundos distintos, ele habita uma zona fronteira entre a integração e a marginalidade. Não só as publicações que traziam com alterações textos anteriormente publicados, mas mesmo as edições em tiragens bastante limitadas de seus livros se revela uma escolha relevante sobre o modo que o poeta deseja circular. Em prol de sua obra, Helder opta por abrir caminho em mata virgem em lugar de seguir uma estrada já bem pavimentada. Por conta própria, deslocado e em deslocamento, seu modo de inserção no campo literário se dá por se pôr à margem, uma relação tensa e conflituosa com as instituições literárias.

Cada linguagem artística impõe suas limitações e, particularmente no caso da poesia, o modo hegemônico de sua circulação por meio do livro levou a que se prescindisse da presença do poeta, já que este não precisa ter o receptor ao alcance da voz para atingi-lo, prática comum na produção da Idade Média, como lembra Paul Zumthor em *Performance, recepção*,

*leitura* (ZUMTHOR, 2007). Desse modo, a relação do poeta com o público deixa de ser imediata, e o poema fixado em texto escrito é fruído posteriormente pelo leitor. Mas o que se apresentaria como uma limitação que o suporte escrito imporia a seu projeto, Helder trabalha como potência ao jogar justamente com essa tensão instaurada entre o momento da escritura e o da leitura. Em seu caso, o vir a ser, devir presente no corpo enquanto habita a expansão da vida, implica um movimento na direção da escrita, sendo este seu modo de viver a passagem do tempo – a esse respeito, Roberto Zular afirma sobre *Antropofagias*, que "Ela [essa poesia omnívora] vive de um 'como como' que envolve tanto o mundo quanto a linguagem em um vir a ser em que diferentes mundos e diferentes modos são acionados em defasagem contínua" (ZULAR, 2019, p. 50-51). Um texto estanque e imutável é insuficiente para dar conta de uma poética implicada nas metamorfoses da existência. Desse modo, a reescrita se torna consequência do modo de Helder encarar o trabalho do poeta, como indica ao relacioná-lo à dança em *Antropofagias: na realidade algo se transformou desde que ele começou a dançar / sem qualquer auxílio excepto / não haver ainda nomes para "isso" e haver os ingredientes do espectáculo i. e. a qualidade "forte" do sítio / e pés* (HELDER, 2016, p. 265). A aparição do termo *realidade* no poema dá ocasião para abrir um parêntesis importante: ao longo deste trabalho há muitas referências à realidade instaurada pela poesia de Herberto Helder. Nesse sentido, é importante marcar que aqui, quando me referir à realidade, estarei tratando daquilo que depende de um processo de subjetivação para se constituir, já que o real é inominável, pois inapreensível, não existe de forma puramente objetiva.

Ademais, é importante lembrar que, *a priori*, a escrita se realiza com o corpo, seja mão, seja voz: "escreve-se" com uma caneta, utilizando teclas, com língua de sinais, ditando a alguém, com um gravador, etc. Apesar de comumente associada ao intelecto, a escrita não deixa de ser um exercício corporal, sendo o corpo o meio pelo qual a linguagem passa da abstração à materialidade. Em dança, o poeta elabora que "*o que acontece ao ar*" é a dança (HELDER, 2016, p. 265). Ao comentar o interesse de Louis-Ferdinand Céline em dança, Maingueneau ressalta: "a dança transmuta o desequilíbrio do corpo em arte, faz da fuga de qualquer lugar seu lugar paradoxal" (MAINGUENEAU, 2001, p. 61). É nesse desequilíbrio temporal entre o encontro dos corpos do autor e do leitor que Helder explora.

Quando pensamos a arte da performance, as dificuldades que se impõem à sua definição são de várias ordens. Por ser um conceito de difícil definição, pois bastante abrangente e fluido, com porosidade para as abordagens mais diversas, seu dinamismo só

permite apreensões tão momentâneas quanto suas realizações. Richard Schechner, um dos primeiros e mais destacados artistas e teóricos da performance, elenca oito situações que, separadas ou sobrepostas, comportam o termo: “1. No dia-a-dia, 2. Nas artes, 3. Em esportes e outros entretenimentos populares, 4. Em negócios, 5. Em tecnologia, 6. Em sexo, 7. Em ritual, sagrado e secular, 8. Em jogos ou peças teatrais” (NUNES, 2016, p. 110). Mais uma vez, interessa-me o hibridismo que se expressa em Helder, bem como sua relação com outras linguagens, o que confere características performáticas a essa poesia que trafega, dentre a listagem de Schechner, pelo campo das artes, enquanto linguagem erótica, trabalhando o poema como jogo e a escrita enquanto ritual. Ao arrolar elementos comuns entre a práxis helderiana e à de artistas da performance, busco demonstrar que as “antenas da raça”, como cunhou Pound, estavam em diálogo e se relacionando com demandas provindas de um mesmo momento histórico – o *zeitgeist*, em sua acepção hegeliana –, recebendo influências que vinham do mesmo sentido e percorrendo caminhos afins, mas chegando a expressões bastante diversas entre si. Expressão parecida à de Pound utilizará Guillermo Gómez-Peña, artista e teórico da performance, ao diferenciar os acadêmicos dos artistas da performance, dizendo que “Eles [*os teóricos acadêmicos*] utilizam binóculos, nós [*os artistas da performance*] usamos radares” (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 4). Trata-se, portanto, mais do que uma diferença metodológica, de uma diferença de meios utilizados para as investigações.

Com a já mencionada crítica à racionalidade cartesiana, o foco passa do caráter intelectual para a dimensão da experiência, a dimensão sensível. Nesse movimento, o corpo adquire protagonismo. O próprio Helder, em seu texto de recusa à modernidade, destaca o corpo como espaço de liberação da racionalidade, ao associar “sentido não-intelectual, supra-racional, corporal” (HELDER, 2001, p. 195).

É pois, no contexto desse secularismo repressivo que emerge, nos anos [sic] 60, a contracultura, para denunciar os custos humanos do processo civilizador. Contra a padronização e regulação impostas pelo progresso científico e tecnológico, reivindica a liberdade e a autonomia subjetivas. Sua proposta, que está na origem da cultura alternativa, expressa valores como a defesa da espontaneidade, o resgate da rusticidade do habitat, a nostalgia da vida em comunidade, a reconciliação entre o corpo e a mente e a exploração de modos de consciência não intelectual. Como a contracultura defende outros arranjos sociais e outras relações entre o homem e a natureza, ela constitui também outros corpos. (ALBUQUERQUE, 1999, p. 7)

O corpo, central na poética de Herberto Helder – interessado na contracultura, como revelam crônicas suas produzidas em África (HELDER, 2018) – e também como eixo desta análise,

foi objeto de muita reflexão e prática, sobretudo a partir dos anos 1960, incluindo uma arte embrionária nesse contexto: a arte da performance<sup>8</sup>. O seguinte trecho dá bom testemunho desse movimento: “(...) o corpo humano somado à identidade mítica do artista da performance diante de nós permanece o centro mesmo do evento” (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 13). A performance se apresenta como “a expressão do inconsciente em lugar do racional. A significância, nesses casos, é abstrata e ‘alógica’” (NUNES, 2016, p. 149). Guillermo Gómez-Peña, distanciando-se do entendimento eurocêntrico de racionalidade, traça uma relação entre a sabedoria xamânica, dos poetas e dos artistas da performance: “Nossa inteligência, como a dos xamãs e a dos poetas, é simbólica e associativa”. (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 17). Já Schechner fala em *multiplex code*, sendo este “o resultado de uma emissão multimídica (drama, vídeo, imagens, sons etc), que provoca no espectador uma recepção que é muito mais cognitivo-sensória do que racional” (COHEN, 1989, p. 30). Do mesmo modo que relaciono com a obra do poeta um ambiente intelectual seu contemporâneo que ameaçava a hegemonia racionalista, como o da Escola de Frankfurt, também me interessa aproximar sua obra do fato de ele estar inserido no contexto do surgimento da arte da performance. Na década de 1960, muitas das experimentações poéticas de autores portugueses como Ana Hatherly e Ernesto Melo e Castro culminaram em performances, como é possível conferir no Arquivo Digital da PO.EX<sup>9</sup>. Não obstante nunca ter se filiado a nenhum movimento específico, Helder foi um dos frequentadores do grupo surrealista que se reuniu entre 1956 e 1959 no Café Gelo, ponto de encontro em Lisboa de autores como Mário Cesariny e Helder Macedo (JOAQUIM, 2013), além de ter empreendido viagens Europa afora entre 1958 e 1960 (MARINHO, 1982, p. 13). O fato de ser um solitário em sua geração – não obstante sua proximidade com os surrealistas, no grupo do Café Gelo, e com membros da PO.EX, com sua organização, primeiramente ao lado de António Aragão, posteriormente também com Melo e Castro, da revista *Poesia Experimental* – corrobora seu crescente insulamento enquanto figura pública ao longo da vida e as singularidades inclassificáveis de sua obra.

Dominique Maingueneau desenvolve argumentos que se aplicam às filiações helderianas, sobretudo em relação à eleição do continente africano, no caso da produção da série aqui investigada: “A situação paratópica do escritor leva-o a identificar-se com todos aqueles que parecem escapar às linhas de divisão da sociedade: boêmios, mas também judeus,

---

<sup>8</sup> A chamada *performance art* no inglês será aqui traduzida tanto como “arte da performance” quanto apenas como “performance”.

<sup>9</sup> Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa. Disponível em: <<https://po-ex.net/>>. Acesso em: 1 fev. 2019.

mulheres, palhaços, aventureiros, índios da América..., de acordo com as circunstâncias”. Aqui ressalto, uma vez mais, o interesse que Helder expressou nos textos não eurocêtricos que elegeu para mudar para português, que reafirma os caminhos pelos quais se filia o poeta. “Basta que na sociedade se crie uma estrutura paratópica para que a criação literária seja atraída para a sua órbita” (MAINGUENEAU, 2001, p. 36). Assim, a opção por residir em Angola caracteriza esse território como de grande importância para a produção de *Antropofagias*.

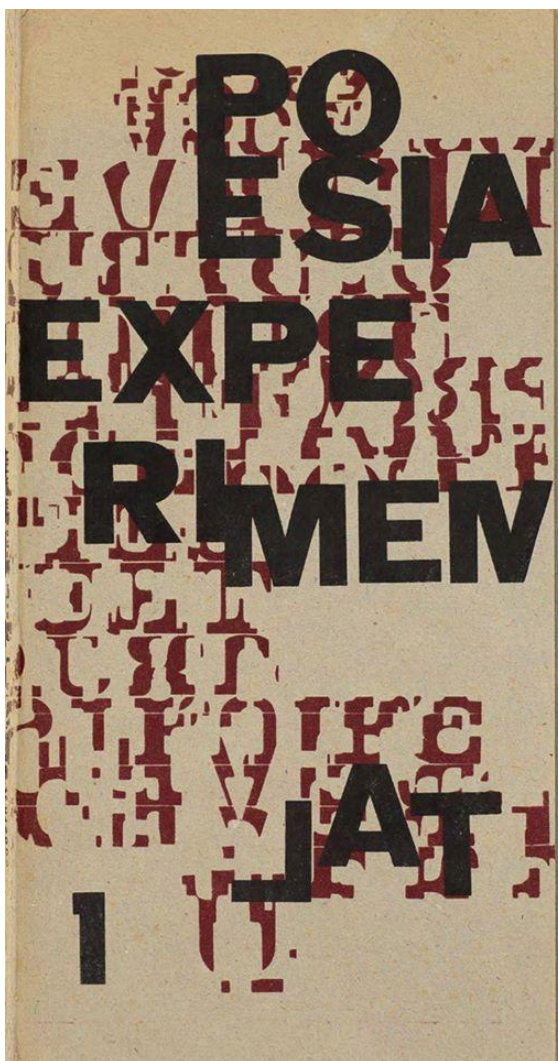
Sua errância, desde o nomadismo por países europeus – transfigurados em narrativas em *Os passos em volta* – até sua jornada africana, é sintoma de uma obra também em trânsito, deslocada e em deslocamento, que não se contenta com fronteiras preestabelecidas, atuando nas bordas – como nas anotações manuscritas feitas em *Cobra* –, nas margens – como a relação estabelecida com as instituições literárias. Maingueneau conclui no capítulo acerca da paratopia do escritor:

Excedendo desse modo qualquer comunidade natural ou social, o escritor pretende abrir através de sua obra a possibilidade de uma comunidade de contornos impossíveis, a de seu público. Enquanto as palavras comuns se movem nos limites do espaço que lhes é prescrito pelo gênero de discurso ao qual pertencem, as obras literárias não podem realmente definir seu espaço e seu tempo de difusão. (...) O nomadismo constitutivo do escritor é a condição do nomadismo de sua obra. (MAINGUENEAU, 2001, p. 42-43)

A obra nômade de Helder, bem como seu autor, transita ao longo das décadas por gêneros, vozes e continentes, transfigurando-os em literatura de modo transgressor, como fica patente em *Antropofagias*, obra que convida à participação uma comunidade de leitura interessada em assumir esse profundo pacto antropófago. Há, portanto, uma tensão estabelecida entre a busca pela formação de uma comunidade e a deglutição antropofágica que abarca tudo e todos.



**Figura 3** – Capa da revista *Poesia Experimental 1*



Fonte: *Poesia Experimental 1*. Organização de António Aragão e Herberto Helder. Lisboa: Edição dos Autores, 1964.

As preceptivas artísticas, abaladas ferozmente pelas vanguardas históricas do início do século XX, encontram nos anos 1960 um ataque letal aos seus primados. Renato Cohen, um dos primeiros a sistematizar o pensamento sobre performance no Brasil, em *Performance como linguagem* (COHEN, 1989) aponta que, nessa década, a contracultura e o movimento hippie buscaram propostas humanistas a partir da experimentação cênica, sendo o *happening*, manifestação forjada por Allan Kaprow em 1959 com seus *18 happenings em 6 partes*, o catalisador de tais invenções. Não obstante considerá-la uma expressão cênica, Cohen localiza a performance no limiar entre as artes plásticas e as artes cênicas, tendo a finalidade desta e devendo sua origem àquela. Além do *happening*, menos elaborado segundo o autor – “A passagem do *happening* para a *performance* é o aumento de preparação em detrimento do

improvisado e da espontaneidade” (COHEN, 1989, p. 27) –, Cohen localiza como primórdios da performance a *action painting*, *assemblages* e *environments*, que desembocam na *body art*, todas expressões no ramo das artes plásticas.

Uma historicização da arte da performance revela a relevância do corpo em sua genealogia, sendo ela diretamente tributária de uma manifestação em que o corpo estava no centro do processo: a supracitada *body art*. Acerca dessa expressão, postula Renato Cohen: “na sua origem a performance passa pela chamada *body art*, em que o artista é sujeito e objeto de sua arte (ao invés de pintar, de esculpir algo, ele mesmo se coloca enquanto escultura viva). O artista transforma-se em atuante, agindo como um performer (artista cênico)” (COHEN, 1989, p. 30). O autor elenca ainda a chamada *live art*, um movimento mais abrangente, ao qual se liga a performance, que buscava dessacralizar a arte: “É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado” (COHEN, 1989, p. 38). Dialeticamente, a *live art* dessacraliza a arte ao mesmo tempo em que ritualiza ações comuns, como dormir e comer, ao torná-las arte. Assim, o autor localiza o surgimento do que os americanos chamarão de *performance art* nos anos 1970 (COHEN, 1989, p. 44). Nunes, citando Schechner, concorda que o termo apareceu por volta de 1970 “para designar o trabalho efêmero, em processo, baseado no tempo, de artistas conceituais (‘corpo’) e feministas” surgidos à época e que, retroativamente, será aplicado a outros trabalhos da década anterior (NUNES, 2016, p. 140).

Cohen escreve que a performance “Rompe convenções, formas e estéticas, num movimento que é a o mesmo tempo de quebra e de aglutinação” (COHEN, 1989, p. 27), ou seja, de estranhamento e hibridização de linguagens. No mesmo sentido, ao citar Júlio do Carmo Gomes, em seu estudo intitulado *Beuys, homem-arena*, no qual aborda o trabalho de Joseph Beuys, fundamental artista dos primórdios da performance, Nunes tangencia a importância da performance para outras linguagens artísticas:

As “ações” do Fluxus (e de Beuys) não só alargaram as fronteiras da criação artística à literatura, à música, ao vídeo, à *visual art*, à *performance* e à “ópera” do cotidiano, como sobretudo pensaram a *arte* dialogando com o real, mas o real que existe fora do real da arte – das normas, dos conceitos, das correntes, de tudo aquilo que se institui enquanto estética e dentro de uma volumetria fechada –, ou seja, tudo o que abstrai das normas disciplinares da arte e cai na existência, na realidade do corpo, sua energia e fluxo. (GOMES apud NUNES, 2016, p. 143-144)

Sobre esse processo em que se visa barrar limites disciplinares, escreve Gómez-Peña que “Nesta zona fronteiriça, a distância entre o ‘nós’ e o ‘eles’, o eu e o outro, a arte e a vida, torna-se embaçada e não específica”. (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 8).

Ainda nos anos de 1960, a práxis ganha estatuto de obra. Allan Kaprow, precursor maior do *Happening*, em “O Legado de Jackson Pollock”, publicado em 1958, já aponta que “O fato de Pollock se aproximar de destruir essa tradição [pintura] pode muito bem ser um retorno ao ponto em que a arte estava mais ativamente envolvida no ritual, na magia e na vida do que temos conhecimento em nosso passado recente” (KAPROW, 2006, p. 43). A partir desse momento, o que muitas vezes era visto apenas como “treino” ou “ensaio” passa a ser apresentado como obra “final”. Assim, valoriza-se a processualidade. Os exemplos abundam de fins dos anos 1940 em diante, como são os casos do *action painting* de Jackson Pollock, em que o próprio ato de pintar se torna um evento, da peça 4’33” de John Cage que, ao tocar o silêncio, soa sempre diferente, na medida em que se compõe por sons produzidos pelos músicos e pela plateia, das coreografias de Pina Bausch, que incorporam movimentos próprios do cotidiano à dança, do teatro laboratório proposto por Jerzy Grotowski, que elabora, a partir de seu *training*, uma prática continuada de exercícios para o cotidiano de cada ator, do cinema underground americano de Jonas Mekas, em filmes nos quais registra despretensiosamente passagens de sua vida com sua câmera Super 8, e, sobretudo, daquela que se caracteriza por sua interdisciplinaridade, a arte da performance, que por se centrar na relação entre o performer e o público no aqui-e-agora não comporta um ensaio propriamente dito, mas uma preparação, tornando-se irrepitível e estabelecendo um acontecimento único e irreproduzível – Gómez-Peña defende que o artista da performance deve “(...) lidar com um ‘agora’ e um ‘aqui’ hiperintensificados” (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 28). Assim, caso o performer queira repetir uma performance, o que ocorrerá será inevitavelmente uma outra performance. O artista mexicano escreve que “Na performance, seja com o texto ou sem ele, o roteiro é somente um diagrama da ação, um hipertexto que contempla múltiplas contingências e opções – e que nunca está ‘finalizado’”. (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 26). Em certa medida, é o movimento que se dá quando Herberto Helder retorna a um poema a fim de reescrevê-lo e estabelecer outra versão, fazendo com que este se torne outro. Joaquim ressalta, sobre a poética de Helder, que “o movimento compreensivo é, portanto, contínuo e incessante”, e se dá de modo análogo ao da performance: não preza pela fixação, mas pelo dinamismo (JOAQUIM, 2013). Assim, a obra acontece em sua continuidade, consistindo num processo.

Os trabalhos aqui referidos partilham de uma busca em comum: expandir a ideia do que se convencionava chamar pintura, escultura, música, dança, teatro, cinema, em suma, o entendimento de arte em geral. A arte da performance surge também como uma contestação ao que se entendia por arte, forçando fronteiras: "a performance acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Dessa forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte" (COHEN, 1989, p. 38). Gómez-Penã também dá indícios nesse sentido: "‘Aqui’ [na performance], a tradição pesa menos, as regras podem ser quebradas, as leis e as estruturas estão em constante transformação, e ninguém presta muita atenção às hierarquias ou ao poder institucional". (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 5). É dessa mesma maneira subversiva que Helder, leitor de Camões, lida com a tradição clássica, apropriando-se e recriando-a de modo particular: a relação com o cânone é de igual para igual, não de dependência e mera deferência. Assim, ao desestabilizar a rigidez da tradição, visa-se a transformação de tudo que é enrijecido.

Desse modo, o poeta a um só tempo abre e se abre ao novo, inserindo-se nessa tradição e a modificando, tal qual a vocação da arte da performance como meio de desestabilizar crenças e deslocar o entendimento tradicional sobre o que é ou não arte. A referência ao canônico surge como que para complexificar a nunca apaziguada relação com a tradição. E, se no contexto de seu surgimento trouxeram contestação e transgressão, a essa altura do século XXI tanto Herberto Helder quanto as manifestações na arte da performance dos anos 1970 já são amplamente aceitas como canônicas.

Para extravasar a representação formal e artificial que esses artistas viam na arte de então já não bastava apenas o que havia, era preciso não só novas formas dentro das linguagens artísticas já estabelecidas, mas mesmo novas formas de linguagem para a arte, capazes de aproximá-la da vida. Há também, nesse momento, uma retomada de preceitos das vanguardas históricas, como escreve Nunes:

As aproximações entre arte e vida estavam presentes desde as primeiras performances do pós-guerra, nos anos de 1950, quando artistas americanos, europeus (e, também, os japoneses com o Butô) romperam drasticamente com a arte tradicional acadêmica e elitista através da retomada de gestos do Dadá, do Futurismo e do Expressionismo, interferindo na vida pública. Foi esse o movimento que se expandiu até os Happenings, e, para além deles, na Performance Art. (NUNES, 2016, p. 155)

Pelo exposto até aqui acerca de Herberto Helder e da arte da performance, é possível constatar tanto na escrita do poeta quanto na práxis dos artistas da performance concepções que se assemelham. Assim, vislumbra-se um caráter performático na escrita helderiana. Pela dificuldade de apreensão própria ao conceito de performance, é preciso rigor na aplicação de terminologias. Concordando com Diana Taylor, farei uma distinção entre performativo e performático. Segundo a autora estadunidense, enquanto o performativo refere ao discurso, o performático abarca o não discursivo da performance. Taylor, em "*O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*", explica a importância dessa especificidade: "Porque é vital sinalizar que os campos performático, digital e visual são separados (apesar de estarem sempre enredados entre si) do campo discursivo, tão privilegiado pelo logocentrismo ocidental" (TAYLOR, 2013, p. 31). Assim, o performativo oriundo da linguística – difundido pela Teoria dos Atos de fala de John Langshaw Austin<sup>10</sup> –, desdobra-se em múltiplas camadas performáticas que se expressam em poéticas teatrais, cinematográficas, pictóricas e afins.

A aproximação entre as linguagens da literatura e da performance não se dá de modo arbitrário, já que interessa mais relacionar procedimentos que isolar suas manifestações. Octavio Paz, no célebre *O arco e a lira*, distingue poema e poesia, definições estas que serão as adotadas nesta investigação. O poeta mexicano aponta que tanto há poesia sem poema quanto poema sem poesia, e que o poema é a obra, um "produto humano", enquanto "o poético é poesia em estado amorfo", ressaltando que "Só no poema a poesia se isola e se revela plenamente" (PAZ, 2012, p. 22). O autor, em seu livro publicado em 1956, não poderia citar a arte da performance em seus exemplos. Esta leitura, entretanto, não julga incoerente considerar a arte da performance também como um "ponto de encontro entre a poesia e o homem" (PAZ, 2012, p. 22). Reflete Paz:

O caráter irreproduzível e único do poema é compartilhado por outras obras: quadros, esculturas, sonatas, danças, monumentos. (...) De fato, mais significativo que as diferenças que separam um quadro de um hino, uma sinfonia de uma tragédia, há neles um elemento criador que os faz circular no mesmo universo. Um quadro, uma escultura, uma dança são, à sua maneira, poemas. E essa maneira não é muito diferente do poema feito de palavras. A diversidade das artes não impede sua unidade. Antes a ressalta. (PAZ, 2012, p. 26)

---

<sup>10</sup> *Quando dizer é fazer* foi a opção de tradução do título adotada por Danilo Marcondes de Souza Filho. A edição, publicada pela editora Artes Médicas em 1990, está esgotada há muito, mas felizmente está integralmente disponível em <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4402676/mod\\_resource/content/0/Austin%20Quando%20dizer%20%C3%A9%20fazer.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4402676/mod_resource/content/0/Austin%20Quando%20dizer%20%C3%A9%20fazer.pdf)>. Acesso em: 1 fev. 2019.

É ainda importante ressaltar que não busco aqui pintar Herberto Helder como um performer, mas sim verificar em que medida seu processo de criação se assemelha e se enriquece a partir das relações que sua poesia estabelece com poéticas de artistas que estavam, naqueles anos, atuando com a arte da performance. Sua escrita não caracteriza uma performance propriamente dita, porém partilha de características próprias aos artistas desta linguagem, que podem ser denominadas performáticas, segundo a terminologia de Taylor. Renato Cohen, que concebe a performance como uma *expressão cênica* que ocorre no espaço e no tempo, naquele instante e naquele local, lembra que:

Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a performance é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la. (COHEN, 1989, p. 28)

Não se tratando de uma escrita ao vivo, não configurando assim um evento por si, a escrita de Herberto Helder é uma escrita viva, indissociável da (re)leitura enquanto ritual corpóreo, por isso sempre em transformação, constante metamorfose<sup>11</sup>.

Em artigo intitulado *Herberto Helder e a Poesia Surrealista Portuguesa: Aproximações da Arte da Performance*, Ana Cristina Joaquim investiga os procedimentos de Herberto Helder em relação a características próprias à performance, aproximando sua prática de uma escrita performática. A autora ressalta que, devido às características da arte da performance de multidisciplinaridade e de relação imediata com o público, em que o tempo de execução coincide com o de fruição, a análise da poética do autor leva à eleição de cinco eixos de aproximação com a performance, sendo eles: “1) das figurações do corpo (que permitem pensar numa escrita ‘encarnada’), 2) da relação com o tempo e 3) com o espaço, 4) da reivindicação da presença do leitor e 5) da relação vida e arte” (JOAQUIM, 2013). Na mesma linha dos elementos referidos, acrescento como relevante o foco que recai mais no processo que em seu fim, com maior ênfase no caminho percorrido que a chegada à “obra

---

<sup>11</sup> Uma das possibilidades de “performance literária” está no ato de escrita se realizando ao vivo como, por exemplo, na prática do autor francês Jacques Jouet, que neste século tem praticado em locais públicos exercícios de escrita de longa duração, cuja produção, projetada num telão, pode ser acompanhada em tempo real pelo público. Não se tratando de uma escrita ao vivo, tampouco automática ou “espontânea”, a escrita de Herberto Helder é uma escrita viva, inseparável da leitura enquanto ritual corpóreo, por isso em constante transformação. Foi publicada uma matéria bastante informativa sobre o Oulipo na Edição 114 da revista *piauí*, de março de 2016. ESTEVES, Bernardo. Ratos no labirinto: A escrita restritiva do Oulipo. Em: *Revista piauí*, São Paulo, v. 114, mar. 2016. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/ratos-no-labirinto/>>. Acesso em: 1 fev. 2019.

final”, que não é necessariamente o fim do caminho. Na (re)escrita de Helder, o processo é alavancado como procedimento, isto é, o autor valoriza a processualidade. Na criação processual, a ênfase recai no processo, muitas vezes importando mais o "como" que o "o quê": o que mais importa é o meio, não necessariamente a finalidade – a rigor, no caso de Helder sequer há fim, já que seu processo de reescritura aponta para o devir, tendo-se mantido o registro de diversas versões de seus poemas, como já exposto. Mesmo após sua morte, é difícil pensar em obra acabada, já que é provável que ele não as considerasse finalizadas e as versões atuais só se cristalizaram em versões finais, tornando-se definitivas, por conta de sua morte – evidente que esse acabamento só se dá da parte do autor, já que enquanto forem lidos os textos seguirão sendo constantemente recriados. A abordagem de Joaquim enreda por interessantes desdobramentos e aponta caminhos que se relacionarão com os ensaiados nesta leitura.

Marina Abramovich, a autointitulada “avó da performance”, afirma, em entrevista, que sua vida é seu trabalho e, na falta de uma pintura para enviar a uma galeria, é obrigada a enviar o próprio corpo e ir inteira, já que ela é a obra de arte<sup>12</sup>. Gómez-Peña escreve, referindo-se aos artistas da performance, que “nossa principal obra de arte é nosso próprio corpo” (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 4). Com Herberto Helder, o que se dá é o movimento contrário: na supressão do poeta biografável, sua obra toma o lugar de seu corpo: trata-se de tornar o corpo em verso. “Quero morrer completamente; quero morrer com este meu companheiro, meu corpo”<sup>13</sup>, é o que se lê num poema de Borges. Já no caso de Helder, mesmo após sua morte seu corpo tornado obra insiste em seguir respirando a partir dos sopros das leituras: a expirar, inspirar e se transformar.

Interessante recordar que os primórdios da arte da performance se opunham radicalmente à comercialização de suas ações, pois isso seria reforçar justamente a lógica instaurada no mercado de arte com o qual eles buscavam romper. É possível traçar um paralelo entre essa postura e o fato de Helder não admitir reedições de livros seus, que eram lançados com tiragens consideravelmente baixas para um poeta com seu reconhecimento, o que acabava tendo efeito contrário, já que cada exemplar, conforme sua raridade, acabava se tornando objeto de fetiche e sua comercialização atingindo valores vultosos. Também

---

<sup>12</sup> 'Seria um desastre para meu trabalho', diz Marina Abramovic sobre ter filhos. Folha de São Paulo, São Paulo, 27 jul. 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/07/1795856-seria-um-desastre-para-meu-trabalho-diz-marina-abramovic-sobre-ter-filhos.shtml>>. Acesso em: 22 nov. 2017.

<sup>13</sup> BORGES, Jorge Luis. Elogio da Sombra - Uma oração. Em: *Obras Completas, Tomo II*. Tradução de Carlos Nejar e Alfredo Jacques. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1999. p. 416.

exemplo de resistência é o já citado caso de *Cobra*, em que a reprodução seriada é alterada pelo gesto de manuscruver cada exemplar, tornando-o único, tal qual uma performance, diferente a cada vez que se apresenta. Como numa ação em performance, a repetição torna-se impossível, já que, mesmo com o que há de residual, o contexto diferente já estabelece outra performance.

Não obstante a oposição a deixar “rastros” das ações que pudessem ser comercializados, concentrando-a assim no aqui-e-agora, é a partir de registros que essas performances se tornaram célebres e puderam ser acessadas mais tarde, já que o público que teve acesso *in loco* a elas é restrito. Como aponta Diana Taylor, importante teórica da performance, esta é a prática artística que coloca em tensão a própria ideia de arquivo, na medida em que se encontra entre acontecimento e registro (TAYLOR, 2013, p. 48). Assim, de modo análogo e guardadas as devidas particularidades de cada linguagem, o conjunto de poemas de Helder se assemelharia a um registro que dá testemunho do interminável processo de escrita ao qual dedicou sua vida – é do que trata o conto “Vida e Obra de um poeta”, presente em *Os passos em volta*.

Acerca do processo de reescrita alavancado como procedimento na poética de Helder, mais uma vez recorrendo à imagem do flash que acompanha um instantâneo, encontro ecos na forma como Walter Benjamin concebe o conhecimento: “Nos domínios de que tratamos aqui, o conhecimento existe apenas em lampejos. O texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo” (BENJAMIN, 2006, p. 499), elucida o pensador alemão acerca de sua Teoria do Conhecimento. Doutra modo, escreve Helder em *Antropofagias: para um “estilo de silêncio” ou inclinações graves / expectando “instantes iluminatórios” é certo que o cenário / ganharia uma qualidade empolgante* (HELDER, 2016, p. 263). Segundo Dal Farra:

O poema de Herberto Helder é sempre um organismo gerador de energia, de luz apenas entremostrada, que estimula e conturba a vista (a inteligência) com desassossegos de claro e escuro, com façanhas de relâmpagos riscando a tela (já então) pasma do entendimento (DAL FARRA, 2000, p. 149).

Esse lampejo retrata um instante, mas não dá conta de apreender suas transformações. A esse respeito, é paradigmática a parábola do conto “A Teoria das Cores”, em *Os passos em volta*, que narra a história de um pintor que, buscando a fidelidade na representação de um peixe, é tomado de espanto quando se dá conta de que, enquanto é pintado, o peixe no aquário passa



de rubro a negro. Ao compreender a imprevisibilidade de seu movimento, o artista decide pintá-lo de amarelo. Desse modo, esclarece a autora, o peixe está “ensinando-nos (e ao pintor) que a metamorfose é a lei fundamental que preside à natureza” (DAL FARRA, 2000, p. 150). Em *Antropofagias*, escreve Helder acerca do tempo: “*vamos lá encher o tempo com rapidez de espaço*” (HELDER, 2016, p. 265). Maria Etelvina Santos, citando o poeta Antonio Ramos Rosa quando escreve sobre Helder, problematiza o epíteto “poeta obscuro” e toca nessa propriedade de dar luz:

A sua efectiva obscuridade é luminosa e, não raro, incandescente. A sua luz, aliás enigmática, é a luz de um poeta que não cessa de acorrer ao enigma da criação poética e da matéria a que ela se liga, realizando assim uma fulgurante osmose verbal com o que é vertiginosamente incompreensível. (ROSA apud SANTOS, 2000)

Aqui se revela a relação entre o dar à luz e o modo de explorar a razão dessa poesia. Esse jogo entre iluminação e obscuridade é compreensível quando nos damos conta de que, afinal, quanto maior a escuridão, melhor identifica-se os focos de luz. Helder reforça: (...) *enquanto os lábios / fervem da sua “lepra” e trevas e luzes se combinam / numa tensão interna* (HELDER, 2016, p. 264).

Dentro da vasta obra do poeta, optei por me concentrar em *Antropofagias*, série concebida em 1971 e, como é comum aos textos do poeta, reescrita ao longo de toda a vida. Esse conjunto, cujos escritos o próprio autor afirma, em *Photomaton & Vox*, que “não são «poemas»” (HELDER, 2006, p. 127), é composto por doze textos, todos de extensão semelhante – variam entre 45 e 55 versos. Um aspecto formal interessante observado por Maria de Fátima Marinho é a falta de pontuação, que evoca interligação entre os textos, a partir do seu inacabamento (MARINHO, 1982, p. 170). Considero o *corpus* selecionado um bom testemunho da poética do autor, permitindo vislumbrar aspectos recorrentes em sua obra como um todo. Não obstante sua produção se dar em território angolano em 1971, juntamente com sua prática jornalística e coincidindo com o período apontado como de surgimento da arte da performance, no início da década de 1970, *Antropofagias* só vem à luz em 1973, na recolha *Poesia Toda*: a série é publicada já como parte integrante de um todo, integrada a outras séries, não como livro independente.

Confiro grande importância à produção da série ter se dado em continente africano já que considero, no caso de Helder, que as escolhas de vida do autor assumem relações complexas com suas criações. Como aponta Maingueneau:

Na realidade, a obra não está fora de seu “contexto” biográfico, não é o belo reflexo de eventos independentes dela. Da mesma forma que a literatura participa da sociedade que ela supostamente representa, a obra participa da vida do escritor. O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união. (MAINGUENEAU, 2001, p. 46)

Maingueneau lança mão do conceito de *bio/grafia*, utilizando a barra para indicar duplo sentido: “da vida rumo à *grafia* ou da *grafia* rumo à vida” (MAINGUENEAU, 2001, p. 46). Assim, menos que uma criação de foro íntimo, cuja explicação se limitaria ao biografismo mais rasteiro, cabe ao autor criar condições de vida propícias para suas criações emergirem, numa vida organizada para a obra:

O escritor só consegue passar para sua obra uma experiência da vida minada pelo trabalho criativo, já obsedada pela obra. Existe aí um envolvimento recíproco e paradoxal que só se resolve no movimento da criação: a vida do escritor está à sombra da escrita, mas a escrita é uma forma de vida. O escritor “vive” entre aspas a partir do momento em que sua vida é dilacerada pela exigência de criar, em que o espelho já se encontra na existência que deve refletir. (MAINGUENEAU, 2001, p. 46-47)

No caso de *Antropofagias*, pelo modo como o autor utiliza as aspas como recurso, literalmente há expressão de vida entre aspas.

Ao trabalho sobre o texto o autor francês chama *ritos de escrita* que, por sua vez, compõem os *ritos genéticos* (MAINGUENEAU, 2001, p. 48), isto é, “o conjunto da existência do autor” (MAINGUENEAU, 2001, p. 53). No caso de Helder, a continuidade textual está na reescrita. Como o êxito do projeto de qualquer autor é incerto, escapando ao seu domínio, Maingueneau crê que é a inovação nos ritos genéticos que confere legitimação antes de um possível reconhecimento (MAINGUENEAU, 2001, p. 52), já que, segundo a concepção do teórico francês, a *bio/grafia* é o único aspecto sobre o qual o autor pode ter controle.

Como vida e criação são indissociáveis, o gesto *bio/gráfico* está intimamente associado à estética: a obra encontra sua *efetuação* na existência (MAINGUENEAU, 2001, p. 54). No

caso de *Antropofagias*, é preciso que seu autor se afaste de Portugal e vá viver em Angola para que possa escrever e publicar em Portugal. Ele precisa, simultaneamente, estar dentro e fora como requisito para efetuação da obra: está, portanto, no limite. Helder é um estrangeiro, mas ele o é – e talvez ainda mais que em outros lugares – em seu país natal, já que ele enuncia como estrangeiro, faz estranhar a língua. Na condição de marginalidade por excelência, constantemente negociando o insustentável, a escrita surge como possibilidade de redenção: “Presente e ausente desse mundo, condenado a perder para ganhar, vítima e carrasco, o escritor não tem outra saída senão prosseguir, senão o movimento que o conduz à obra. É para escrever que preserva sua paratopia e escrevendo pode se redimir desse erro...” (MAINGUENEAU, 2001, p. 60). Para o teórico francês, a relação estabelecida é de uma tensão que alcança importância de vida ou morte: “É impossível saber se se permaneceu nesse mundo para escrever ou se se escreveu para ter o direito de permanecer nesse mundo” (MAINGUENEAU, 2001, p. 60).

Maingueneau toma como exemplo Julien Gracq, autor francês que optou pelo desaparecimento em prol de sua obra. Ao discorrer sobre a descrição de Gracq, cujo nome de nascença era Louis Poirier, suas palavras se aplicam à postura afim de Helder:

Essa reserva que tem de ser incessantemente reafirmada é, ao mesmo tempo, uma ética e a dinâmica de uma escrita. Através de suas obras, o autor restabelece indefinidamente a distância *que as torna possíveis e que elas tornam possível*: os indivíduos recolhem-se para criar, mas criando, adquirem os meios de validar e preservar esse recolhimento. A escrita não é tanto a “expressão” do vivido de uma alma que foge dos homens quanto um dos polos de um delicado jogo bio/gráfico. O recolhimento não é tanto um “tema” da obra quanto seu foco sempre ativo, alimentado por uma efetuação que ele estrutura e que o estrutura. (MAINGUENEAU, 2001, p. 56)

Uma vez mais, ganha importância o gesto radical de recusa helderiano, inclusive a distinções e honrarias. Maingueneau lembra que “A literatura tem necessidade de institucionalização (prêmios, academias, antologias, lugares ao sol...), mas legitima-se sobretudo através de seus franco-atiradores, os que escapam a suas instituições” (MAINGUENEAU, 2001, p. 39). Fora do jogo institucional, Herberto Helder é o paradigma da contestação que se completa na total exclusão: “Para que a paratopia seja completa, para não se encerrar em nenhum estatuto, é preciso ser o excluído dos escritores, aquele que contesta a própria paratopia institucional da literatura” (MAINGUENEAU, 2001, p. 61). É

desse modo que, no caso do poeta português, a desestabilização que reside na recusa se torna reafirmação.

*Antropofagias*, esse conjunto tão particular dentro do “poema contínuo” assume um caráter programático, tal qual *Photomaton & Vox* e *Os passos em volta*. Com estes também se relaciona a produção em prosa, já que o próprio autor alega que escreveu *Antropofagias* em prosa e que, passado algum tempo, o retrabalhou em “prosa quebrada com aparências poemáticas” (MARINHO, 1982, p. 170) – o que comprova a importância da processualidade, com a reescrita já presente desde a gênese da obra. Quanto ao esclarecimento que os doze “desarticulados” textos de crítica podem dar acerca da poética do autor, estou de acordo com Marinho quando defende que, ao procurar encontrar certas noções e sentidos, eles negam e desencontram as práticas comuns a Helder (MARINHO, 1982, p. 170). Ana Lúcia Guerreiro escreve, em *A «antropófaga festa». Metáfora para uma ideia de poesia em Herberto Helder*, que “O seu discurso sobre poética, que poderia considerar-se uma teoria, resiste a esse estatuto ao afirmar uma ignorância pessoal, negando para sempre a certeza e recusando respostas a quaisquer perguntas que se façam a esta poesia” (GUERREIRO, 2009, p. 21). Mais interessado em abrir possibilidades que em fechar com respostas, *Antropofagias*, tal qual a arte da performance, é interdisciplinar, borrando fronteiras e trabalhando sobre limites: como o nome aponta, os doze textos elaboram justamente essa ingestão de práticas e teorias. A partir de *Antropofagias*, Luis Maffei enceta uma visão do conjunto da obra helderiana:

Se os poemas se completam, ou se iluminam uns aos outros, eles também se devoram, se alimentam uns dos outros na construção do *poema contínuo*, e esta *fagia* me permite ver a *Poesia toda* como um “prato” a ser comido, sendo ela uma privilegiada contentora do “idioma bárbaro”, por ela própria, mesmo porque ela passa a ser chamada de *Ou o poema contínuo*, título de admirável vocação construtiva. (MAFFEI, 2017, p. 26)

Quanto à evocação do corpo na série, Menezes discorre em artigo que “O corpo, como visto até agora, é temática recorrente na poética de Herberto Helder. Em todos os doze textos de *Antropofagias* a linguagem está intrinsecamente ligada à ideia de corpo” (MENEZES, 2013, p. 102). Portanto, o corpo, tema central no debate sobre performance e também na obra do autor, marca forte presença nesse *corpus*. Joaquim concorda: “Em *Antropofagias*, corpo e linguagem estão intimamente imbricadas” (JOAQUIM, 2013). Como lembra a autora, o título remete ao ritual dos povos nativos de manducar os capturados de tribos inimigas – e da apropriação artística que o Modernismo brasileiro faz do termo por meio de Oswald de

Andrade. As aspas, utilizadas fartamente ao longo de *Antropofagias*, dão dimensão na linguagem dessa prática antropofágica (MENEZES, 2013, p. 101). Escreve Helder sobre o corpo, com destaque para o modo particular de uso das aspas: *o corpo com todas as “incursões” caligráficas / “referências” florais “desvios” ortográficos da família dos carnívoros / “antropofagias” gramaticais e “pègadas” / ainda ferventes / ou minas com o frio bater e o barulho escorrendo* (HELDER, 2016, p. 267) e *agora estamos a ver as palavras como possibilidades / de respiração digestão dilatação movimentação* (HELDER, 2016, p. 262). Acerca da última citação, Menezes escreve:

Nele [*Texto I*], vemos que, após a transição do estado “imagem” para o estado “possibilidade”, as palavras adquirem um corpo, sugerindo uma metamorfose para uma outra forma corporal. As palavras passam a “andar”, a “falar”, a “piscar o olho” e, principalmente, a “ter inteligência” (MENEZES, 2013, p. 101)

Logo no “Texto 1”, a primeira imagem poética que surge já parte do discurso para a voz – não a voz enquanto abstração, uma “voz da consciência”, mas a voz em sua materialidade, com o aspecto fisiológico que implica. Assim, a voz a que faz menção o poeta é a emitida por um corpo, que se propaga pelo ar e penetra o ouvido: *Todo o discurso é apenas o símbolo de uma inflexão / da voz / a insinuação de um gesto uma temperatura* (HELDER, 2016, p. 261). Aqui, a um só tempo o corpo – do autor e do leitor – é mais uma vez evocado de modo sinestésico, remetendo à necessidade de presença e à instauração de um aqui-e-agora em que esse discurso é enunciado.

Dal Farra arremata, acerca dos textos de *Antropofagias*, concluindo que compõem “uma espécie de *ars poetica* ancorada na leitura, por assim dizer, vampiresca das mais importantes teorias da poesia da modernidade, nesta obra praticadas e transformadas, através de um desestudo delas, já que ‘o acerto está no coração do erro’” (DAL FARRA, 2000. p. 153). Herberto Helder se abre ao erro ao pôr a modernidade do avesso a partir de sua própria negação. É nesse sentido que este trabalho não se pretende mais que um belo erro, a fim de deslindar algumas possibilidades que se nos apresentam a partir da leitura dessa obra sem fim.

## Corpo, voz e cinema

### Texto 1

Todo o discurso é apenas o símbolo de uma inflexão  
da voz  
a insinuação de um gesto uma temperatura  
à sua extraordinária desordem preside um pensamento  
melhor diria "um esforço" não coordenador (de modo algum)  
mas de "moldagem" perguntavam "estão a criar moldes?"  
não senhores para isso teria de preexistir um "modelo"  
uma ideia organizada um cânone  
queremos sugerir coisas como "imagem de respiração"  
"imagem de digestão"  
"imagem de dilatação"  
"imagem de movimentação"  
"com as palavras?" perguntavam eles e devo dizer que era  
uma pergunta perigosa um alarme colocando para sempre  
algo como o confessado amor das palavras  
no centro  
não tentamos criar abóboras com a palavra "abóboras"  
não é um sentido propiciatório da linguagem  
introduzimos furtivamente planos que ocasionais  
ocupações ("des-sintonizar" aberto o caminho  
para antigas explicações "discursos de discursos de discursos" etc.)  
fixemos essa ideia de "planos"  
podemos admiti-los como "uma espécie de casas"  
ou "uma espécie de campos"  
e então evidente para serem habitados percorridos gastos  
será que se pretende ainda identificar "linguagem" e "vida"?  
uma vez se designou mão para que a mão fosse

uma vez o discurso sugeriu a mão para que a mão fosse  
uma vez o discurso foi a mão  
partia-se sempre de um entusiasmo arbitrário  
era esse o "espírito" o "destino" da linguagem  
agora estamos a ver as palavras como possibilidades  
de respiração digestão dilatação movimentação  
experimentamos a pequena possibilidade de uma inflexão quente  
"elas estão andando por si próprias!" exclama alguém  
estão a falar a andar umas com as outras  
a falar umas com as outras  
estão lançadas por aí fora a piscar o olho a ter inteligência  
para todos os lados  
sugerindo obliquamente que se reportam  
a um novo universo ao qual é possível assistir  
"ver"  
como se vê o que comporta uma certa inflexão  
de voz  
é uma espécie de cinema das palavras  
ou uma forma de vida assustadoramente juvenil  
se calhar vão destruir-nos sob o título  
"os autómatos invadem" mas invadem o quê? (HELDER, 2016, p. 261-262)

*Todo o discurso é apenas o símbolo de uma inflexão / da voz.* Assim se inicia o texto inaugural do vasto *Antropofagias*, de Herberto Helder. Múltiplo como seu autor, os versos inaugurais se abrem a abordagens várias, e possivelmente a que salta à primeira leitura seja a evocação do corpo. A escolha do poeta português por uma vida discreta, optando pela recusa de distinções e prescindindo de entrevistas e aparições públicas de modo geral, com livros sem prefácios ou dados biográficos, coloca em primeiro plano sua obra, seu *corpus*. Sua figura ausente alimentou não só um mito editorial em torno de seu nome, mas alterou significativamente o modo como é realizada sua leitura, já que, ao abrir mão de trazer à luz sua imagem e oferecer elementos exteriores à sua obra que pudessem intervir no exercício interpretativo – quando muito, algumas autoentrevistas –, ele põe em primeiro plano seu corpo textual. Com o *corpus* sendo a única possibilidade de acesso a Helder, há um

movimento para que este, como corpo presente, ocupe o lugar de seu corpo empírico no mundo, num processo de dessubjetivação em que a dimensão autoral, sobretudo a partir dos anos 1960, desloca-se da pessoa empírica e sua intencionalidade para o devir do texto.<sup>14</sup>

O corpo é tema central na poética helderiana e surge como um dos principais eixos investigativos adotados pelos que se debruçam sobre sua obra. Para além dos versos iniciais do “Texto 1”, *Antropofagias* é, desde o título, muito convidativo para uma abordagem com enfoque em tal questão. Mais do que isso, o plural do título – como observa Zular (ZULAR, 2019, p. 50) – já é um importante índice de leitura: não se trata de “a antropofagia”, na generalidade do singular, um conceito já enrijecido por todo o histórico que carrega, seja nos estudos antropológicos ou em suas aplicações nos estudos da literatura e outras artes, mas antes “as antropofagias”, que só podem denotar a pluralidade do que se devora e se recria, estando em constante mutação. A opção pelo plural é, assim, um respeito às singularidades próprias da condição de devir. Silvina Rodrigues Lopes escreve em *A inocência do devir: Ensaio a partir da obra de Herberto Helder*, ao se referir ao sangue na obra helderiana, que “Ele [*o sangue*] circula nas palavras, conduzindo-as a um devir-segredo, distante das noções de profundidade ou ocultação, pois o próprio devir é o que revela” (LOPES, 2003, p. 8). Desse modo, a circulação do sangue opera como índice do devir dessa poesia.

Ao longo dos doze textos o autor discute a natureza do texto poético, com o caráter programático dessa ingestão de práticas e teorias associando intimamente a linguagem à ideia de corpo. Especificamente ao “Texto 1”, ora analisado, Ana Cristina Joaquim chama, junto ao “Texto 3”, de “metapoético” (JOAQUIM, 2013), leitura esta que referendo. Entende-se, pois, que Helder está praticando autorreflexões, refletindo sobre o texto e o fazer.

Ao inserir o advérbio *apenas* em seu primeiro verso, o poeta submete o discurso ao corpo – importante também o pronome na abertura do verso, indicando que ele trata de qualquer discurso, não apenas da enunciação que se realiza. O verso chega então ao *símbolo*, princípio fundante para a leitura de Herberto Helder, como lembra Lopes: “É com palavras

---

<sup>14</sup> Em *Estrutura da lírica moderna*, na subseção destinada a Baudelaire, o crítico alemão Hugo Friedrich cita, a fim de dissociar o poeta que cunhou o termo “Modernidade” em 1859 dos poetas do Romantismo, a despersonalização: “Com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos, em contraste com a lírica de muitos séculos anteriores.” (FRIEDRICH, 1978, p. 36-7)  
FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978. Disponível em: <<https://literaturaemodernidade.files.wordpress.com/2012/03/estrutura-da-lc3adrica-moderna-partes-1-e-2.pdf>>. Acesso em: 23 jun. 2020.



que se criam símbolos que organizam as diferenças de espaço e tempo, assinalando quer rupturas quer deslocamentos, e assim estruturando uma forma-poema, que é uma forma-mundo” (LOPES, 2003, p. 12). Sua poética indomável trabalha profundamente no plano equívoco da linguagem, na elaboração de uma “cosmogonia”, como apontam as leituras na esteira da pioneira tese de doutoramento de Maria Lucia Dal Farra – esta evoca a figura dos alquimistas que, recônditos em seus laboratórios, buscavam obter ouro do mais grosseiro material. Escreve Dal Farra

que essa escrita brotava, por fim, dum operação alquímica sobre a linguagem, dum processo de depuração e de esvaziamento dos signos que, dissolvendo e coagulando continuamente o poema, conferiam-lhe a feição de algo intérmino e incontestável. (DAL FARRA, 2014, p. 11)<sup>15</sup>

O corpo transcende assim o campo temático, manifestando-se no plano formal: com camadas de reescrita, um poema cresce e amadurece, sem deixar de considerar suas experiências anteriores ao atual estágio, como parte componente de seu enigma.

O inacabamento próprio à obra de Helder, que passou a vida a reescrever seus livros, legando diversas versões de um mesmo poema – em que uma versão não supera a outra mas, pelo contrário, suplementam-se –, mais uma vez aproxima-a da possibilidade de ser encarada como um organismo vivo, que passa por um processo de envelhecimento tal qual o de um corpo vivo: que respira, que repensa e que, se está em vida, está em constante metamorfose. Como atestou Paul Celan quando do recebimento do Prêmio Büchner, em 1960, em discurso intitulado *O meridiano*: "Poesia: é qualquer coisa que pode significar uma mudança na respiração" (CELAN, 1996, p. 54). A citação de Celan evoca a respiração também manifesta pela poética do autor de *Antropofagias*: no ritmo de um organismo que está em vida se dá o movimento de inspiração e expiração, sempre a modificar e a trazer novos ares.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Em “Estilo”, texto inaugural de *Os Passos em Volta*, o autor dá testemunho de um procedimento de esvaziamento das palavras que remete ao que ele próprio utiliza: “Começo a fazer o meu estilo. Admirável exercício, este. Às vezes uso o processo de esvaziar as palavras. Sabe como é? Pego numa palavra fundamental. Palavras fundamentais, curioso... Pego numa palavra fundamental: Amor, Doença, Medo, Morte, Metamorfose. Digo-a baixo vinte vezes. Já nada significa. É um modo de alcançar o estilo.” O termo “estilo”, aliás, é recorrente no vocabulário helderiano, marcando presença em *Antropofagias*, entre outras aparições, como “*estilo de silêncio*”, no “Texto 2”. (HELDER, 1994, p. 11)

<sup>16</sup> Claudio Daniel, em texto sucinto nomeado “Apontamentos de leitura: Helder e Celan”, aproxima os dois poetas, sobretudo a partir da tradição romântica de que ambos bebem. Disponível em: <<http://www.revistazunai.com/claودیodaniel/apontamentos.htm#null>>. Acesso em: 2 fev. 2019.

Desse modo, o poema não acaba em sua escritura, já que o que é acabado está morto. É o caráter cíclico, espiralado, que faz o fim ser recomeço: a morte como índice de um reinício. Ao refletir sobre a passagem do interno e do externo e dar enfoque ao símbolo “porta”, Lopes percebe que **“aquilo que separa pode ser aquilo que liga”** (LOPES, 2003, p. 12), ou seja, a morte pode ser uma ligação com outro começo. Esse inacabamento está evidenciado em *Antropofagias* também no aspecto formal expresso pela ausência de pontuação, indicando ligação entre um texto e outro (MARINHO, 1982, p. 170).

Fazendo o arco a fim de retomar a leitura do primeiro verso – mesmo sem tê-la deixado –, o *símbolo*, portanto, não se apresenta como algo dado, requerendo para si uma interpretação. Desse modo, o leitor é convocado a tomar partido, posicionar-se diante de tal discurso – no jogo entre luz e sombra de que o “poeta obscuro” lança mão, o lume é colocado nas mãos do leitor que, de acordo com sua posição, pode alterar a parte a que dá luz, mudando o modo como vê o objeto e as sombras que projeta – como esta leitura, que dá luz à questão do corpo e projeta no pano de fundo as sombras da performance. Valendo-me de uma imagem da astronomia, recorro à paralaxe<sup>17</sup> para reforçar a centralidade do observador na mobilidade desses pontos luminosos que compõem as constelações do universo helderiano.

Assim, a performance própria a toda leitura é posta na mais alta gradação nessa poesia, pois, diante da obscuridade, uma leitura meramente passiva, sem maior engajamento, não encara o enigma do texto. Mais uma vez o poema não acaba em sua escritura, já que, para além da reescrita do próprio autor, o inacabamento textual é colocado também perante o leitor: a leitura se ancora no poema e, se este é o ponto de partida, não é necessariamente o ponto de chegada. São *Os passos em volta*, tal qual passos de dança ao redor e ao ritmo do poema: "Dançamos em círculos e supomos, / mas o Segredo se senta no meio e sabe.", escreve Robert Frost no poema “The secret sits”.<sup>18</sup>

Acerca do “Texto 1”, Roberto Bezerra de Menezes localiza, no artigo *Antropofagias gramaticais na poética de Herberto Helder*, que "Ao iniciar o conjunto, Helder desestabiliza a leitura ao afirmar que o discurso é apenas uma representação" (MENEZES, 2013, p. 100).

---

<sup>17</sup> "Esse deslocamento aparente na direção do objeto observado devido à mudança de posição do observador chama-se paralaxe (do grego paralaxis, mudança). Este é o princípio da visão estereoscópica do olho humano, que calcula a distância aos objetos pela diferença de ângulo vista pelos dois olhos. Quanto mais distante está o objeto, menor é a paralaxe." FILHO, Kepler de Souza Oliveira; SARAIVA, Maria de Fátima Oliveira. *Determinação de Distâncias Astronômicas*. 2018. Disponível em: <<http://astro.if.ufrgs.br/dist/>>. Acesso em: 23 jun. 2020.

<sup>18</sup> CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999. p. 30.

Identificando um processo metamórfico de superação da ideia de “representação” ao longo do poema, Menezes é preciso ao referir à desestabilização advinda de um pacto de leitura pessoal. Desse modo, dentro da inflexão própria a todo discurso enunciado – no caso, a inflexão do poeta –, haveria ainda ao menos outra inflexão que caberia ao intérprete oferecer – o leitor –, como se o poema se apresentasse tal qual uma partitura: vale destacar que *Antropofagias* não conta com pontuação, o que faz com que o ritmo dado pela leitura seja determinante para o encadeamento sintático do texto. Explorando essa “imagem” da música, esta existe quando escrita na partitura ou apenas quando executada pelo intérprete? E um texto, só existe quando acionado por um “intérprete” que o performa para além de sua escritura? Ambas as perguntas comportam uma resposta positiva: só existem quando interpretados – mesmo com as singularidades que compõem cada linguagem, já que na música interpretar é executar o que está na partitura, pondo em ato sua literalidade; já em literatura é o exato oposto, interpretar é justamente ler tudo que não está dado textualmente, ir além do texto, suscitando uma vocação alegórica, como nota Theodor Adorno em “Fragmento sobre música e linguagem”:

Isso remete à interpretação. Música e linguagem pedem esta na mesma medida e de modo totalmente distinto. Interpretar a linguagem significa: entender a linguagem; interpretar a música: fazer música. A interpretação musical é a consumação, como síntese, que preserva a similitude com a linguagem ao mesmo tempo em que anula todas as semelhanças isoladas com esta. Eis porque a ideia de interpretação pertence à música mesma e não lhe é acidental. Tocar música corretamente, todavia, é antes de tudo dizer corretamente sua linguagem. Esta requer uma imitação de si própria, não sua decifração. Somente na práxis mimética, que decerto pode ser interiorizada silenciosamente na imaginação à maneira da leitura silenciosa, a música se abre; jamais em uma observação que a interprete independentemente de sua execução. Se se desejar um ato semelhante ao da música na linguagem intencional, este seria antes a transcrição de um texto do que sua compreensão em significados. (ADORNO, 2008, p. 169)

E se a inflexão mencionada no primeiro verso traz também à cena o leitor, ao indicar uma inflexão conjunta – a oferecida pelo poeta e a dada pelo intérprete –, o *enjambment*, mais que a evocação do intérprete na construção do sentido do poema, revela particularmente o corpo do leitor, trazido por esse chamamento: o isolamento *da voz* no segundo verso indica a importância da voz que vem. Aqui se justifica a importância do leitor como intérprete desse discurso, responsável por dar sua inflexão na leitura, pois se trata de uma questão de percepção: se pensamos “voz”, indissociavelmente pensamos “escuta”. “Voz” pressupõe “escuta”, pois mesmo gritos podem ser inaudíveis se proferidos pelas bocas dos que não têm

voz: eles podem gritar, mas não serão ouvidos. É a tensão da voz latente no texto escrito: *Todo o discurso é apenas o símbolo de uma inflexão / da voz* que fala calada na escritura e que se dá como ato por aquele que a lê, sobretudo em voz alta, quando o texto se torna um fenômeno físico que acontece no ar. E se o intérprete musical, mesmo na tentativa de ser literal, imprime involuntariamente seu toque à partitura, com o intérprete literário não é diferente, pois este, mesmo na busca por neutralidade, igualmente imprime seu toque ao envolver seu corpo, recriando o material textual. O apelo aos sentidos convoca o corpo em sua integridade.

O terceiro verso fala d'*a insinuação de um gesto uma temperatura*. Para além do potencial de se imprimir a audição a partir da voz, entram outros dois parâmetros nesse jogo discursivo, e ambos operam diretamente na ordem dos sentidos. Mais uma vez, portanto, ocorre uma evocação do corpo: *a insinuação de um gesto* atua no campo do visual e afirma o poema como ação do corpo, gestualidade; e *uma temperatura*, elemento que, aplicado nesse contexto, traz dentre as possibilidades a de remeter ao clima, quente ou frio, e também a intensidade dessa ação ou gesto. Reafirma-se, desse modo, a ideia de que um discurso não se dá em abstrato, mas que necessita de um corpo para se realizar: a temperatura é do corpo, envolvendo sangue, pele, força, emoções. Em suma, o corpo como regulador da intensidade.

É só então que surge uma menção ao ato de pensar. Este, porém, é responsável não pela ordem, como era de se esperar, mas ao pensamento cabe a desordem: *à sua extraordinária desordem preside um pensamento / melhor diria “um esforço” não coordenador (de modo algum)*. O pensamento, contudo, torna-se logo a seguir *“um esforço”* que, por sua vez, também não coordena. A organização está em outro lugar, não neste antiprograma de escrita, que brilha como o caos, nomeado *Antropofagias*. Nessa passagem é interessante notar a utilização de parêntesis, recurso formal que, por seu caráter de adição ao elemento imediatamente anterior, confere uma ideia de coesão ao raciocínio. O poeta, então, avança em seu ataque a um esquematismo predeterminado: *mas de “moldagem” perguntavam “estão a criar moldes?” / não senhores para isso teria de preexistir um “modelo” / uma ideia organizada um cânone*. O esforço – de fato, num mundo de bases cartesianas, ser anti-hegemônico é forçoso –, é exatamente o trabalho em prol da desorganização do cânone, buscando a superação de modelos reconhecidos e moldes identificáveis que mais engessam que estimulam o movimento, como versa o poeta aos *senhores* curiosos quanto à sua *ars poetica* – aliás, como lembra Luis Maffei ao comentar o “Texto 7”, “Não deixa de haver um

substrato de violência na ironia do texto, cujas vítimas são 'os senhores' a quem se destina o que se tem 'a dizer'" (MAFFEI, 2017, p. 66), traço irônico que se estende inclusive à forma de tratamento.

Após se dissociar do cânone, o poema uma vez mais retorna ao corpo: depois de insinuar um gesto e uma temperatura, agora o verbo adotado é “sugerir”. O apelo então é ao sentido da visão, ou mesmo à imaginação que preenche o momento da falta de visão, já que, como postula Didi-Huberman acerca da imagem, esta se caracteriza pela efemeridade e “só nos mostra sua capacidade de verdade em um flash” (DIDI-HUBERMAN apud STUDART, 2015, p. 1). O que se sugere são “*imagem de respiração*” / “*imagem de digestão*” / “*imagem de dilatação*” / “*imagem de movimentação*”, ou seja, características não apenas de um corpo, mas particularmente de um corpo vivo, e que convergem ao poema que respira – transformação do ar –, que digere – transformação da matéria –, que dilata – como expansão, ampliação – e que movimenta – a si mesmo e ao mundo. Em resumo, imagens que indicam processos de simbiose.

A sugestão de imagem em movimento remete diretamente ao cinema, linguagem muito presente na poética helderiana e que é citada textualmente na parte final do “Texto 1” – *é uma espécie de cinema das palavras*. Esse interesse está expresso nominalmente no título do livro de 1967: *Retrato em Movimento*. Em *O cinema da poesia*, estudo em que Herberto Helder figura como um dos pilares, Rosa Maria Martelo identifica, para além da relação temática entre as duas linguagens,

um outro tipo de relação entre a poesia e o cinema (mais precisamente, entre *uma certa poesia e um certo cinema*) que, sendo embora menos fácil de reconhecer e antologiar, tem consequências mais profundas, porque diz respeito às cumplicidades entre duas artes que partilham uma extensa e multimoda reflexão sobre os processos de fazer imagem. (MARTELO, 2012, p. 12)

A sequência de imagens de respiração, digestão, dilatação, movimentação – sempre referidas entre aspas, buscando apontar para além do texto –, arroladas em versos separados, contém em si a ideia de montagem, com planos que se movimentam e criam uma dinâmica própria a partir do ritmo da leitura. Em *A Linguagem Cinematográfica*, Marcel Martin oferece uma definição de montagem: “A montagem é a organização de planos de um filme em determinadas condições de ordem e duração” (MARTIN apud AUMONT et al., 2008, p.

54).<sup>19</sup> Antes do verso do *cinema das palavras*, os imediatamente anteriores ratificam o fluxo de imagens: *como se vê o que comporta uma certa inflexão / de voz*. Uma vez mais o leitor é convocado, já que são palavras que, se realizadas em *certa inflexão*, unem escuta e visões, abrindo-se *a um novo universo ao qual é possível assistir / “ver”*. Se Helder procede pela desarticulação do cânone, cabe ao leitor lidar com essa desestabilização, como refere Martin com relação à montagem, na construção desse novo universo acessível à visão. Diante desses versos, Martelo aponta como Helder paga seu tributo a Rimbaud que, já em 1871 – portanto mais de vinte anos antes dos irmãos Lumière –, escreve: “Eis o que me parece evidente: assisto à eclosão do meu pensamento: vejo-o, ouço-o, dou uma arcada: a sinfonia estremece nas profundezas ou entra de súbito em cena” (RIMBAUD apud MARTELO, 2012, p. 23). A autora destaca “a relação entre imagem, movimento e tempo (musical)”, além da associação do ato de criação poética ao pensamento que se dá a ver e a ouvir, com o poeta tanto na condição de espectador quanto de produtor.

Em cinema, é comum o roteiro ser apontado apenas como uma etapa superada para a realização do produto final, o filme, não tendo valor por si só. A palavra, entretanto, é a matéria-prima fundamental do poeta, e todo desdobramento se dá a partir dela. Valendo-me do apreço de Helder pela repetição, permito-me repetir: o poema não acaba no poema, por isso também *é uma espécie de cinema das palavras*. A repetição em Helder estabelece uma rede de associações que multiplica exponencialmente o sentido dos signos que compõem essa rede: as palavras se transmutam. Os signos, deslocados de seu uso comum, ganham alto grau de intercambialidade, adquirindo significados particulares dentro de sua cosmovisão, como apontado em seu conto “Estilo”. Assim, há um vocabulário muito próprio a se gestar nessa poesia: os signos são moventes, a depender da *inflexão da voz* que se articula no discurso – para conseguir ver na obscuridade, é preciso acostumar os olhos à escuridão; para ler Herberto Helder, é preciso ler Herberto Helder. Sobre o uso de imagem para a poesia e o cinema, Martelo lembra que

Embora tecnicamente, mais do que ontologicamente, o termo *imagem* signifique algo de substancialmente diferente para cada uma das duas artes, as concepções de imagem e os processos de relação entre as imagens (transição, descontinuidade, choque) configuram uma problemática que lhes é comum. (MARTELO, 2012, p. 13)

---

<sup>19</sup> São minhas as traduções das citações de *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*.

Luis Maffei afirma que “Velocidade, em Herberto Helder, tem a ver com cinema” (MAFFEI, 2017, p. 75). É o caráter semovente do texto helderiano que, como o cinema, trabalha a potência do conjunto composto por imagens em movimento e sons. E se a cada imagem o texto como que escapa à organização que o pensamento tenta lhe impingir, isso se deve exatamente à sua dinâmica não comportar moldes, pois a visibilidade do movimento tem como custo a impossibilidade de ver os fotogramas isolados, que enganam nossos olhos ao se tornarem invisíveis quando projetadas numa velocidade além de nossa percepção – Marília Garcia, citando Jean-Luc Godard, recorda em seu poema “pelos grandes bulevares” que “o cinema é 24 vezes / a verdade por segundo. este segundo / poderia ser 24 vezes a cara dela / quando fecha os olhos e vê.”.<sup>20</sup>

Após passar por Pound, e antes de chegar a Pessoa, Rosa Maria Martelo lembra que “para a poesia moderna, como para o cinema, o foco de interesse nunca está em pensar a imagem, uma imagem, mas sim em potenciar o fluxo de imagens e as relações que estas mantêm entre si” (MARTELO, 2012, p. 22). Ao refletir acerca de imagens na poesia portuguesa, é incontornável a referência, ainda que de passagem, a Fernando Pessoa que, na efervescência vanguardista da década de 1910 – mais precisamente 1912, na revista *Águia*, em “A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico”<sup>21</sup> –, já reflete sobre o “pensar e sentir *por imagens*”, ao apontar para uma poesia capaz de entusiasmar com sua “*rapidez*” e “*deslumbramento*” (grifos do autor), a um só tempo subjetiva e objetivamente, com a velocidade do fluxo de imagens levando a um processo de dessubjetivação. O “supra-Camões” que Pessoa vaticina – e que pretende que seja ele próprio – encaixa-se como luva ao projeto helderiano, especialmente pelo fato de a velocidade pregada pelo poeta de Orpheu ser saciada pelo modo como opera o conceito de montagem cinematográfica na poética de Herberto Helder.

Se a relação traçada anteriormente concebeu o poema como partitura, a reflexão agora indica o poema não só como roteiro cinematográfico, no qual cada leitor é o realizador de seu próprio “filme”, mas, mais abrangente ainda, como instruções para se fazer um filme: se no

---

<sup>20</sup> GARCIA, Marília. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 19. 24 quadros por segundo foi o que se convencionou como velocidade de projeção da película, mas coexistiram outras velocidades concorrentes no cinema mudo: 16 a 18 quadros por segundo. Essa velocidade flutuou consideravelmente durante a década de 1920, período de transição do cinema mudo ao sonoro (AUMONT et al., 2008, p. 38). A leitura de Herberto Helder, cuja prática não está domesticada por convenções, opera pelo desvio, oscilando entre velocidades variadas, já que não comporta moldes ou modelos, como o “Texto 1” reafirma.

<sup>21</sup> PESSOA, Fernando. *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico*. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/3101>>. Acesso em: 23 jun. 2020.

cinema o roteiro é visto como algo menor, o poema é o meio para se chegar à vida pulsante. Cada filme projetado pela leitura do poema é único, com a inequívoca das marcas que o leitor deixa com sua impressão digital, o ritmo de sua respiração e o timbre de sua voz. Assim como se projeta um filme, projeta-se a voz. Referindo a Manuel Gusmão, Martelo explica que também em Herberto Helder o espectador-leitor se transforma “numa espécie de produtor virtual de imagens”, surgindo assim “um outro cinema, ao mesmo tempo interior e intensamente relacional, envolvendo mecanismos de rememoração e associação que, por sua vez, se ligam a formas de relação com o mundo” (MARTELO, 2012, p. 170). É a teórica portuguesa novamente que, ao referir ao “olho da mente”, evidencia ainda mais a cumplicidade entre as linguagens:

(...) são muitos os casos em que a poesia, ou mais rigorosamente *alguma* poesia, a si mesma se apresenta como «cinema», quer acentuando a condição fantasmática das imagens verbais, quer reivindicando pelo menos dois dos aspectos salientados por [Noël] Carroll: a produção de imagens não-estáticas e a condição encadeada dessas imagens. Muito concretamente, esta analogia surge em poéticas que assentam na produtividade da imagem, entendida esta última tanto no sentido que a retórica atribui a este termo quanto na acepção mais lata de uma produção verbal conduzida por poéticas do «olho da mente» (Collins, 1991). Se Robert Bresson definiu o cinematógrafo como «uma escrita com imagens em movimento e sons» (2000:17), simetricamente também há uma escrita (uma poesia) que a si mesma se define como um cinematógrafo com sons e imagens em movimento. (MARTELO, 2012, p. 14)

Na sequência do “Texto 1”, mais uma vez o disparador é uma pergunta realizada pelos interlocutores não explicitados: “*com as palavras?*” *perguntavam eles e devo dizer que era / uma pergunta perigosa um alarme colocando para sempre / algo como o confessado amor das palavras / no centro*. Disparadora do alarme, a pergunta “com as palavras?” remete à célebre reunião das conferências de John Langshaw Austin, *How to do Things with Words*.<sup>22</sup> Nesse livro, é elaborado por escrito o conceito de atos de fala performativos do filósofo inglês, que ressoará em experiências de outras disciplinas para além da linguística, como artísticas e antropológicas. Os atos de fala performativos são os que realizam ações, por exemplo, um padre que, ao proferir “eu vos declaro marido e mulher”, celebra o casamento – caso ele não pronuncie essas palavras, não há acontecimento. O ato de fala performativo, diferentemente do constatável, não comporta a checagem sobre se é verdadeiro ou falso, já

<sup>22</sup> *Quando dizer é fazer* foi a opção de tradução do título adotada por Danilo Marcondes de Souza Filho. A edição, publicada pela editora Artes Médicas em 1990 está esgotada há muito, mas felizmente está integralmente disponível online em <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4402676/mod\\_resource/content/0/Austin%20Quando%20dizer%20%C3%A9%20fazer.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4402676/mod_resource/content/0/Austin%20Quando%20dizer%20%C3%A9%20fazer.pdf)>. Acesso em: 1 fev. 2019.



que dizer não é descrever a ação, mas realizá-la. O ato de fala performativo, portanto, estabelece a verdade. À pergunta capciosa o poeta se esquiva, pela segunda vez respondendo negativamente: *não tentamos criar abóboras com a palavra “abóboras” / não é um sentido propiciatório da linguagem*. Não se trata, portanto, de seu amor pelas palavras ou de ser o poeta capaz de tornar propícia a criação de abóboras com a palavra “abóboras”. Não se trata de uma nova visão sobre este mundo, pois há um distanciamento da mimese aristotélica a fim de se instaurar um mundo outro, com sua própria lógica de funcionamento, que estabelece uma realidade singular presidida por diretrizes próprias.

Irônico, o poeta afirma negando: *introducimos furtivamente planos que ocasionais / ocupações (“des-sintonizar” aberto o caminho / para antigas explicações “discursos de discursos de discursos” etc.)*. Lê-se em *ocasionais ocupações* como tudo é transitório nesse terreno metamórfico. Ao “insinuar” e ao “sugerir”, soma-se agora o verbo “introduzir” e, mais que isso, introduz apenas de modo furtivo – outra vez surge a ideia de *símbolo*, que necessita ser interpretado, não sendo algo já dado. Uma vez mais é possível traçar um afastamento com a interpretação musical, já que é negada a dinâmica de leitura que supõe um sentido pronto para ser revelado em seu sentido literal. Há aqui também um distanciamento dos atos de fala performativos. Em Austin, o ato de fala performativo não consiste numa enunciação constatável, descritiva ou declarativa, mas uma enunciação que *faz* ao enunciar: são enunciados que transformam o real após sua enunciação. Já a poesia de Helder, mais que transformar, instaura uma realidade, já que tampouco concerne à representação – é o *Poemacto*, termo que dá título ao livro de 1961. Esse processo de instauração se dá no tempo, de modo instável, a cada condição de enunciação, a cada *inflexão da voz*; é, portanto, sempre inaugural. Não se criam abóboras definitivas com a palavra “abóboras”, entretanto, no momento em que é proferida a palavra “abóboras”, uma espécie de abóbora existe nessa realidade instaurada: *fixemos essa ideia de “planos” / podemos admiti-los como “uma espécie de casas” / ou “uma espécie de campos” / e então evidente para serem habitados percorridos gastos*. Habitar, percorrer e gastar: cada leitura dará existência às abóboras, para que possam ser habitadas, percorridas e gastas novamente. O processo, portanto, é inesgotável, de dentro e fora do texto: cada um é realizador de seu filme, tal qual um roteiro que pode gerar diversas produções, a depender do realizador que se proponha a executá-lo.

Desse modo, há uma íntima associação entre autor e leitor para realização dessa poesia. A respeito da intercambialidade dessas posições em *Antropofagias*, Roberto Zular constata:

Veja-se que depois de passar pelo complexo oral canibal – e mesmo tendo passado do canto ao poema – também ler se torna um ato perigoso de troca de posições, pois – ao menos nessas *Antropofagias* – nunca se sabe ao certo quem é sujeito, que corpo acede ao ponto de vista, que mundo está em vigor. (ZULAR, 2019, p. 51)

Acerca da posição vicária da enunciação, mais adiante Zular discorre sobre a disposição que essa poesia cobra do leitor, “como reenunciador, mais próximo de um eco virtual do horizonte de expectativa do poema a ceder seu corpo e voz, para produzir outros corpos e outras vozes nos seus próprios corpos e vozes” (ZULAR, 2019, p. 55).

Abro aqui um parêntesis para evocar um conceito que Antoine Compagnon desenvolve em *O trabalho da citação*: a solicitação. O teórico belga reflete que o texto solicita o leitor de modo casual, por circunstâncias mesmo exteriores ao próprio texto. Esse processo se dá antes da citação, o foco de seu livro. Uma vez feita a solicitação, prossegue a excitação –, e “ela vai em busca, no texto, do alicerce (o *ground*, o solo, a base) da solicitação” (COMPAGNON, 1996, p. 25). Constante recriação,

(...) a excitação nunca remonta à origem, jamais reencontra o abalo original e intratável. Eu posso me excitar com um texto, sublinhá-lo, riscá-lo, recortá-lo, rasgá-lo e cobri-lo de injúrias, o abalo inicial me é inacessível, porque está, ao mesmo tempo, dentro do texto e fora dele, na configuração imaginária da leitura da qual, com todo o meu corpo, sou uma parte recebedora e o último referente. (COMPAGNON, 1996, p. 25)

Aqui, o que me interessa na solicitação é, particularmente, o seguinte: “A solicitação é o correspondente, em leitura, da enunciação: um acomodamento, uma conciliação do enunciado” (COMPAGNON, 1996, p. 26). Compagnon defende que “as marcas da solicitação no texto são as excitações, os grifos e os desmembramentos: sinais sempre aproximativos e insatisfatórios, mas presunções de uma verdade que foi, instantaneamente, a da minha leitura” (COMPAGNON, 1996, p. 26). E a verdade da leitura é indissociável do momento em que se realiza: “A solicitação, ainda da mesma forma que a enunciação, só tem valor (de reconhecimento) no tempo da leitura, mas esse tempo, essa duração é, na maioria das vezes,

mal conhecida" (COMPAGNON, 1996, p. 26). O movimento de aproximação entre o conceito de solicitação elaborado por Compagnon e a *inflexão da voz* formulada por Helder me parece bastante coerente, pois em ambas a duração da leitura é condição para a realização do texto. Em “Para o leitor ler de/vagar”, presente pela primeira vez em *Lugar*, de 1962, o poeta indica a íntima relação com o leitor e a ativação que a ele cabe por meio de uma leitura vagarosa, como se lê nos versos finais: *Eterno o tempo. De uma onda maior que o nosso / tempo. O tempo leitor de um. Autor. / Ou um livro e um Deus com ondas de um mar / mais pacientes. – / Ondas do que um leitor devagar.* (HELDER, 2016, p. 122).

A insistência na aproximação entre voz e cinema se ancora, por isso, no ritmo: velocidade e duração. O tempo pelo qual se estendem os “*planos*” coincide com o tempo da enunciação da voz que o performa – e o filme, como o poema e a música, só existe quando rodado, portanto em direta relação com o tempo. Como o cinema, o poema intensifica a percepção do instante. Em *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, os teóricos Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie e Marc Vernet reúnem um conjunto de condições que interagem na unidade do plano: “dimensões, quadro, ponto de vista, mas também movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens, é o que forma a ideia mais ampla de «plano»” (AUMONT et al, 2008, p. 38). Na sequência, os teóricos dão uma definição que interessa aqui: “Durante a montagem, a definição de plano é mais precisa: se converte na verdadeira unidade da montagem, o fragmento de película mínima que, montada com outros fragmentos, produzirá o filme”. (AUMONT et al, 2008, p. 41). Ou seja, dentro da montagem, um plano é, grosso modo, um trecho executado sem interrupção, sem cortes. Aplicado o conceito de *versura* como concebido por Giorgio Agamben, em que o *enjambement* representa um movimento de avanço e retrocesso, um vai e vem que cria um rompimento entre a cadeia sonora – isto é, a quebra do verso – e o sentido do verso seguinte – ou seja, a continuidade semântica da linha contínua da prosa<sup>23</sup> –, na montagem descontínua e não linear de Herberto Helder, que visa mais desestabilizar que conferir estabilidade, cada verso pode ser lido como um plano, um trecho sem cortes. Em seu labirinto repleto de vai e vens, *não coordenador (de modo algum)*, os saltos para frente e para trás funcionam como fuga do encadeamento lógico-linear do discurso. Cito uma vez mais a passagem de *A inocência do devir*: “Das portas da casa, às do corpo e às das palavras, trata-se sempre da demarcação de um interior e de um exterior, que põe em relevo que **aquilo que separa pode**

---

<sup>23</sup> O filósofo italiano escreve que “A consciência da importância dessa oposição entre a segmentação métrica e a semântica levou alguns estudiosos a enunciarem a tese (por mim compartilhada) de que a possibilidade de *enjambement* constitui o único critério que permite distinguir a poesia da prosa” (AGAMBEN, 1995).

**ser aquilo que liga”** (LOPES, 2003, p. 12). A partir da citação de Silvina Rodrigues Lopes, é possível conceber que o que separa os versos, o *enjambement*, é aquilo que liga os planos, numa montagem que só pode ser descontínua. Martelo aponta que Helder aproxima poetas e cineastas por "recursos como o paralelismo, a irradiação, a simultaneidade, a intensidade, a multiplicidade. E, de facto, a montagem que a poesia moderna procurou não identificava a presentificação do tempo com a sequencialidade" (MARTELO, 2012, p. 196). É a autora portuguesa que, ao citar o autor russo Iouri Tynianov em ensaio de 1927, "Os fundamentos do cinema", oferece uma concepção profícua ao uso do *enjambement* como articulador entre verso e plano na poética helderiana:

No cinema, os planos não se «desenrolam» numa ordem sucessiva, por um desenvolvimento progressivo, eles *alternam*. É esse o fundamento da montagem. Os planos alternam da mesma maneira que um verso sucede a outro, ou uma unidade métrica a outra, sobre uma fronteira precisa. O cinema desenvolve-se por *saltos* de um plano a outro, tal como a poesia de um verso a outro verso. Por estranho que pareça, se quisermos estabelecer uma analogia entre o cinema e as artes da palavra, a única relação legítima será não entre o cinema e a prosa, mas entre o cinema e a poesia. (...) O carácter «saltante» do cinema, o papel que nele detém a unidade do plano, a transfiguração semântica que nele sofrem os objectos quotidianos (no verso: as palavras; no cinema: as coisas) aproximam o cinema da poesia. (TYNIANOV apud MARTELO, 2012, p. 17)

Antes de fazer referência aos planos, Helder atesta que já não se trata de “*discursos de discursos de discursos*” etc, isto é, não se trata da autorreferencialidade sem fim da metalinguagem, recursividade em que o texto se dobra sobre ele mesmo infinitamente, mas um texto que se desdobra em outras linguagens, como cinema e música, e que cria sequências imagéticas e sonoras que não encontram prefigurações em discursos existentes. Tal poética autotélica dá a ver imagens que não são propriamente visíveis: não há modelo, ideia organizada ou mesmo cânone estabelecido. Tampouco se trata de representação. Trata-se antes da própria transmutação contínua que ocorre no tempo, que resulta numa realidade em constante transformação. Essa realidade instaurada pela escrita e leitura também é uma novidade do olhar, um outro modo de ver. O texto de Helder fala sobre poesia, mas não só, por isso Joaquim chamará “metapoéticos” e não metalinguísticos. Esses *planos*, espécies de casas ou de campos, mesmo não sendo exatamente casas ou campos também servem para serem habitados, percorridos e gastos durante a leitura, reafirmando a capacidade desse texto de, quando acesso, ser mais que texto.

A seguir, é o poeta quem faz uma pergunta: *será que se pretende ainda identificar “linguagem” e “vida”?* A argumentação vem a seguir: *uma vez se designou mão para que a mão fosse / uma vez o discurso sugeriu a mão para que a mão fosse / uma vez o discurso foi a mão.* O que se estabelece na passagem desses três versos é uma gradação, diferentes fases de uma metamorfose. Concebendo essa sequência de *uma vez* como componentes de uma temporalidade linear, atento para os verbos aplicados: designar, sugerir e ser. Estes são capazes de indicar uma sintética história da poesia, numa passagem que parte da representação – no sentido de lembrar, apresentar outra vez –, passando pela sugestão – no sentido de fazer imaginar, indicar –, para chegar à apresentação – para além da mimese, a linguagem que instaura uma realidade. “Ser” diz respeito ao aqui-e- agora, um processo de presentificação, análogo a como esse texto “faz coisas com as palavras” durante a enunciação destas, sempre jogando com a relação performática de sua autoria. Sobre a identificação entre “linguagem” e “vida” a que se refere o poeta, recorro a um dos maiores teóricos da arte da performance, também diretor de teatro, o estadunidense Richard Schechner, que destaca que a “questão que a Performance Art frequentemente pergunta, às vezes respondida, às vezes deixada em suspenso, é: ‘Quem é esta pessoa fazendo estas ações?’ Isto é muito diferente da questão que o teatro pergunta: ‘Quem é este personagem fazendo estas ações?’” (SCHECHNER apud NUNES, 2016, p. 173). Tanto no caso de Helder quanto no caso do artista da performance, o compromisso assumido com a linguagem é um compromisso de vida.

Aqui há ensejo para um ligeiro paralelo entre aspectos presentes tanto na poética helderiana quanto na arte da performance: ambas não são da ordem da representação – polo que estaria mais próximo do teatro –, mas da apresentação. Tanto é assim que mesmo numa performance que seja reperformada – a mesma ação apresentada outra vez –, o que se dará será inevitavelmente outra performance, já que o contexto será outro – ao modo do Pierre Menard borgiano que mesmo ao escrever exatamente as mesmas palavras que Cervantes, inevitavelmente produzirá outro texto, pelo simples fato de seu contexto de produção e de recepção ser outro (BORGES, 2007, p. 34-45). Tal movimento de repetir uma performance como uma nova apresentação não é análogo ao gesto do poeta português de reescrever textos ao longo de toda a vida? As diferentes versões de poemas legadas por Herberto Helder dão conta ainda de outro aspecto muito presente na performance, que é o da exposição da processualidade, em que o processo – as etapas pelas quais passa o poema – é apresentado. Em artes visuais, o exemplo mais famoso desse aspecto é um precursor da performance: a

*action painting* de Jackson Pollock, de fins dos anos 40, em que não só suas telas, mas também o movimento feito pelo corpo quando da realização da pintura interessam por si só enquanto acontecimento.

A atualização do texto pela reescrita também não deixa de ser uma tentativa do autor de presentificá-lo, trazê-lo ao presente por meio do ato da escrita, sendo o texto o mesmo – o ora escrito – e outro – o anteriormente escrito –, tal qual a performance que, mesmo reperformada, não abandona as camadas que carrega de suas apresentações anteriores. Para além da presentificação, e ainda em paralelo ao modo como o cinema surge em Herberto Helder, "Tal como a imagem poética, as imagens projectadas no ecrã evidenciam uma relação ambivalente entre presentificação e ausência" (MARTELO, 2012, p. 172), o que no caso helderiano pode se dar, a partir de sua total ausência, na comunhão do corpo com o *corpus*. A atualização do texto também se dá por parte do leitor, que aciona o poema a cada vez que o lê, já que toda leitura é em alguma medida performática. No projeto helderiano, ler já não se opõe a agir, pois as palavras são ações, como o poema revela mais adiante. É nessa incompletude que entra a ativação que cabe ao leitor, com postura ativa, não mera passividade contemplativa: sua centralidade se assemelha à convocação à participação do público na arte da performance. Nela, o público muitas vezes adquire protagonismo, com sua participação sendo mesmo condição para a realização da ação – como na famosa *Ritmo 0* de Marina Abramovic, de 1975, em que ela põe seu corpo à disposição para que os presentes façam o que quiserem utilizando qualquer um dos 72 itens dispostos sobre uma mesa diante de si, destacando-se um machado e uma arma carregada. Evidente que a participação é um aspecto performático que, em última instância, está presente em toda leitura de poesia, no entanto em Helder a participação é alavancada a condição de leitura para realização da materialidade de sua poética. A realidade proposta só pode ser instaurada pelo aceite desse pacto de leitura entre autor e leitor.

É interessante notar que é no início dos anos 70, portanto contemporaneamente à concepção e publicação de *Antropofagias*, que a expressão que hoje conhecemos como *performance art* se constitui enquanto tal. Sobretudo em seu início, por derivação da década anterior – especialmente das experiências em *body art* –, trazia como primordial o corpo do artista como suporte do trabalho. Assim, integrava-se às artes cênicas por se basear no encontro entre o corpo do performer e o corpo do público no aqui-e-agora – o diretor polonês

Jerzy Grotowski definirá o teatro como “a arte do encontro”.<sup>24</sup> Se for válida a premissa de que a ausência do corpo empírico de Herberto Helder não é uma *mise en scène* gratuita, mas uma postura que visa pôr seu *corpus* em primeiro plano, este adquirindo estatuto de corpo na ausência do autor, o que se dá quando o leitor acessa essa obra não deixa de ser um encontro entre corpos, em alguma medida o que também ocorre quando do acesso do público a documentações de performances – no caso de Helder, com a mediação do livro; na maioria dos casos de documentação em performance, com a mediação audiovisual ou fotográfica. Em “A «antropófaga festa». Metáfora para uma ideia de poesia em Herberto Helder”, apoiando-se particularmente em *Antropofagias*, Ana Lúcia Guerreiro ratifica essa leitura do poema helderiano como corpo presentificado:

O espetáculo truculento da poesia acciona a cadeia de devorações implícitas na ideia de antropofagia. Num primeiro nível, ocorre a devoração do mundo pelo sujeito; num segundo, o poeta escrevente é devorado pelo texto, passando a existir apenas naquele “corpo literal”. (GUERREIRO, 2009, p. 13)

Reside nessa escolha um gesto de sacrifício: o poeta cede seu corpo para se transformar no simbólico. Ao custo do corpo, a liberdade do texto.

A resposta à pergunta lançada sobre *se se pretende ainda identificar “linguagem” e “vida”*, ou, transcendendo para a utopia modernista, em que artistas das vanguardas históricas buscaram fazer coincidir práxis vital e arte – ideal retomado em especial nos anos 1960 –, é oferecida afinal pelo próprio poeta: *partia-se sempre de um entusiasmo arbitrário / era esse o “espírito” o “destino” da linguagem / agora estamos a ver as palavras como possibilidades / de respiração digestão dilatação movimentação*. Se antes era a arbitrariedade da linguagem, um certo entusiasmo gratuito, agora ela se torna possibilidade de linguagem: respiração, digestão, dilatação, movimentação. O que antes tinha como destino a imagem, e até poderia sugerir representação, agora na apresentação se autonomiza, busca seu próprio destino: a imagem das antropofagias no poema se torna imagens de processos antropofágicos. Nessa cosmovisão linguagem e vida se identificam, e de um modo muito particular, já que é a linguagem que adquire vida própria, como considera Menezes:

---

<sup>24</sup> Para mais sobre a perspectiva de teatro de Jerzy Grotowski, ver: VAUTRIN, Éric. Uma Arte do Encontro. Em: *Rev. Bras. Estud. Presença* [online]. 2013, vol.3, n.1, p.275-286. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbep/v3n1/2237-2660-rbep-3-01-00275.pdf>>. Acesso em: 23 jun. 2020.

Durante a leitura do “Texto 1” somos testemunhas de uma metamorfose do discurso. Inicialmente ele é apresentado como a representação das coisas do mundo, pois “partia-se sempre de um entusiasmo arbitrário / era esse o “espírito” o “destino” da linguagem”. Entretanto, a ligação arbitrária entre “linguagem” e “vida” é quebrada e o discurso ganha vida própria, deixando de ser “imagem” e ascendendo à situação de “possibilidade”: “agora estamos a ver as palavras como possibilidades / de respiração digestão dilatação movimentação” (MENEZES, 2013, p. 100)

Essas palavras são dotadas de cinetismo, pois adquirem vontade, se movimentam. Desse modo, devoram e desestabilizam a cultura – como reza a máxima godardiana lançada em *Je vous salue Sarajevo*, produção de 1993 para a Bienal de Veneza: “Cultura é a regra. E arte a exceção”.<sup>25</sup> Nessa concepção, o trabalho sobre a linguagem praticado por Herberto Helder é certamente artístico, já que da ordem do extraordinário.

O poeta continua a reflexão acerca das palavras e suas formas de vida autônomas: *experimentamos a pequena possibilidade de uma inflexão quente / “elas estão andando por si próprias!” exclama alguém / estão a falar a andar umas com as outras / a falar umas com as outras / estão lançadas por aí fora a piscar o olho a ter inteligência / para todos os lados*. A essa altura as palavras, por conta própria, determinam entre si um modo particular de operar – um modo de inteligência entre tantos. E a única condição para isso é *uma inflexão quente*, um sopro para que ganhem vida e componham seu universo. Outra vez, a convocação do leitor. Há aqui um paralelo possível com Gênesis 2:7, em que Deus, após formar o homem do barro, insufla-lhe vida com um sopro nas narinas: após a escritura das palavras, a leitura cria seres vivos, corpos com vontades. É possível novamente recordar a respiração que Celan identifica à poesia, ou mesmo Silvina Rodrigues Lopes, que identifica como um dos “fluxos primordiais” em Herberto Helder “os do ar, que na respiração ligam o corpo ao seu exterior, tal como o sopro da voz o liga aos que a ouvem” (LOPES, 2003, p. 8).

Desse modo, não se trata de mera aproximação entre “linguagem e corpo”. O que está em jogo nesse ato poético é “linguagem é corpo”, um ato que borra fronteiras e faz arte e vida se encadarem em relação de interdependência, com enunciação e enunciado imbricados a partir da materialidade da linguagem. Enquanto pensamento e corpo estiverem dissociados, ainda se mantém uma lógica óbvia para o adestramento: o pensar que desconsidera o fazer, o discurso que desconsidera o corpo. A superação de Descartes, ou seja, do sistema de pensamento hegemônico no Ocidente, está em não pensar usando apenas a cabeça, mas o

---

<sup>25</sup> GODARD, Jean-Luc. *Je vous salue Sarajevo*. 1993. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LU7-o7OKuDg>>. Acesso em: 22 dez. 2018.



corpo todo. E, se corpo é pensamento, sabe-se bem de que tratam os pensamentos institucionalizados: corpos disciplinados, prontos para servirem a um propósito alheio. Herberto Helder, em prol da autonomia, não concebe pensamento e corpo como instâncias separadas; pelo contrário, em sua poesia o pensar e o agir irrompem juntos, no movimento imprevisível entre escrita e leitura.

Adriana Cavarero, em *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*, aponta que “a história da metafísica deveria ser finalmente contada como a estranha desvocalização do *logos*” (CAVARERO, 2011, p. 58), movimento cujo início a autora localiza em Platão e Aristóteles, que deslocaram o *logos* de toda sua corporeidade, privilegiando o âmbito do pensamento em detrimento da materialidade da voz. A poética de Helder se vincula a uma tradição outra: a de um *logos* vocalizado. Nela, a potência da voz se projeta no leitor que, ao modo de um demiurgo, gesta, a partir de sua leitura, um universo de libertação das palavras. Enfim livres depois de tanto silenciadas, as palavras gozam de uma inteligência para além do logocentrismo, uma inteligência que segue *para todos os lados* e lhes proporciona independência em relação ao *logos* desvocalizado. Como indica Roberto Zular,

Como mostra Adriana Cavarero (2011) também o binômio aristotélico *phoné/logos* é no fundo uma hierarquização do olhar e da evidência (a visibilidade da prova) como polo organizador do sentido, uma submissão da voz à palavra, enfim, uma desvocalização operada pelo *logos* (ZULAR, 2019, p. 45)

É ainda Cavarero quem esclarece que, na Grécia Antiga, *logos* derivava do verbo *legein*, com uma dimensão acústica trazida pelo significado “falar”, além de “ligar”, “contar”, “recontar” (CAVARERO, 2011, p. 43). Platão e o pupilo Aristóteles privilegiaram a ideia de *logos* como “ligação” – àquela altura um dos significados possíveis de *logos* –, concebendo a linguagem como um sistema de significação que, a partir de um processo mental, representa o objeto com a palavra; desse modo, esse objeto se liga a uma imagem (CAVARERO, 2011, p. 45). A imagem evocada pela poesia de Helder emerge de uma voz corpórea, que se dá colada à enunciação, não somente subordinada à esfera semântica. Da desconstrução da tradição metafísica, Cavarero chega a duas questões fundamentais: a primeira é que, se a palavra ignora o corpo, ficando relegada à esfera do pensamento, a metafísica se livra da preocupação com a existência do outro (CAVARERO, 2011, p. 65); a segunda, o receio platônico quanto à carnalidade que traz a voz com o prazer libidinal e o descontrole da razão (CAVARERO,

2011, p. 107). *Antropofagias* desata os nós em ambas as pontas: expressa interesse na alteridade e em superar as imposições da razão.

O “Texto 1”, por sua vez, definitivamente não é composto por palavras derivadas de discursos abstratos desencarnados. Longe disso, contam com a singularidade dos corpos a partir das vozes que leem, abrindo-se à alteridade das inflexões. Ou seja, o texto não só exige, como só pode se completar na presença do corpo do outro. *Antropofagias*, afinal. Surgem no texto situações de enunciação de vozes outras, indicadas pelo uso das aspas, apontando um conjunto pertencente a um contexto distinto ao do “Texto 1”. Assim, as aspas são utilizadas como recurso para alcançar outra dimensão na escrita. A carnalidade é também ressaltada em palavras que piscam o olho, com o sentido da visão uma vez mais surgindo como casado ao da audição: há referência à voz, e não há voz sem escuta – *sugerindo obliquamente que se reportam / a um novo universo ao qual é possível assistir / “ver” / como se vê o que comporta uma certa inflexão / de voz / é uma espécie de cinema da palavras*. É possível, assim, habitar esse universo que a voz é capaz de instaurar. Para alcançar a conjunção entre falar e ver é necessário apurar a inflexão das vozes que possibilitam tais visões. Nesse *cinema das palavras* cuja programação é elaborada em associação com o leitor, não basta apertar o botão e virar as costas para que a exibição se realize digitalmente, pois se o cinema é industrial, dependente da máquina<sup>26</sup>, o poema é manual, artesanania intrínseca ao corpo: a presença do leitor se assemelha ao projetista, que usará como projetor cinematográfico a própria voz. A enunciação preencherá a tela de imagens, e em sua relação com o tempo se assemelha à canção – aqui entendida, na esteira de Luiz Tatit<sup>27</sup>, como gênero musical que, grosso modo, conta com dois aspectos intrínsecos: melodia e letra. Se a partitura depende da execução para acontecer enquanto música, a canção, por conter letra, depende da voz para que aconteça. De modo análogo, a enunciação poética se dá como exercício de projeção, produzindo imagens numa montagem que os olhos devoram. Rosa Maria Martelo, ao citar a concepção de poesia próxima ao cinema dada por Rimbaud, sublinha que a formulação do *enfant terrible* em fins do século XIX “não se traduz apenas numa poética da produção, envolvendo também uma poética da recepção, o que é importante para o posterior diálogo da poesia com o cinema em função da experiência de assistir à projeção de filmes” (MARTELO,

---

<sup>26</sup> É possível explorar a oposição entre o cinema, industrial em sua produção e distribuição, com certa negação da facilidade da reprodutibilidade técnica expressa por Herberto Helder em sua exigência de apenas publicar livros sem reedições e com tiragens consideradas modestas para um poeta com seu reconhecimento.

<sup>27</sup> Tatit define logo no início de sua fala, aproximadamente aos dois minutos, na Abertura do Laboratório da Palavra – PACC, realizado na UFRJ em 2016, sobre canção como “uma junção entre melodia e letra”. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=eGPxjpG\\_w40](https://www.youtube.com/watch?v=eGPxjpG_w40)>. Acesso em: 2 fev. 2019.

2012, p. 23-24). No plano micro, a montagem se projeta pela sintaxe das imagens componentes do poema helderiano; no macro, abarcando o contínuo da obra, são os livros, mais que séries de poemas avulsos, elementos da montagem desse *poema contínuo* nomeado Herberto Helder (MAFFEI, 2012).

A miscelânea entre poesia e cinema praticada por Helder, com as linguagens coexistindo num mesmo experimento poético, remete ao hibridismo próprio à arte da performance, que tem como uma de suas principais características a associação de linguagens distintas. Nunca é demais lembrar que Richard Schechner escreve justamente que “estudos de performance começam onde o domínio máximo das disciplinas termina” (SCHECHNER apud NUNES, 2016, p. 111). Para comprovar como Schechner não concebe o estudo da performance apenas enquanto arte da performance, tomo como exemplo seu encontro com o antropólogo Victor Turner, do qual deriva a “Conferência Mundial sobre Ritual e Performance”, que conta com três edições entre 1981 e 1982. Juntos, desenvolvem o ramo dos estudos da performance intitulado *Antropologia da performance*. Por seu viés antropológico, essa disciplina toma como decisiva para sua elaboração a investigação de características que se repetem em ritos diversos. Assim, Schechner e Turner descrevem minuciosamente ritos, seus contextos e a importância que assumem dentro de determinada cultura, elevando a investigação do ritual como operador fundamental em suas pesquisas em Antropologia da performance.

Para além do *cinema das palavras*, o poeta da Ilha da Madeira, cuja obra habita o regime da exceção – na distinção de Godard com relação à cultura –, faz menção à infância, fase da vida em que ainda não houve domesticação, anterior à assimilação dos códigos sociais estabelecidos: *ou uma forma de vida assustadoramente infantil*. A assustadora pureza da criança se liga à assepsia da cultura institucional almejada por Helder, sendo o desvio antropofágico, paradoxalmente, parte dessa busca por pureza. E como Godard destrói o cinema e passeia sobre suas ruínas<sup>28</sup>, Helder vaticina algo na mesma linha: *se calhar vão destruir-nos sob o título / “os autómatos invadem” mas invadem o quê?* Em *O Fim do Poema*, Agamben identifica que o último verso surge como uma “catástrofe” para o poema, como um inesperado que não devesse acontecer pois “No ponto em que o som está prestes a arruinar-se no abismo do sentido, o poema procura uma saída suspendendo, por assim dizer, o

---

<sup>28</sup> Para mais sobre Herberto Helder e Jean-Luc Godard, ver: MIRANDA, Rita Novas. *Percursos da imagem. Relações entre a imagem poética e a imagem cinematográfica em Herberto Helder e em Jean-Luc Godard*. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto.

próprio fim, numa declaração de estado de emergência poética" (AGAMBEN, 2002, p. 146). Essa conclusão do teórico italiano – que faz menção a um texto reflexivo de Stéphane Mallarmé, *crise de vers* – é muito adequada à invasão destruidora dos autômatos presente no final do "Texto 1": "O essencial é que os poetas parecem conscientes de que existe aí, para o poema, algo como uma crise decisiva, uma verdadeira e estrita *crise de vers*, na qual está em jogo sua própria consistência" (AGAMBEN, 2002, p. 145). Desse modo, o final disruptivo do "Texto 1", "*os autômatos invadem*" *mas invadem o quê?*, é um último verso que já não é verso, pois nega a possibilidade de *enjambement*.

A emergência é colocada por uma interrogação como caractere final. E o que seria o desencadeador da crise: a linguagem comendo o humano?, o humano comendo a linguagem?, línguas se comendo incessantemente? À língua enquanto órgão, afinal, cabe a incumbência da linguagem e da alimentação: não apenas ficamos com palavras na ponta da língua, mas também ingerimos alimentos boca adentro – recordo o título do segundo livro de poemas de Helder, de 1961, *A Colher na Boca*. Não somente perecemos por aquilo que ingerimos, mas também pelo que sai boca afora, lembra o Evangelho segundo Mateus (15:17-18). Se desde a Grécia Antiga o que caracteriza o ser humano no Ocidente é ser um animal racional, tendo como traço distintivo o *logos*, e a antropofagia, em seu sentido mais geral, é comer o humano, então essa devoração do ser humano é uma devoração do *logos* de toda a tradição ocidental, mas não só, já que não se contenta com *logos* desvocalizado e descorporificado que essa tradição estabeleceu como hegemônico. Por essas vias, Herberto Helder ataca a base da construção do pensamento ocidental, desestabilizando o que se pensa sobre ser humano. Apresentado o título do filme – "*os autômatos invadem*" –, não nos é dado acesso à sinopse, senão a uma dúvida quanto ao que invadem. Diante disso, podemos buscar indícios no próprio texto ou nos textos subsequentes da série. O que é certo é que os autômatos agem por si, perturbando qualquer padrão de funcionamento estabelecido e, a partir da ideia de invasão, dá-se uma perspectiva de descontrole, que poderia ser atenuada com a utilização de um verbo como "ocupar". Mas na poética helderiana não há atenuantes, senão o atravessamento de limites. Imagens de violência são recorrentes nessa poesia, e assim como a antropofagia desmembra corpos, a ideia de enquadramento no cinema desmembra imagens, pois privilegia um ponto de vista, deixando outras possibilidades de fora – é interessante atentar para o fato de que o verbo "enquadrar", no português brasileiro, para além da dimensão audiovisual, também se liga à violência policial: "tomar um quadro". Essa expressão, ao fim e ao cabo, significa reconhecer um tipo ou perfil em que o ser desviante se "enquadra". Quanto à obra de

Herberto Helder, trata-se do caminho inverso: cabe à atividade do leitor desenquadrar predeterminações que não dão conta dessa poesia, acolhê-la e criar horizontes possíveis de relações em sua leitura.

Esse encerramento, com uma questão deixada no ar, dá testemunho do mapeamento das relações – também no sentido físico – traçadas por Helder. Seu poema não acaba na escritura: em verdade, sua escrita é só o começo. Lopes afirma que "O que é fundamental não é a construção de uma imagem acabada mas o modo como se estabelecem ligações" (LOPES, 2003, p. 13). Ligações com outras artes, inclusive, alavancando o hibridismo cinematográfico e musical de modo performático. Como qualquer texto, o poema helderiano é reativado a cada vez que é performado pelo leitor, porém tem a particularidade de tal condição ser potencializada a partir do jogo presença-ausência estabelecido pela convocação da voz na leitura. Ao seu processo de reescritura, limitado ao tempo de vida do autor, soma-se a leitura, que segue o tempo de vida da tradição em que se insere sua obra, compondo um contínuo. E de onde vêm essas vozes, já que o uso das aspas indica regimes de registros distintos? De Portugal? Angola? Brasil? Ou um outro lugar ou plano não nomeável? A resposta mais provável é "outro". Em termos de *cinema das palavras*, essa voz é uma voz *off* – dentro da cena, mas fora do enquadramento –, voz *over* – fora de cena, onisciente – ou voz *meta-diegética* – de dentro tanto da cena quanto do enquadramento? E mais: procedem de um mesmo sujeito, plano ou lugar? Creio que não necessariamente. As opções não se anulam, sobretudo pela complexidade da situação de enunciação instaurada pelo uso das aspas. São as leituras, afinal, que trazem o *corpus* à vida, pois, como lembra Cavarero, "a voz de quem fala é sempre diversa de todas as outras vozes, ainda que as palavras pronunciadas fossem sempre as mesmas, como acontece justamente no caso de uma canção" (CAVARERO, 2011, p. 18). Atentemos à musicalidade de um sopro. Não se trata, portanto, de fazer a autópsia do corpo, mas antes de saber separar o que dele produz vida, como o adubo que vem do excremento: o fim se transforma em outro começo, alimento para o novo.

No jogo de luz e sombra, o primeiro dos doze textos se revela valiosa chave de leitura para o conjunto de *Antropofagias*. A partir da circularidade e da reiteração de suas obsessões, o poeta obscuro torna-se luminoso. Os quatro versos mais curtos do "Texto 1" – entre uma e duas palavras –, se isolados e dispostos em sequência compõem o seguinte excerto, que me parece uma síntese digna sobre o que consiste esta tentativa de leitura que articula intimamente escuta e visão:

*da voz*

*no centro*

*"ver"*

*de voz*

## Corpo anticartesiano e imagem poética

### Texto 2

Não se vai entregar aos vários "motores" a fabricação do estio  
o sussuro da noite apresentada pormenores  
para um "estilo de silêncio" ou inclinações graves  
expectando "instantes iluminatórios" é certo que o cenário  
ganharia uma qualidade empolgante  
mas desiste-se porque "a mão" vem depressa  
indagam: que mão? que direcção? que posição?  
indagam que "acção de surpresa e sacralidade" (se há)  
o que houver "e vê-se pela pressa" é uma  
espécie de vivacidade ou uma turbulência íntima  
e ao mesmo tempo cautela poder serena destreza  
de "chamar" de dentro do pavor e "unir" por cima  
do pavor  
agora estamos a fazer força para afastar o excesso  
de planos multiplicidades antropofagias para os lados todos  
que andam  
"procuram um centro?" sim "uma razão de razões"  
uma zona suficiente leve fixa uma como que  
"interminabilidade"  
serve o cabelo serve uma pedra redonda – a submissão  
de um animal colocado sobre o seu próprio sangue ingénuo  
temas de dias consumidos ou consumados teatros para saídas  
altas entradas altas saídas baixas entradas baixas "movimentos"  
aí mesmo é que se desmata o sítio excepcional  
o acaso da ocasião fértil por si  
mão para "escrever" um propósito inerente a natureza compacta  
de um "peso movimentado" até se encontrar como

"peso próprio"  
esta doçura que é o escândalo dos "mortos usando  
cabeças de ouro o terror da riqueza"  
mão apenas em dedicatória a lavouras desconhecidas  
da "festa"  
ela mesma a sua festa inferida de aí estar  
sobre o rosto que se imprime de dentro a "rotação"  
irresistível enquanto desce enquanto os lábios  
fervem da sua "lepra" e trevas e luzes se combinam  
numa tensão interna  
"escrita e escritura" desenvolvidas pelo silêncio  
que as não ameaça mas de si as libera como uma  
borboleta ávida uma dona do espaço  
visível proprietária da luz e sua extensão  
"sinal" daquilo que se abriu por sua energia mesma  
e nenhum arrepio de horror sequer um "transe"  
fere o flanco oferecido ao mundo  
apenas um "nascimento" o ritmo trabalhado noutra e trabalhando  
outro ritmo como a malha das artérias  
um mapa uma flor quentíssima em fundo de atmosfera (HELDER, 2016, p. 263-  
264)

O segundo texto estabelece íntimo diálogo com o texto inaugural da série. Ao dar luzes e sombras à leitura do "Texto 1", o que se constitui é uma ideia de contiguidade e tensão entre ambos. "O 'Texto 2' de *Antropofagias* oferece, em certo aspecto, uma espécie de contraponto ao texto anterior", esclarece Natasha Furlan Felizi em sua dissertação *A Face Antropofágica de Herberto Helder*, e segue:

Se, no primeiro, a ênfase está no movimento geral, nas possibilidades (plurais) e nos planos múltiplos, no segundo, há uma ênfase no particular, no "sítio excepcional", na presença, no espaço e na concentração de energia própria das palavras, que diferenciam-se da massa total do movimento. (FELIZI, 2015, p. 47)



Se o “Texto 1” dá ensejo para a reflexão quanto a montagem e planos cinematográficos, o “Texto 2” se concentra no constituinte desses planos/versos que se articulam na técnica da montagem: a imagem. Por derivação de “motores”, Menezes concebe a referência às máquinas no primeiro verso – *Não se vai entregar aos vários “motores” a fabricação do estio* – como contraponto à "utilização do silêncio para compor linguagem" (MENEZES, 2013, p. 103). Percebe-se que esse *estio*, em sua acepção de maturidade, não virá de máquinas com motores barulhentos.

Essa primeira imagem mecanicista pode remeter à concepção cartesiana de corpo como máquina.<sup>29</sup> Tatiana Picosque, em artigo “A poética obscura e corporal de Herberto Helder”, lembra que "Descartes, ao apresentar os conceitos de *res extensa* (substância extensa) e *res cogitans* (substância pensante) – promovendo a separação metafísica entre o puramente físico e opuramente mental – inaugura, no plano filosófico, a dicotomia entre o corpóreo e o anímico" (PICOSQUE, 2010, p. 150). René Descartes estabelece um dualismo entre corpo e mente, em que esta é valorizada em detrimento daquele, que sequer é tomado como digno de ser objeto de conhecimento. Assim, a partir do “*Cogito, ergo sum*”, a identidade fica aplacada à capacidade racional, negando o organismo como um todo. Tido como inaugurador do pensamento moderno, a dissociação entre físico e mental operada pelo filósofo francês angaria enorme relevância no século XVII e exerce profunda influência durante os séculos seguintes. É importante ressaltar, como também recorda Picosque, que a separação radical entre corpo e mente se relaciona intimamente com a tradição cristã, em que a alma é salva em detrimento do corpo, fonte de todos os males. Ao se opor a essa concepção cristã, o que também fica reforçado na poesia helderiana é seu caráter demoníaco.

Pedro Eiras abre o ensaio "A pedra na cabeça. Herberto Helder, René Descartes, uma questão de loucura", em que opõe *Photomaton & Vox*, de 1979, e *Discurso do Método*, de 1637, da seguinte forma: “Trata-se de confrontar objectos. Para ler um texto, procurar os seus anti-textos, aquilo que ele nega, que ele manifestamente, aparentemente recusa” (EIRAS, 2012, p. 21). E prossegue o ensaísta: "Mas adianto já que uma recusa, quando radical, quando absoluta, implica o conhecimento daquilo mesmo que ela nega. A recusa deve incluir em si o

---

<sup>29</sup> “A explicação cartesiana do corpo, considerado como máquina, necessita de um motor que possibilite todas as funções fisiológicas, e esse motor encontra-se no fogo cardíaco que, por um processo semelhante à fermentação, faz que o sangue entre em ebulição e distribua-se pelo corpo por meio das artérias. É dessa forma que Descartes constrói sua explicação do batimento cardíaco, ou seja, com sustentação nas leis mecânicas.” DONATELLI, Marisa Carneiro de Oliveira Franco. *Sobre o tratado de mecânica de Descartes*. Sci. stud. [online]. 2008, vol.6, n.4, p.639-654. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-31662008000400008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-31662008000400008)>. Acesso em: 24 jun. 2020.

seu reverso: incorporar, assimilar o que lhe é contrário, para só depois o vomitar" (EIRAS, 2012, p. 22). O que se lê em Herberto Helder, portanto, é um Descartes antropofagizado, incorporado e, como aquilo que não cai bem, vomitado.

Em oposição à composição de um corpo racionalizado como máquina pelo filósofo, revela o poeta que a maturidade não virá de motores com engrenagens destinadas a uma função: *o sussurro da noite apresentada pormenores / para um "estilo de silêncio" ou inclinações graves / expectando "instantes iluminatórios" (...)*. Se o "Texto 1" toma a materialidade da voz como um de seus eixos, neste é o "estilo de silêncio" que se desdobra. Reiteração da obscuridade, um dizer naquilo que não se diz, lê-se mais adiante no "Texto 2": *"escrita e escritura" desenvolvidas pelo silêncio*. Há aí um apelo ao inefável, ao indizível que se contempla no silêncio, mas que é capaz de furar *o sussurro da noite* com "instantes iluminatórios": por contraste ao impossível, a escrita se faz possível. É razoável, aliás, ler no "estilo de silêncio" do poeta noturno e em seus "instantes iluminatórios" ecos de Arthur Rimbaud, cujo brilhante "Les Illuminations", traduzido ao português por "Iluminações" ou "Iluminuras", serviu de farol para todas as gerações de poetas malditos posteriores.

**Figura 4** – Herberto Helder remando nas águas do Tejo, Lisboa, 1961-63



Fonte: Coleção José Carlos Lucas.

Em 1951, o compositor John Cage visitou a câmara anecoica da Universidade de Harvard. Esperando o prometido encontro com o silêncio, o que o músico ouviu no espaço capaz de isolar qualquer ruído externo foi o inesperado som produzido por seu corpo, como batimentos cardíacos e circulação sanguínea. Foi assim que percebeu a impossibilidade de um silêncio absoluto.<sup>30</sup> No ano seguinte a esse acontecimento, ele compõe sua mais famosa obra, *4'33"*. Na peça, por quatro minutos e trinta e três segundos o(s) performer(s) permanecem sem produzir qualquer som. Ao tocar o silêncio, Cage permite ao público presente ouvir os sons que eles próprios produzem, numa composição aberta à presença de seus ouvintes. O *"estilo de silêncio"* helderiano procede de modo semelhante, revelando a voz como espaço de escuta: a voz da escrita é o leitor.

A mão, que já havia sido referida no "Texto 1", ressurgiu de modo interrogativo: (...) *é certo que o cenário / ganharia uma qualidade empolgante / mas desiste-se porque "a mão" vem depressa / indagam: que mão? que direção? que posição? / indagam que "ação de surpresa e sacralidade" (se há)*. Que mão é essa que retorna? De que direção e em que posição? Decerto não é a mão do corpo formulado por Descartes, regulado como uma máquina, voltado à plena produtividade, porém uma mão que se liga ao corpo sem órgãos, ideal de liberdade postulado por Antonin Artaud, inimigo contumaz do ideal cartesiano, que escreve em *Para Acabar com o Julgamento de Deus*:

Colocando-o de novo, pela última vez, na mesa de autópsia para refazer sua anatomia.

O homem é enfermo e mal construído.

Temos que nos decidir a desnudá-lo para raspar esse animalúculo que o corrói mortalmente,

deus

e juntamente com deus

os seus órgãos

Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força

Mas não existe coisa mais inútil que um órgão.

Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,

---

<sup>30</sup> Para mais sobre a concepção de *4'33"*, ver: PEREIRA, Carlos Arthur Avezum. O silêncio na obra de John Cage: uma poética musical em processo. Em: *ANAIS DO III SIMPOM 2014 - SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA*. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/4682/4180>>. Acesso em: 24 jun. 2020.

Então o terão libertado de seus automatismos

E devolvido sua verdadeira liberdade.

Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas

Como no delírio dos bailes populares

e esse avesso será

Seu verdadeiro lugar. (ARTAUD apud LINS, 1999, p. 44-45)<sup>31</sup>

Fora de qualquer juízo divino, liberto da "ação de surpresa e sacralidade", o CsO artaudiano é a proposição de um outro modo de vida – por certo caro à realidade instaurada pela poética helderiana –, dissociado do utilitarismo e da instrumentalização: não se opondo aos órgãos do corpo, se contrapõe ao corpo organismo como “organização orgânica dos órgãos” (DELEUZE; GUATTARI, 1980/2004, p. 21). Segundo Deleuze e Guattari, o CsO “não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas” (DELEUZE; GUATTARI, 1980/2004, p. 9), tal qual os escritos de *Antropofagias* não são prescrições, porém experimentos; não prezam pela finalidade, antes pelo processo. Evidentemente, trata-se de uma postura ética, estética e política. O Momo Artaud, ao propor transcender o princípio organizador que é deus, abre os portais para se sair do inapelável julgamento do tribunal e entrar no devir: afastar um pouco o significado e experimentar as sensações. A relação que busco criar com *Antropofagias* é a de aceitar o convite para focar nas mãos que escrevem poemas em detrimento das que burocraticamente enumeram papéis.

Segue o poeta com o “diálogo”, cujos interlocutores aparentam ser os mesmos do “Texto 1”:

o que houver "e vê-se pela pressa" é uma

espécie de vivacidade ou uma turbulência íntima

e ao mesmo tempo cautela poder serena destreza

de "chamar" de dentro do pavor e "unir" por cima

do pavor

agora estamos a fazer força para afastar o excesso

de planos multiplicidades antropofagias para os lados todos

---

<sup>31</sup> LINS, Daniel. *Antonin Artaud – O artesanato do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. p. 44-45. Disponível em: <<https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2018/01/daniel-lins-artaud-o-artesc3a3o-do-corpo-sem-orgc3a3os.pdf>>. Acesso em: 28 jun. 2020.

que andam  
"procuram um centro?" sim "uma razão de razões"  
uma zona suficiente leve fixa uma como que  
"interminabilidade"

A esses versos, Ana Cristina Joaquim lê:

O diálogo promovido não deixa dúvidas: eles indagam, eles procuram um centro, uma razão das razões, um único princípio, ao que Helder responde: *uma zona fixa*, no entanto, dotada de *interminabilidade*, conclusão em aberto que aponta para a metamorfose como uma espécie de princípio fundador, por um lado (vide a constância com que aparece em sua poesia o ato criador como movimento cíclico e renovador), e por outro, como teleologia, isto é, como destino e finalidade – se é que este termo está adequado em relação à ideia de metamorfose, que supõe uma interminabilidade e, portanto, uma ausência de fins. (JOAQUIM, 2013)

Entre a desatenção da pressa e a serenidade, o pavor dentro e o fora do pavor, a vivacidade e a turbulência, a cautela e o poder, busca-se limpar o terreno: *agora estamos a fazer força para afastar o excesso*. Os *planos multiplicidades antropofagias* foram instaurados desde o “Texto 1”; agora, retira-se o excedente a fim de abrir uma clareira. Os interlocutores que buscam um ponto central para se localizar tentaram no “Texto 1” o mesmo, quando com *uma pergunta perigosa um alarme colocando para sempre / algo como o confessado amor das palavras / no centro* (HELDER, 2016, p. 161). No entanto, estabelecer um centro demanda estabilidade. Esse ponto central funcionaria como referência *para os lados todos*, porém o movimento é perpétuo e incessante nessa poética da vivacidade. Assim, mesmo afastando-se tudo na busca por um centro organizador, o que persiste é ainda instabilidade – talvez seja mais adequado usar o termo no plural, *instabilidades*, já que não há univocidade. Também no “Texto 1” se lê que a inteligência das palavras se lança *para todos os lados* (HELDER, 2016, p. 161), não para um centro inflexível.

Nesse inacabamento, em que não há “*uma razão das razões*”, o centro é cambiante e está em expansão, já que, em sua cosmovisão, todas as coisas são intercambiáveis entre si. Como o próprio autor afirma no texto em que se nega enquanto moderno, ele se filia ao “poder da imaginação poética para animar o universo e identificar tudo com tudo” (HELDER, 2001, p. 195). É por isso que, como elemento central:

serve o cabelo serve uma pedra redonda – a submissão  
de um animal colocado sobre o seu próprio sangue ingénuo  
temas de dias consumidos ou consumados teatros para saídas  
altas entradas altas saídas baixas entradas baixas "movimentos"  
aí mesmo é que se desmata o sítio excepcional  
o acaso da ocasião fértil por si

No universo gestado pelo poema, tudo é fluido e digno de se tornar o centro das atenções, por isso a posição central se expande e abarca muito: cabelo, pedra, sacrifício animal, tudo pode assumir essa posição. O ritual que oferece uma vida em sacrifício não é pensado como mais pesado que os movimentos de saída e entrada de um teatro. Trata-se do cultivo da incerteza e do reconhecimento da transformação como inerente à vida. Se tudo é vivo e tem potencial para ocupar o centro, há uma desierarquização, uma suspensão dos valores preestabelecidos. O que está em jogo nessa poética é de outra ordem: uma vez mais, não é o corpo maquinal que usa as mãos para apontar o dedo, mas para escrever poemas. Ou seja, o discurso racionalista que se investe de neutralidade ao pregar pragmatismo cai por terra, já que, em suma, se tudo é centro, nada é central. No artigo já referido, Eiras comenta essa destabilização:

Que diz Descartes? Que tudo é incerto menos o facto de pensar – e basta esse pensamento para provar a existência do sujeito: primeira premissa, base para todo o edifício de certezas que o sujeito deve, a partir daí, descobrir (inventar?). O universo pode ser (re)construído sobre a cabeça do sujeito cogitante. E que diz Helder? Ao invés, que tudo é certo (tudo: "o espírito enfático da magia, a identificação do nosso corpo com a matéria e as formas") excepto a (não) sua cabeça; por isso, é a dúvida, e não a certeza, que se pode inferir dessa cabeça errada. Apetece dizer: trata-se do pensamento de Descartes de pernas para o ar. Literalmente. (EIRAS, 2012, p. 23)

Tentando operar numa lógica cartesiana, voltada à mera finalidade, *é que se desmata o sítio excepcional / o acaso da ocasião fértil por si*. Helder, em oposição a esse racionalismo estéril, não adere ao utilitarismo. O poeta entende que não é produtivo querer apreender tudo que escapa, já que áreas de escape são fundamentais quando se contornam curvas sinuosas. Para aqueles que andam às voltas com o risco, que não seguem em linha reta e as curvas são constantes em seu caminho, ter margem para errar é fundamental – em poema de *A Faca Não Corta o Fogo*, lê-se que "que é que se apura da língua múltipla: / paixão verbal do mundo, ritmo, sentido? / que se foda a língua, esta ou outra, / porque o errado é sempre o certo disso"

(HELDER, 2014, p. 576). A defesa do acaso torna possível uma aproximação direta entre Helder e o surrealismo, já que a fertilidade que esses versos conferem ao acaso expressa por esses versos é da mesma ordem da potência criativa de que é se imbuí o acaso objetivo, conceito formulado por André Breton e central para as práticas surrealistas.

Octavio Paz, no célebre capítulo “A imagem”, presente em *O arco e a lira*, concebe como cerne da atividade poética a imagem, que consiste em “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que juntas compõem um poema” (PAZ, 2012, p. 104). Nessa perspectiva, “a imagem poética reproduz a pluralidade da realidade e, ao mesmo tempo, lhe dá unidade” (PAZ, 2012, p. 114), em oposição à unidade científica, que empobrece o real: esta aspira à verdade; aquela, a poética, não. O universo helderiano, tanto imagético quanto visual, não se propõe a uma mera mimese do já conhecido: “o poeta faz algo mais que dizer a verdade; ele cria realidades possuidoras de uma verdade: as da sua própria existência. (...) Mas essa verdade estética da imagem só vale dentro do seu próprio universo” (PAZ, 2012, p. 113). Helder, distanciado da lógica ocidental – inclusive geograficamente, levando uma vida coerente com seu projeto estético –, escreve *mão para “escrever” um propósito inerente a natureza compacta / de um “peso movimentado” até se encontrar como / “peso próprio”*. Caso um poema comportasse sinônimos, essa realidade parida da mão que escreve o poema, que adquire “*peso próprio*” a partir do movimento de outro peso, poderia também habitar as palavras da prosa límpida de Paz: “Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a transpassa” (PAZ, 2012, p. 117). Paradoxalmente, a linguagem que devora a si mesma transforma-se em mais que linguagem.

A dialética hegeliana tampouco dá conta de absorver a totalidade das imagens – escapam justamente as que o mexicano considera as mais sofisticadas. É curioso como o ganhador do Prêmio Nobel recorre a uma imagem de devoração como exemplo da insuficiência da ordem hegeliana: “Algumas vezes o primeiro termo devora o segundo” (PAZ, 2012, p. 105). Em Helder, sobretudo em *Antropofagias*, a devoração é contínua. Os três momentos da dialética não podem funcionar como operadores, pois a imagem transcende o princípio da contradição, minando em sua base a lógica ocidental, ancorada na distinção clara de Parmênides entre o que é o que não é. Paz, então, volta-se ao Oriente: “O mundo ocidental é o mundo do ‘isto ou aquilo’; o oriental, o do ‘isto e aquilo’, e até o ‘isto é aquilo’” (PAZ, 2012, p. 108).

Há um ponto em que isto e aquilo, pedras e penas, se fundem. E esse momento não está antes nem depois, no princípio ou no fim dos tempos. Não é paraíso natal ou pré-natal, nem céu ultraterrestre. Não vive no reino da sucessão, que é exatamente o dos opostos relativos, mas está em cada momento. É cada momento. É o próprio tempo se gerando, emanando, abrindo-se para um acabar que é um contínuo começar. Jorro, fonte. Ali, no cerne do existir – ou melhor, do existindo-se –, pedras e penas, o leve e o pesado, nascer e morrer, ser-se, são uma coisa só. (PAZ, 2012, p. 109)

A explanação é bastante adequada à intercambialidade de centros a que a cosmovisão da poética helderiana convida, em que os opostos não se anulam, antes se suplementam. Também é coerente com sua postura de reescrita, em seu processo de presentificação, já que, como Paz afirma, o momento da fusão é cada momento.

É mais uma vez Ana Cristina Joaquim que, em exercício em que aproxima o poeta do poeta-ensaísta, aponta para o modo como os versos do “Texto 2” se ligam a esse caráter assimilador da imagem formulada por Paz:

Ora, esses versos não fazem senão expressar os dois universos que se contrapõe [sic]: o racional/científico e o poético: de um lado a intenção unificadora da linguagem científica, de outro a multiplicidade caótica da linguagem poética, sendo que esta última carrega consigo a vantagem de falar, ao mesmo tempo, de pluralidade e de unificação (é tanto turbulência íntima, quanto cautela por serena destreza), justamente pelo fato de dissolver o que aquela considerou como contradição e se sustentar no princípio da assimilação, não no da exclusão. O diálogo promovido não deixa dúvidas: eles indagam, eles procuram um centro, uma razão das razões, um único princípio, ao que Helder responde: uma zona fixa, no entanto, dotada de interminabilidade... (JOAQUIM, 2013b)

Em Herberto Helder a simultaneidade é elemento constitutivo do poema: não se trata de isto ou aquilo, mas isto e aquilo, já que o poema carrega a suspensão do que está prenhe de transformação. Paz aponta que “Há um ponto em que isto e aquilo, pedras e penas, se fundem”; em Herberto Helder, esse ponto é o agora. Como um escultor que vislumbra a forma num bloco de pedra bruta, é de um modo de ocupação do silêncio que surge uma forma de vida, a metamorfose da borboleta: *“escrita e escritura” desenvolvidas pelo silêncio / que as não ameaça mas de si as libera como uma / borboleta ávida uma dona do espaço / visível proprietária da luz e sua extensão*. O modo de utilização das aspas aqui, particularmente em *“escrita e escritura”*, evidencia a retirada da denotação dos termos e adensam a imagem metafórica. Experienciar um poema de Helder é também acompanhar um processo, a partir da



artesanaria com a palavra, de ida da matéria bruta a presentificação de imagens, um modo do silêncio se desdobrar no espaço. Abarcando também o ritmo, conclui Menezes:

O retorno quase inevitável à presença do silêncio para a substancialização da «escrita e escritura» é talvez o que traz liberdade de borboleta para as palavras, “visível proprietária da luz e sua extensão”, que de sua potência para o silêncio consegue tirar a energia necessária para se oferecer ao mundo, livre, com seu “ritmo trabalhado noutra”. (MENEZES, 2013, p. 104)

Paz observa que "A ambiguidade da imagem não é diferente da ambiguidade da realidade, tal como a captamos no momento da percepção: imediata, contraditória, plural e, não obstante, dona de um sentido recôndito" (PAZ, 2012, p. 115). Portanto, nada mais justificável que, para dar conta de realidades complexas, haja complexidades na constituição da escrita. De tal modo, querer depreender um único significado possível, dentre tantos, é restringir o potencial de imagens como:

esta doçura que é o escândalo dos "mortos usando  
cabeças de ouro o terror da riqueza"  
mão apenas em dedicatória a lavouras desconhecidas  
da "festa"  
ela mesma a sua festa inferida de aí estar  
sobre o rosto que se imprime de dentro a "rotação"  
irresistível enquanto desce enquanto os lábios  
fervem da sua "lepra" (...)

Diante de uma poética da lógica dos opostos que não se anulam, quando *trevas e luzes se combinam / numa tensão interna*, por vezes o mais acertado é calar e deixar o silêncio se expressar na própria irredutibilidade das imagens construídas. O entendimento pode habitar outro espaço. A ideia de complementaridade entre claro e escuro, em que se vê luz e escuridão, é da mesma ordem da ação do silêncio como complemento da linguagem, já que interessa o que é impossível de ser dito, bem como o impossível de ser visto; interessa o que é da ordem da negatividade, portanto. Do silêncio, preenche Paz:

A imagem reconcilia os opostos, mas essa reconciliação não pode ser explicada com palavras – exceto as da imagem, que já deixaram de sê-lo. Assim, a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade toda vez que tentamos exprimir a experiência terrível daquilo que nos rodeia e de nós mesmos. O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas para as próprias vísceras, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não significação. (PAZ, 2012, p. 117)

Portanto, silenciar é um modo de refletir a imagem, assumindo sua irreduzibilidade: "A imagem explica-se a si mesma. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa. Um poema não tem mais sentido que as suas imagens" (PAZ, 2012, p. 115-116). É nesse vazio, nesse vácuo instaurado entre a imagem e seu reflexo, que o corpo se preenche com o sentido das imagens. Assim, saber silenciar, vindo com doçura o escândalo dos mortos, também é habitar esse universo de conjunção dos contrários. Essa conjunção, todavia, não é necessariamente pacífica, com a transformação abarcando também a violência antropofágica, o espanto causado pela novidade.

Nesse ponto, silenciar não é sinônimo de passividade, de se pôr à parte: a poética helderiana cobra engajamento dos corpos. Bisbilhotar não é suficiente, é preciso entrar de corpo inteiro: "a imagem reproduz o momento da percepção e obriga o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido. O verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, acorda, recria. Ou, como dizia Antonio Machado: não representa, apresenta" (PAZ, 2012, p. 115). "Apresentar" toma aqui o sentido daquilo que vem pela primeira vez, é novo, oposto ao "representar", que remete a algo já antes apresentado. É nesse sentido de apresentação que o uso das aspas em *Antropofagias* afasta a referencialidade. Nesse frescor de um universo inaugural, em que modos de vida ainda não estão enrijecidos, é não só possível, como desejável, a experimentação. A diversidade, mais que reduzida, é estimulada: "a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece" (PAZ, 2012, p. 113). É na polissemia dos planos/versos de Helder que o corpo sem órgãos artaudiano encontra livre espaço de experimentação, terreno fértil para o desenvolvimento das potencialidades do acaso.

Uma vez se abrindo aos movimentos desse universo em que a antropofagia ainda não era pecado, já que o pecado ainda nem era conhecido – como lembra o Apóstolo Paulo em Romanos 7:8: "porquanto sem a lei estava morto o pecado" –, surgem outros ritmos de fruição do mundo: seja transformando, seja pensando, seja nascendo, seja morrendo, seja lendo, seja respirando, num admirável fluxo não de sucessões, mas na energia do agora, como um motor perpétuo que se sobrepõe à história:

"sinal" daquilo que se abriu por sua energia mesma  
e nenhum arrepio de horror sequer um "transe"  
fere o flanco oferecido ao mundo  
apenas um "nascimento" o ritmo trabalhado noutra e trabalhando  
outro ritmo como a malha das artérias  
um mapa uma flor quentíssima em fundo de atmosfera

A conjunção entre interno – *outro ritmo como a malha das artérias* – e externo – *uma flor quentíssima em fundo de atmosfera* – revela um corpo parido que se abre a esse ambiente e abre esse ambiente para si, num ciclo que se renova. Se Celan se refere ao poema como o que muda a respiração, Paz associa pensamento e respiração: “Pensar é respirar. Prender o fôlego, interromper a circulação da ideia: criar o vazio para que o ser aflore. Pensar é respirar porque pensamento e vida não são universos separados, mas vasos comunicantes: isto é aquilo” (PAZ, 2012, p. 109). O poema, a vida, o pensamento, a respiração: tudo pela ativação da imagem no presente, em “*instantes iluminatórios*”<sup>32</sup> – uma vez desfeito o equívoco estabelecido pelo princípio da contradição, nos movimentos desse universo um instante (que diz respeito ao tempo) é capaz de iluminar materialmente (um espaço): é o instante da metamorfose da borboleta. O *enjambment* estabelece as fronteiras de um mapa sem centro, uma flor de sangue quente, uma atmosfera fundadora. Paz demonstra as intersecções entre o potencial metamórfico e o poético:

A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso faz fronteira com a magia, a religião e com outras tentativas de transformar o homem e fazer "deste" e "daquele" o "outro" que é ele mesmo. O universo deixa de ser um vasto depósito de coisas heterogêneas. Astros, sapatos, lágrimas, locomotivas, salgueiros, mulheres, dicionários, tudo é uma imensa família, tudo se comunica e se transforma incessantemente, um mesmo sangue corre em todas as formas e o homem afinal pode ser o seu desejo: ele mesmo. A poesia leva o homem para fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é a sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é rito, que é imagem, o homem – esse perpétuo chegar a ser – é. A poesia é entrar no ser. (PAZ, 2012, p. 119)

---

<sup>32</sup> A recorrência à luminosidade aparece com destaque, por exemplo, quando o próprio autor chama de "ponti luminosi" (HELDER, 2001, p. 5) a seleção à qual procedeu com *Ou o poema contínuo*. HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

Se para Helder *serve o cabelo serve uma pedra redonda – a submissão / de um animal colocado sobre o seu próprio sangue ingénuo*, para Paz “Astros, sapatos, lágrimas, locomotivas, salgueiros, mulheres, dicionários”: esta é a vocação da poesia para acolher a transformação, em que tudo pode corresponder a tudo.

Nesse universo em que o tempo não corre de maneira linear e cronológica, a poesia não precisa optar por ser antiga ou atual, já que pode ser antiga e atual: Herberto Helder pode, ao não se conceber moderno, tomar-se por anterior a Descartes (EIRAS, 2012, p. 24). Mais: em sua sondagem pelo inaugural, o poeta pretende um mundo anterior ao nome, anterior ao processo civilizatório, um mundo regido por uma selvageria antropofágica. Um mundo em que, mais que leis, prevaleça o canto entre os seres – *Ofício Cantante*, nome de sua primeira publicação de poemas reunidos, de 1967. Um canto que, anterior ao sentido das palavras, expressa um mundo que não opõe corpo e mente, mas que contempla a ambos. Um mundo que não nega os mistérios e que abarca trevas e iluminações. Mesmo dissociada da hegemonia da razão, a obra poética helderiana tem razão de ser. E, se não há razão, resta a loucura, e isso é o suficiente.

Enquanto segue sua proposta de “*estilo de silêncio*”, ironiza *esta doçura que é o escândalo dos “mortos usando / cabeças de ouro o terror da riqueza”*. Um projeto estético ancorado em imagens poéticas dessa espécie – e o termo espécie aqui se aplica inclusive da perspectiva da biologia, como um conceito de classificação de seres vivos – configura uma aposta ousada para a circunstância histórica em que ocorre, bastando recordar sua proximidade com experimentos sessentistas portugueses que levaram a radicalidade a outro extremo, como a PO.EX, cuja imagem está implicada na conversão do texto em ícone, tal qual nas explorações de Ana Hatherly com a visualidade da caligrafia e nas experimentações de Melo e Castro com a vídeo-poesia, por exemplo.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Herberto Helder não passou de todo incólume a essas influências. Em meados dos anos 1960, essa proximidade resultou em seis poemas com apelo ao experimentalismo visual publicados na revista da PO.EX: [6 Poemas Visuais], *Poesia Experimental 2*. Organização de Herberto Helder, António Aragão e E. M. de Melo e Castro, n.º 2. Lisboa: Edição dos Autores, 1966, s/p.

Figura 5 – Poema visual de Herberto Helder



Fonte: *Poesia Experimental 2*. Organização de Herberto Helder, António Aragão e E. M. de Melo e Castro, n.º 2. Lisboa: Edição dos Autores, 1966.

Nesta leitura, Herberto Helder atentou contra o princípio da contradição, contra o "Cogito, ergo sum" cartesiano e contra deus: tudo pela libertação via imagem. Mas, para provar que eu não estou aqui apenas para colocar o poeta contra os outros, busquei trazer companhias com as quais ele se dá bem: Antonin Artaud e Octavio Paz. Deste último, justifico as longas citações por, além de altamente poéticas, refletirem de modo muito mais preciso o que ancora minha abordagem de poesia – ao ponto de eu confundir o que é formulação dele e o que é minha, se é que é possível dizer a esta altura que alguma formulação seja minha, se é que é possível a essa altura não acolher a confusão – e me poupa

de elucubrações cuja síntese já está muito melhor elaborada. Agora, uma vez reconhecida a escuridão, sinto-me mais à vontade para seguir pelos caminhos tortuosos sem qualquer vergonha de caminhar de/vagar, tateando pelas bordas, sentindo os limites, experimentando as fronteiras, dançando demoradamente com o ar enquanto experimento a queda.

## Dança, presença e efemeridade

### Texto 3

Afinal a ideia é sempre a mesma o bailarino a pôr o pé  
no sítio uma coisa muito forte  
na cabeça no coração nos intestinos no nosso próprio pé  
pode imaginar-se a ventania quer dizer  
"o que acontece ao ar" é a dança  
pois vejam o que está a fazer o bailarino que desata por aí fora  
(por "aí dentro" seria melhor) ele varre o espaço  
se me permitem varre-o com muita evidência  
somos obrigados a "ver isso"  
que faz o pé forte no sítio forte o pé leve no sítio leve  
o sítio rítmico no pé rítmico?  
e digo assim porque se trata do princípio "de cima para baixo  
de baixo para cima"  
que faz? que fazem? oh apenas um pouco de geometria  
em termos de tempo um pouco de velocidade  
em termos de espaço dentro de tempo  
"vamos lá encher o tempo com rapidez de espaço"  
pensam os pés dele quando o ar está pronto  
o "problema" do bailarino é coisa que não interessa por aí além  
mas são chegados os tempos da agonia  
estamos "exaltados" com este pensamento de morte  
é preciso pensar no "ritmo" é uma das nossas congeminações exaltadas  
na realidade algo se transformou desde que ele começou a dançar  
sem qualquer auxílio excepto  
não haver ainda nomes para "isso" e haver os ingredientes  
do espectáculo i. e. a qualidade "forte" do sítio  
e pés

esperem pela abertura de negociações entre "não" e "sim"  
hã-de ver como coisas dessas se passam  
não vai ser fácil os recursos de designação as acomodações várias  
já se não encontram às ordens de vossências  
comecem a aperceber-se da "energia" como "instrumento"  
de criar "situações cheias de novidade"  
vai haver muito nevoeiro nessas cabeças  
e ainda "o coração caiu-lhe aos pés" o banal  
a contas com o inesperado talvez então se tenha a ideia de murmurar  
"os pés subiram-lhe ao coração"  
pois vão dizendo que exagero logo se verá  
também Jorge Luis Borges escreveu esta coisa um nadinha espantosa  
"a lua da qual tinha caído um leão" nunca se pode saber  
maçãs caem Newton cai na armadilha  
quedas não faltam umas por causa das outras  
os impérios caem etc. o assunto do bailarino cai  
mas sempre em cima da cabeça e estamos para ver  
Cristo a andar sobre as águas é ainda o caso do bailarino  
"o estilo"  
claro que "isto" apavora  
a dança faz parte do medo se assim me posso exprimir (HELDER, 2016, p. 265-266)

"Uma mobilidade não imposta, que desdobra a si mesma como se fosse a expansão de seu centro" (BADIOU, 2002, p. 82) é o que escreve Alain Badiou em "A dança como metáfora do pensamento", que figura em seu *Pequeno Manual de Inestética*, ao comentar a concepção de dança no Zaratustra nietzschiano, comentário que se aplica muito bem à poesia de Herberto Helder. Se até agora a mão que escreve apareceu com grande destaque nas *Antropofagias*, o "Texto 3" dá atenção a outro extremo do corpo: os pés. Não obstante ressaltar a escrita como algo que envolve todo o corpo, Helder toma como seu símbolo a mão; o mesmo se dá com a dança que, apesar de também ser uma coisa que acontece ao corpo inteiro, não conta com nenhuma parte capaz de simbolizá-la tanto quanto os pés. A mão que escreve, bem como os pés que dançam, são caros ao corpo sem órgãos. Se no "Texto 1" se designa *uma espécie de cinema das palavras*, o terceiro texto é uma espécie de dança a partir



das palavras. Aliás, apesar de a dança vir à tona como tema no “Texto 3”, enquanto forma ela já se faz presente também nos demais textos, *Afinal a ideia é sempre a mesma o bailarino a pôr o pé / no sítio uma coisa muito forte / na cabeça no coração nos intestinos no nosso próprio pé*. A insistente reiteração dessa ideia em *Antropofagias* justifica a repetição nesta leitura, já que repetir não é falta de recursos, mas um princípio, uma maneira de operar. De todo modo, é sempre o mesmo, tudo é intercambiável entre si nesse universo cujo centro está em constante deambulação: a figura do poeta, já assemelhada à do cineasta, agora se associa à do bailarino.

De modo análogo à criação, a fruição também se dá de corpo todo, de cima a baixo: cabeça, coração, intestinos, pé – *nosso próprio pé*. A certa altura a confusão é tamanha que já não é o pé do bailarino, mas o nosso próprio. O movimento é que se desenvolve entre o texto e o leitor. O bailarino nos invade por inteiro, por dentro e por fora. Não haver sequer menção aos olhos mostra que não é uma questão de visão, pois *pode imaginar-se a ventania quer dizer / “o que acontece ao ar” é a dança*. Como movimento de tomar para si, a fruição é também da ordem do imaginar e, mais surpreendente, a dança não é – apenas – o que acontece nos corpos, mas o que acontece ao ar em relação aos corpos. A dança, bem com a poesia, também muda a respiração.

A dança, enquanto articulação do movimento do bailarino com o espaço, mexe com o ar. O que é a *ventania* senão o ar em movimento? E o que é um corpo dançando senão um corpo que movimenta o ar? Logo, um corpo que se movimenta na dança é um corpo que põe o ar em movimento: dançar é um modo de fazer ventania. Um dos elementos que enlaça o movimento bailarino àqueles que sentem sua dança é o movimento do ar. Essa dança pode ser impalpável, até mesmo invisível, bastando a pele, já que é no tato que se sente o ar frio ou quente penetrar os poros. Badiou compõe uma imagem belíssima, concebendo o movimento da dança como a respiração da terra:

Na dança, pensa-se a terra como dotada de um arejamento constante, a dança supõe o sopro, a respiração da terra. Isso porque a questão central da dança é a relação entre verticalidade e atração, verticalidade e atração que transitam no corpo dançante e autorizam-no a manifestar um paradoxal possível: que terra e ar troquem de posição, passem um para dentro do outro. (BADIOU, 2002, p. 80)

Nessa concepção, a dança torna-se um fértil instrumento para o estabelecimento de relações. A lógica se mantém quando aplicada à escrita, pois esta, de modo análogo, é

também uma relação com o ar posto em movimento pelo leitor, com o sopro que anima as palavras quando ditas em voz alta – o “*estilo de silêncio*” complementado pela *inflexão da voz* – ou mesmo na alteração da respiração durante uma leitura silenciosa – recorro novamente a Celan, que lembra que "Poesia: é qualquer coisa que pode significar uma mudança na respiração" (CELAN, 1996, p. 54). A dança, por sua vez, é um outro modo de conseguir alterar respirações.

Em comunicação intitulada "Entre Escrita Performativa e Performance Escritiva: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação", Ciane Fernandes pontua, citando André Lepecki, que "é exatamente a divisão entre a palavra e a dança que permitiu o reconhecimento desta última, no início do século XIX, como uma ‘arte em excesso’. Ou seja, a identidade e força da dança estão exatamente nesta impossibilidade de traduzi-la" (LEPECKI apud FERNANDES, 2008, p. 1). O que a pesquisadora alega vai ao encontro do que surge no “Texto 2”: limpar o excesso a fim de se localizar um centro em constante expansão não é uma alternativa; no caso da dança, seria a pretensão de apreendê-la de todo em palavras improdutiva. Essa inviabilidade de tradução corresponde à irredutibilidade da imagem, atestada por Octavio Paz. Ou seja, a dança não só compartilha potencialidades, mas também impossibilidades com o poema – impossibilidades estas que, se bem trabalhadas, tornam-se potência na irredutibilidade da imagem. Ainda sobre excesso, segundo as palavras de Lepecki:

Esse excesso é associado à posição indisciplinada da dança diante do tempo e da memória, a presença da dança como um afastamento da visibilidade aprisionadora. Uma vez que a simetria entre escritura e dança é minada, a efemeridade da dança começa a colocar o problema da presença da dança. A presença da dança como um movimento que escapa à escritura é problemática porque perturba o projeto de regulação e registro da dança. (LEPECKI, 2017, p. 41)

Mesmo na dissociação, são vários os pontos de convergência entre a dança e o processo de escrita de Helder, fundamentalmente derivados da “indisciplina” de sua poesia diante do tempo e da memória. Sua obra, em fuga da “visibilidade aprisionadora”, está em constante atualização, reescrita contínua que trabalha a transformação dentro do “projeto de regulação e registro” do livro. O que da dança escapa à escritura é seu movimento, movimento este que só deixa como possibilidade a Herberto Helder à reescrita; que da dança permanece na escritura é o próprio movimento do poema, suas várias leituras e o sopro no ar. Quanto ao problema de regulação e registro da dança, Helder o explorava fazendo questão de publicar livros em

edições únicas, tornando-os assim testemunhos, registros singulares de um momento, afinal apenas tornavam à luz – isso quando não eram eliminados – possivelmente com modificações, quando da atualização das obras completas. Diante da mediação do livro, a reescrita se torna expressão da tensão de um corpo que busca se fazer presente sem prescindir do movimento, ao ponto de se dissolver na obra até se tornar de todo ela mesma.

Ante a inapreensão da dança via tradução, o mero descrever do movimento corporal se torna um manual prescritivo, demonstra Fernandes. E prescrever é tudo o que Herberto Helder não faz: *pois vejam o que está a fazer o bailarino que desata por aí fora / (por “aí dentro” seria melhor) ele varre o espaço / se me permitem varre-o com muita evidência*. Como apenas descrever o que se desata por dentro? Os versos aceitam a impossibilidade de uma tradução “objetiva” da dança e, evitando a descrição, trabalham a pluralidade de significações de uma imagem intraduzível como “varrer o espaço”. O movimento do bailarino é bem mais do que aquilo que se vê – o fora e o dentro não só se complementam, como são mesmo indissociáveis. Discorrendo sobre escrita na pesquisa acadêmica, afirma Fernandes que "Por mais estranho que possa parecer para nossas mentes cartesianamente formatadas, a escrita começa no movimento, assim como a música começa no silêncio, e a dança, na pausa" (FERNANDES, 2008, p. 2). O movimento na escrita de Helder se expressa na própria inquietude das imagens, cujo sentido é um horizonte que sempre se afasta. Quando o leitor pensa que está confortável na condução, o poema faz um movimento inesperado e o surpreende: cada leitura e releitura de um poema é já uma dança. E é possível que mesmo sua escrita, assim como a música e a dança, comece no silêncio e na pausa, entre a publicação de um e outro livro: *um “estilo de silêncio”*.

Se na concepção cartesiana a certeza reside unicamente na razão, isolada do sensível – e a garantia para isso está em Deus –, apresentando-se como legítimo somente aquilo que o conhecimento consegue validar por meio de instrumentalização capaz de verificar as variáveis, Herberto Helder sabe que a razão não tem acesso a tudo o que se passa dentro – ainda bem. Sua poética se encontra justamente naquilo que é impossível mensurar apenas racionalmente e que só pode ser melhor apreendido com o cérebro e o corpo todo, pois uma tentativa de categorização pura, que vise apartar o acontecimento de sua simultaneidade, soa ingênua. Como destaca Octavio Paz, “Classificar não é entender. E menos ainda compreender” (PAZ, 2012, p. 23). No mesmo contraponto, Fernandes recorda que "Assim são estabelecidas as bases para o pensamento cartesiano: movimento é visto como presença

condenada à desapareição, e separado da palavra, porém mutuamente dependentes, já que o movimento expressa o que não se pode dizer com palavras e vice-versa" (FERNANDES, 2008, p. 1). A autora, porém, ressalta que "Num espaçotempo quântico, onde o futuro já existe enquanto possibilidades simultâneas, não nos bastam palavras que re-presentem movimentos, ou movimentos que representem palavras" (FERNANDES, 2008, p. 3). Herberto Helder, alheio à representação, desafia o movimento como presença condenada à desapareição: nele, o movimento é aparição junto da palavra. Isso se revela na dança da leitura e releitura: reescrever é seu modo de reativar o movimento do processo na palavra e tensionar a aparição/desapareição em sua escrita dançada. Ao mesmo tempo em que assume a impossibilidade do intento, ele o torna viável a seu modo particular. Saltando da representação à apresentação, a escrita não remete à dança de outrora, mas se faz dança na leitura, num movimento que ora une os corpos como um só, ora os afasta para fazer brilhar suas singularidades. Como lembra Fernandes: "E vale ressaltar que dinâmico significa a variação relacional e gradual entre ação e pausa, e não simplesmente o movimento incessante" (FERNANDES, 2008, p. 3). Na dinâmica de Helder, sua ação de reescrita incessante encontra reverberação na expansão *ad infinitum* da releitura.

Paul Valéry, em conferência na Universidade de Oxford em 1939 intitulada "Poesia e pensamento abstrato", ao refutar a ideia de que poesia e pensamento abstrato se opõem, expõe a noção de que a dança está para o andar como a poesia está para a prosa. Em sua explanação, o poeta francês assemelha o andar à prosa, na medida em que ambos visam um objetivo preciso, uma finalidade. Portanto,

São circunstâncias pontuais, como a necessidade de um objeto, o impulso de meu desejo, o estado de um corpo, de minha visão, do terreno etc. que ordenam ao andar seu comportamento, prescrevem-lhe sua direção, sua velocidade e dão-lhe um *prazo limitado*. (...) A dança é totalmente diferente. É, sem dúvida, um sistema de atos; mas que têm seu fim em si mesmos. Não vão a parte alguma. (VALÉRY, 2011, p. 220)

Pelo exposto até aqui quanto à contraposição a uma ideia de finalidade na obra de Herberto Helder, que tem alavanca o processo a procedimento, o caminho para a sequência do raciocínio de Valéry já está pavimentado: a poesia se assemelha à dança, e há mesmo certa poesia que é dança.

Helder refere à dança para ser fruída muito além da visão – *na cabeça no coração nos intestinos no nosso próprio pé* –, e Valéry dá um passo no mesmo sentido ao colocar o poético como possibilidade de “criar e de manter, ao exaltá-lo, um certo *estado*, através de um movimento periódico que pode ser executado no mesmo lugar; movimento que se desinteressa quase inteiramente da visão, mas excitado e regulado pelos ritmos auditivos” (VALÉRY, 2011, p. 220). Não obstante a falta de centralidade da visão, Helder afirma peremptório que *somos obrigados a “ver isso”* – as aspas permitem ler a expressão “*ver isso*” como uma expressão, na falta de termo mais preciso, não literal.

Variando ritmos e nunca num sentido único, é a dança *que faz o pé forte no sítio forte o pé leve no sítio leve / o sítio rítmico no pé rítmico? / e digo assim porque se trata do princípio “de cima para baixo / de baixo para cima”*. O sonoro, mais que o visual, revela-se no pé que marca o ritmo ao bater contra o chão com mais ou menos intensidade. O ritmo, afinal, surge como rastro da passagem do corpo na linguagem. A partir das tensões entre força, ritmo e sentido propostos por esses versos, vislumbra-se o contraste como próprio à fluidez entre gêneros presentes na obra de Herberto Helder, seguindo a distinção praticada na comunicação de Paul Valéry: “É aqui que reunimos a prosa e a poesia, no seu contraste. Prosa e poesia servem-se das mesmas palavras, da mesma sintaxe, das mesmas formas e dos mesmos sons ou timbres, mas diferentemente coordenados e excitados” (VALÉRY, 2011, p. 221). Trata-se também, portanto, de uma questão de ritmo e força para atingir a excitação, a *inflexão da voz*.

A escrita de *Antropofagias*, ao atuar no limite entre prosa e poesia – “prosa quebrada com aparências poemáticas” (MARINHO, 1982, p. 170) –, faz com que a sintaxe, por vezes prosaica – *que faz o pé forte no sítio forte o pé leve no sítio leve / o sítio rítmico no pé rítmico?* –, se depare com o ritmo das imagens em movimento – *“os pés subiram-lhe ao coração”*. Acerca da particularidade do ritmo, Roberto Zular escreve que “aqui [na poesia de Herberto Helder], por uma arte da escuta a variação dos corpos e a variação das falas são atravessadas por nós rítmicos sempre singulares” (ZULAR, 2019, p. 55). Como um choque na velocidade da vida cotidiana, o estranhamento dessa poesia impõe pontos de paragens: com sua dicção, o poeta ensina a ler de/vagar. Nessas divagações, o desejo de vagar pelos lugares do poema leva ao exercício peripatético de se pensar em movimento, por caminhos desviantes, tal qual nas deambulações surrealistas ou derivas situacionistas.

Não se trata de dançar "certo", tampouco de escrever "certo". É justamente no incerto que Helder toca, uma dança às avessas do corpo sem órgãos. Ana Lúcia Guerreiro, em «A “Antropófaga Festa”». Metáfora para uma ideia de poesia em Herberto Helder», conclui que "A poesia apresentada nos textos de *Antropofagias* terá não apenas os passos próprios, errantes e errôneos, mas também um modo particular de executar a sua coreografia que alia delicadeza e violência" (GUERREIRO, 2009, p. 16), ressaltando que "Há uma prática agressiva do «erro», que acontece a nível semântico e a nível sintático" (GUERREIRO, 2009, p. 15). Valéry lembra que a clareza daquilo que é logo compreendido desfaz o que se diz, já que, uma vez atingido o objetivo e alcançada sua finalidade, está cumprida a missão: dissolve-se a linguagem na codificação daquele que compreende. O desentendimento, por sua vez, leva à repetição:

(...) o efeito devora a causa, o fim absorveu o meio; e qualquer que tenha sido o ato, permanece apenas o resultado. Acontece exatamente a mesma coisa com a linguagem útil: a linguagem que acabou de me servir para exprimir meu propósito, meu desejo, meu comando, minha opinião, e essa linguagem que preencheu sua função desvanece-se assim que chega. (...) O poema, ao contrário, não morre por ter vivido: ele é feito expressamente para renascer de suas cinzas e vir a ser indefinidamente o que acabou de ser. A poesia reconhece-se por esta propriedade: ela tende a se fazer reproduzir em sua forma, ela nos excita a reconstituí-la identicamente. (VALÉRY, 2011, p. 221)

A errância singular dessa poesia cuja coreografia é ensaiada no fazer, nomeada por Guerreiro como “erro”, é da ordem do estranho, cuja obscuridade tem como resultado a repetição não só da leitura, como aponta Valéry, mas da própria escrita, nem sempre idêntica a si mesma. Tudo é meio, nada é fim: a escrita é o início. Escreveu Samuel Beckett: "Sempre tentou. Sempre fracassou. Não importa. Tente outra vez. Fracasse outra vez. Fracasse melhor."<sup>34</sup>. Helder insistiu em sua procura por pontos luminosos.

O pé que não caminha apenas para a frente, objetivando um determinado destino, mas que vai e vem com forças variáveis, “*de cima para baixo de baixo para cima*”, não visa alcançar um destino específico, senão “vir a ser indefinidamente o que acabou de ser”, como afirma o poeta francês. O que se estabelece no gesto errante é uma espécie de geometria, em que não necessariamente o caminho mais curto entre um ponto e outro é uma reta, já que os instrumentos de medição para a poesia primam justamente por sua imprecisão: Valéry cita o

---

<sup>34</sup> BECKETT, Samuel. *Nohow on: three novels*. Nova York: Grove Press, 1996. Original: "Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.". p. 89. Tradução minha.

*universo musical*, em que os músicos contam com os instrumentos musicais como instrumentos de medida, “que fazem com que sensações correspondam exatamente a atos” (VALÉRY, 2011, p. 218). Os poetas, por não gozarem de instrumentos que assegurem tamanha precisão: *que faz? que fazem? oh apenas um pouco de geometria / em termos de tempo um pouco de velocidade / em termos de espaço dentro de tempo*. Essa geometria do corpo, que propõe relações entre tempo-velocidade e espaço-tempo, estabelece outra atmosfera ao pôr a rigidez da geometria euclidiana para dançar. Nessa lógica, o que pensa é o pé, pensamento do corpo inteiro: *“vamos lá encher o tempo com rapidez de espaço” / pensam os pés dele quando o ar está pronto*. O ar é que está pronto para a ventania, na concepção confiante dos pés bailarinos.

Octavio Paz, ao dissociar verso e prosa, também recorre à geometria:

A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiral, zigzagueante, mas sempre para a frente e com uma meta precisa. (...) O poema, pelo contrário, se oferece como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente cujo final é também um princípio que volta, se repete e se recria. E essa constante repetição-criação não passa de ritmo, maré que vai e vem, sobe e desce. (PAZ, 2012, p. 75)

Vê-se que não só Valéry, como também Paz, trabalha a questão do bailarino quase que nos mesmos termos que Helder – numa perspectiva cronológica, é Helder que coloca nos mesmos termos que os outros dois, já que estes vieram antes; Paz, inclusive, refere Valéry; já Helder, apesar de seu particular uso das aspas, não nomeia ninguém em sua “arte de citar sem usar aspas ” (BENJAMIN, 2006, p. 500). No referido texto, Badiou corrobora essa aproximação com a poesia concebida por Paz como um círculo autossuficiente, de repetição e renovação, ao apontar a dança como se movendo por conta própria:

Roda que se move por si só: bela definição possível para a dança. Porque ela é como um círculo no espaço, mas um círculo que é o próprio princípio de si mesmo, um círculo que não é desenhado de fora, um círculo que se desenha. Primeiro móvel: cada gesto, cada traçado da dança deve apresentar-se não como uma consequência, mas como o que é a própria origem da mobilidade (BADIOU, 2002, p. 80)

O poeta luso dá alguns passos de dança além, já que o *“problema” do bailarino é coisa que não interessa por aí além / mas são chegados os tempos da agonia / estamos “exaltados” com este pensamento de morte / é preciso pensar no “ritmo” é uma das nossas congeminações*

*exaltadas*. A adversativa apresenta a agonia, instaurando uma fixação exaltada pela morte. Não se trata, entretanto, da dança macabra, pois essa morte é substituída pelo ritmo. A vida encontra autonomia em seu ritmo. Na falta de compreensão, repetição: a reconstituição do ritmo.

Não há nomes para “*isso*”. Não havendo fim, tudo é meio. O poema autônomo, que não morre, é o início presente que dança o inominável: *na realidade algo se transformou desde que ele começou a dançar / sem qualquer auxílio excepto / não haver ainda nomes para “isso” e haver os ingredientes / do espectáculo i. e. a qualidade “forte” do sítio / e pés*. Sobre o movimento pendular, Valéry afirma que “Entre a Voz e o Pensamento, entre o Pensamento e a Voz, entre a Presença e a Ausência oscila o pêndulo poético” (VALÉRY, 2011, p. 222). Discorre:

Nosso pêndulo poético vai de nossa sensação em direção a alguma ideia ou a algum sentimento, e volta em direção a alguma lembrança da sensação e à ação virtual que reproduziria essa sensação. Ora, o que é sensação está essencialmente *presente*. Não há outra definição de presente além da própria sensação, completada talvez pelo impulso de ação que modificaria essa sensação. E, ao contrário, o que é propriamente pensamento, imagem, sentimento é sempre, de alguma maneira, *produção de coisas ausentes*. A memória é a substância de qualquer pensamento. A previsão e suas tentativas, o desejo, o projeto, o esboço de nossas esperanças, de nossos temores são a principal atividade interna de nossos seres. (VALÉRY, 2011, p. 222)

O que mudou desde que o bailarino começou a dançar é que sua dança se fez presente; por meio da dança, ele instaura sua presença. Daí o maior interesse dessa poesia em trabalhar com os sentidos, fustigando o corpo, que em meramente descrever uma coreografia. Assim, a linguagem assume forte caráter sinestésico ao evocar sensações, com exemplos no “Texto 3” que passam por visão – *somos obrigados a “ver isso”* –, tato – *pode imaginar-se a ventania quer dizer* – e audição – *é preciso pensar no “ritmo” é uma das nossas congeminções exaltadas*.

A dimensão da dança que os olhos, obrigados a ver, captam pode até ser apreendida por outros meios, mas esses outros meios nunca apreenderão toda a dança, que só existe no corpo: a ventania que toca a pele pressupõe a presença dos corpos unidos num mesmo espaço e num mesmo tempo. Assim, não se trata somente de visão, mas de cosmovisão. Helder, ao convocar o corpo, conclama as sensações. Como atesta Valéry, há relação direta entre presença e sensação. A presença, contudo, articula-se de modos distintos na dança e no texto



escrito por Helder, já que neste a possibilidade de presença é mediada pelo livro, responsável por atravessar as sensações. O “espetáculo” na dança se baseia n’*a qualidade “forte” do sítio*, isto é, corpos que habitam um mesmo tempo: a força do espaço é o que faz o espetáculo. Na força das palavras de Helder é o chamado ao corpo, via voz, que funciona como um imã de atração ao extremo da sensação no pêndulo valeryano, tendo como força renovadora do ciclo as ativações via reescrita do poeta e ato de leitura.

Movimento – impulso de ação – e presença, no que diz respeito à linguagem, convergem na Voz (em maiúscula, como grafa Valéry): "a forma, as características sensíveis da linguagem, o som, o ritmo, as entonações, o timbre, o movimento – em uma palavra, a *Voz* em ação" (VALÉRY, 2011, p. 221). Como força complementar a essa, que nomeia *forma*, o poeta francês elenca o *conteúdo*: "e a linguagem *completa*, que é a sua *da poesia*, a linguagem cuja *forma*, ou seja, a ação e a sensação da *Voz*, tem a mesma força que o *conteúdo*, ou seja, a modificação final de um *espírito*" (VALÉRY, 2011, p. 225). O “Texto 3” não só tematiza, dança: não se trata de representar uma presença, mas instaurá-la; não é a representação de um universo em movimento, senão sua criação.

Nesse universo, não e sim são forças complementares. No universo vivo das contradições, nada além da negociação instável entre os dois polos. Jogo entre presença e ausência, em que o leitor também se faz dançarino, soprando as palavras como o vento que desperta o corpo que dança. Aliás, os interlocutores do poeta, em processo de desestabilização desde o “Texto 1”, parecem retornar já presididos pela desordem, como demonstra o tratamento irônico pela corruptela de “vossas excelências”. “Vossências” já não é mais quem dá as cartas:

esperem pela abertura de negociações entre "não" e "sim"  
hã-de ver como coisas dessas se passam  
não vai ser fácil os recursos de designação as acomodações várias  
já se não encontram às ordens de vossências  
comecem a aperceber-se da "energia" como "instrumento"  
de criar "situações cheias de novidade"  
vai haver muito nevoeiro nessas cabeças

A falta de nome para “*isso*”, de designações cômodas que trabalham pela estabilização, enevoa as cabeças que só funcionam sob a claridade dos conceitos: já não se trata de designar, mas de ser. As cabeças que insistem em ser apenas cabeças e só funcionam sob a autorreferencialidade do entendimento são decapitadas. O método de apenas arrolar conceitos ordenadamente a fim de conferir alguma luz já não dá conta. É preciso inventar uma luz que se movimenta, e é desse vai e vem que se constitui esta leitura, na esteira dos movimentos imprevisíveis no andamento do poema. Os conceitos não são negados, porém não surgem aqui senão como um sopro capaz de animar por alguns momentos os textos de *Antropofagias*: os textos não estabelecem uma relação de servidão com a teoria, mas a teoria é que serve aos textos. Os instrumentos convencionais de medição não são capazes de apreender novas grandezas: qual convenção permite medir o tempo em metros, *em termos de espaço dentro do tempo*? O movimento não admite estagnação, pois que imprevisível, sempre apresenta situações de novidade. Cada imagem está em estado de estreia. Para além disso, o que se vislumbra é nevoeiro e alguma luz que, ao se mover, dá dimensão do tamanho da escuridão. Guiar-se apenas pela visão é iludir-se voluntariamente. Sentindo o vento na fuça, avanço com a fé da dança, sem nenhum outro objetivo além de fazer vento de um jeito bonito, pois caminhar em linha reta a fim de atingir um determinado objetivo anteriormente traçado só poderia resultar em desencontro, já que o destino vai se transformando conforme o caminho é percorrido.

Dispor tais expedientes em categorias, certamente o caminho mais fácil, não é mais uma alternativa. O meio é a “*energia*”, esse é o “*instrumento*” – as aspas surgem aqui, entre outras implicações, como indícios de imprecisão das expressões, e se o poeta não aplicou termos mais precisos não serei eu que terei a pretensão de adequá-los. Sendo uma questão de “*energia*”, não se trata de um processo de racionalização que visa fazer caber tudo em categorias. Não se pode classificar a diversidade das *Antropofagias* senão como inclassificáveis. Qualquer ambição totalizante está fora de questão num universo inaugurado pela energia. Ou, como poesia dançada, "Digamos que a dança pode-se definir como a expansão da lentidão e da desconfiança do corpo-pensamento. Nesse sentido, o dançarino indica-nos o que a vontade pode aprender" (BADIOU, 2002, p. 83). Dançando nesse terreno de solo movediço, com potência para absorver quem nele se aventura, mesmo a oposição do senso comum entre cabeça e coração – razão e emoção – é subvertida e não se mantém de pé, pois *e ainda "o coração caiu-lhe aos pés" o banal / a contas com o inesperado talvez então se tenha a ideia de murmurar / "os pés subiram-lhe ao coração"*. Para sentir, os pés bailarinos

servem. O inesperado é o que faz estranhar a configuração mais banal, convertendo a inflexão da constatação ordinária em murmúrio de quem tateia um percurso novo – não se pode distinguir claramente o que é murmurado. Na confusão, talvez vossências tenham a sacada de que não foi o coração que se rebaixou, porém os pés que se elevaram. Se algo cai, algo se eleva, a depender da perspectiva do que sobe e desce. A perspectiva mais comum está desestabilizada, já ao dançar é possível ficar de pernas para o ar.

Não é exagerado afirmar que tudo está apto a cair, por mais surpreendente que seja a queda. Mesmo o bailarino pode cair do cavalo que ousou pintar ao tentar desdobrar a concentração de energia. O cavalo, tal qual a borboleta e tal qual o peixe de “A Teoria das Cores”, é feito de metamorfose. Em *Questão de tacto*, crônica que trata de *Do Mundo*, Eduardo Prado Coelho identifica nos poemas que compõem essa publicação de 1995 um processo de passagem de energia que me parece afim ao que se desenvolve no “Texto 3”:

Se lermos com alguma atenção, e um desmedido enleio, os poemas deste livro [*Do Mundo*] de Herberto Helder, verificamos que em todos eles existe um processo de transmissão de energia. Transmissão ou intensificação, mas a diferença é secundária. Transmite-se normalmente do mesmo ao outro. A intensificação é uma transmissão do mesmo ao mesmo, nada mais. (COELHO, 1995b)

Seja do espectador que vê o bailarino e sente o vento de sua dança ou do leitor que se depara com o poema e altera sua respiração, há transmissão de energia “do mesmo ao outro” – *no nosso próprio pé*. Coelho aceita que mesmo que seja pouca a energia que se passe, seu sentido crescente já justifica a corrente: “Digamos que o que passa é muito pouco, ou nada: apenas a possibilidade de continuar a passar, e, por pouco que seja, passar cada vez mais” (COELHO, 1995b). Uma das modalidades de transmissão de energia identificadas na crônica é justamente a de devoração, mas o caso do texto ora lido é outro: aqui, a possibilidade de transmissão de energia se dá via arte. E mesmo a queda é também energia em movimento: o movimento da queda não se deixa capturar por uma forma estável, todavia é possível fazer muito de uma queda. Do ar ao chão, há transformação; sinal de maturidade para a maçã, sinal de gravidade para Newton.

pois vão dizendo que exagero logo se verá

também Jorge Luis Borges escreveu esta coisa um nadinha espantosa

"a lua da qual tinha caído um leão" nunca se pode saber

maças caem Newton cai na armadilha  
quedas não faltam umas por causa das outras  
os impérios caem etc. o assunto do bailarino cai

Quero me deter por ao menos um parágrafo no único autor citado nominalmente ao longo de *Antropofagias*: Jorge Luis Borges. Referido com sua autoridade como uma defesa à acusação de exagero que poderiam imputar ao poeta português, a imagem referida no verso é uma passagem de “O fazedor”, pequeno conto que nomeia a recolha de 1960 de textos curtos do argentino. O trecho no original diz "la luna, de la que había caído un león" (BORGES, 1998, p. 4). Chave de leitura, a imagem figura numa sequência do conto, na galeria de alguém que as rememora, pois gradualmente vai ficando impossibilitado de vê-las: de cunho automitográfico, Borges se refere à cegueira. “Gradualmente, el hermoso universo fue abandonándolo; una terca neblina le borró las líneas de la mano, la noche se despobló de estrellas, la tierra era insegura bajo sus pies” (BORGES, 1998, p. 5). O tema da memória, tão caro ao autor argentino, é aqui evocado em terceira pessoa, a partir de uma relação com Homero, tradicionalmente aludido como *aedo* cego. A memória do fazedor de todas as coisas, fundador da tradição literária ocidental, surge ambígua, já que se confunde entre muitos e ninguém, o que narra e o que é narrado. Conforme "el hermoso universo fue abandonándolo", o poeta "ya adivinaba (porque ya lo cercaba) un rumor de gloria y de hexámetros" (BORGES, 1998, p. 5). Talvez Helder, ao proceder pela desestabilização, exija igualmente outro modo de ver, apontando não uma cegueira literal, mas o olhar enviesado que estreita o mundo somente à racionalidade. Talvez seja essa obrigação de reaprender a ver o que forçosamente se anuncia como *somos obrigados a “ver isso”*. Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação*, tece um pequeno comentário sobre esse conto de Borges, sugerindo como tradução mais precisa para o francês o título *Le Bricoleur*, pois segundo o belga "o autor trabalha com o que encontra, monta com alfinetes, ajusta; é uma costureirinha. Como Robinson perdido em sua ilha, ele tenta tomar posse dela, reconstruindo-a com os despojos de um naufrágio ou de uma cultura" (COMPAGNON, 1996, p. 39).

A citação que surge entre aspas está devidamente referida, em tradução bastante fiel de Helder. Isso dá ensejo para cogitar que as outras ocorrências de aspas seriam igualmente citações, “despojos de um naufrágio ou de uma cultura”, só que com autores não explicitados? Ou o fato de ter nomeado a citação borgiana indica justamente, a partir da ausência das demais referências, que as outras ocorrências das aspas não se referem a citações? Tendo a

crer que, nesse caso em particular, o uso das aspas com a referência se deve ao fato de se tratar de uma citação literal, ao passo que as outras aspas, mesmo em casos de citação, podem operar com mais liberdade, inclusive como paráfrases do próprio poeta. A ambiguidade também é conveniente à desestabilização das certezas. A resposta definitiva a essa questão, entretanto, permanece em aberto.

Ao longo do “Texto 3”, a desagregação da primazia da visão, com os olhos tendo hegemonia na organização da experiência, segue sucumbindo. Após Homero, surge Cristo. Se a tendência ao se pensar em queda é para baixo, a adversativa aponta para cima da cabeça: *mas sempre em cima da cabeça e estamos para ver / Cristo a andar sobre as águas é ainda o caso do bailarino / “o estilo”*. O peso multiplicado pela queda submete a cabeça, que resiste e não afunda, tal qual Cristo não afunda sobre as águas e o bailarino não afunda no ar. "A dança é, antes de mais nada, a imagem de um pensamento subtraído de qualquer espírito de peso" (BADIOU, 2002, p. 79), tendo a capacidade de ser leve ao ponto de dar passos sobre o mar. O estilo une o bailarino a Cristo, figura híbrida cujos ensinamentos legados ficaram suspensos na palavra falada, nunca tendo se dado ao trabalho de escrever: suas palavras só chegaram mais longe que sua voz por outras palavras, pelas palavras de outros.

Octavio Paz, ao distinguir poesia e poema, na introdução de *O arco e a lira*, estabelece entre técnica e estilo uma relação fronteiriça. A seguinte citação, aparentemente longa, é na verdade curta, considerando-se o muito que diz:

Cada poema é um objeto único, criado por uma “técnica” que morre no momento exato da criação. A chamada “técnica poética” não é transmissível porque não é composta de receitas, e sim de invenções que só servem a seu criador. É verdade que o estilo – entendido como jeito comum de um grupo de artistas ou de uma época – faz fronteira com a técnica, tanto no sentido de herança e mudança como no de ser um procedimento coletivo. O estilo é o ponto de partida de toda iniciativa criadora; por isso mesmo todo artista aspira a superar esse estilo comunal ou histórico. Quando um poeta adquire um estilo, um jeito, deixa de ser poeta e se transforma em construtor de artefatos literários. (...) O poeta utiliza, adapta ou imita o fundo comum de sua época – ou seja, o estilo do seu tempo –, mas transmuta todos esses materiais e realiza uma obra única. (PAZ, 2012, p. 25)

Nessa perspectiva, o “Texto 3” adota como técnica a dança apresentada – nessa poética híbrida que abarca a montagem cinematográfica, a cartografia – e o estilo, enquanto ponto de partida, é o silêncio. Qual a relação entre eles? A palavra surge para revelar os contornos do silêncio, pois sem a palavra nem o silêncio é possível, assim como o bailarino dança a música

da força de seus pés no ar e no chão. Badiou avança nessa relação: "Seria igualmente possível dizer: a dança representa o acontecimento antes da denominação e, conseqüentemente, em vez do nome, há o silêncio. A dança manifesta o silêncio de antes do nome, exatamente como é o espaço de antes do tempo" (BADIOU, 2002, p. 85). Prossegue o autor francês:

O que se deve sustentar, por maior que seja o paradoxo, é o seguinte: em relação à dança, a única função da música é marcar o silêncio. Ela é indispensável, portanto, pois o silêncio deve ser marcado para manifestar-se como silêncio. Silêncio de quê? Silêncio do nome. Se é verdade que a dança representa a denominação do acontecimento no silêncio do nome, o lugar desse silêncio é indicado pela música. É bem natural: só é possível indicar o silêncio fundador da dança pela mais extrema concentração do som. E a concentração mais extrema do som é a música. Deve-se ver, portanto, que, apesar de todas as aparências, aparências que querem que as "boas pernas" da dança obedeçam à prescrição da música, é na realidade a dança que comanda a música, na medida em que a música marca o silêncio fundador no qual a dança apresenta o pensamento inato na economia aleatória e desvanecente do nome. (BADIOU, 2002, p. 85)

É nesse meio fio que se equilibra o dançarino, sustentando o peso de seu corpo não apenas sobre a cabeça. E o silêncio está de igual modo para a música como para o poema, em relação de dependência: só é possível marcar as formas do inefável com a palavra. E a palavra comanda o poema. A concentração mais extrema do silêncio é a palavra e, apesar da expectativa pelo "bem-dizer" da palavra se submeter ao som, é ao silêncio que ela se submete. Na perspectiva de Paz, é a determinação histórica que traz o silêncio, e a técnica helderiana então é a suspensão desse silêncio: paradoxo entre fala e quietude. Ao relacionar o poema ao amor, o mexicano fala de "Quietude do movimento. E assim como através de um corpo amado entrevemos uma vida mais plena, mais vida que a vida, através do poema entrevemos o raio fixo da poesia. Esse instante contém todos os instantes. Sem deixar de fluir, o tempo se detém, repleto de si" (PAZ, 2012, p. 33). Através do movimento do bailarino, entrevemos o texto se mover. A dança como epítome dessa poesia: se o texto se liberta de convenções, essa dança faz o mesmo, no extremo oposto ao desfile militar (BADIOU, 2002, p. 81). Se o silêncio é o reverso que subsume a fala, a dança é o reverso complementar da imobilidade.

Diante do medo pela desestabilização, já que a esta altura a queda já se apresenta como iminente, *claro que "isto" apavora / a dança faz parte do medo se assim me posso exprimir*. O "isso" que não tem nome, pronome demonstrativo referido ao longo de todo o "Texto 3", passa enfim a "isto": isto, mais que um nome, é todo o texto. Na dança entre o corpóreo e o simbólico é preciso cair, viver a queda. Cada queda com sua singularidade. A

dança é o instante de suspensão, em que o bailarino pode ser borboleta, como dono do ar enquanto voa para a queda – talvez apenas alguém em busca de pouso. Mais que medo, o texto causa pavor, se esse nome bastar. Em outra crônica, intitulada *Como falar de Herberto Helder?*, Coelho identifica em Helder uma poética do desequilíbrio:

Toda esta poesia nos ajuda a aprender a arte do desequilíbrio. E, sobretudo, de como fazer desse desequilíbrio uma forma de andar, um diálogo com o vento, uma prática do "surf" poético: aprendizagem do uso produtivo da vaga, ou da memória bíblica de caminhar sobre as águas. O desequilíbrio como "miraculação do mundo". (COELHO, 1995)

É o espanto que sentiram os discípulos ao verem Cristo se aproximar de seu barco andando sem afundar sobre as águas tempestuosas e que, diante do próprio pavor, desconfiaram da razão de seus olhos e confiaram no impossível do que estavam vendo.

## Cartografia, citação e documentação em performance

### Texto 4

Eu podia abrir um mapa: "o corpo" com relevos crepitantes  
e depressões e veias hidrográficas e tudo o mais  
morosas linhas e gravações um pouco obscuras  
quando "ler" se fendia nalguma parte um buraco  
que chegava repentinamente de dentro  
a clareira arremessada pelo sono acima  
insónia vulcânica sala contendo toda a febre "táctil"  
furibunda maneira  
esse era então uma espécie de "lugar interno"  
áspera geologia alcalina e varrida e crua  
exposta assim à leitura que se esqueceu do seu "medo"  
o corpo com todas as "incursões" caligráficas  
"referências" florais "desvios" ortográficos da família dos carnívoros  
"antropofagias" gramaticais e "pègadas"  
ainda ferventes  
ou minas com o frio bater e o barulho escorrendo  
"um mapa" onde se lia completamente o sangue e suas franjas  
de ouro o irado desregramento da "traça  
primeira" e o apuramento do mel com a labareda  
inclusa o corpo na prancheta  
para a lisura sentada onde se risca a posição mortal  
"um papel" apenas a branca tensão do néon  
no tecto o jorro de cima "declarando" qualquer rispidez  
a suavidade toda uma bastarda  
graça  
de infiltração na sonolência ou explosiva  
"vigilância" combustão das massas ao comprido



do "desenho" irregular  
e só então assim desterrado do ruído nos subúrbios  
ele apenas agora "composição" forte e atada de elementos  
escarpas rapidamente  
decorrendo  
corpo que se faltava em tempo "fotografia"  
de um "estudo" para sempre  
como lhe bastava ser possível tão-só uma certa  
temperatura  
grutas aberturas minerais palpitações no subsolo  
tremores  
anfractuosidades esponjas onde pulsavam canais dolorosos  
e a arfante matéria irrompendo nos écrans  
com o susto leve das "manchas" que se uniam  
essa energia sem espaço súbita "geometria" a costurar de fora  
mordeduras velozes delicadezas  
nervuras vivas  
para seguir até ao fim "com os olhos"  
como uma paisagem de espinhos faiscentes  
"o contorno" que queima de uma lâmpada acesa  
toda a noite no gabinete do cartógrafo (HELDER, 2016, p. 267-268)

Em “Del Rigor de la Ciencia”, Jorge Luis Borges refere-se a uma passagem, fazendo questão de destacar a referência (Suárez Miranda: *Viajes de Varones Prudentes*, libro cuarto, capítulo XIV, Lérida, 1658), que conta de um império que, tendo desenvolvido à perfeição a arte da cartografia, foi capaz de produzir mapas em tamanho real, isto é, “levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él”<sup>35</sup>. As gerações seguintes, menos interessadas na disciplina, perceberam o óbvio: que um mapa que corresponda em tudo, inclusive em tamanho, ao território que visa representar não tem por que existir, já que, de uma perspectiva utilitarista, o mapa deve ser uma reprodução do espaço escala resumida. O que Borges escancara são os limites da representação: um mapa nunca

---

<sup>35</sup> O pequeno texto pode ser consultado na voz do próprio autor em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zwDA3GmcwJU>>. Acesso em: 24 jun. 2020.

corresponde àquilo que pretende representar – não obstante as ambições totalizantes da razão cartesiana – pois, se assim o fosse, perderia sua razão de ser. Nesse pequeno texto, que figura na recolha nomeada *Historia universal de la infamia*, Borges não apenas expõe a ideia, como procede de acordo com a proposição, já que a referência citada é falsa, servindo portanto apenas ao exercício da reflexão, e não a reflexão desenvolvimento fielmente a possível referência, como um mapa que, mais que fazer a reprodução de um território, pudesse ele mesmo inspirar um território a partir de si.

É partindo da premissa de que mapas jamais convergem integralmente com seu objeto de representação que enceto a exploração cartográfica proposta pelo “Texto 4”: *Eu podia abrir um mapa: "o corpo" com relevos crepitantes / e depressões e veias hidrográficas e tudo o mais / morosas linhas e gravações um pouco obscuras*. O *podia*, primeiro verbo do texto, apresenta a ação de *abrir um mapa* como possibilidade. Partindo dessa inconclusão, sem visar findá-la, abrirei o corpo desse quarto texto de *Antropofagias* e tentarei desdobrar as duas páginas desse mapa em outras mais, visando mapear procedimentos de que Herberto Helder lança mão em sua aventura.

Gilles Tiberghien abre o ensaio "Imaginário cartográfico na arte contemporânea: sonhar o mapa nos dias de hoje", em que investiga o uso da cartografia por artistas contemporâneos, com uma citação da crítica estadunidense Lucy Lippard:

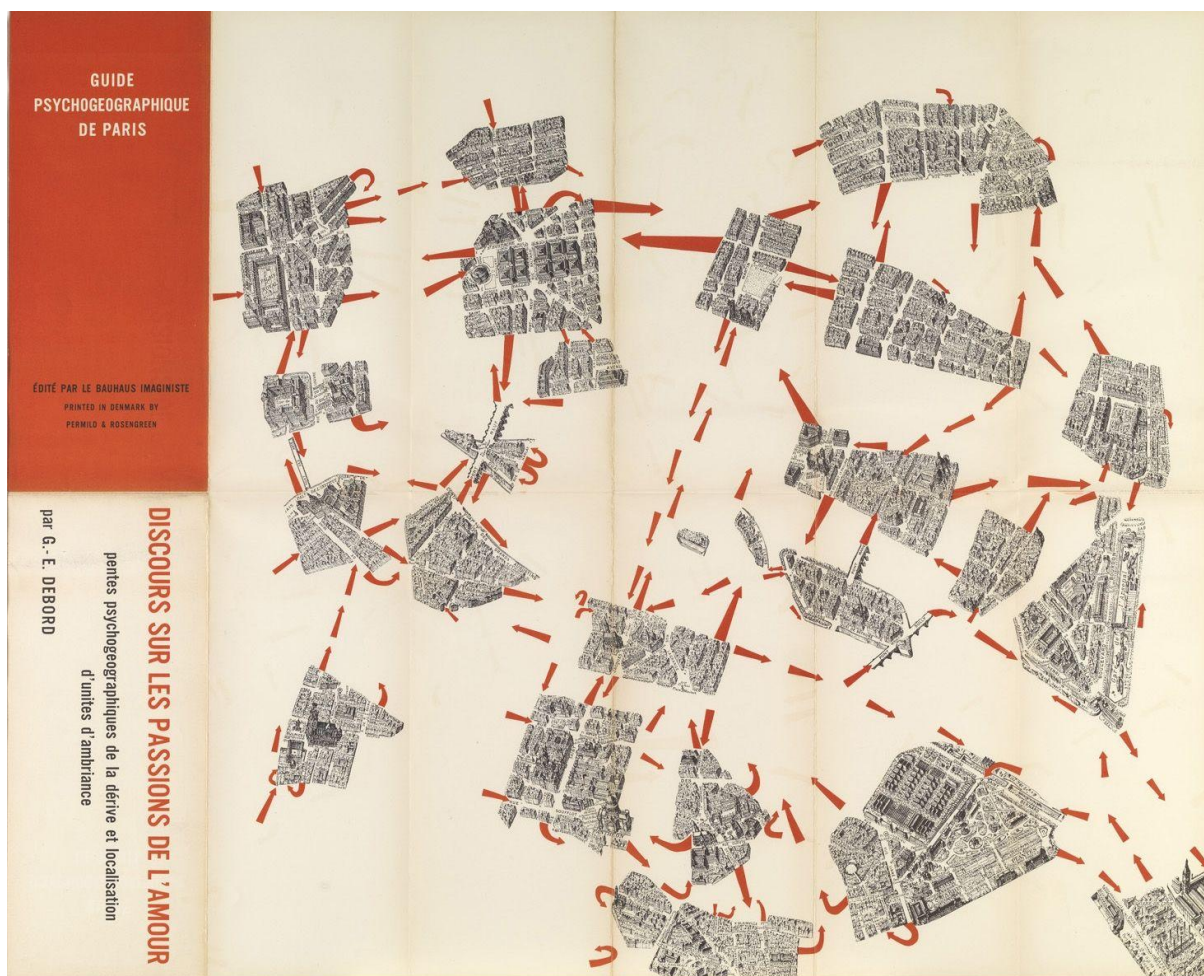
O mapa, assim como a arte que dele deriva, é em si fundamentalmente uma estratificação (*overlay*) – ele é simultaneamente um lugar, uma viagem e um conceito mental; abstrato e figurativo, distante e íntimo. Os mapas são como instantâneos de viagem, uma paralisação da imagem. A fascinação que experimentamos por eles deve ter relação com nossa necessidade de adquirir uma visão de conjunto, de situarmo-nos e de compreender onde estamos. (LIPPARD apud TIBERGHIEEN, 2013, p. 235)

Partindo da potência do tudo que pode ser, Helder aproxima os signos mapa e corpo. A relação, contudo, não é mimética, de representação. Não se trata do mapa como corpo, senão da experiência processual do *mapa: "o corpo"*. Nesse processo de intervenção mapa-corpo-mundo, o texto se desenvolve no entre. A ambiguidade de imagens como *relevos crepitantes / e depressões e veias hidrográficas e tudo o mais*, que dão conta tanto de mapas quanto de corpos, dá vazão a essa apresentação nos interstícios mapa-corpo. As linhas e gravações, enquanto limites, estão *um pouco obscuras*. A zona de separação onde acaba uma coisa e

começa outra é borrada, como em casos de zonas indistintas que geram instabilidade. A precisão das fronteiras propostas pelo mapa, portanto, são questionadas e questionáveis: o dentro e o fora se confundem. Assim, as ambivalências propostas por Lippard, “abstrato e figurativo, distante e íntimo”, aqui se aplicam bem.

O entendimento das coordenadas expressas pelo “Texto 4” se dá pela leitura, um trabalho interno, *quando "ler" se fendia nalguma parte um buraco / que chegava repentinamente de dentro*. Esse mapa, que “é simultaneamente um lugar, uma viagem e um conceito mental”, aponta um buraco de dentro. Esse movimento, que em alguma medida é índice de liberdade, devolve ao mapa a dimensão subjetiva que ele detinha mais explicitamente até o início do século XVII – quando mapas da estirpe de “Atlas Catalão”, de 1375, “Atlas Miller”, de 1519, ou mesmo o mapa de Ímola, de 1502, este de autoria de Leonardo da Vinci, começam a rarear –, antes de a cartografia ir sendo tirada das mãos dos artistas e, com os séculos, passar ao domínio hegemônico da ciência. O poeta português, na esteira de artistas que, nos anos 1960, se interessaram pela cartografia e retomaram os mapas às mãos artísticas (TIBERGHIE, 2013, p. 236), aproxima o pêndulo de sua concepção de mapa do conceito de obra de arte, distanciando-o do processo de assepsia que a ciência visou, rumo a uma objetividade da “pura” realização técnica que se pretende totalizante e fiel à realidade.

**Figura 6** – DEBORD, Guy. Guide psychogéographique de Paris: discours sur les passions de l'amour: pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance, 1957



Fonte: MACBA – Museu d'Art Contemporani de Barcelona.<sup>36</sup>

O *mapa*: “o corpo” helderiano não objetiva apenas o exterior em detrimento do íntimo, mas faz um movimento de mão dupla, contemplando a intimidade da leitura, fenda que se estabelece em portais que servem para sair e para entrar, como poros da superfície de contato entre o corpo e o mundo. Esse mapa não oferece coordenadas de localização, mas se faz enquanto o próprio corpo experimenta o espaço, tal qual numa dança. Assim, o *mapa*: “o corpo” não se baseia no espaço euclidiano racional, tampouco é um guia de viagem que resolve o enigma do mundo, mas é ele próprio a viagem, viagem ao corpo. Como em toda a poética helderiana, o processo de engajamento do corpo cobra encarar o abismo, evitando-se assim a racionalidade anestésica que visa se apartar do mesmo. O mapa-texto não opera como um anódino, pelo contrário, ele se liga ao delírio, como se evidenciará na exploração da

<sup>36</sup> Disponível em: <<https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/debord-guy/guide-psychogeographique-paris-discours-sur-passions-lamour-pentes>>. Acesso em: 28 jun. 2020.

fissura, ainda na sequência de imagens geológicas: *a clareira arremessada pelo sono acima / insônia vulcânica sala contendo toda a febre "táctil" / furibunda maneira / esse era então uma espécie de "lugar interno" / áspera geologia alcalina e varrida e crua / exposta assim à leitura que se esqueceu do seu "medo"*. A fenda abre uma clareira: tira o sono, causa febre. O buraco interno se expande no desvario da insônia, na contramão da saúde solar.

Em *Como falar de Herberto Helder?*, Eduardo Prado Coelho observa como, em sua poesia, Helder trabalha as palavras como lugares:

Compreender também que tudo é lugar. Numa formulação pedante e pedestre, diríamos que há um processo expansivo de topologização. Não são apenas as coisas que funcionam como lugares – são também as palavras. Veja-se um exemplo da página 31: "as crianças entram no sono que as aguardava como uma sala". Portanto, as crianças não "adormecem", mas "entram no sono", e o sono é como uma sala (a aliteração ajuda a convencer-nos). Note-se ainda que a sala não "aguarda", mas "aguardava", isto é, esperava desde sempre, intemporalidade do sono, as crianças que aí entram. Sala vazia, forrada de inconsciente e memória do mundo. (COELHO, 1995)

Os exemplos que o autor levanta de *Do Mundo* são certos. O próprio "Texto 4" oferece versos que corroboram essa perspectiva: *esse era então uma espécie de "lugar interno" e "um mapa" onde se lia completamente o sangue e suas franjas*, por exemplo. No primeiro caso, as aspas conferem ainda uma camada mais de complexidade para entrar nesse "lugar interno", entre o literal e o metafórico; já o segundo verso está no pretérito imperfeito do indicativo, mesmo tempo verbal destacado por Coelho, apontando por sua vez a "intemporalidade" dessa leitura para aquele que se lança ao mapa.

Ainda sobre o espaço do interno e do externo, na crônica acima citada o autor atenta para os sentidos de deslocamento da poesia helderiana: ao exterior, ao interior e, ainda, à declinação. Como é comum nessa poética, a dialética não dá conta, sendo necessários mais de dois polos para pensar os espaços pelos quais opera essa escrita. Escreve Coelho, destacando esses três eixos, que

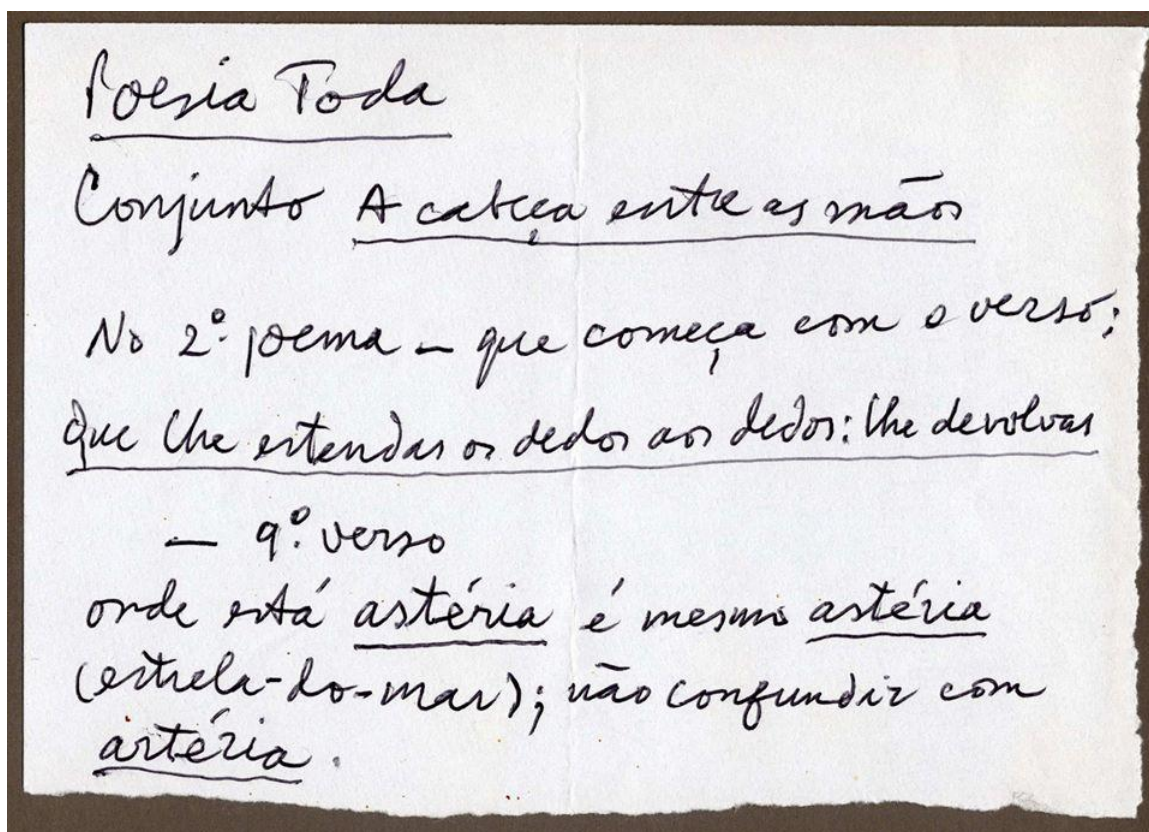
Este ponto é importante. Ele permite-nos notar os principais eixos de deslocamento no espaço da poesia de Herberto Helder: na zona mais forte, a verticalidade ascensional e eufórica ("este que chegou ao seu poema pelo mais alto que os poemas têm"), e que tende sempre a funcionar como uma explosão, uma abertura para o exterior; em contrapartida, a queda, a vertigem de cair no interior de si mesmo: processo de concentração, área de implosão e acumulação noturna de energias; por fim, a declinação dos corpos, o declive, a inclinação amorosa: "Beleza ou ciência: uma

nova maneira súbita/ - os frutos unidos à sua árvore, / precipícios,I as mãos embriagadas.I E os animais aprofundam-se, encurvam-se os dias,I as pêras brilham,I o teu vestido é grande se te olho devagar.I O teu corpo transmite-se ao vestido.I Penso na glória do teu corpo./ E inclina-se a luz até os dias caírem dentro dos dias invisíveis./ A terra move-se sobre os lados, ensinas-me/ o que não saberei nunca: a água ronda". (COELHO, 1995)

Acerca da trajetória do cartógrafo, é possível identificar seu percurso a partir dos três pontos elencados: *essa energia sem espaço súbita "geometria" a costurar de fora*, como a “explosão”, a abertura para essa *energia* que vem de fora, *quando "ler" se fendia nalguma parte um buraco / que chegava repentinamente de dentro*, a concentração em si, processo de interiorização, e por fim *"o contorno" que queima de uma lâmpada acesa / toda a noite no gabinete do cartógrafo*, trajetória desse olhar ao gabinete do cartógrafo. Assim, euforia, queda e encontro dos corpos expressam o movimento do poema.

Encarado o medo que as cabeças guiadas somente por conceitos têm da dança, o mapa: “o corpo” faz emergir o corpo sem órgãos em novas direções e deslocamentos: *o corpo com todas as "incursões" caligráficas / "referências" florais "desvios" ortográficos da família dos carnívoros / "antropofagias" gramaticais e "pègadas" / ainda ferventes / ou minas com o frio bater e o barulho escorrendo*. A operação é tensa e sem anestesia. Como a dança, o mapa também estabelece outra relação entre corpo e espaço. O espaço se revela enquanto invenção do corpo. Evidente está a presença física de um corpo na escrita, cuja concretude segue em deslocamento, no gesto de escrever e desenhar. Esse corpo, ao se tornar mapa, confunde-se à letra: é o processo de metamorfose do poeta-cartógrafo em texto-mapa que avança. A primeira pessoa que se revela já no início do poema, *Eu podia abrir um mapa: "o corpo"*, converte-se a partir desse momento em terceira pessoa: ele, o corpo, torna-se protagonista, *ele apenas agora "composição" forte e atada de elementos*. É o texto expondo seu caminho até modos de subjetivação outros.

Figura 7 – Bilhete de Herberto Helder para o revisor de *Ou o Poema Contínuo*



Fonte: HELDER, Herberto. *Ou o Poema Contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

Quanto a *o corpo com todas as "incursões" caligráficas*, vale notar que a caligrafia, na concepção de Paul Zumthor em *Performance, recepção, leitura*, surge como uma tentativa final de retomar a leitura como performance: "O que é, com efeito, caligrafar? É recriar um objeto de forma que o olho não somente *leia*, mas *olhe*; é encontrar, na visão de leitura, o olhar e as sensações múltiplas que se ligam a seu exercício" (ZUMTHOR, 2007, p. 73). Nesse sentido, o *enjambement* é responsável por dar um ritmo visual à leitura. No seguinte trecho do "Texto 4", os versos que falam da "*composição*" *forte e atada de elementos* e de *onde pulsavam canais dolorosos* são os mais longos, acentuando a união de elementos e a sensação de dor, respectivamente, ao passo que *temperatura* e *tremores* aparecem em versos isolados, como que destacando esses parâmetros cartográficos:

e só então assim desterrado do ruído nos subúrbios  
ele apenas agora "composição" forte e atada de elementos  
escarpas rapidamente  
decorrendo

corpo que se faltava em tempo "fotografia"  
de um "estudo" para sempre  
como lhe bastava ser possível tão-só uma certa  
temperatura  
grutas aberturas minerais palpitações no subsolo  
tremores  
anfractuosidades esponjas onde pulsavam canais dolorosos

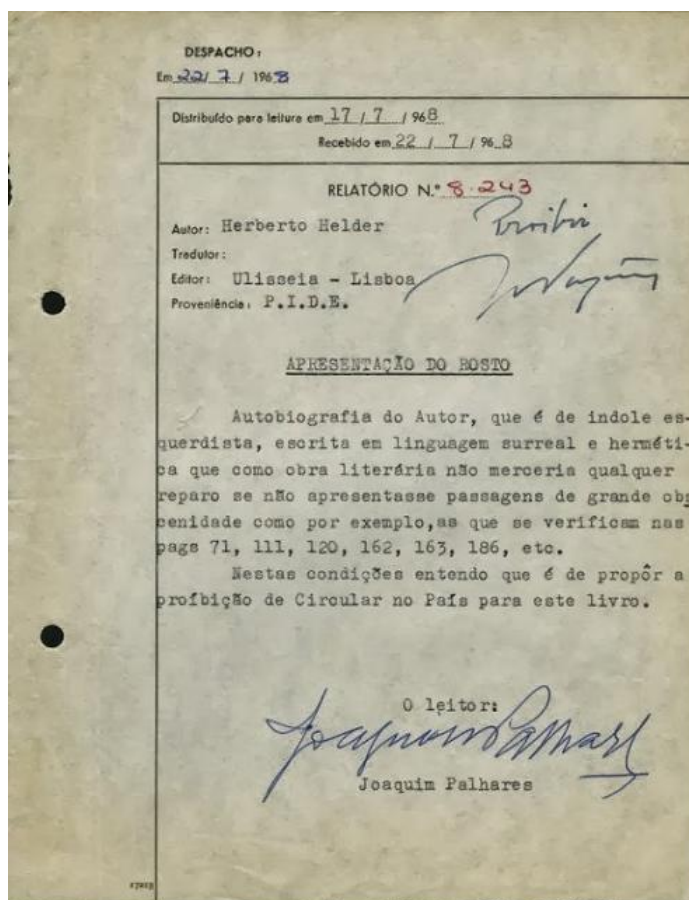
Desse modo, associar um poema a um mapa é buscar a retomada de uma visão que, mais múltipla do que a daquele que apenas lê, seja capaz de olhar, pois “A leitura se enriquece com toda a profundidade do olhar” (ZUMTHOR, 2007, p. 73). Nessa poesia, ler é um modo mais profundo de ver.

Acerca dos "*desvios*" ortográficos da família dos carnívoros, Deleuze defende em “A literatura e a vida” que “A língua tem de alcançar desvios femininos, animais, moleculares, e todo desvio é um devir mortal. Não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas” (DELEUZE, 2011, p. 12). A geometria – seja da dança, seja do mapa – que escreve Herberto Helder não é composta por linhas retas, porém de fronteiras compostas por traços oscilantes, muitas vezes tracejados, com espaços em branco, oscilação característica à própria vida. O devir no “Texto 4” está expresso na relação desenvolvida entre corpo e mapa, além de dizer respeito à própria condição de produção de *Antropofagias*: escrito em deslocamento, numa Angola que lutava sua Guerra de Independência, em território onde o poeta encontra um português desviante se comparado àquele que estava acostumado. Ser estrangeiro é movimentar o corpo e a língua por territórios estranhos. Nesse sentido, o estrangeirismo do Herberto Helder de *Antropofagias* reside em seu deslocamento da língua: de uma pátria colonizadora para o país que luta por independência. A busca de ambos, do país e do poeta, é por movimento, uma movimentação que visa resistir à dominação e avançar sempre no sentido de maior liberdade. Escreve Deleuze que

O que a literatura produz na língua já aparece melhor: como diz Proust, ela traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feiticeira que foge ao sistema dominante. (DELEUZE, 2011, p. 16)



**Figura 8** – Censura à *Apresentação do Rosto*



Fonte: Disponível em: <[http://nemsemprealapis.blogspot.com/2013/10/porque-net-fornece-um-novo-dia\\_25.html](http://nemsemprealapis.blogspot.com/2013/10/porque-net-fornece-um-novo-dia_25.html)>. Acesso em: 12 nov. 2020.

O lado em que Helder está, o da contracultura e da resistência, é evidente, como marca Guedes:

Em 1971, de resto, ninguém iria pôr a cabeça debaixo da guilhotina, declarando pertencer ao Partido Socialista ou ao Partido Comunista. O que ele declara é a sua pertença a uma cultura libertária, anti-burguesa, e, por extensão, anti-regime de direita. É a esquerda que se perfila no horizonte, com os seus modelos proletários e ideais de igualdade e liberdade social. (GUEDES, 2010. p. 195)

Curiosa também é a origem do poeta que, mais que português, nasce na Ilha da Madeira, região sem ocupação humana que, por sua posição estratégica, a partir do século XV entra nos planos do Reino de Portugal. A exploração da cana-de-açúcar, o “ouro branco”, com uso de mão de obra escrava, vinda da África desde o século XV, torna a Ilha da Madeira, pensada retrospectivamente, um laboratório para a posterior exploração que seria feita no

Brasil a partir do século seguinte.<sup>37</sup> Os meios de exploração utilizados no território natal do poeta e do território de Angola por parte do Império Português já haviam se cruzado há muito, portanto. Nesse sentido, a série de doze textos afasta a linha do mapa do “sistema dominante”, expandindo o centro hegemônico para os centros possíveis. A relação que esses textos estabelecem com outras artes, seu modo de utilizar a pontuação, o uso das aspas ou mesmo a subversão da sintaxe – “a invenção de uma nova língua na língua” – são deslocamentos que criam fissuras e fazem com que fronteiras estanques não deem conta de apreender toda a expressão da diversidade.

No mapa do poeta, que não traduz ou reproduz, a tipografia é da ordem da caligrafia, as referências são flores, a ortografia é transviada, da família de carnívoros antropófagos, e o gerúndio faz sentir o calor ou o frio do barulho que ainda escorre da marca deixada pelo pé bailarino: eis um mapa “artístico” – na falta de termo mais adequado, recorro ao recurso tão presente em *Antropofagias*, o uso das aspas como indicativo de imprecisão. A já citada transgressão de fronteiras, inclusive, manifesta-se ainda no plano formal no uso das aspas, que indica incerteza quanto a pertencimento, misturando vozes distintas sem necessariamente nomeá-las, e mesmo pela ausência de pontuação, que leva ao questionamento dos limites de início e fim e confere uma ideia de continuidade e inacabamento, como uma tentativa do cartógrafo de aceitar a não estabilização do que sempre escapa, como o movimento de avanço e o recuo das ondas dentro de um território marítimo. São esses deslocamentos dados no uso da linguagem que abrem possibilidades de percursos singulares, que almejam por outros modos de ocupação do espaço e, em última instância, outros modos de vida.

Detendo-me nas aspas, e pensando nelas como modo possível de citar, recorro a um fragmento esclarecedor, que aproxima as práticas de citação e desmembramento:

Quando cito, extraio, mutilo, desenraízo. Há um objeto primeiro, colocado diante de mim, um texto que li, que leio; e o curso de minha leitura se interrompe numa frase. Volto atrás: re-leio. A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado; ainda não o enxerto, mas já órgão recortado e posto em reserva. Porque minha leitura não é monótona nem unificadora; ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o. É por isso que, mesmo quando não sublinho alguma frase nem a transcrevo na minha caderneta,

---

<sup>37</sup> Para mais sobre a colonização da Ilha da Madeira, ver: MAGALHAES, Joaquim Romero. O açúcar nas ilhas portuguesas do Atlântico séculos XV e XVI. Em: *Varia hist.* 2009, vol.25, n.41, p.151-175. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-87752009000100008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752009000100008&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 25 jun. 2020.

minha leitura já procede de um ato de citação que desagrega o texto e o destaca do contexto. (COMPAGNON, 1996, p. 13)

Essa passagem de Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação*, aponta para uma perspectiva de leitura cara a *Antropofagias*. É interessante notar que, no trecho acima, Compagnon se refere não ao escritor, mas ao leitor, ressaltando o que este realiza ao destacar um trecho em citação. “Ouvi-lhe várias vezes recusar o título de «escritor», preferindo apresentar-se como «leitor»” (OLIVEIRA apud HELDER, 2018, p. 7), atesta Daniel Oliveira, filho de Herberto Helder, acerca do pai. Curioso anotar a afirmação de Oliveira, já que a reflexão sobre o uso da citação por parte do leitor se aplica bastante bem à apropriação que se dá por parte do poeta em *Antropofagias* – sintomático que em toda a série a única citação creditada é a Jorge Luis Borges, outro que se gabava mais dos livros que leu do que dos que escreveu. E é o mesmo Compagnon que, mais adiante, relaciona escrita e leitura a partir da citação: “A citação tenta reproduzir na escrita uma paixão da leitura, reencontrar a fulguração instantânea da solicitação, pois é a leitura, solicitadora e excitante, que produz a citação” (COMPAGNON, 1996, p. 29). Helder, Borges e o próprio Compagnon, leitores apaixonados. E *Antropofagias* um ritual excitante de textos se devorando.

A metáfora corporal de mutilação a que recorre Compagnon parece também muito adequada se aplicada aos “corpos estranhos” que aparecem aos montes em *Antropofagias*. Esses corpos entre aspas ganham um peso particular dentro do texto, criando uma situação de enunciação outra. A ambiguidade se estabelece também pela relação de autonomia e dependência que aqueles trechos desenvolvem com o que não está entre aspas, levando a pensar se são citações que estão ali em função do que está fora ou se o que está fora que foi escrito em função do que aparece como possível citação. Essa espécie de interrupção que se dá a cada vez que surgem as aspas é um procedimento de desmontagem do texto, desmembramento em vários corpos menores que compõem essa multidão antropofágica, caminhando em paralelo à explosão própria ao exercício de leitura identificado por Compagnon.

As aspas aparecem como uma fenda que aprofunda a prática da alteridade, em que o outro surge mais como abertura que fechamento, mais como convocação que risco iminente. Nesse sentido, as aspas em *Antropofagias* são como momentos de irrupção de um outro, com essa situação de enunciação diversa complexificando o processo de subjetivação ao longo do texto. O que se dá é um respeito à diferença, um entrecruzamento de singularidades. Assim, o

texto ultrapassa o monólogo e assume uma dimensão dialógica. E, se não se trata de monólogo, não se restringe a uma única visão de mundo. Assim, o espaço destinado ao atravessamento das vozes outras também reverbera na voz do próprio leitor. Se alguém diz que sua liberdade termina quando começa a liberdade do outro, esse alguém está delimitando de antemão o outro como fronteira. Em Herberto Helder, o outro surge como a possibilidade de expansão dos limites e ampliação em conjunto de fronteiras. Compagnon reflete a respeito:

Dizer que o espaço da escrita é relativo, variável ou em expansão, significa dizer que suas referências ou suas definições estão em movimento – e não apenas as variações que, como uma trajetória, se modelam em torno dessas definições –, de uma obra à outra, mas ainda na própria obra. O conceito de espaço, no entanto, permanece. (COMPAGNON, 1996, p. 161).

Em *Antropofagias*, esse movimento de expansão é físico, concreto, e se dá para e a partir do corpo – manducar o corpo do outro – e na linguagem – citando sem nomear, mas incorporando.

O corpo continua explodindo na sequência do texto, quando Compagnon menciona Quintiliano. Sem abandonar a metáfora corporal, o autor romano concebe o “leitor como o agente da manducação que antecede toda a digestão, toda assimilação” (COMPAGNON, 1996, p. 14). Escreve que “Assim como se mastiga por muito tempo os alimentos para digerirlos mais facilmente, da mesma maneira o que lemos, longe de entrar totalmente cru em nosso espírito, não deve ser transmitido à memória e à imitação senão depois de ter sido mastigado e triturado” (QUINTILIANO apud COMPAGNON, 1996, p. 14). Somando a perspectiva de desmembramento de Compagnon à imagem de mastigação para ajudar na assimilação proposta pelo orador, chega-se às antropofagias praticadas por Helder, tendo “mastigado e triturado” as referências a ponto de elas chegarem aos textos como que em cabides suspensos no ar, sem um referencial preciso. Percorrendo toda uma travessia de territórios e séculos, parece-me ser esse o destaque do contexto a que se refere Antoine Compagnon, o salto do trecho entre aspas para além da delimitação de início e fim do texto em que está inserido, apontando para o que está além. No caso de Helder, o logocentrismo europeu, que desconsidera todos os outros saberes ao se autointitular a razão das razões, perde território. Mais que isso, o que é questionado não é somente o logocentrismo, mas o próprio humano nos moldes ensejados pelo Ocidente.

A metáfora da citação por parte do leitor como exercício de desenraizamento também utilizada por Compagnon é uma vez mais muito adequada no que tange ao território. Extrair da língua um espaço para o corpo, estabelecendo um território de experimentação, se sobressai como busca mais explícita do “Texto 4”. Do gerúndio ao pretérito imperfeito, com valor de potencialidade desejosa, o interstício entre a leitura e o mapa se desdobra em *"um mapa" onde se lia completamente o sangue e suas franjas / de ouro o irado desregramento da "traça primeira" e o apuramento do mel com a labareda / inclusa o corpo na prancheta / para a lisura sentada onde se risca a posição mortal*. Se na citação supracitada Deleuze afirma que “todo o desvio é um devir mortal”, a concepção mapa-corpo em Helder se estreita ao ponto de a caligrafia escrever sangue. O traço, contudo, vai riscando a vida que, conforme é traçada, vai se perdendo. O custo de ser vivo é estar morrendo: a morte é a responsável por esculpir a vida. A esse respeito, elabora Zular em “Complexo oral canibal”:

Esse devir-voz, devir-corpo das palavras, do poema, implica um longo trabalho de elaboração do lugar do morto – é preciso “criar os mortos” diria Helder; o “roteamento dinâmico dos fatores destrutivos” diria Oswald – passagem pelo ponto neutro, surdo, cego por onde a enunciação pode se colocar em devir, onde a linguagem esculpe outros corpos nos corpos e onde os corpos se ex-corporam em outros pontos de vista (...) Esse luto pelas palavras, das palavras, das palavras no furo da boca que fura o rosto e esculpe outro corpo no corpo, esse luto antro-po-auto-fágico a produzir outra ontologia. (ZULAR, 2019, p. 52)

O corpo carrega a morte, então um modo de escapar à morte é transfigurar o corpo. E se o corpo se transmuta em mapa? E se o corpo se transmuta em obra?

É curioso Compagnon definir a citação como “um lugar de acomodação previamente situado no texto” (COMPAGNON, 1996, p. 22), pois o modo de citação em suspensão de Helder subverte tal proposição, fazendo justamente o lugar de acomodação se tornar um lugar de incômodo, já que, como lembra Ana Cristina César em seu primeiro livro *Cenas de abril*, no poema “recuperação da adolescência”, “é sempre mais difícil / ancorar um navio no espaço”.<sup>38</sup> A indicação e ausência de referenciais para fora do texto, que segundo o autor francês fariam a integração da citação “em um conjunto ou em uma rede de textos” (COMPAGNON, 1996, p. 22) – nesse sentido, o mapa também remete a um “fora” –, cria um campo cego com o objeto a que se refere a citação, pontuando a indeterminação das aspas. A partir dessa suspensão, seu uso pode indicar uma imprecisão dos termos utilizados ou mesmo

---

<sup>38</sup> CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 17.

uma aplicação irônica desse recurso tão utilizado pela crítica, um modo debochado de lidar com possíveis comentadores de sua obra. Enquanto elemento de citação, as aspas surgem sob um aspecto autorreferencial – é importante lembrar que *Antropofagias* foi publicado sempre em livros que reuniam outras séries de poemas do autor, que seriam a “bibliografia” a que o leitor poderia recorrer diretamente –, já que, ao não indicar com precisão a origem, elas criam outra situação de enunciação em relação ao lugar que ele próprio instaura e em que se “acomoda”, para me valer do termo de Compagnon. Não seria essa intratextualidade, a partir da citação sem fonte, um modo de propor uma espécie particular de *inflexão da voz*, distinta da que o autor assume nos trechos sem aspas? É a isso que considero um modo de criar uma situação de enunciação particular a partir da citação.

Atento, o próprio Compagnon identifica essa possibilidade de subversão no uso da citação:

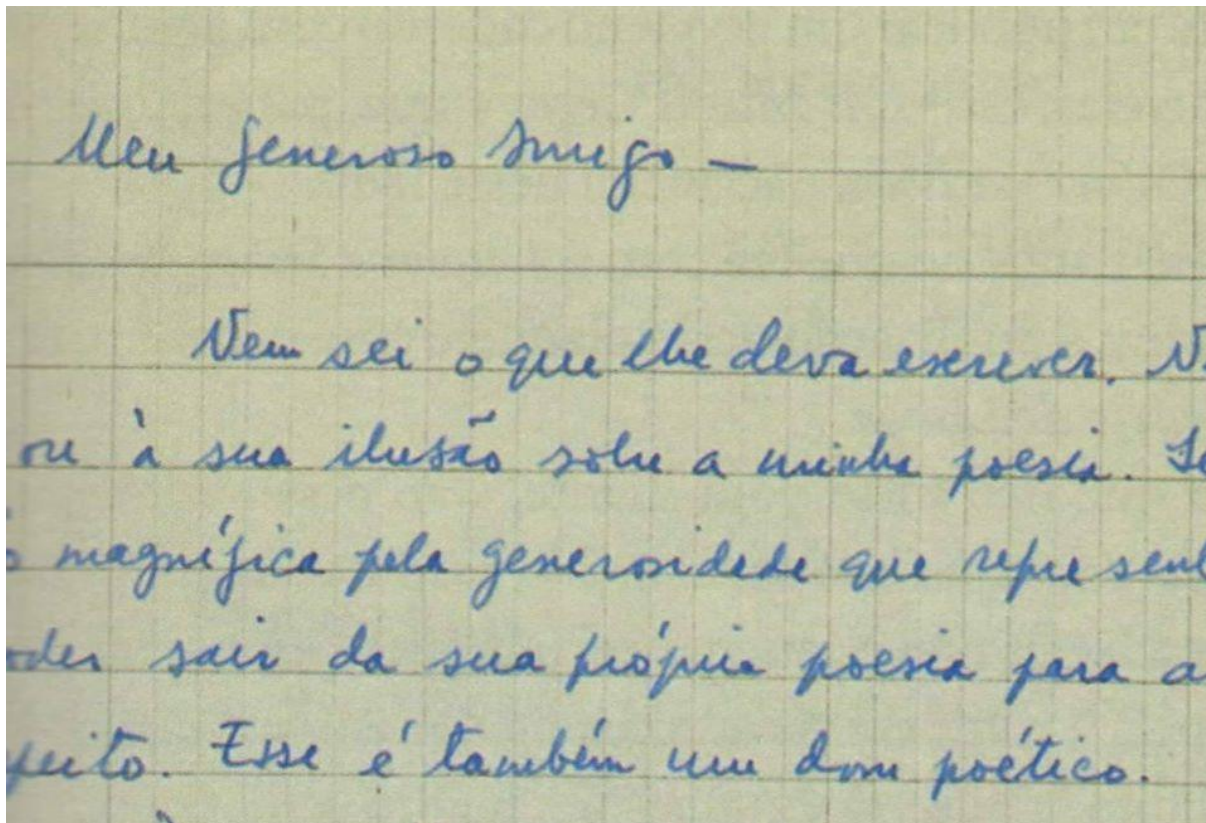
A citação é um elemento privilegiado da acomodação, pois ela é um lugar de reconhecimento, uma marca de leitura. É sem dúvida a razão pela qual nenhum texto, por mais subversivo que seja, renuncia a uma forma de citação. A subversão desloca as competências, confunde sua tipologia, mas não as suprime em princípio, o que significaria privar-se de toda leitura. (COMPAGNON, 1996, p. 22)

O que corrobora a leitura da presença das aspas mais como elemento para incomodar que acomodar é o próprio Herberto Helder, que afirma textualmente no “Texto 3”: *não vai ser fácil os recursos de designação as acomodações várias / já se não encontram às ordens de vossências*. Sem “privar-se de toda leitura”, recria-se uma leitura possível a partir de deslocamentos. As aspas de Helder, ao negarem o reconhecimento de fontes, apontam para o novo, para o nunca dito. Compagnon evidencia a importância desse procedimento de desestabilização, defendendo que “O texto, fenômeno ou trabalho da citação, é o produto da força pelo deslocamento” (COMPAGNON, 1996, p. 48).

Sentado noite adentro, o cartógrafo febril, em seu arrebatamento pela vida, vai encerrando – sua febre e a vida – conforme a grafa. Como escreve Lucy Lippard no trecho já citado, “Os mapas são como instantâneos de viagem, uma paralisação da imagem”. É na tensão entre o instante que vai indo e o instantâneo que está ficando que o bailado helderiano se (des)equilibra: a fixação em texto-mapa é a paralisação do próprio fluxo vital. É por isso que o “Texto 4” não pode ser tradução ou reprodução de um espaço, mas ser ele próprio a

experiência de desenhar, de caligrafar, um espaço para e com o corpo, um espaço sempre inaugural. É, desse modo, a própria metamorfose.

**Figura 9** – Correspondência entre Herberto Helder e António Ramos Rosa



Fonte: «Correspondência inédita de Herberto Helder / António Ramos Rosa apresentada por Ana Paula Coutinho Mendes», 'Colóquio/Letras', n.º 196 — António Ramos Rosa / Herberto Helder. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Setembro/Dezembro 2017.

O autor da *espécie de cinema das palavras* e da dança que faz parte do medo é o mesmo que retoma seu suporte, a superfície em que se inscreve sua cartografia do desvario: "um papel" apenas a branca tensão do néon / no tecto o jorro de cima "declarando" qualquer rispidez / a suavidade toda uma bastarda / graça / da infiltração na sonolência ou explosiva / "vigilância" combustão das massas ao comprido / do "desenho" irregular. Entretanto, Compagnon lembra que "Toda escrita é a ocupação de um espaço que não se reduz a um suporte – *flumen*, *codex*, página – linear, plano ou espacial". E segue: "O espaço da escrita é, antes de tudo, uma situação a investir, um lugar de trabalho disponível: a biblioteca, a ordem do discurso, a letra" (COMPAGNON, 1996, p. 161). Em sua concepção de metamorfose, Helder desdobra sua escrita no papel em cinema, dança, cartografia. Tudo é feito com a mediação da palavra, com a absorção de vozes várias nessa vida entre aspas: Antoine Compagnon defende que "A citação é contato, fricção, corpo a corpo; ela é o ato que põe a

mão na massa – na massa de papel" (COMPAGNON, 1996, p. 36). Os oxímoros que surgem, *bastarda graça* e da *explosiva “vigilância”* buscam aplacar a estética da desarmonia, da qual é signatário o “*desenho*” *irregular* – cuja irregularidade é tamanha que o termo desenho surge entre aspas, como se chamar de desenho já não fosse capaz de designar tal mutação. "A fascinação que experimentamos por eles [*os mapas*] deve ter relação com nossa necessidade de adquirir uma visão de conjunto, de situarmo-nos e de compreender onde estamos", escreve Lippard na citação já referida. Helder trabalha essa fascinação, entretanto, propõe uma desarticulação dos valores que levam à acomodação. As coordenadas que oferece não permitem “compreender onde estamos”, porém inauguram outro espaço, criador e criativo, cujo centro de equilíbrio não reside no utilitarismo.

Comentando sobre a presença do corpo nas artes do século XX, Viviane Matesco escreve em “Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão” que "Se com a arte moderna rompe-se com a imagem do corpo ocidental idealizado por intermédio da fragmentação e da deformação, agora se afirma um corpo primário, supostamente fora de qualquer apreensão especular" (MATESCO, 2012, p. 106). O *mapa: “o corpo”* de Helder, com seu “*desenho*” *irregular* cuja apreensão só é possível de modo desmembrado, pertence a esse “agora” identificada por Matesco, em que se busca “um corpo primário”, cujo contorno é borrado e indefinido e a temperatura é febril.

O real se transforma, ao passo que a representação é estanque. Assim, para ao menos ambicionar acompanhar a transformação, não é suficiente somente representar, senão instaurar uma realidade própria: um mapa que, ao invés de fornecer coordenadas para o trânsito em outro território, crie coordenadas para um território fundado por ele próprio. Em “Uma escrita para ver”, Rita Novas Miranda afirma acerca da escrita de Herberto Helder: "O que se evidencia é uma dimensão performativa da linguagem, é a linguagem enquanto vida – *estranha forma de vida* –, isto é, não mais uma encenação da vida tomada como transcendência em relação à linguagem, mas afirmação da vida como e apenas linguagem" (MIRANDA, 2012, p. 39). É esse desfazimento em linguagem, derivando de sua potência enquanto *corpus*, longo corpo de escrita, que se desdobra em cinema, dança, performance, sem no entanto abandonar o inevitável efeito de mediação das palavras impressas no papel, atividade noturna do cartógrafo. É ao forçar as fronteiras da escrita e estranhar os gêneros literários, envolvendo inclusive outras artes, que o movimento heteróclito de constante expansão do universo faz e se faz em *Antropofagias*. Característica fundamental da arte da



performance, o hibridismo se manifesta em Helder na impossibilidade do que Viviane Matesco nomeia “apreensão especular”, transbordando para outros campos que a rigidez não consegue alcançar. Diante dos limites da representação, o interesse incide exatamente no entre, nas intersecções, no campo cego que transcende o enquadramento. É a própria transformação se manifestando no extracampo e forçando sua entrada no campo.

Ao referir ao autor francês Régis Debray, Matesco reflete acerca das experiências estéticas realizadas nos anos 1960 a partir do corpo. Recorda que "abolir as fronteiras entre arte e vida e ao se suprimir o "re" da representação, torna-se a realidade ou a vida autoimageantes. Agora aquilo não se assemelha ou não se parece, mas é" (MATESCO, 2012, p. 107-108). O comentário vai ao encontro do que Miranda identificou “da vida como e apenas linguagem” em Herberto Helder e se aplica bem ao microcosmos *Antropofagias*, particularmente ao “Texto 4”, que, acionado pelo leitor, propõe o próprio processo de metamorfose do texto em *mapa: “o corpo”*. Contudo, é preciso lembrar que ainda se trata um texto escrito e, em última instância, estável. A luta que se estabelece é exatamente essa, entre a fixação e o efêmero: a apreensão delirante da matéria vital. No texto já citado, Deleuze afirma que "Todo delírio é histórico-mundial, ‘deslocamento de raças e de continentes’. A literatura é delírio e, a esse título, seu destino se decide entre dois polos do delírio" (DELEUZE, 2011, p. 15). E complementa, ao expor os polos a que se refere:

O delírio é uma doença, a doença por excelência a cada vez que erige uma raça pretensamente pura e dominante. Mas ele é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida que não para de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona, como processo, abrir um sulco para si na literatura. (DELEUZE, 2011, p. 15)

Helder sabe que de puro não tem nada e aparenta boa saúde em resistência, obtendo energia da febre e da noite. Ele expõe sua língua a partir de Angola, em movimento de libertação da opressão advinda do colonialismo. Sua escrita extravaza, concorda com Deleuze – "Dir-se-ia que a língua está tomada por um delírio, que a faz precisamente sair dos seus próprios sulcos" –, desrespeitando a institucionalidade das fronteiras.

O poeta então, assim como na reflexão acerca da dança, põe-se a fazer considerações sobre o tempo: *e só então assim desterrado do ruído nos subúrbios / ele apenas agora "composição" forte e atada de elementos / escarpas rapidamente / decorrendo / corpo que se faltava em tempo "fotografia" / de um "estudo" para sempre*. Composição, um termo que

tanto remete à música, arte que ocorre no tempo – *desterrado do ruído nos subúrbios* –, quanto às artes visuais, que ocorre no espaço, como a composição de uma pintura e, conseqüentemente, de uma fotografia – *de um “estudo” para sempre*. Um corpo que se fixa no *para sempre* é um corpo que se falta em tempo. Nesse sentido, o *mapa: “o corpo”* é convidativo a um debate que as palavras de Matesco introduzem com assertividade: "o cerne do debate seria analisar o tempo e o movimento como matérias-primas da performance; e o tempo teria proeminência sobre o movimento, pois uma performance pode ser estática, mas nunca atemporal" (MATESCO, 2012, p. 108). Mesmo na ausência de movimento, a arte da performance tem o tempo como matéria fundamental. Recordo dois versos do “Texto 3”, em que Helder escreve *em termos de tempo um pouco de velocidade / em termos de espaço dentro de tempo*. Se o tempo prevalece sobre o movimento, o bailado do poeta busca, então, trabalhar o *espaço dentro de tempo*.

E se "Os mapas são como instantâneos de viagem, uma paralisação da imagem", como indica Lippard, o texto, associado ao instantâneo, *como lhe bastava ser possível tão-só uma certa / temperatura*, ao mesmo tempo não deixa de ser *um “estudo” para sempre*. Philip Auslander, em “A Performatividade da Documentação de Performance”, reflete acerca da documentação na arte da performance, particularmente a feita a partir de fotografias. O teórico da arte contemporânea distinguirá o registro fotográfico entre teatral e documental. O primeiro, uma espécie de “fotografia encenada”, consiste em registros de eventos que só ocorrem para a câmera, não para um público presente – incluídas aí manipulações de imagens que criam eventos que jamais ocorreram, como em *Le Saut dans le vide*, de Yves Klein –; já o tipo documental, o mais comum, é o registro de eventos de fato realizados para um público, servindo como evidência do que ocorreu realmente – por exemplo, os registros das performances de Marina Abramovic.

A referência explícita de Helder à fotografia é, portanto, ótima deixa para ensaiar uma aproximação mais direta com a arte da performance. O debate sobre o qual se debruça Auslander, apesar de se concentrar no registro, não pode desconsiderar a natureza da arte da performance. Não sem fazer ressalvas aos termos “habilidade e virtuosidade comunicativa”, ele se apoia na seguinte definição de performance dada por Richard Bauman:

Dito de maneira breve, eu entendo a performance como um modo de apresentação comunicativa, na qual o performer sinaliza para uma plateia, na verdade, “ei, olhem para mim! Eu estou em ação! Olhem como eu me expresso de maneira habilidosa e

eficaz”. Ou seja, a performance reside na presunção de responsabilidade com uma plateia com o intuito de mostrar virtuosidade comunicativa. [...] Nesse sentido da performance, então, o ato de se expressar é enquadrado como mostra: objetivado, suspenso a um nível do seu entorno contextual e aberto para avaliação pela plateia, tanto em termos de qualidade intrínseca como de sua ressonância associativa. [...] O meio semiótico específico pelo qual o performer pode regular o enquadramento da performance – ou seja, enviar a mensagem metacomunicativa “eu estou em ação” – vai variar de lugar para lugar e de período para período na história. [...] A participação colaborativa da plateia, é importante salientar, é um componente integral da performance como um feito interacional. (BAUMAN apud AUSLANDER, 2013)

Na sequência, aprofundando o tópico do registro, Auslander esclarece a diferença de foco que disciplinas como a sociologia e a antropologia dão à performance em relação à tradição de sua documentação:

Considere o *status* da plateia inicial com respeito à documentação. Enquanto sociólogos e antropólogos como Bauman, que discutem performance, estipulam que a presença do público e a interação dos performers com o mesmo é parte crucial de qualquer performance, a tradição de documentação da *performance art* está baseada num conjunto diferente de pressupostos. É muito raro que a plateia seja documentada com o mesmo grau de detalhe da ação artística. (AUSLANDER, 2013)

O teórico belga, interessado na questão do registro, é daqueles que focam a documentação em detrimento da presença do público. Em suas palavras, para desenvolver análises “Proponho que a presença de um público inicial não tenha real importância para a performance enquanto entidade cuja vida continua através de sua documentação” (AUSLANDER, 2013).

Avançando nesse sentido, “a prioridade ontológica da performance ao vivo” é posta em xeque. Mencionando a teórica Amelia Jones, o autor concebe performance e documento como complementares, numa relação de interdependência. Assim, a performance deixa seu estatuto de evento originário e só retoma tal estatuto na medida em que é documentada, já que é justamente a documentação que funciona “como um ponto de acesso para a realidade da performance” – inclusive permite o próprio ato de refletir sobre performances não vistas *in loco*, como ocorre na maioria das análises de trabalhos históricos. A postura de Auslander é convergente à de Diana Taylor que, em *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*, localiza o debate sobre a permanência da performance como eminentemente político, já que diz respeito ao direito à preservação. Após citar Peggy Phelan, que “delimita a vida da performance ao presente”, a teórica estadunidense alinha sua posição a de Joseph Roach, que “amplia o entendimento ao colocá-la [*a performance*] ao lado da

memória e da história. Assim, ela participa da transferência e da continuidade do conhecimento". E conclui:

Os debates sobre o caráter efêmero da performance são, evidentemente, profundamente políticos. De quem são as memórias, tradições e reivindicações à história que desaparecem se falta às práticas performáticas o poder de permanência para transmitir conhecimento vital? (TAYLOR, 2013, p. 30)

Desse modo, o registro, mais que um modo de validação da performance dentro de um sistema da arte, é um direito à memória, ao não desaparecimento completo.

“Mapeado” o terreno, partindo da fotografia do poema para chegar à performance e seu registro, retorno ao poema. Apontada a relação de dupla dependência da documentação e da performance – “O evento de *body art* precisa da fotografia para confirmar que aconteceu; a fotografia precisa do evento de *body art* como ‘âncora’ ontológica de seu caráter de índice” (JONES apud AUSLANDER, 2013)<sup>39</sup> –, de modo análogo o poema helderiano necessita do poeta para se tornar público, assim como o poeta necessita do poema para comprovar sua existência enquanto tal. Não se estabelece uma relação de origem, do que vem primeiro, já que Herberto Helder só existe na medida em que seus poemas vêm a público: as coisas acontecem juntas. *Herberto Helder ou o poema contínuo – ou aqui não indica dissociação entre Herberto Helder e poema contínuo*, mas é um meio de assimilação, de indicar dois modos de se chamar uma mesma coisa. Assim, questiona-se a posição originária do poeta, já que este não é anterior ao poema: a interdependência entre ambos é evidente. Os pares enunciação-enunciado e arte-vida, imbricados, forçam a tensão entre o simbólico e a materialidade da linguagem. São seus poemas que me autorizam a dizer a verdade quando, ao escrever sobre a poética helderiana, digo que escrevo sobre *Herberto Helder*. Poderia dizer que escrevo sobre *os poemas de Herberto Helder* sem grandes perdas, pois o texto, em última instância, toma o poeta. Uma substituição do insubstituível, tal qual a documentação, que nunca é capaz de suplantar a ação que um dia foi realizada, já que não opera autonomamente, mas é condição para sua continuidade no tempo.

O encontro entre a presença do corpo e o documento se dá no mapa: "*o corpo*", como *grutas aberturas minerais palpitações no subsolo / tremores / anfractuosidades esponjas onde pulsavam canais dolorosos / e a arfante matéria irrompendo nos écrans / com o susto*

---

<sup>39</sup> Não obstante a especificação à *body art*, a afirmação se aplica também à arte da performance.

*leve das “manchas” que se uniam.* O mapa e o corpo continuam indissociáveis, pois a experiência do processo de mapear parte do corpo, que é a um só tempo o que a desestabiliza e o que a torna possível. Por isso não se trata de mimese, senão da criação de um espaço possível para o corpo agir em seu mapeamento. A matéria se precipita de telas, em imagens geológicas que despontam da união de manchas assustadas. Algo em formação: transformação em curso. Com o cartógrafo arfante, as fronteiras seguem sinuosas e ainda indefinidas: exterior e interior são manchas indissociáveis no mapa, não se sabe onde começam e onde terminam.

Helder, ao referir o cinema, a dança, a cartografia, sempre refletindo acerca da poesia, põe o tempo todo em tensão a questão da documentação. O poeta fundido ao poema, em seu caso, realiza-se plenamente na morte, quando os poemas completos se tornam um poema contínuo a partir da dissolução de seu *corpus* pelos corpos dos leitores. O autor enfim saciado: a morte é sua versão definitiva enquanto registro (corpo), embora siga em transmutações contínuas nas infinitas leituras – necessariamente performáticas – que dessa obra se fizer. É possível, a partir da indicação final do artigo de Auslander, traçar um paralelo com a possibilidade da presença e o documento na arte da performance:

Nosso sentido de presença, poder e autenticidade pode muito bem derivar. Não se trata de ver o documento como sendo um ponto de acesso indexical para um evento passado, mas de perceber o documento em si *como uma performance* que reflete diretamente como um projeto estético de um artista e para o qual nós somos o público presente. (AUSLANDER, 2013)

A partir dessa perspectiva, mais que pensar os poemas como modo secundário de acesso ao poeta, proceder à leitura de Herberto Helder surge como possibilidade mais tangível de contato com o poeta. Ler seus poemas, melhor que uma entrevista ou mesmo encontrá-lo pessoalmente – quando isso era possível –, é o contato mais direto com Helder. Desse modo, os poemas não são um meio de acessar o poeta, mas o próprio poeta, seu fim, e nisso consiste seu projeto etho-estético. A superação da rigidez de uma forma final, se já não pode se dar pela prática da reescrita, dá-se pelo exercício da releitura pelas mais diversas vozes que nunca o fazem em coro, mas de modo singular.

O cartógrafo-poeta não busca estabelecer um mapa que represente um território existente, já que a relação estabelecida não é de representação. Para contrastar os modos de associação entre poesia e cartografia, trago dois poemas de duas das autores mais

interessantes da produção brasileira contemporânea. Na seção “Cartografias”, constante em *O livro das semelhanças*, publicado em 2015, ao longo dos dez poemas Marques joga de modo lírico com a materialidade do objeto mapa – “E então você chegou / como quem deixa cair / sobre um mapa / esquecido aberto sobre a mesa / um pouco de café uma gota de mel / cinzas de cigarro / preenchendo / por descuido / um qualquer lugar até então / deserto” (MARQUES, 2015, p. 37) ou “Você fez questão / de dobrar o mapa / de modo que nossas cidades / distantes uma da outra / exatos 1720 km / fizessem subitamente / fronteira” (MARQUES, 2015, p. 38) –, cita referências identificáveis – “Rasguei um pedaço do mapa / de modo que o Grand Canyon continua / na minha mesa de trabalho / onde o mapa repousa // desde então minha mesa de trabalho / termina subitamente num abismo” (MARQUES, 2015, p. 41) – e faz referência aos mapas como meio de se localizar, seja concreta ou simbolicamente – “Sempre acabo tomando o caminho errado / que falta me faz um mapa / que me levasse pela mão” (MARQUES, 2015, p. 42). Já “Le pays n'est pas la carte”, poema de Garcia que faz parte de *20 Poemas para o seu walkman*, de 2007, traz em sua primeira estrofe o desejo por uma fixação que parece surgir como possível apenas via representação e que traria a possibilidade de apaziguamento do conflito que é estar no mundo:

pensa bem mas  
se tivesse as ruas quadradas  
teria ido a outro café, teria dito tudo de  
outro modo e visto de  
cima a cidade em vez de se  
perder toda vez  
na saída do metro, não é desagradável  
estar aqui, é apenas  
demasiado real diz com cílios erguidos  
procurando um mapa (GARCIA, 2007, p. 31)

Nesses exemplos o mapa é apresentado, se não como bússola para o real, como elemento de estabilização que ancora uma experiência com algum território. Em Herberto Helder esse território é o próprio corpo, um território tanto fértil quanto selvagem e não passível de dominação, que se faz presente em delírio febril. O mapa não o pega pela mão e o estabiliza

pelas ruas do mundo, mas de seu gabinete *um mapa: o corpo* vem ao mundo justamente por e para a desestabilização. A produção do mapa em nada apazigua a experiência de estar aqui-e-agora; pelo contrário, resulta do processo de constante tensão entre o movimento do trabalho poético e a impossibilidade da representação.

É sempre válido ressaltar que os poemas de *Antropofagias* nunca figuraram num livro independente, integrando apenas livros com outras séries de poemas do autor, de modo que, de um ponto de vista cartográfico, se estabeleceu desde o princípio como um território que sempre esteve em relação de vizinhança com outros títulos. Territórios estes que, ao longo dos anos, foram passando por modificações, acompanhando a demanda dos deslocamentos, com seus movimentos geológicos e redefinições de fronteiras.

Para além dos aspectos de atacar a língua materna e inventar uma língua na língua pela sintaxe, Deleuze elenca que:

Quanto ao terceiro aspecto, provém do fato de que uma língua estrangeira não é escavada na própria língua sem que toda a linguagem por seu turno sofra uma reviravolta, seja levada a um limite, a um fora ou um avesso que consiste em Visões e Audições que já não pertencem a língua alguma. Essas visões não são fantasmas, mas verdadeiras Ideias que o escritor vê e ouve nos interstícios da linguagem, nos desvios de linguagem. Não são interrupções do processo, mas paragens que dele fazem parte, como uma eternidade que só pode ser revelada no devir, uma paisagem que só aparece no movimento. Elas não estão fora da linguagem, elas são o seu fora. O escritor como vidente e ouvidor, finalidade da literatura: é a passagem da vida na linguagem que constitui as Ideias. (DELEUZE, 2011, p. 16-17)

Presença, espaço, energia. A geometria desviante, que está sempre como pano de fundo em *Antropofagias*, surge explicitamente outra vez como costura, movimento de contorno do mapa, paragem que se apresenta aos olhos. O que preenche esse contorno é a própria vida, *essa energia sem espaço súbita “geometria” a costurar de fora / mordeduras velozes delicadezas / nervuras vivas / para seguir até ao fim “com os olhos” / como uma paisagem de espinhos faiscantes / “o contorno” que queima de uma lâmpada acesa*. Ao trafegar no anonimato, Helder não faz do mapa metáfora para escrita: não se trata de fazer como se fosse um corpo a traçar um mapa, mas a possibilidade do próprio corpo se confundir ao mapa. Nesse sentido, Compagnon escreve que

A maculatura, ou a superfície suja de inscrição, não é um plano, uma face do volume, mas um agenciamento de espaços, de estratos, de planos, uma geologia

complexa. Não é mais uma topografia – a própria reescrita dos desnivelamentos do terreno numa folha branca – que a escrita executa, mas uma *topologia*, uma variação de formas para a qual não há mais sujeito, como o topógrafo, nem objetos, como os *topoi*. (COMPAGNON, 1996, p. 163)

Como topologia, o *mapa*: “o *corpo*” é uma experiência que não exige passaporte para que suas fronteiras sejam penetradas, já que nem possui fronteiras fixas. O mesmo aconteceu com o autor. A indefinição é também marca de ausência de limites. E assim, instaurando a energia da presença no espaço, subvertendo o rigor da ciência e expandindo as fronteiras, enquanto a luz queima em faísca com o corpo, a documentação arrebatada se dá *toda a noite no gabinete do cartógrafo*. Uma vez mais, Compagnon é certo:

Para a topologia, é esse o sujeito. Aquele que está em condições de escrevê-lo move-se incessantemente em relação a um universo em incessante variação. Às vezes, ele o encontra. Quando ele adere ao sintoma, quando anuncia o sentido magnético, ele se torna, momentaneamente, um ponto de aderência da topologia. (COMPAGNON, 1996, p. 164)

Enfim aderida à topologia, a primeira pessoa, citada desde o primeiro verso e tornada terceira pessoa ao longo do texto – quando o referente se torna o corpo –, retorna aqui, ainda que não explicitamente, na referida figura do cartógrafo. Não obstante o documento impresso, o inacabamento persiste, as fronteiras continuam em trânsito perpétuo, como constata Deleuze: "Acontece de felicitarem um escritor, mas ele bem sabe que está longe de ter atingido o limite que se propõe e que não para de furtar-se, longe de ter concluído seu devir. Escrever é também tornar-se outra coisa que não escritor" (DELEUZE, 2011, p. 17). É inclusive tornar-se mapa. Isso comprova o percurso escrito do cartógrafo Herberto Helder, em caminho que não segue em linha reta, mas é desviante, fazendo o tempo se perder. Afinal, quem mais se perde nesse caminho tortuoso é o tempo histórico, o dos acontecimentos que se perfilam na sucessividade. Distante de cessar seu devir, expresso por meio da reescrita, o poeta cria uma fenda entre o moderno e o contemporâneo.



## Antropofagias, alteridade e sacrifício

### Texto 5

"Uma devassidão aracnídea" se se quiser  
põe aqui uma descontente atenção e é quanto basta "aqui"  
o único problema é encontrar essa se possível dizer  
como que "clareira obscura" aqui onde existem "ásucas de ouro"  
o silêncio ex.: "não se precisa sair do silêncio"  
por favor eu quero dizer que "é preciso entrar nele"  
no silêncio das clareiras obscuras das áscuas de ouro  
ficar como um cavalo no campo  
e não decerto por acaso falo de um cavalo no campo  
uma coisa completamente viva e completamente distante  
"que está"  
notável que se estabeleça um cerco de cabeças com apenas  
"um toque de lume" veja-se uma expressão  
tudo a fazer força de dentro no escuro um só "lampejo"  
tudo para fora uma víscera brilhando "para ver"  
uma tensão  
"como se comessem bananas"  
os intestinos a arderem pelo poder dos alimentos  
coisa sibilina essa afinal sempre a mesma  
o toque áspero na raiz dos cabelos "eles eriçam-se"  
o medo de saber alguma coisa quando se vê o campo  
o cavalo tudo vivo e longínquo  
"trouxeram fotografias onde estava o silêncio  
ainda todo molhado e atravessaram-no  
parando aqui escrutando"  
o gosto era já algo tão puro como uma vocação  
há "aí" uma bruta elegância uma coisa fugitivamente louca

"uma devassidão" que é como uma referência às "palavras"  
mas tinham medo de dormir o sono traz  
uma gentileza perigosa e também porque "no sono se revela o rosto"  
bem sei forçoso é colocar os dedos lá no fundo  
"queima" dizem e "pois é verdade que queima"  
ora não havia de queimar "que pensam eles?"  
é o silêncio  
ainda têm uma certa leviandade porque examinam tudo  
como se se destinasse a "uma paisagem interrompida pelo frio"  
em termos despropositados "uma pontuação coerente"  
precisava-se de "um pintor de cavalos"  
um homem que abandonasse a família apenas  
para ser um obscuríssimo "pintor de cavalos"  
uma criatura viva de dedos vivos longínqua de coração longínquo  
nada menos que um selvagem que viu "monstros dourados"  
e a si mesmo dissesse "entrega-te ao que melhor te pode esquecer"  
ou "dez dedos ainda assim é extenso para quem tem uma vida"  
animais blocos de ouro uma energia inexplicável  
toda a luz sugeria nele uma pulsação nocturna  
uma leveza indomável uma leveza  
ele entrava na posse de uma "visão" herança de ritmos  
então poderia destruir tudo numa "devassidão aracnídea"  
o perto e o longe "o cavalo no campo" ele "o bárbaro"  
apenas um pintor de cavalos "o impossível" (HELDER, 2016, p. 267-268)

*“Uma devassidão aracnídea” se se quiser* é o primeiro verso do “Texto 5” de *Antropofagias*. O próprio nome da série dá ensejo para uma leitura da referida “devassidão aracnídea” como menção a uma prática rara no mundo animal, mas presente em alguns tipos de aracnídeos, como em espécimes de aranhas e escorpiões, nomeada canibalismo sexual. Consiste em “um comportamento extremo em que as fêmeas geralmente matam e se alimentam do macho antes, durante ou depois do acasalamento, e pode impor altos custos

reprodutivos em machos e fêmeas”.<sup>40</sup> Os motivos que levam a esse ato, que à primeira vista tende a causar repulsa, variam de espécie para espécie, mas em geral o canibalismo sexual se dá mais por necessidade que perversidade. Trata-se de uma questão de facilidade, afinal o corpo morto do macho preso em sua teia é uma garantia de alimento não só à fêmea durante o período de gestação, mas aos próprios filhotes quando vierem à luz.

Ou seja, faz-se necessário um olhar mais apurado para captar as contradições que residem para além da aparente crueldade do ato: o que parece um mero capricho de pôr fim a uma vida é na verdade um sacrifício para que a vida possa continuar. Uma vida em troca da garantia de continuidade da espécie. Com essa imagem inaugural, o “Texto 5” lança o leitor numa vertigem de amor e violência, signos que ao longo da poética helderiana surgem em íntima associação. Em *Antropofagias* não é diferente, com o ato de manducar o outro carregado de forte carga erótica.

A antropofagia, prática comum entre tribos ameríndias e africanas nativas, é referida por relatos europeus ao menos desde o século XV mais com fins de animalizar essas populações que com a intenção de se compreendê-lo como um traço fundamental em suas culturas, nas quais um corpo tem capacidade de alimentar mais que o corpo. A sequência *põe aqui uma descontente atenção e é quanto basta "aqui"* pode ser lida nessa chave, como uma espécie de desdém para com a prática, um olhar superficial e apartado daquela realidade particular. Como se sabe, o europeu civilizado e temente a Deus não perdeu a oportunidade de ser um bom cristão e de salvar aquelas almas perdidas impondo sua fé, enxertando-a e inserindo assim essas almas em sua cultura – mesmo que na condição de escravizados. Os relatos escritos, escandalizados com a bestialidade daqueles povos que, aos seus olhos, auferiam prazer em comer outros corpos humanos, foram de grande valia para justificar a colonização: era preciso levar a civilização, muito ancorada na Verdade da fé. Maria Esther Maciel, em *O animal escrito*, comenta textos teratológicos renascentistas e compêndios zoológicos dos séculos XV, XVI e XVII que, não obstante tratem de animais, oferecem alguma compreensão sobre o processo de animalização do diferente que se estende ao humano:

---

<sup>40</sup> BUENO, Rubén Rabaneda. *EL CANIBALISMO SEXUAL EN LA TARÁNTULA IBÉRICA (Lycosa hispanica): ECOLOGÍA Y EVOLUCIÓN DE ESTRATEGIAS CONDUCTUALES*. 2014. Tese (Doutorado em Ecología Funcional y Evolutiva) – Estación Experimental de Zonas Áridas, Universidad Autonoma de Madrid, Madrid. Disponível em: <[https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/663595/rabaneda\\_bueno\\_ruben.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/663595/rabaneda_bueno_ruben.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 1 fev. 2019. Tradução minha.

Poderíamos, a título de exemplo, mencionar os relatos dos viajantes europeus sobre a fauna do chamado Novo Mundo, verdadeiros catálogos de híbridos e seres prodigiosos. Todos eles atravessados pela experiência de assombro do colonizador diante da diferença, da alteridade radical representada pelos animais exóticos que, naquele momento, desafiavam o ainda precário sistema taxonômico existente e, portanto, se inscreviam na ordem do excêntrico, do extraordinário e até mesmo do mal. (MACIEL, 2008, p. 15)

Grande parte dos relatos de práticas antropofágicas foram produzidos por viajantes, que atendiam a uma avidez do mercado editorial pelo exótico e pitoresco. Desse modo, a fim de instigar imaginações sedentas, é comum esses autores libertarem em sua escrita a própria imaginação. Nesse contexto, abundam textos que dão conta da suposta prática de antropofagia, muitos deles baseados mais na figura selvagem que habitava o imaginário europeu que em constatações *in loco* de rituais que envolvessem de fato a antropofagia. Como paralelismo, basta lembrar que contemporaneamente a esses relatos eram produzidos mapas recheados de monstros marinhos, supostamente avistados durante as navegações. Evidente que não se trata de monstros que existiram e, após o século XVIII, foram extintos, mas sim de monstros que habitavam o imaginário daqueles que os representaram e se aproveitaram da oportunidade dada pelo desconhecimento para lhes conferir existência – ao menos nos mapas. A obscuridade irrompe como terreno propício à experimentação. É o que atesta Sílvio Marcus de Souza Correa, ao refletir acerca da realidade discursiva sobre o real:

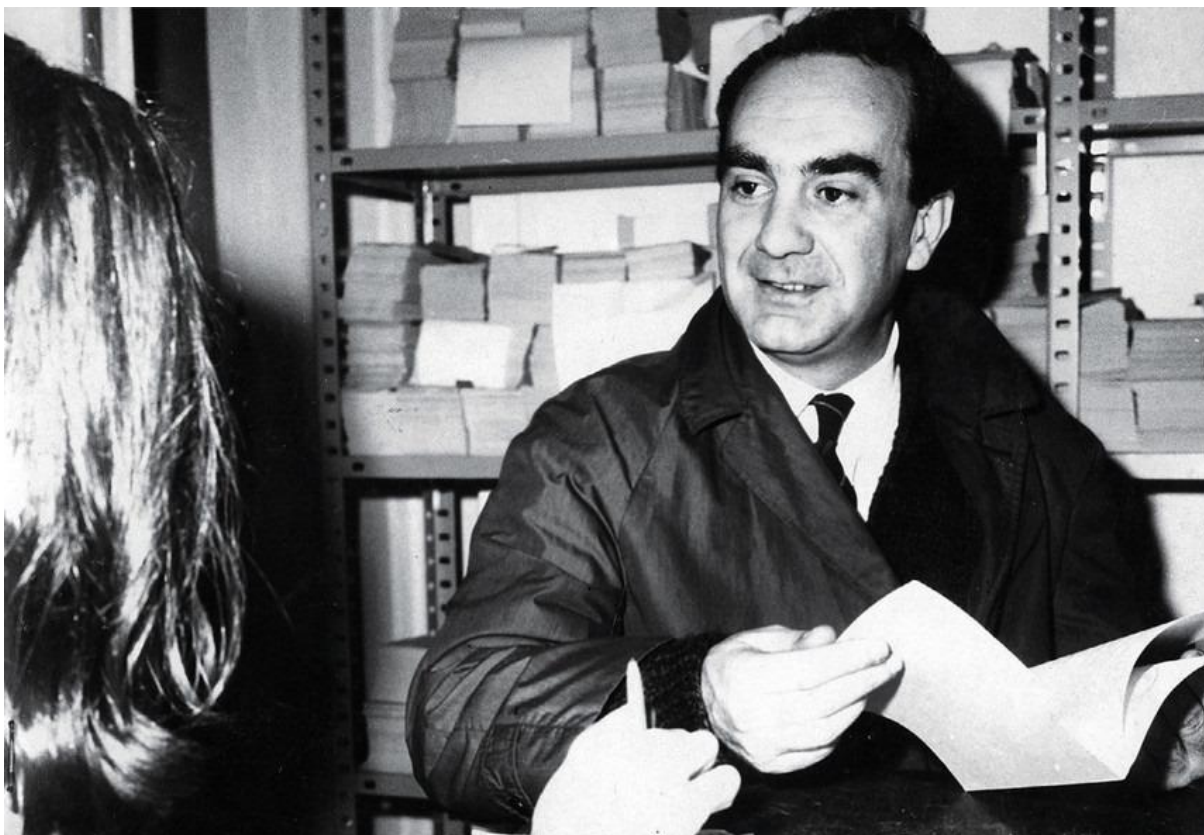
Como no Novo Mundo, os europeus fizeram da costa africana e de sua hinterlândia um cenário propício ao seu imaginário, povoado por ogros, faunos e outros seres fantásticos. Para a América, os relatos de Cristóvão Colombo, Américo Vespúcio e Antônio Pigafetta apontam para uma realidade fantástica, devida, em grande parte, ao “ouvir-dizer”. (CORREA, 2008, p. 12)

Importante ressaltar que, não obstante o quinhão da imaginação, assim como parte dos monstros marinhos era na verdade baseada em animais que de fato existiam, como baleias e morsas, desconhecidos à época, a antropofagia era uma prática existente em solo americano e africano. Porém, assim como os monstros nos mapas eram representações do medo que provinha do oceano inexplorado, as alarmantes representações da antropofagia, em relatos e ilustrações, manifestavam o receio diante daquilo que não se conhece, isto é, o outro. O desconhecido é território fértil para projeções. E o que é mais desconhecido que o outro? Desde Heródoto, a antropofagia é associada aos povos nomeados bárbaros (CORREA, 2008,

p. 13): aquele que fala uma língua que não é entendida e cujos hábitos tampouco são compreendidos.

Assim como o canibalismo sexual entre os aracnídeos demanda um olhar mais atento para sua compreensão, para se compreender a antropofagia é necessário se debruçar sobre o contexto em que está inserida. A prática, talvez a maior síntese desse distanciamento do que era considerado como culturalmente aceitável – e cuja falta de compreensão levou o imaginário europeu a questionar se aqueles que encontraram eram de fato homens –, foi não à toa a imagem utilizada por Herberto Helder – no plural, *Antropofagias* –, como símbolo potente da alteridade radical, para nomear a dúzia de textos de 1971. Quatro séculos depois, enquanto Angola buscava superar uma etapa da colonização em sua guerra da independência – que ainda se estenderia durante três anos mais –, Helder, que lá estava trabalhando como jornalista, na condição de poeta propõe um exercício de alteridade, pela busca desse outro a partir de práticas textuais.

**Figura 10** – Herberto Helder com Maria Teresa Horta, Abril de 1968



Fonte: Maria Teresa Horta, «Dez minutos com... Herberto Helder», 'A Capital', 10 de Abril de 1968 (I).  
Fotografia de Arquivo 'A Capital'.

A partir de uma perspectiva religiosa, há relações possíveis de aproximação entre a hóstia cristã e a antropofagia. Diana Taylor lembra que "A consagração da hóstia, embora feita pelo homem, é o corpo de Cristo, e não uma representação ou metáfora. Embora seja um objeto, os católicos a veem como imbuída da essência divina, realizando a integração da substância espiritual e física". (TAYLOR, 2013, p. 75). Como comenta Marcelo Ribeiro, em *O devir-antropófago: Alfred Jarry, René Magritte e o espelho*, acerca do artigo *Antropofagia*, de Alfred Jarry:

O espelho da religião parece tornar a antropofagia menos estranha, revelando que seu impulso perdura sob a forma (familiar aos cristãos) da teofagia: beber o vinho equivale a beber o sangue de Cristo, comer a hóstia equivale a comer o corpo de Cristo. A comparação da antropofagia selvagem com a teofagia cristã possibilita a familiarização do estranho e o estranhamento do familiar que marcam a experiência antropológica, invertendo os valores euro-ocidentais dominantes. (RIBEIRO, 2011)

Assim, a prática antropofágica que, à primeira vista, apresenta-se como um ritual selvagem aos viciados olhos europeus, pode ter como ponto mediação entre o familiar e o estranho o próprio ritual cristão com o envolvimento da hóstia.

Retomando o corpo textual, uma vez esboçado o contexto de sua produção a partir do início do "Texto 5", seus versos também apresentam no plano formal um procedimento recorrente ao longo da série: o uso muito particular das aspas. Mais que no plano conceitual, a prática antropofágica se manifesta na linguagem a partir do uso das aspas (MENEZES, 2013, p. 101), já que elas podem indicar um discurso alheio, como um modo de marcar uma abertura à voz do outro. Ao distinguir três modelos de relação "entre o sujeito da enunciação e o enunciado" – as noções de posse, apropriação e propriedade textuais –, Compagnon defende em *O trabalho da citação* que

Permanece, pois, mais perto da verdade da escrita a apropriação: o que copia uma frase, o que desmascara um sujeito, o que zomba tanto do sujeito quanto do objeto. Isso não é meu, isso não sou eu, falo em nome de alguém; isso é meu sintoma, e o sintoma é sempre o discurso do outro, o real. Não há nada mais real que o roubo – ausente das considerações hegelianas sobre a propriedade, a não ser na forma do plágio –, o roubo da escrita que abala toda propriedade no seu fundamento. (COMPAGNON, 1996, p. 148)

Essa relação com o roubo, contra uma sociedade fundada na ideia de propriedade, aproxima Helder da tradição dos poetas malditos e evoca o talvez mais célebre deles, Rimbaud, que

inclusive foi próximo à Comuna de Paris. Se o poeta francês prega o desregramento de todos os sentidos<sup>41</sup>, Helder, por sua vez, trabalha um desmembramento – em que os trechos entre aspas seriam pedaços de corpos – que se inclina por vários planos, inclusive sobre si próprio, quando desestabiliza o que se entender por posses ao não evidenciar o que é ele/dele e o que não o é.

Ana Lúcia Guerreiro defende que as aspas "constituem um dos recursos próprios da crítica, que se serve das palavras de um autor para depois as comentar" (GUERREIRO, 2009, p. 20). Em textos como este, que se pretende crítico, os comentadores desmembram os textos analisados e outros em que amparam sua leitura, destacando os pedaços emoldurados por aspas. Essa leitura do uso das aspas como uma referência um tanto ou quanto irônica para com a prática da crítica vai ao encontro da elaboração entre práticas e teorias que o laboratório antropófago helderiano executa em *Antropofagias*, e explicita seu modo zombeteiro de lidar com comentadores de sua obra, extensão de sua postura arredia para com as instituições ao longo da vida. Isso se torna explícito em *Comunicação acadêmica*, de 1963. Maffei aponta nesse texto o fato de o autor ironizar a escrita automática surrealista, além do próprio ambiente acadêmico: “A outra vítima da ironia do texto, evidentemente, é um ambiente, a academia, que de algum modo representa a cultura oficial, tão atacada por Herberto” (MAFFEI, 2017, p. 67-68). A isso se soma o debochado uso do latim e a assinatura do texto que, como ressalta Maffei, revela o poeta mais próximo do verso que dos gêneros praticados pela academia, símbolo de uma cultura institucionalizada.

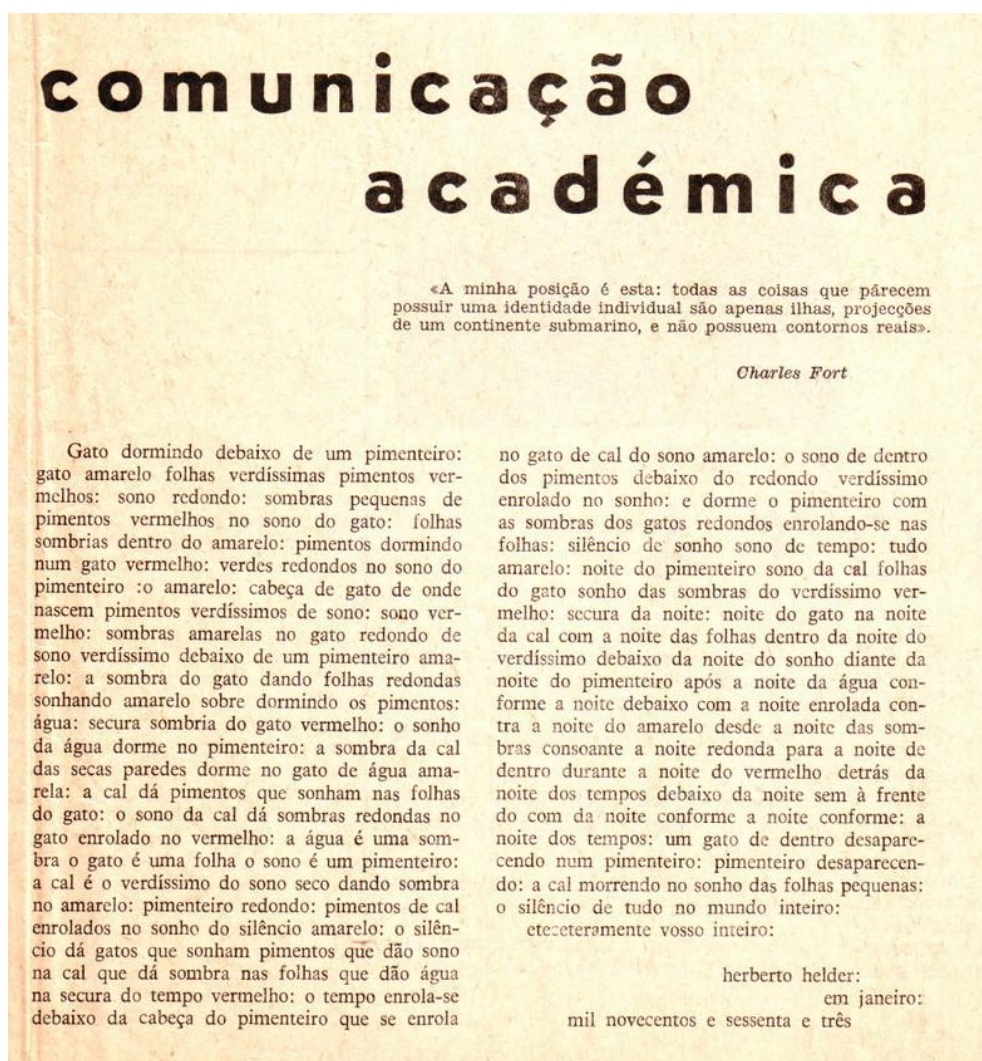
A ironia é aspecto fulcral na poesia helderiana. Em *Antropofagias*, desde o “Texto 1” os interlocutores são tratados por *senhores*, tratamento este carregado de ironia. No que diz respeito às aspas em particular, não deixam de operar também como índice de caráter irônico. Contudo, como o uso desse recurso não é explicitado com clareza – pelo contrário –, o texto se movimenta num espaço de incerteza. Assim, há como que um estranhamento da cultura que desloca o contexto compartilhado, de modo que o leitor habita a dúvida sobre se aquilo que o poeta diz é a sério ou não. Essa poesia que resiste à leitura se conserva como elo e enigma. Luis Maffei cita Pedro Eiras acerca da ironia em Herberto Helder: "Na possibilidade de a linguagem (se auto-) interrogar, o texto não deixa de ser desocultação e nova ocultação

---

<sup>41</sup> É na "Carta a Paul Demeny", também conhecida como "Carta do vidente", que Arthur Rimbaud prega o "desregramento de todos os sentidos". O famoso texto é uma carta-testemunho não só da poética rimbaudiana, mas de toda a praxis poética moderna. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2006000100011](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2006000100011)>. Acesso em: 1 fev. 2019.

daquilo que estuda: ele próprio" (EIRAS apud MAFFEI, 2017, p. 67). Na falta de um contexto compartilhado, o que é colocado em xeque é o próprio conceito de cultura: "Agora, não mais o mero senso comum é alvo da "ironia herbertiana", mas "a Cultura e seus depositários" naquilo que têm de um "senso comum" próprio, e não me esqueço de que o senso comum (ambos) é (são) dos altos imobilizadores da linguagem" (MAFFEI, 2017, p. 66). Apenas o foco no modo incomum de utilização das aspas na série, que pode ser lida sob diversas perspectivas, já seria suficiente para incluir *Antropofagias* na categoria identificada por Maffei: "Em alguns textos de Herberto Helder vê-se uma veemente destruição do que o uso comum consagrou" (MAFFEI, 2017, p. 27).

Figura 11 – «comunicação acadêmica»



Fonte: *Suplemento do «Jornal do Fundão»*, 24 Janeiro 1965, sobre Poesia experimental, org. António Aragão e E. M. de Melo e Castro.



Diferentemente do texto crítico em que é obrigatória a citação da referência de acordo com um padrão para não se recair em plágio, na *devassidão aracnídea* do “Texto 5” – tomada aqui num sentido possível de voracidade de uma poética que se dá à visão como aparição de um ser estranho, quando não abjeto ou monstruoso – Helder não impõe para si tal obrigatoriedade com a fonte. Aliás, é possível que um poema seja inevitavelmente um plágio, uma paráfrase de algum outro escrito, fadado a tentar dizer sempre as mesmas coisas com palavras diferentes – já que em poesia não há sinônimos – e sempre fracassar nessa tentativa. No entanto, menos que frustração, esse fracasso é a garantia de que sempre se escreverá mais poemas, pois se fosse possível escrever *O Poema* todos os demais poemas seriam desnecessários. O que é certo é que as aspas tornam mais denso o trecho que envolvem, ao mesmo tempo que espremam um corpo entre elas – escreve Compagnon na obra já referida que “A citação é um corpo estranho em meu texto, porque ela não me pertence, porque me apropriou dela” (COMPAGNON, 1996, p. 37). Se a citação confere autoridade ao crítico, o poeta prescinde disso, pois já é ele próprio a autoridade, autorizado inclusive a desrespeitar a propriedade e roubar. Como Helder não faz menção às origens dos trechos entre aspas – exceção feita à referência a Borges –, não se sabe a que textos eles remetem ou mesmo se são expressões idiomáticas ou ditados populares. É possível evocar Walter Benjamin, que postula no “Arquivo N [Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso]” das *Passagens*: “Este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à da montagem” (BENJAMIN, 2006, p. 500). Esse postulado benjaminiano dá margem para outra aproximação da poética helderiana à ideia de montagem cinematográfica, como o próprio atesta logo no texto inaugural de *Antropofagias*, com seu *é uma espécie de cinema das palavras*.

O múltiplo uso da citação em Herberto Helder não pode ser apreendido com exatidão: “O sentido da citação depende do campo das forças atuantes: ele é essencialmente variável, como escreveu Gilles Deleuze sobre o sentido, segundo Nietzsche, ‘sempre uma pluralidade de sentidos, uma constelação, um complexo de sucessões mas também de coexistências’” (COMPAGNON, 1996, p. 47). Contudo, queria ressaltar a hipótese sobre o uso das aspas que mais me interessa nesta análise, por melhor se relacionar aos nós da teia que se desenha com essa *devassidão aracnídea*, que é quando surgem destacando uma única palavra. Para além da presença de vozes outras atravessando o texto, esse uso em particular traz uma marca de que as palavras utilizadas talvez não sejam as mais adequadas para se comunicar aquilo que o autor gostaria de comunicar, mas são as que foram possíveis de se utilizar no momento. Nesse

sentido, o uso das aspas seria uma ressalva. Todavia, há um desejo latente por dizer mais do que está dito ali, pois o que precisa ser dito excede o dizível, como expressa o *enjambment*: o único problema é encontrar *essa se possível dizer / como que “clareira obscura” aqui onde existem “áscuas de ouro”*, dos terceiro e quarto versos do “Texto 5”. Essa indicação de expressões entre aspas se faz presente inclusive na linguagem oral cotidiana, em “conversas de boteco”, quando ao dizer uma expressão alguém faz com as mãos os gestos imitativos das aspas, como que para indicar que aquelas palavras, seja por ironia ou imprecisão, não devem ser tomadas ao pé da letra. Nesse sentido, seu uso revelaria o próprio inacabamento da escrita, sua exigência de suplementação por parte daquele que a apreende. Outro aspecto formal também presente ao longo de toda a série é o uso da pontuação, com pontos finais e vírgulas suprimidos quase que em sua totalidade, o que não só indica incompletude, como reafirma uma maior interligação entre o conjunto de textos (MARINHO, 1982, p. 170).

Ao abrir mão da pretensão da precisão, Herberto Helder revela que a linguagem é insuficiente para aquilo que pretende. No entanto, ele insiste em escrever. E se a escrita não é suficiente, só resta a reescrita. É preciso esforço para forçar os limites, é um processo contínuo. Se Andrei Tarkóvski usou para seu cinema a imagem de esculpir o tempo<sup>42</sup>, é possível que a *espécie de cinema das palavras* seja um projeto para esculpir o silêncio. Só é possível revelar o silêncio na linguagem, caso contrário não se diferencia som de silêncio, ou seja, somente é possível silenciar a partir das palavras, como se cada palavra fosse um véu a delinear as curvas impalpáveis do corpo do silêncio. "Tantos nomes que não há para dizer o silêncio" (HELDER, 2000, p. 68), escreve Helder em outra série de poemas, corroborando a negatividade de sua escrita, que leva o poema a nascer fadado ao fracasso e que, mais que levar à impotência da desistência, gera a insistência da recursividade.

Avançando na leitura do “Texto 5”, lê-se adiante: *o silêncio ex.: “não se precisa sair do silêncio” / por favor eu quero dizer que “é preciso entrar nele” / no silêncio das clareiras obscuras das áscuas de ouro*. Essa relação paradoxal entre silêncio e palavra vai se revelando ao longo do texto, como nas *clareiras obscuras*, que na citação aqui transcrita aparece sem aspas, como que já incorporado ao conjunto, ao passo que em sua primeira aparição no texto surge destacado pelas aspas. A expressão condensa o paradoxo, dispondo em sequência palavras que se repelem, claridade e obscuridade, resultando numa construção ilógica. É uma possibilidade de que o poeta lança mão para tentar tocar a impossibilidade de destrancar o

---

<sup>42</sup> TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

silêncio, testando as palavras como chave: trata-se de uma proposta alternativa ao logocentrismo, porém tensionando o princípio fundador do pensamento ocidental da não contradição, num movimento em que os opostos não se anulam, podendo inclusive surgirem como complementares, como no jogo de luz e sombra que compõe seu enigma.

Esse projeto se associa ao já citado exercício de alteridade praticado por Helder, não simplesmente recaindo no exotismo com que o eurocentrismo representou outros povos nativos, como as figurações aqui referidas em relatos da antropofagia, mas uma busca por viver as antropofagias no plano da linguagem. Um bom testemunho da radicalidade dessa prática pode ser dado por seus “poemas mudados para português”. Se em Maiakóvski a anatomia ficou louca, já que o poeta era todo coração<sup>43</sup>, nas mudanças de Helder para o português – modo particular do poeta chamar suas “traduções”, muitas vezes indiretas, já que há poemas que originalmente foram concebidos em línguas que o poeta não conhecia – é a sintaxe que enlouquece. Ao ser mantida a lógica sintática da língua original, a estranheza quando da leitura em português é inevitável. Ao vir para o português, em simultâneo o poema é transformado e transforma a língua: desse embate devorador surge a potência da alteridade. Dando luz à dimensão antropofágica, Natasha Furlan Felizi disserta sobre os poemas mudados para português em *A Face Antropofágica De Herberto Helder*:

desde a atitude em relação a textos alheios, passando pelo exercício de organizador e “tradutor” infiel, que profana tanto os “textos originais” quanto sua língua mãe, que recebe esses elementos estranhos em seu interior a partir da tarefa de tradutor antropofágico. (FELIZI, 2015, p. 56)

Exemplo elucidativo desse processo é o seguinte poema caxinauá pela voz do poeta português:

A lua quando se deitou: lua deitada está,  
fazei não! de lobonauá a cabeça deitada, fazei!  
Àqueles ensinou, acabou, seus fios pôs na boca, em cima  
se pendurou, foi. Céu

---

<sup>43</sup> “Comigo a anatomia ficou louca. / Sou todo coração – em todas as partes palpita.” Trecho do poema *Adultos*, em tradução de Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. Disponível em: <<http://notaterapia.com.br/2017/11/01/8-nomes-da-poesia-russa-sovietica-a-geracao-que-esbanjou-seus-poetas/>>. Acesso em: 1 fev. 2019.

dentro entrou, seus olhos arrancou, estrelas  
fez, sua cabeça lua se tornou, de seu sangue  
arco-íris  
fez. (...) (HELDER, 1997, p. 51)

Essa leitura causa, antes de qualquer outra sensação, estranhamento. E esse estranhamento leva a um deslocamento por parte do leitor, como alguém interessado em se inteirar de uma cultura distante. O poeta, ao trazer o poema para outra língua, é como o responsável por intermediar o estranho e o familiar. Construções em versos como “lua deitada está, / fazei não! de lobonauá a cabeça deitada, fazei!” perturbam o eixo sintagmático comum, transcendendo o mero uso cotidiano da língua para fins comunicacionais. Ao confrontar prescrições e lançar mão de uma escrita pouco ortodoxa, o poeta desordena a gramática – pois o conceito de agramatical só existe dentro de uma gramática aceita –, estabelecendo modos de comunicação outros. Só poderia ser assim, já que a barragem da sintaxe é a primeira a ruir diante da implosão da lógica. A imagem do transbordamento indica que o poeta se vale dessa sintaxe estranha não somente como recurso para causar determinado efeito no leitor, mas também a fim de indicar que não só a língua portuguesa pode aprender, mas toda a cultura que nela se encerra tem muito a crescer com as fricções entre línguas – e culturas – outras, sobretudo com as chamadas “primitivas”, em oposição à moderna cultura ocidental (LEAL, 2006). É como se o poeta buscasse desenvolver uma linguagem que, dentro da língua portuguesa, se lançasse para fora da legibilidade de seus falantes, a fim de expor um não-saber, ou ao menos capaz de tornar esse desconhecimento público, revelá-lo, como faz a palavra ao delinear o silêncio: mostra o que não se vê.

Em “‘Devagarosa mulher cobra’: Herberto Helder, uma poética da tradução”, artigo em que também se debruça sobre poemas mudados para o português, Izabela Leal lança uma consideração que extravasa Helder e se aplica à poesia contemporânea em geral:

A poesia contemporânea me parece cada vez mais empenhada num mergulho em direção à oralidade, à musicalidade, à performance, ao ritmo, ou seja, ao seu longínquo e ancestral passado, sua matriz primeira de puro canto. As experiências mais recentes de inúmeros autores que vêm se dedicando a uma interlocução com as poéticas indígenas, seja pela via da tradução ou do hibridismo entre a língua oficial e as línguas ameríndias, evidenciam um entrelaçamento de vozes que formam camadas em sobreposição, extratos de tempos diversos conectados em um instante único, onde se atam não apenas o antigo e o novo – essa interpenetração crítica do passado e do presente, como sugere Didi-Huberman (1998, p. 177) –, mas em que o

próprio processo de escrita se confunde com a leitura, revelando a impropriedade fundamental da obra. Ora, é justamente na sua impropriedade, naquilo que estando nela é mais do que ela, que a poesia deixa falar as outras vozes que a assombram, acolhendo-as e transformando-as. (LEAL, 2020, p. 102-103)

Na sequência, Leal afunila a reflexão até o poeta português, associando sua atividade tradutória à “ideia de *mover*”, como “possibilidade de movimentar-se, um deslocamento, um giro, que não é apenas um deslocamento entre línguas, a materna e a estrangeira, mas uma torção no interior da própria língua materna” (LEAL, 2020, p. 104). Assim, o que a autora concebe é um triplo movimento: “o primeiro, como deslocamento de um contexto etnográfico e linguístico ao poético”, “o segundo, um deslocamento rítmico”, que diz respeito ao rearranjo em versos dado por Helder; “o terceiro, e o mais radical dos três, aquele que compreende um deslocamento de autoria” (LEAL, 2020, p. 105). Em resumo, Leal postula tal conduta de ocultamento de fontes como parte indissociável do processo criativo do poeta, associando-a à antropofagia. O encontro do antigo e do novo num instante único em que o “processo de escrita se confunde com a leitura”, no qual a dimensão autoral dissolve a fonte e se dissolve nela, é uma singularidade própria do universo instaurado pela poética helderiana, “como se o tempo e o espaço da poesia fossem de fato um tempo e um espaço deslocados, ou melhor, colocados em outra parte, fora, talvez, de qualquer contexto específico” (LEAL, 2020, p. 110).

Herberto Helder não visa sublinhar semelhanças, mas revelar diferenças: não se trata da se reconhecer, mas de se estranhar e, a partir desse estranhamento, alcançar um alargamento e profundidade – “Primeiro estranha-se, depois entranha-se”<sup>44</sup> reza o famoso slogan pessoano nunca veiculado, porém enquanto este visava vender Coca-Cola, uma das maiores expressões do “imperialismo”, nesses termos o projeto helderiano seria o oposto, estaria mais para “anti-imperialista”. Portanto, dentro desse deslocamento em direção à alteridade, a identidade não é reforçada, mas entra em síncope, e a racionalidade ocidental igualmente se colapsa, horrorizada diante da selvageria da carne humana servida como alimento. Em última instância, é o projeto humanista europeu que é posto em xeque. Acerca de um dos livros derradeiros de Helder, *A Morte sem Mestre*, António Guerreiro afirma que

---

<sup>44</sup> DESTAK. *1º anúncio da Coca-Cola em Portugal foi criado por Fernando Pessoa*. Disponível em: <<http://www.destak.pt/artigo/94636>>. Acesso em: 1 fev. 2019.

Os poemas são escritos “contra” todas as regras da *bienséance* e as disposições humanistas. (...) O genial poeta-energúmeno concebe a poesia como uma forma aguda do Mal. E o Mal tem para ele um valor soberano. O Mal é o que dia-boliza o sím-bolo. (...) O Mal é a força informe que trabalha a língua e lhe dá a sua violência; o Mal é o inumano que habita, como um fundo inapagável, o humano, é a sua miséria “natural”, a sua perversão polimorfa de criança mal-educada que resulta em poeta-energúmeno entregue à tarefa prostitucional da poesia. (GUERREIRO, 2014)

Parece-me que é dessa ordem o Mal – com maiúscula – que marca presença em *Antropofagias*.

Evidente está que, ao ir ao encontro do outro, é ao bárbaro que o poeta se alinha. É aí que Helder funda sua poética que caminha sempre na marginalidade – o que fica evidenciado em seu modo de vida, ao recusar prêmios e realizar aparições públicas, por exemplo. Essa circunstância permite aproximar a *devassidão aracnídea* referida a um protagonista muito popular nas narrativas de tradição oral do povo Ashanti, originários do continente em que *Antropofagias* foi concebido, no território hoje denominado Gana. Muito sinteticamente, Ananse, também grafado Anansi, é uma aranha, ou melhor, um homem-aranha que, segundo conta uma das narrativas em que tem seu nome envolvido, supera com sua astúcia uma série de provações para levar ao seu povo histórias até então inacessíveis. Para subir ao céu e falar com Nyame, o Deus do Céu, detentor de todas as histórias, Ananse tece uma teia de prata, a mesma pela qual, uma vez cumpridos os requisitos que lhe são impostos, usa para descer triunfante com as histórias de volta à sua terra.<sup>45</sup> Tal qual o homem-aranha, Helder expande o repertório dos seus ao trazer elementos de culturas alheias. E não é à astúcia de Odisseu que sua imagem recorre, mas a Ananse. Nessa leitura, a escolha do aracnídeo para o “Texto 5” dá testemunho de um modo muito particular de Herberto Helder praticar a alteridade e, especialmente, de estabelecer relações com o continente em que *Antropofagias* foi produzido.

Dessa relação é possível supor a concepção helderiana de texto – nomenclatura usada para os “poemas” de *Antropofagias*. Do latim *textus*, particípio de *texo*, do verbo *texere*, que significava “tecer, entrelaçar”, a ideia de texto está desde seu princípio associado ao tecer, aqui estendida ao tecer da aranha com sua teia. Para trabalhar essa visão de texto como tecer, o poeta recorre não à mulher tecelã do hino fundador da cultura Ocidental, Penélope, que fiava de dia para desfiar noite adentro enquanto esperava pelo marido Odisseu, mas a Ananse,

---

<sup>45</sup> SANTOS, David. *Contos Africanos - Histórias dos povos de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Zangu Cultural, 2014. Disponível em: <[http://www.perse.com.br/novoprojetoperse/BSU\\_Data/Books/N1396152972986/Amostra.pdf](http://www.perse.com.br/novoprojetoperse/BSU_Data/Books/N1396152972986/Amostra.pdf)>. Acesso em: 1 fev. 2019.

o homem-aranha da narrativa oral tradicional. A *devassidão aracnídea* faria então menção ao próprio texto, “*uma devassidão*” que é como uma referência às palavras, como diz textualmente Helder.

Esse homem-aranha, portanto, seria o responsável por fazer as histórias entrarem no silêncio de sua aldeia: *ele entrava na posse de uma “visão” uma herança de ritmos / então poderia destruir tudo numa “devassidão aracnídea”*. Assim, com os sentidos de visão e audição imbricados, essa “visão”, classificada como *uma herança de ritmos*, relaciona-se com a tradição da oralidade, ágrafa – sem deixar de ressaltar a questão do ritmo, que é tradicionalmente um dos fatores elencados como distintivos do poema com relação à prosa devido à sua função mnemônica. O contato com as narrativas tradicionais daquele povo é a expressão de uma tradição que, uma vez “possuída” em sua “leveza indomável”, poderia ser destruída num gesto de apropriação antropófago: a “*devassidão aracnídea*” que, como ensaiado aqui, é a prática textual, o próprio ato da escrita. O uso do termo *devassidão*, em particular, sustenta essa leitura de libertação e mesmo reestabelecimento da tradição, já que no dicionário está justamente definido como 1. Libertinagem; 2. Depravação de costumes.<sup>46</sup>

Nessa leitura, a figura apresentada se afeiçoa à do poeta. Mais que isso, associa-se ao próprio Herberto Helder, versado na dita “alta cultura”: leitor da Bíblia, de Villon, de Dante e de Camões, como revela seu experimento de 1964 *A máquina de emaranhar paisagens*.<sup>47</sup> A mesma máquina, no entanto, também expõe processualmente sua associação sempre tensa com essa tradição em que se insere: o poeta começa com excertos dos citados pilares da tradição Ocidental e, ao fim do percurso, insere um trecho de... Herberto Helder. Esse gesto de se colocar na sequência de nomes basilares por si só já seria capaz de planificá-los, no entanto a máquina age e o que se segue é um emaranhamento dessas paisagens, em que os trechos todos se confundem em blocos de textos e o leitor apenas vislumbra trechos de um e outro, que se recombina como uma única massa viva capaz de adotar diversas formas. Em lugar da fixação de um modelo predeterminado, mais que na repetição a tradição se expressa na instabilidade de estruturas que, mesmo fragmentadas, são reconhecíveis. Tal movimento dos textos indica a ação do tempo sobre a tradição que, caso ainda se pretenda viva, não deve passar incólume às transformações. Já a opção pelo fragmentário, em detrimento de uma estruturação de sentido único e totalizante, contrapõe-se ao princípio de mimese da ação, não

<sup>46</sup> Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/devassid%C3%A3o>>. Acesso em: 26 jun. 2020.

<sup>47</sup> HELDER, Herberto. *A máquina de emaranhar paisagens*. Em: *Poemas completos / Herberto Helder*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2016. p. 205-211.

se sujeitando, portanto, à lógica da representação. Desse modo, a máquina se apresenta como uma ilha de edição capaz de cortar e colar os planos determinados em infinitas sequências fílmicas. Luis Maffei explana que

*A máquina de emaranhar paisagens* é “o lugar da repetição”, pois nela estão (repetidos) textos já escritos, prontos e pertencentes à tradição, mas é também “novidade contínua”, pois propõe um texto novo, do mesmo modo que será novo o “operário” de “(*o humor em cotidiano negro*)” quando sair do “misturador”, uma máquina: máquina misturadora é também o poema herbertiano. A “surpresa absoluta” do texto novo dá-se pelo fornecimento de “um sentido que nunca esteve presente”, nas palavras de Derrida. No que diz respeito à “origem”, não é casual que sejam o Gênesis e o Apocalipse os textos bíblicos a se *emaranhar*: “o gesto”, em sua iterada “novidade”, quer abranger “desde a origem” até o fim. (MAFFEI, 2017, p. 71-72)

O experimento se estende por poucas páginas, mas a máquina mostra a que veio e seu potencial indica a recursividade presente no gesto, como um corpo capaz de recombinar seus membros *ad infinitum*, como uma tradição que não só modela os tempos, mas também se modela ao longo dos tempos, de acordo com os diferentes contextos. Trata-se, portanto, de maquinar o velho no novo e o novo no velho.

O procedimento adotado n’*A máquina de emaranhar paisagens* demonstra como o poeta não se curva à tradição, tampouco a ignora, mas desenvolve uma relação entre iguais. Na conexão proposta entre o “Texto 5” e a narrativa de Ananse se dá o mesmo, já que o poeta se põe em pé de igualdade para recriar o mito africano, expondo de uma perspectiva singular essa “paisagem”: mais que uma apropriação desrespeitosa, essa devoração denota uma relação de respeito, do mesmo modo que é uma demonstração de respeito comer alguém num ritual de antropofagia. Se os mitos já não dão conta nem são suficientes para explicar o mundo, o poeta tampouco visa explicar o mito, antes quer colocá-lo em vida, ressaltando seu potencial de transformação. Assim, desmontando e remontando-o como num jogo, reestabelece o vínculo com a tradição, recriando-a. Logo de partida, em seu esclarecedor ensaio “Maternidade e truculência: Começando a ler Herberto Helder”, Gustavo Rubim recorda o célebre ensaio de Jorge Luis Borges “Kafka e seus precursores”, em que o poeta argentino postula “que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro”.<sup>48</sup> Assim, Borges esclarece que cada autor, ao eleger seus precursores, estabelece um diálogo que interfere não só no futuro, mas também no

---

<sup>48</sup> BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. Em: *Outras inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.



passado, já que altera o modo como esses precursores são lidos. A evocação da passagem borgiana pelo crítico português parece contemplar as proposições presentes neste trabalho acerca d'*A máquina de emaranhar paisagens*, num movimento de duplo sentido que, habitando o agora, olha para frente e para trás.

A *máquina* referida dá ainda outra faceta da teia textual helderiana, que é a de sua ligação com o sacrifício. Conforme o texto se modifica, algo se ganha e, para que algo se ganhe, algo por sua vez se perde, como é notável no percurso que parte dos excertos originais e vai se enredando na teia de seus cruzamentos. É como o corpo da aranha macho que, não só fecunda a fêmea, como encontra seu fim alimentando esta e seus filhos. Não se pode ter tudo. É como a própria ausência corpórea a que Helder se impõe, em que o poeta cede seu corpo em sacrifício para transformá-lo no simbólico.

Já na releitura de Ananse o exercício é de outra ordem, pois o processo não é revelado – tal qual a ausência de referências diretas nas aspas –, tampouco há qualquer citação textual, apenas indicações que possibilitam tal aproximação. Desse modo, o mito está contido em potencial no texto, já comido e digerido, numa camada ulterior que pode ou não contar com um leitor que identifique esse mitema, sendo, portanto, apto a lê-lo. E mesmo que tal associação não tenha sido imaginada por seu autor, a porosidade que este confere ao seu texto permite que o leitor ativo o preencha com sua singularidade. A seguinte citação de Roberto Zular, em “Complexo oral canibal”, aponta o modo como essa poética opera ao criar pontos de contato entre mundos distintos:

Na variação contínua dessas metamorfoses metafórico-metonímicas de Helder, a linguagem difere de si mesma, não encontra semelhança entre as coisas, mas relaciona mundos, cria superfícies de contato entre mundos diferentes, outros modos de relacionar *a linguagem e os corpos* e *a linguagem entre os corpos*, os seus modos de diferir. (ZULAR, 2019, p. 56)

Ignorar o que seja Ananse, entretanto, não impede a leitura do “Texto 5”, pois o texto se desenvolve de maneira independente e autônoma, não como paratexto à narrativa africana. O conhecimento do mito apenas permite vislumbrar mais uma hipótese de leitura. A afirmação de Felizi, referindo-se à mudança para português de uma canção asteca, *Canto de Nosso Senhor o Esfolado*, aplica-se também ao exemplo aqui estudado: “O poeta não parece interessado em dar a conhecer a mitologia asteca (como não o faz), senão em explorar o potencial poético das relações estabelecidas na canção” (FELIZI, 2015, p. 61), explorando

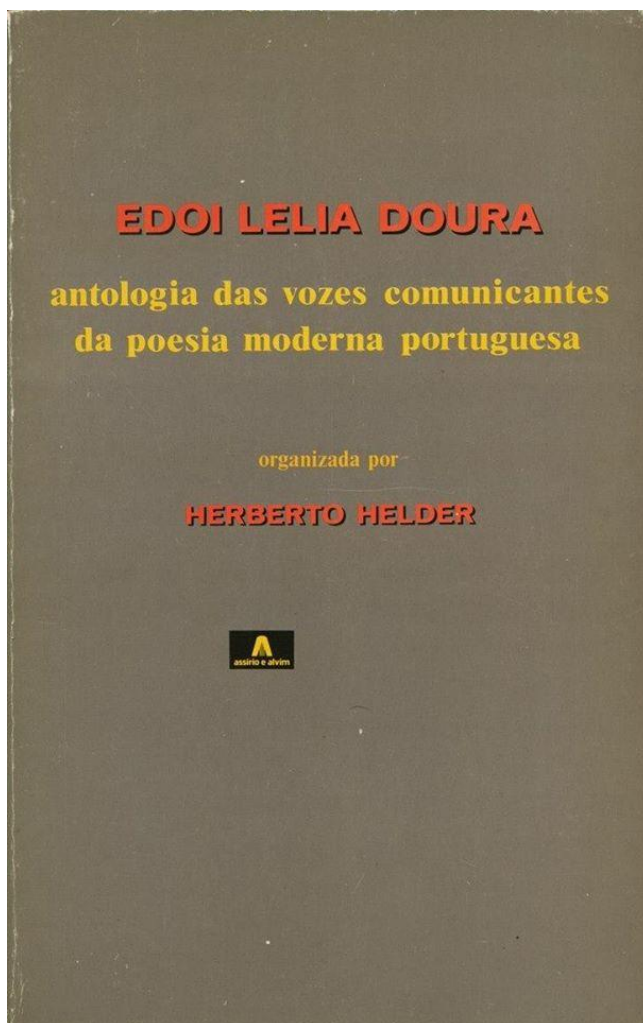
justamente a excepcionalidade que tirar algo do contexto é capaz de revelar. E nesse gesto também há um movimento de mão dupla, em que as culturas se abastecem umas às outras.

A visão sacrificial está colocada no “Texto 5” sobretudo pela tensão estabelecida nos polos silêncio-voz e luz-escuro. Sobre o jogo silêncio-voz, já se tratou aqui quando da abordagem sobre a negatividade da escrita, em que esta, por não dar conta de apreender o que deseja, faz com que algo sempre se perca no poema, e há “*aí*” uma bruta elegância uma coisa fugitivamente louca. “Pode escrever-se acerca do silêncio, porque é um modo de alcançá-lo, embora impertinente” (HELDER, 2013, p. 78), escreve um impertinente poeta em *Photomaton & Vox*. Entrar na teia é fatal para a palavra, que deixa algo para trás – talvez como esta leitura, que sacrifica o conjunto do texto, dando luz a algumas partes em detrimento de tantas outras obscurizadas, a fim de dar atenção a uma determinada perspectiva. O material selecionado que adere à teia de modo mais tenaz é justamente o que se chama “tradição”, transitando entre milênios, culturas, geografias, aproximando e afastando, contagiando e contaminando, reafirmando semelhanças e demarcando diferenças. O texto, porém, não se esgota aqui, tampouco uma tradição é imutável, como Borges demonstra em “Kafka e seus precursores”.

A tradição é uma espécie de *clareira obscura* – imagem que pode ser lida como um clarão hermenêutico –, já que sua eleição visa esclarecer a cultura que a elege, mas ao mesmo tempo os motivos dessa eleição não deixam de ser obscuros – é o questionamento sobre o porquê de o canônico compor o cânone que propõe Herberto Helder ao organizar a *Antologia das Vozes Comunicantes da Poesia Moderna Portuguesa*, publicada em 1985, em que abre mão de nomes incontornáveis da historiografia da poesia portuguesa, e mesmo na seleção dos poemas que muda para o português, postura esta que visa fazer refletir acerca de outras tradições possíveis (RUBIM, 2003) –, todavia, essa eleição ainda guarda *ásquas de ouro*, incandescentes e valiosas, mantendo o calor que é próprio ao fluxo vital. Não proceder com essa seleção – mesmo esta que ora fazemos – seria leviano, afinal é preciso fazer escolhas diante da impossibilidade de abraçar o todo, como o poeta necessita escolher as palavras de que lançará mão em seu texto, já que *ainda têm uma certa leviandade porque examinam tudo / como se se destinasse a “uma paisagem interrompida pelo frio” / em termos despropositados “uma pontuação coerente”*. É interessante notar o vínculo entre “*uma paisagem interrompida pelo frio*” e “*uma pontuação coerente*”, sobretudo quando em alguns versos antes se escreve *os intestinos a arderem pelo poder dos alimentos*: com o uso do verbo “arder” remetendo ao

calor, estabelece-se uma oposição com o frio; este interrompe *uma paisagem*, o externo, enquanto o quente move e transforma o intestino, o interior, cuja produção pode também ser utilizada como adubo e alimentar a vida. Não há desperdício.

**Figura 12** – Capa de *Edoi Lelia Doura — Antologia das Vozes Comunicantes da Poesia Moderna Portuguesa*



Fonte: *Edoi Lelia Doura — Antologia das Vozes Comunicantes da Poesia Moderna Portuguesa*. Organização de Herberto Helder. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

Esta leitura, apesar de se centrar num animal de oito pernas, não ignora que também aparece com grande destaque no “Texto 5” um animal igualmente importante, mas de apenas quatro pernas. Se é a devassidão de aracnídeos que abre o poema, são cavalos que cavalgam no verso final. Ou melhor, é o próprio animal bípede: a figura do pintor de cavalos e, como no caso do cartógrafo, o questionamento sobre a possibilidade da representação.

A investigação do que é luz e do que é escuro pode ajudar no mapeamento d’*essa coisa fugitivamente louca*. Os polos luz e escuro se instauram na tensão entre visualidade e

cegueira. É aí que o autor cujo epíteto é também “poeta obscuro” se identifica à noção de contemporâneo de Giorgio Agamben em “O que é o contemporâneo?": não coincidindo com seu tempo, atento não às luzes, mas às trevas: com seu jogo de luz “é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009, p. 63). A impressão, naturalmente delirante, é de que o filósofo italiano escreveu tomando como modelo o mergulho do poeta português na obscuridade. Advém também do descompasso com seu tempo a dificuldade de localizar Helder como moderno ou contemporâneo, já que algo em sua poética sempre escapa às simples categorizações: nessa cosmovisão em que tudo é intercambiável entre si, ele é ao mesmo tempo um e outro. Não são visões que se anulam. Se o surrealismo não o engloba, há pontos de intersecção que unem um e outro.

Luis Maffei lembra, acerca da *Edoi Lelia Doura - antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*, que

Num livro todo composto por *modernos*, o poema de abertura é medieval, incluindo na recolha, mais do que um tempo antigo, um encontro de tempos. O poeta inegavelmente moderno (e não) que é Herberto Helder propõe que moderno, mais que uma indicação na cronologia da história da literatura, seja um gesto em movência contemporânea. (MAFFEI, 2017, p. 49)

Helder até herda da modernidade sua típica característica de ruptura, porém é um mau herdeiro, como atesta Rubim:

Mas é um mau herdeiro, não exactamente porque se ponha a delapidar ou a destruir a herança, não porque a recuse, antes porque recusa aos modernos o privilégio de uma ruptura que se pode descobrir antes e muito longe deles — na «poesia toda» —, e porque da ruptura ou das rupturas modernas apenas lhe interessa as que estão ao serviço de uma certa «inspiração». (RUBIM, 2003, p. 126)

Sem conceder a ruptura como exclusividade dos modernos, aproxima-se destes ao dar grande relevância ao observador e ao contexto, características comuns à arte moderna (CANTON, 2010, p. 20), o que não anula sua contemporaneidade, já que a arte contemporânea é uma continuidade, e até uma intensificação, das experiências realizadas na arte moderna – Helder,

por exemplo, lança mão do hibridismo, prática muito usual na arte contemporânea nos anos 1960 em diante (CANTON, 2010, p. 69).

Seguindo no sentido da visão, Helder escreve "*trouxeram fotografias onde estava o silêncio / ainda todo molhado e atravessaram-no / parando aqui escrutando*" como que indicando que, diante do silêncio que sua poética instaura, um caminho possível é parar e escutar, afeiçoando o ritmo de leitura do texto ao tempo em que se encara uma fotografia: não basta decodificar a imagem, é preciso observar e ver além do que se vê na fotografia; não basta ler as palavras, é necessário ler as entrelinhas no texto. Regina Dalcastagnè em "Literatura e resistência no Brasil hoje", fala de 2017 transcrita e publicada no *Suplemento Pernambuco*<sup>49</sup>, chama a atenção para a seguinte imagem:

**Figura 13** – Fotografia *Post mortem* da era vitoriana



Fonte: DALCASTAGNÈ, Regina. Literatura e resistência no Brasil hoje. Em: *Suplemento Pernambuco*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco – CEPE, 2017.

<sup>49</sup> DALCASTAGNÈ, Regina. Literatura e Resistência no Brasil hoje. Em: *Suplemento Pernambuco*. 2017. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/1936-literatura-e-resist%C3%A2ncia-no-brasil- hoje.html>>. Acesso em 1 fev. 2019.

Dos primórdios da fotografia, a imagem data do século XIX, tirada na Inglaterra vitoriana. Nela são retratadas três figuras: uma masculina e duas femininas. A mulher no centro, entretanto, capta maior atenção de quem olha para a fotografia que as outras duas, já que sua imagem goza de uma nitidez muito maior. Essa fotografia se enquadra numa prática muito comum à época, que era a de retratar pessoas logo depois de sua morte como se estivessem vivas. Como o acesso à fotografia era limitado e muitas vezes não havia tempo para que fosse realizado um retrato em vida, muitas famílias recorriam a esse “truque” para guardar uma imagem de seus entes queridos. A partir dos daguerreótipos, as primeiras câmeras fotográficas mais populares demandavam um considerável tempo de exposição, a fim de que a imagem se fixasse na película de prata que recobria a placa de cobre – diferentemente do tempo do lampejo de um flash dos tempos de Helder. Assim, era necessário que o retratado permanecesse imóvel, já que qualquer movimento que acontecesse durante a captação desfocaria a imagem. É por isso que a nitidez e a tensão da mulher se destacam em contraste à vivacidade desfocada dos outros. Após rever a fotografia com a informação de que um dos retratados brilha com a nitidez da morte, é curioso ler o seguinte trecho do “Texto 5”: *notável que se estabeleça um cerco de cabeças com apenas / "um toque de lume" veja-se uma expressão / tudo a fazer força de dentro no escuro um só "lampejo" / tudo para fora uma víscera brilhando "para ver" / uma tensão*. As tensões dentro-fora e escuro-brilho se ligam, em última instância, à vida-morte. “É que respirar gera movimento. Estar vivo impossibilita a fixidez”, conclui Dalcastagnè. Só o que é morto pode ter sua imagem fixada de modo definitivo.

A poesia de Herberto Helder assume a metamorfose como princípio que a rege. A dinâmica metamórfica é inerente à vida, portanto o que é fixo está morto. O inacabamento, a incompletude, a imprecisão, são comuns ao que está em vida. Alerta o poeta: *e não decerto por acaso falo de um cavalo no campo / uma coisa completamente viva e completamente distante / “que está”*. De fato, não é por acaso que ele fala de um cavalo, *o cavalo tudo vivo e longínquo*. Como na imagem de que Dalcastagnè lança mão em seu texto, o *pintor de cavalos* de que trata o texto – *precisava-se de “um pintor de cavalos” / um homem que abandonasse a família apenas / para ser um obscuríssimo “pintor de cavalos”* – assume para si uma tarefa que, como no caso do cartógrafo, está fadada ao fracasso e ainda assim acontece. É destacado que no cavalo tudo está vivo e é longínquo, o que faz com que sua fixação em pintura seja impossível, já que essa fixação exigiria que se sacrificasse a vida, como a nitidez morta da

fotografia vitoriana. Instaura-se um dilema: pode-se pintar o cavalo vivo, mas longínquo; para pintá-lo com proximidade seria preciso que estivesse morto. Do mesmo modo, o pintor de cavalos também é *uma criatura viva de dedos vivos longínqua de coração longínquo*, mesmo assim o máximo que poderia alcançar é *um só “lampejo”* de dentro do escuro, para fazer menção a uma imagem do texto: igualmente, para um coração próximo é necessário um coração que já tenha parado de bater, já que o que bate se distancia. Desse modo, o que escapa, essa *coisa fugitivamente louca* é, afinal, a vida mesma, *uma coisa completamente viva e completamente distante*. Estar vivo é estar fora da representação. Estar vivo é estar, a vida é uma coisa *“que está”*.

É válido destacar que o cavalo está no campo, em seu habitat natural, permanecendo selvagem. É possível que, caso houvesse uma aproximação e ele fosse domesticado, permaneceria ainda vivo, mas não tão vivo quanto no campo. O mesmo é ressaltado quanto ao pintor, já que lhe é exigido o sacrifício de abandonar a família e a civilização, tornar-se ele próprio um selvagem, como se esse fosse para ele um modo de estar mais vivo. Ainda assim, o ato de pintar é o mais importante. Se o cavalo é selvagem, o pintor é *ele “o bárbaro”*. O alimento do pintor de cavalos é o cavalo que ele pinta e, nesse caso, como nas culturas praticantes da antropofagia, um corpo alimenta mais que um corpo. É necessário que esse pintor aceite a obscuridade, permaneça à margem. Há aí, portanto, uma recusa além da civilização, mas também um apagamento da cultura hegemônica e do modo de representação que esta legitima: *nada menos que um selvagem que viu “monstros dourados” / e a si mesmo dissesse “entrega-te ao que melhor te pode esquecer”*. Entrega similar talvez fosse a daqueles que há cerca de 32 mil anos se dedicaram a preencher cavernas com pinturas rupestres, como documentado no belo documentário *Caverna dos Sonhos Esquecidos*, de Werner Herzog.<sup>50</sup> Uma vez mais a figura do poeta se afeiçoa à do pintor e, particularmente, à figura do próprio Herberto Helder – interessante notar que no verso *precisava-se de “um pintor de cavalos”* as aspas surgem como que para insinuar que, na imprecisão que podem indicar, em lugar de *“um pintor de cavalos”* pudesse estar escrito “um escritor de poemas” ou “um fazedor de mapas”.

Como na prática do canibalismo sexual entre os aracnídeos, a morte é o sacrifício que a vida cobra do macho pela cópula, entregando-o ao que o tornará esquecido. Essa morte acontece não por sadismo, pois morrer não será em vão: toda carcaça captada pela teia servirá de alimento. Não há desperdício. Eis o sacrifício que a vida exige. E, uma vez mais, um corpo

---

<sup>50</sup> CAVERNA dos sonhos esquecidos. Direção: Werner Herzog. Nova Iorque: IFC Films, 2010 (95 min.).

alimenta mais que um corpo: *animais blocos de ouro uma energia inexplicável*. O poema é como a teia, e a palavra no poema é o corpo de delito que permanece como testemunho da cópula, como prova de que ali vingará uma cria: o prazer é uma pequena morte – e toda morte, pequena ou grande, é morte. Vivo e expressivo é o macho que vem à teia, morto e silencioso permanece como refeição. A assombração que a antropofagia causou na civilização europeia é feita mesmo do assombro que causa a leitura de *Antropofagias*. A atenção não dada pelo eurocentrismo branco para tentar compreender a prática antropofágica é a atenção que exige a leitura para que alguma face das antropofagias helderianas seja compreendida. O poeta não esconde de que lado está ao desestabilizar e desordenar as certezas da moral e da ciência.

A variedade de referências a que recorri aqui é amostra da abordagem performática que o texto demanda, em que ao leitor cabe um papel central na construção de sentidos, que não é algo dado. Caso contrário, a leitura plana na superficialidade. Entretanto, sua poesia não é um animal domesticável. Adotar uma perspectiva crítica unívoca é conformar o indomável, já que o texto de Herberto Helder é o extremo oposto: como a própria linguagem, polissêmica, trata-se de um texto equívoco, longínquo e vivo. Se o texto de Helder é a constatação do impossível, sua leitura é a criação de um possível. E, como em qualquer relação com o outro, exige um exercício constante, que por não ser inequívoco é reivindicada e requer sacrifícios, mas que, em contrapartida, é capaz de oferecer surpresas maravilhosas: *ora não havia de queimar "que pensam eles?" / é o silêncio*.



## África e tradição

### Texto 7

Tenho uma pequena coisa africana para dizer aos senhores  
"um velho negro num mercado indígena  
a entrançar tabaco" o odor húmido e palpitante sobe dos dedos  
a subtileza "rítmica" dos dedos chega a ser uma dor  
fere na cabeça o pensamento da sua devoção  
extrema quase "intáctil" sobre algo  
"algo tabaco"  
o que começa a tornar-se como uma "loucura comovida"  
por cima dessa massa viva de tabaco  
"como ele aflora Deus digitalmente debruçado!"  
de repente "vê-se" a inocente diligência  
o "sim" sem nada mais  
o medo como se fosse mel a escorrer do crânio  
por tudo ser de novo tão concentrado e leve  
a dor em nós de uma tão forte "ignorância activa"  
"a fazer-se" uma prova  
de elegância na "razão" do tempo  
nenhuma dúvida apenas a lisura branda de um "estilo"  
transcorrendo  
apetece não ter mais do que a interminável "escrita"  
prestes a sufocar e dedo a dedo salva  
nas suas pautas gravada a direito como uma implacável  
"pormenorização oracular"  
como se pode tornar tão veemente uma doçura humana  
tão pertinaz a graça e terrífica  
a digitalidade do "silêncio"  
e a candura quase a corromper-se à força de candura

e então o puro toque no tabaco cria  
uma "fria ocorrência de pavor" pois tudo é "ambíguo"  
nesta "rima obsessiva" a pertinácia ganha "formas" insuportáveis  
dedos na nuca ligamentos invisíveis de tendões  
centros nervosos irradiando impulsos cruéis  
imóveis animalidades fremindo ocultamente debaixo da "luz"  
e percebe-se então o "sangue" a ir e vir  
sempre "entrançando" o movimento dos dias e das noites  
sobre a tranquila "germinação"  
e a terra como um monstro "maternal" que parece dormir  
planetas a gravitar em redor dos dedos  
uma dolorosa absorção do tabaco pelo ritmo  
e assim "é isto o estilo?" até que a cabeça  
é como "a vista" e a ideia desta coisa se transforma  
"nesta coisa"  
e quando enfim alguém "realmente" adormece  
nada pára e o tabaco continua a ser entrançado  
por dedos "negros" em todos os "sentidos"  
e nunca mais será possível esquecer  
tudo se repercute um toque passa um toque  
a matéria passa de matéria em matéria  
o ritmo ligeiro como uma alucinação  
falanges falanginhas e falangetas no "tabaco terreno"  
a pulsar  
"linguagem" extenuante pela sua própria "verdade" (HELDER, 2016, p. 273-274)

Se até agora me contive para não aclarar Herberto Helder a partir de outros textos de Herberto Helder para além dos de *Antropofagias*, nesta leitura do “Texto 7” permito-me afrouxar a perícia. Enquanto eu levantava bibliografia que abordasse o período em que o autor português viveu em Angola – período este em que produziu *Antropofagias* –, veio à luz uma compilação de artigos para jornal que o próprio publicou como correspondente enquanto lá residiu. Passando por diversos temas, é possível distinguir nesses textos duas preocupações

principais a trespassá-los: o jornalismo e a vida em Angola. Talvez seja demasiado ingênuo apoiar-me nesse material para acercar da presença da África em *Antropofagias*, porém o pouco uso do intento é demasiado tentador. Assim, não imporei maiores resistências: como o autor analisado, ousou me permitir contradições. Lerei o “Texto 7” à luz de artigos presentes em *em minúsculas – crônicas e reportagens de Herberto Helder em Angola* ou, como indica a capa, de modo bastante astuto, *Herberto Helder em minúsculas*, isto é, em formato jornalístico.

**Figura 14** – Carlos Fernandes, Troufa Real e Herberto Helder, Corimba, Luanda, 1971



Fonte: Fotografia de Júlio de Saint-Maurice.

A primeira impressão ao ler seus textos jornalísticos é, em alguma medida, parecida a quando se lê pela primeira vez sua poesia: de espanto. Isso porque, fatalmente, ao se ler o jornalista já se conhece o poeta; já o espanto ao ler sua poesia advém de, apesar de já conhecer poesia, parece que ainda há muito a conhecer. É curioso ler nos artigos um Herberto

Helder tão modificado – ou tão pouco modificado, já que sua obsessão pela reescrita fica anulada pela velocidade que o jornalismo exige, ou seja, resta pouco tempo para a revisão. A maioria dos textos coletados foram publicados de uma semana para a outra – seguindo a periodicidade do *Notícia*, meio para o qual Helder trabalhava –, abarcando o período entre 17 de abril de 1971 a 25 de março de 1972. O que logo se revela e se confirma como traço em comum das produções jornalística e poética é a forte veia irônica, que estará presente em vários dos artigos aqui citados, com especial destaque para “De Munique vigarizam Luanda”, em que sua “vítima” é a fama alemã. Proponho aqui, mais que recair no mero biografismo ou na hipótese ingênua da simples transposição do material jornalístico para o poético, reconhecer a relação complexa estabelecida entre vida e obra e o modo como ambas se articulam no que mais importa: o texto.

Dominique Maingueneau, refletindo sobre a situação de enunciação em *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*, formula o conceito de *cenografia*. O autor francês busca apreender “as obras não como gênese, mas como dispositivos de comunicação” (MAINGUENEAU, 2001, p. 122), concebendo a comunicação literária para além de período, lugar e indivíduo que a produziram. Portanto, mais que as condições empíricas, interessa “os protagonistas da interação da linguagem, **enunciador** e **co-enunciador**, assim como sua ancoragem espacial e temporal” (MAINGUENEAU, 2001, p. 121). Desse modo, a cenografia “define as condições de enunciador e co-enunciador, mas também o espaço (topografia) e o tempo (cronografia) a partir dos quais se desenvolve a enunciação” (MAINGUENEAU, 2001, p. 123).

A partir daí, o autor encadeia a noção de “Cenário literário”: “É o último que confere o contexto pragmático à obra, associando uma posição de ‘autor’ e uma posição de ‘público’, cujas modalidades variam de acordo com as épocas e as sociedades” (MAINGUENEAU, 2001, p. 123). A mobilidade preside não só a relação autor e leitor, mas também a própria situação de enunciação:

A situação dentro da qual a obra se enuncia não é um contexto preestabelecido e fixo: *encontra-se tanto a montante quanto a jusante, pois deve ser validada pelo próprio enunciado que permite exhibir*. O que o texto diz pressupõe um cenário de palavra determinada que ele deve validar através de sua enunciação. (MAINGUENEAU, 2001, p. 122)

No caso da série de 1971 de Helder, o cenário já começa a ser validado pelo título: *Antropofagias*. O caráter ritualístico, que cobra uma relação singular entre “enunciador e co-enunciador” está dado de partida. A tensão estabelecida é entre a busca pela formação de uma comunidade e a deglutição antropofágica que devora tudo e todos. Em termos de gênero, o desmembramento está expresso na nomenclatura que recebe cada uma das peças – “Texto 1” a “Texto 12” –, em que “texto” se apresenta como categoria abstrata. Assim, os textos podem ser lidos como poemas por estarem escritos em versos ou mesmo por terem sido escritos por um poeta. A partir do título, o leitor interpreta a enunciação por meio do cenário validado por uma prática não-europeia, a antropofagia – o que se liga diretamente à desarticulação de gêneros estabelecidos –, que enlaça a situação de enunciação realizada de Angola à situação engendradora nos textos, a de um pacto antropófago que legitima a enunciação da obra.

Maingueneau ressalta, acerca do cenário, que “‘Validado’ não significa valorizado, mas já instalado no universo de saber e de valores do público”. E segue: “Nesse sentido, um cenário validado que é mobilizado a serviço da cenografia de uma obra *é também o produto da obra que pretende enunciar a partir dele*” (MAINGUENEAU, 2001, p. 126). Ainda na esteira de Maingueneau, é possível concluir que Helder evoca uma cenografia antropofágica, que por sua vez também passa a ser produto de *Antropofagias*. Se a arte moderna no início do século XX se interessa pela produção africana a partir da chave do exotismo, a aproximação de Helder se dá de uma perspectiva literalmente mais aproximada. Nem de fora nem de dentro, o poeta habita as bordas, permanecendo no limite ao acompanhar o velho negro em sua *devoção / extrema quase “intáctil” e sua digitalidade do “silêncio”*.

Mesmo a cenografia assumindo função integradora, a desestabilização proposta em *Antropofagias* não se opõe ao que defende o autor francês: “Afinal, lembremos, a cenografia tem função **integradora**. ‘Integrar’ não significa definir uma configuração estável.” (MAINGUENEAU, 2001, p. 130-131). Helder habita as bordas justamente para expandir seus campos de atuação, e “Por menos que seja bem-sucedida, a obra desestabiliza de fato os cenários de discursos estabelecidos sobre os quais ela se desenvolve” (MAINGUENEAU, 2001, p. 131). A radical abertura antropofágica à alteridade se revela nas diversas vozes que atravessam os doze textos, justificando a proposição de Dominique Maingueneau: “A obra legitima-se traçando um enlaçamento: *através do que diz, do mundo que representa, tem de justificar tacitamente a cenografia que ela impõe de início*.” (MAINGUENEAU, 2001, p. 131-132).

Uma vez mais, vale ressaltar o quão a postura de recusa a aparições corrobora o modo de inserção do poeta luso no campo literário: "Recusando qualquer redução da cenografia a um 'procedimento', nela veremos antes um dispositivo que permite *articular* a obra sobre aquilo de que ela surge: a vida do escritor, a sociedade" (MAINGUENEAU, 2001, p. 134). Desse modo, a condição paratópica helderiana torna possível a singularidade de uma produção como *Antropofagias* e, claro, o fato de sua produção ter sido realizada em continente africano apresenta-se como determinante.

Enfim entrando nos artigos jornalísticos, é curioso notar como algumas de suas leituras remontam diretamente a textos de *Antropofagias*. Em publicação de 29 de agosto de 1971, no artigo intitulado "Chlop!...", o autor escreve *ipsis litteris* a expressão tão importante para a leitura e que aparece entre aspas no "Texto 5", "*devassidão aracnídea*" (HELDER, 2018, p. 90). Já em artigo que tem como título uma citação devidamente referida de Oscar Wilde, "O verdadeiro mistério do mundo é o visível, não o invisível", datado de 18 de setembro do mesmo ano, Helder afirma que "De fotografia nada sei, a não ser a inquietante proposta dessa coisa mítica: parar o tempo num pequeno espaço e garantir-lhe uma ambição de eternidade" (HELDER, 2018, p. 104). Essa concepção de fotografia se revela no "Texto 4", em que *corpo que se faltava em tempo* "*fotografia / de um "estudo" para sempre*. No mesmo texto surge ainda o uso do tratamento "vossências" para se referir aos leitores (HELDER, 2018, p. 117), como no "Texto 3". Ainda mais surpreendente que os três casos aqui rapidamente referidos (a citação literal, a paráfrase e o modo de tratamento mencionados) – e aqui é preciso fazer justiça e dizer que a primeira a traçar a seguinte genealogia foi Maria Estela Guedes em *A Obra ao Rubro de Herberto Helder*, de 2011 –, é a aparição do artigo "Vida de ver", publicado em 22 de maio de 1971, em que se lê "Da teoria dos cheiros, destacava-se o odor húmido e acre do tabaco que mãos rápidas e habilíssimas entrançavam" (HELDER, 2018, p. 32). Essa citação é em tudo semelhante a *Tenho uma pequena coisa africana para dizer aos senhores / "um velho negro num mercado indígena / a entrançar tabaco" o odor húmido e palpitante sobe dos dedos*, os três versos iniciais do "Texto 7". A observação feita por Roberson de Sousa Nunes, em *Haikai e Performance: imagens poéticas*, ao citar Diana Taylor se encaixa aqui:

Taylor ressalta o compromisso histórico, cultural e político dos artistas, afirmando que a sua "performance provê o 'caminho da memória', espaço de reiteração que permite ao povo rerepresentar antigas demandas por reconhecimento e poder, que ainda hoje fazem sentido". (NUNES, 2016, p. 136)

Em certa medida, o destaque que Helder confere em seu texto à figura do velho entrançador de tabaco, e isso se aplica mesmo com relação a *Antropofagias* de um modo geral, também visa contemplar “demandas por reconhecimento e poder” represadas há muito. Acerca desse primeiro verso, Maffei comenta:

No caso do “Texto 7”, a “linguagem” se vê interrogada logo a partir da circunstância performativa que abre o poema, seu primeiro verso (...) Já que haverá rompimento do pacto de afinidades entre aquele que vai *dizer* e aqueles que vão *ouvir*, os “senhores”, o próprio texto é alvo de ironia, em virtude de seu aparente fracasso comunicativo. Mas este fracasso comunicativo ser êxito de potência significativa (o Deus digital é prova disso) é, ele próprio, irônico, evidência de uma “linguagem” extenuante pela sua própria ‘verdade’” (MAFFEI, 2017, p. 67)

Assim, logo em sua abertura o fracasso comunicativo já instauraria uma chave irônica ao longo de todo o texto.

O mote do “Texto 7” foi claramente extraído da crônica em que o autor relata suas impressões de uma visita ao Mercado de São Paulo, “dito por alguns «indígena»”, que se trata de um “Supermercado rudimentar, conservando alguma pureza em relação ao que teria sido, longinquamente, um autêntico mercado indígena (HELDER, 2018, p. 33). Na crônica, Helder traça um vínculo entre a sua observação e a do guarda, que “chupa um cigarro”. Segundo o português, “Tudo se movimenta, e ele [*o guarda*] está ali para ver que tudo se movimenta. Só.” (HELDER, 2018, p. 33). Ora, lendo a citação é fácil entender o motivo pelo qual o poeta se afeiçoa ao guarda, atento ao movimento de tudo ou, em outras palavras, atento à vida, atestando que tudo se movimenta.

Das várias imagens que relata de sua visita ao mercado, é a do entrançador de tabaco – que tinha sido referido quase que de passagem no início da crônica –, a que desdobra em poema. Quando nota o incômodo dos trabalhadores do mercado em serem fotografados, entende que é

Antes um pudor, um despreço, uma implícita desaprovação que já várias vezes tenho notado por este desaforo dos repórteres de se intrometerem displicentemente nas searas alheias, de fazerem esta inutilidade inventariadora do mundo, de tornarem espectáculo o duro quotidiano, o mal ou o bem de cada um. (HELDER, 2018, p. 33-34)

Contra a espetacularização, em fuga à displicência dos repórteres, sai o Herberto jornalista e surge o poeta – importante salientar que todos esses textos para o *Notícia* foram publicados sob “seis ou sete pseudónimos” (GUEDES, 2010, p. 193), talvez como forma de dissociar a figura pública do poeta do jornalista. O Helder poeta, com o devido respeito ao africano, performa a matéria, entrançando um poema atencioso acerca do velho. Isso porque “O trabalho dos homens – cheio de meandros, segredos, enredos e desenredos – não deve ser olhado como um espectáculo. Não devassei o coração daquele corpo fervilhante. Mercado de S. Paulo. Mais uma vez aprendi que não sabia nada. Vida inútil, esta de ver” (HELDER, 2018, p. 34). Portanto, sua prática poética é em tudo distante do inventário que se pretende representação praticado pelos jornalistas. Esse cuidado que aplica em sua poesia se faz presente na preocupação expressa quando se questiona enquanto jornalista:

Não são poucas as ocasiões em que me vejo como uma espécie de turista ignorante, apanhando superfícies, um técnico atabalhoado de todas as coisas, isto é, de coisa nenhuma. Decerto fermentam problemas – importantes, urgentes – e eu estou de passagem por entre tamanha gravidade. (HELDER, 2018, p. 34)

Está aí expresso o modo de aproximação com Angola que o poeta imagina para si: não o de um turista ignorante, interessado no exótico, mas o do guarda, que observa a movimentação da vida.

Após aprender que não sabia nada na visita ao mercado, o exercício da poesia vem para assumir essa vida de ver e, ainda que inútil, ressaltar o quão ela é importante. Sobre a visão, sua importância no entendimento do mundo é ressaltada em “A maquinação da insónia”, que veio a público em 31 de julho de 1971 e em que se lê que “Ver é a maneira de entender. Por isso, agora entendo melhor. Olhar para uma *motoscraper* arrancando, de cada vez, quinze metros cúbicos de terra ao chão selvagem é saber já uma coisa, não é pensar numa coisa” (HELDER, 2018, p. 69). Assim, apelar direto aos sentidos, sem mediação do pensamento, apresenta-se como meio de acesso mais direto ao mundo. Postulando igualmente uma pedagogia dos sentidos, em “Cada qual com seu natal”, cuja publicação data de 3 de julho de 1971, a criança é apresentada como primeira resistência à imposição de um modo hegemônico de se viver, o que repercute na forte crítica do poeta madeirense à normatização proposta por um modelo escolar que leva a criança a “desaprender a lição visível e irrefutável do mundo” (HELDER, 2018, p. 54). Para comprovar sua argumentação, utiliza como exemplo



o Natal, festividade em que a escola representa com a tradicional neve europeia, desconsiderando o contexto próprio dos trópicos, ao que Helder critica.

Acerca da inutilidade, a crônica intitulada “Aprender ou não”, publicada em 19 de junho de 1971, é um libelo contra o utilitarismo da razão cartesiana. Nela, questiona-se o que se ensina às crianças na escola e defende-se a importância da criação de uma infância como proteção “das violentações de uma vida demasiado confiada à razão e à acção” (HELDER, 2018, p. 44), cabendo à imaginação a moderação. Essa potência desnorteadora da criança é apresentada como capacidade terapêutica ao adulto, podendo situá-lo “magicamente no mundo, restabelecer a gratuidade, as funções lúdicas, a criatividade desinteressada, ou apenas interessada em ser pura criatividade” (HELDER, 2018, p. 44-45). Assim, o adulto aprende com a criança a preservação da “vida inútil”: “O puro júbilo que vem de fazer por fazer, agir por agir, falar por falar, rir por rir – o gratuito, descomprometido, lúdico, mágico, criador, vital –, esse puro júbilo, perdêmo-lo” (HELDER, 2018, p. 45). O lugar da poesia se associa ao da “criação de uma infância”, no sentido de um fazer por “puro júbilo”, como “fendas nos granitos da razão e da utilidade” (HELDER, 2018, p. 46). Assim, a imaginação da criança

Modificaria a realidade segundo o princípio do desejo. E isto é não só o princípio mesmo da poesia, mas o das relações do homem com a realidade – o significado do trabalho criador. Adaptar o mundo ao nosso desejo, através de um acto radical. E é quando o trabalho se faz jogo. (HELDER, 2018, p. 47)

Seja nos modos distintos que as crianças têm de construir a teia, seja no ato radical do trabalho criador, “O que importa é libertarmos uma força, inscrita obscuramente em nós, que agirá sobre o mundo” (HELDER, 2018, p. 45). Contudo, assim como o poeta identifica em poucos adultos a disposição para aprender com as crianças, parece haver igualmente poucos dispostos a reconhecer a importância da inutilidade da poesia.

Em verdade, Helder parte dessa *pequena coisa africana* e, com sua força liberta, permite-se explorar lugares bastante afastados do ponto de partida. Em outro texto jornalístico, “Um cadáver vivo”, de 26 de junho de 1971, o português, escrevendo sobre Hemingway, cujo estilo – “simples, linear, directo, palpável, etc” – “que revolucionou a arte de narrar”, foi, segundo o próprio, “aprendido no jornalismo” (HELDER, 2018, p. 52). E, uma vez mais, Helder reafirma sua perspectiva assentada no caráter desviante da poesia:

A matéria do jornalista é a mesma do escritor. Acontece também, ser diferente a perspectiva. Trata-se de matéria bruta e viva aquela onde mexe o jornalista e lhe justifica o estilo. O escritor, não raro, vai até ao mundo por ínvios caminhos, e o seu estilo ganha as sinuosas complexidades dessa relação com os factos e os acontecimentos. (HELDER, 2018, p. 52-53)

Portanto, “o estilo decorre do tipo de relação que um autor mantém com os factos. (...) Apenas que são necessários um convívio directo, uma união palpável, um mergulho nu e livre com e para dentro da realidade” (HELDER, 2018, p. 52). Como busco demonstrar aqui, Helder não dota seu discurso de mero carácter descritivo, mas ele próprio toma os “ínvios caminhos” no modo de lidar com os fatos e com a realidade. O cuidado com que o autor convive com o velho negro no poema decorre dessa visão de mundo. Evidente é que essa distinção no tratamento do tema também se apoia no leitor e seu horizonte de expectativa: esperam-se coisas diferentes ao se abrir um periódico do que ao se abrir um livro de poemas. No primeiro caso, o que se espera fundamentalmente é informação e, quando muito, alguma opinião; já no segundo, basicamente não se sabe o que esperar, isto é, permite-se ser surpreendido pelo poema – ainda mais quando é da ordem do desvio, como em Helder.

Em crônica bem humorada, “O torto sentido do direito”, de 11 de março de 1972, Helder recorre à etimologia para lembrar que “direita” significava “direta”. Aplicado tal nome às ruas – e são muitas as Ruas Direitas –, depreende-se que ao atravessar essas ruas se passava diretamente de uma zona a outra da cidade. Porém, não obstante o nome, ele identifica que as Ruas Direitas têm como característica comum serem tortas. Mas há uma exceção: a Rua Direita de Luanda, que é direita de fato. Seu desvio é de outra ordem: dá-se na multiplicidade de sentidos em seu trânsito. Numa parte só se vai para um sentido; no meio, ambos os sentidos são permitidos; na parte oposta, o sentido de circulação é oposto ao primeiro. Helder observa que circulam por ali a irem e virem infinitamente “cidadãos, amantes das movediças complicaçõezinhas dos jogos chineses”. Contudo, há o contraponto: “Mas para nós, percorrentes sérios, não faz sentido tão fecunda multiplicidade de sentidos” (HELDER, 2018, p. 133). É evidente o tom irônico do poeta, que não adere à seriedade da retidão, mas está interessado justamente em extrapolar os sentidos de mão única a partir das mãos que entrançam tabaco – em outra crônica, “Seca”, de 15 de abril de 1972, escreve que “Num plano extremo de defesa, a ironia feroz é o inefável purgante do espírito. Dá-se tempo a que o desespero espere um pouco mais” (HELDER, 2018, p. 144). Herberto Helder não é dado a vias de mão única: ele vai e vem constantemente, sem atravessar diretamente de uma zona ou

outra, mas experimentando justamente os limites da travessia, explorando as fronteiras entre zonas e desvios.

Não só à figura do guarda do Mercado de São Paulo ele se afeiçoa, mas é também evidente a assimilação de seu engenho com o daquele que entrança o tabaco, como assinala Guedes: “O ritmo, a subtileza, a concentração, a perícia manual do entrançador de tabaco são qualidades identificáveis com as necessárias ao autor. É muito frequente ele filiar a sua arte poética na arte geral do artesão, aquele que usa as mãos. Escrever é uma arte manual” (GUEDES, 2010, p. 163). Como escreve o poeta, *a subtileza "rítmica" dos dedos chega a ser uma dor / fere na cabeça o pensamento da sua devoção / extrema quase "intáctil" sobre algo / "algo tabaco"*. Guedes complementa que “Por se tratar de um artista que manufactura, o entrançador de tabaco pertence assim à árvore genealógica do poeta, do mesmo modo que o canteiro, o arquitecto, o pedreiro, o ferreiro, o vidraceiro e o alquimista” (GUEDES, 2010, p. 165). A essa enumeração, soma-se o cartógrafo.

O tom de comoção que toma o português na crônica sobre a infância é adotado, em boa medida, também no “Texto 7”, e a loucura referida neste talvez se aproxime do “delicioso nonsense” das crianças, que é presidido por uma “legislação lógica, um princípio de coerência interna” (HELDER, 2018, p. 44-45): *o que começa a tornar-se como uma "loucura comovida" / por cima dessa massa viva de tabaco / "como ele aflora Deus digitalmente debruçado!" / de repente "vê-se" a inocente diligência / o "sim" sem nada mais*. Nessa “loucura comovida”, oposta ao utilitarismo da razão cartesiana, revela-se uma divina inocência no zelo com o trabalho. Pura afirmação da vida, o trabalho do entrançador de tabaco é da ordem do “fazer por fazer, do falar por falar” porque, criador e vital, basta-se a si: *o "sim" sem nada mais*. Na crônica “A maquinação da insónia”, Helder expõe o esforço hercúleo de um homem que não dorme e como Angola necessita de mais gente daquela espécie para instaurar um “mundo novo”. No último parágrafo, após fazer referência ao Gênesis e ao sétimo dia, o de descanso, afirma: “E o fim: a obra encontra em si própria a recompensa. Bonita frase talvez, um pouco para a literatura, mas carregada daquela força evidente que as obras, em si mesmas, comunicam” (HELDER, 2018, p. 79). É tanto no trabalho desse homem que não dorme mencionado na crônica quanto no trabalho do velho negro – e até mesmo no gabinete do cartógrafo que vira a noite trabalhando em seu mapa – que se revela a dimensão divina.

Muito curiosa a única menção a Deus em *Antropofagias* se dar justamente no “Texto 7”, em que se expõe uma *pequena coisa africana*. Acerca dessa aparição, Luis Maffei discorre:

O “velho” é “negro”, está num “mercado indígena” e conquista a movimentação dos ouvintes junto consigo, rumo à contagiante “loucura” de seu manuseio do tabaco, tornando-a “comovida”. Em cena distante de parâmetros ocidentocêntricos, “Deus” pode aflorar “digitalmente debruçado” a partir dos dedos da mão do “velho negro”. O “velho”, em seu espetáculo, lembra um ilusionista, enquanto trabalha com dedos e mão. (MAFFEI, 2017, p. 64)

A aparição de Deus aqui remete à ideia de criação, de um novo mundo criado pelo trabalho do entrançador de tabaco, mas também possível pela imaginação da criança e pelo próprio engenho do poeta, que une ambos: o trabalho e a imaginação. No artigo “Música corpo a corpo”, de 11 de setembro de 1971, Helder cita Theodore Roszak e ressalta a dívida que a música *pop*, identificada como o maior produto estético da contracultura, tem “à mais avançada técnica: toda essa aparelhagem eléctrica” (HELDER, 2018, p. 97). Contudo, há reservas à contradição que habita o seio desse gênero musical, já que “Pondo em causa a sociedade tecnocrática, não é razoável que a contracultura tão apaixonadamente se entregue ao aproveitamento do que essa sociedade lhe oferece” (HELDER, 2018, p. 98). Assim, essa dívida é contraída na medida em que se recorre à tecnologia em detrimento do artesanato. Sem a pretensão de me aprofundar no debate sobre a música *pop* dos fins da década de 1960 e início da de 1970, quero ressaltar no argumento a centralidade dada à artesanaria como fundamento da resistência, como é o caso do trabalho manual com o tabaco, mais valorizado pelo poeta que um espetáculo pirotécnico. Helder conta de sua experiência em Luanda ao ir a um show do que era então considerado o principal grupo português de música *pop*, o Grupo 5, e o opõe à experiência de ouvir um L.P. do Osibisa, banda *afrobeat* formada em 1969 e que, em suas palavras, “até fala no «*heart of Africa*» – o coração de África” (HELDER, 2018, p. 100).

Com clara preferência pela banda afro, mais que privilegiar o artesanato ante a técnica, a crônica expõe uma oposição entre corpo e espírito no que diz respeito à música:

O «segredo» desta música [*pop*] parece-me assentar no facto de ela dever ser escutada não com os «ouvidos», mas com o «corpo». Não estamos perante Bach, Vivaldi, Mozart – perante algo dirigido à cabeça, ou ao «espírito» (a palavra inglesa

*mind* esclarece melhor o que aqui se pretende sugerir), mas aos nervos, ao sangue – ao corpo. Assim um pouco como o «teatro da crueldade». (HELDER, 2018, p. 99)

Essa apologia ao corpo respinga "Nesta fixação pelo manual, em detrimento do intelectual" (GUEDES, 2010, p. 163), como afirma Guedes acerca das mãos em Herberto Helder, o que aproxima sua própria poesia dessa concepção de música *pop*. Como o teatro da crueldade de Antonin Artaud, poeta cuja linhagem desviante e singular é possível associar a Helder, também muito menos intelectual, apartada da lógica cartesiana, é essa poesia que atravessa o corpo todo: "Esta música possui porventura uma existência física, e por vezes sente-se que é possível agarrá-la com as mãos, encher dela os pulmões" (HELDER, 2018, p. 100). Mais que isso, pensada em termos de música *pop* sua *ars poetica* se afasta do eurocentrismo: é muito mais próxima do Osibisa, já referido grupo africano, que do Grupo 5, o conjunto português.

Ora acontece que se conta precisamente com o poder de choque, a força da surpresa, a explosão de uma imediata energia «mágica», capazes de despertarem o corpo do seu sono deambulatório e lançá-lo nessa espécie de tensa imobilização corporal. O bom comportamento, a falta de ousadia, e um muito detectável «hábito no fazer», privam o Grupo 5 da acção de impacte e surpresa de que se está sempre à espera num conjunto *pop*. (HELDER, 2018, p. 100)

Tenho cá minhas dúvidas sobre se o público, ainda que na contracultura, estava mesmo sempre à espera de surpresa na música *pop* e não exatamente o oposto, se a expectativa não era por algo familiar e mais facilmente consumível – basta lembrar a resistência que um dos exemplos citados na crônica, Bob Dylan, encontrou ao passar do violão *folk* à guitarra elétrica –, porém entendo o interesse de Helder em coisas como "o poder do choque, a força da surpresa, a explosão de uma imediata energia «mágica», capazes de despertar o corpo do seu sono deambulatório e lançá-lo nessa espécie de tensa imobilização corporal", afinal essas são buscas da poética forjada pelo próprio Herberto Helder – incluindo-se aí o paradoxo da imagem de despertar do corpo e mantê-lo em estado de imobilização, uma espécie de paralisia do sono. Seu modo de fazer poesia em que há obsessões recorrentes, mas que se dão mais como repetições com diferenças do que adoção de padrões estáveis, levam o leitor à surpresa e ao impacto. O jornalista questiona, acerca do Grupo 5, "onde se encontrava a bela e louca fantasia, a liberdade de invenção, a capacidade de criar o inesperado, que nos parecem ser os fundamentos primeiros dos grandes grupos *pop* por esse mundo fora?" (HELDER, 2018, p. 98). Eu não me arrisco a responder sobre a música *pop*, mas identifico fartamente todos esses

elementos em *Antropofagias*. Os versos da Matilde Campilho "(...) Eu não sei os nomes / dos poetas todos mas sei que os poetas / todos são os novos roqueiros"<sup>51</sup> aqui estariam adequados.

O trecho final desse ensaio musical é ótimo ensejo para trazer outro artigo produzido para o *Notícia*. Começo pelo fim: “Para se estar em qualquer parte essencial, sobretudo quando se é jovem, é necessário ser espontâneo, imaginativo, revulsivo. Ser malcomportado. Ser contra todas as gramáticas, a favor da vitalidade. É então que o corpo fala ao corpo que compreende” (HELDER, 2018, p. 100) – curioso como na citação o uso de “gramáticas” como sinônimo de “normas”, que embute consigo noções como razão, sanidade, normalidade, ajuste. Contra todo bom comportamento, esse corpo que compreende bastante bem ritmos africanos aposta suas fichas na vitalidade da juventude em África, como um novo fôlego: “Hoje, a aposta jovem chama-se África” (HELDER, 2018, p. 105). E segue reafirmando que “Essa aposta comporta um sentido múltiplo e conta, para exercer-se, com todos os tipos de acção: economia, técnica, informação, arte, investigação” (HELDER, 2018, p. 105). O caráter renovador, portanto, estende-se a todas as áreas. Esse artigo publicado em 25 de setembro de 1971, “Outros tempos, outras gentes”, não só se liga ao artigo que aborda canção, mas também à sequência do “Texto 7”: *o medo como se fosse mel a escorrer do crânio / por tudo ser de novo tão concentrado e leve / a dor em nós de uma tão forte "ignorância activa" / "a fazer-se" uma prova / de elegância na "razão" do tempo.*

Sua não adesão ao eurocentrismo é muito bem fundamentada nesse artigo. Mesmo não nomeando a Europa, a referência aos Velhos do Restelo indica, mais que o velho continente, particularmente Portugal e seu projeto colonialista em África, sustentado pelo medo desse “outro”. Isso fica evidenciado pela oposição entre juventude, representada pelo continente africano, e o outro lado, composto pelos “senhores cadáveres” que falam da “loucura do mundo” e dizem “no meu tempo não era assim” (HELDER, 2018, p. 106). E o poeta tem lado, afinal assume que “Por mais argumentos que julgue encontrar, a velhice nunca tem razão” (HELDER, 2018, p. 105). O argumento é que as ideias enrijecidas, presas ao passado, padecem da falta de dinamismo que o real cobra, e que o frescor do novo é mais capaz de responder a isso: “O mal das sociedades que se orgulham de uma grande tradição cultural é que supõem haver encontrado a forma definitiva de resolver os problemas todos”. E completa que “da tradição apenas aproveitem aquilo que não morreu e que normalmente é muito menos do que se pensa” (HELDER, 2018, p. 105). Talvez uma das definições possíveis para o

---

<sup>51</sup> CAMPILHO, Matilde. *Badland*. Em: *Jóquei*. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 120-121.

procedimento antropofágico helderiano seja o seguinte: “é a visão mais recente – até que outra mais nova ainda a venha substituir – que garante a sobrevivência espiritual e material do homem no mundo” (HELDER, 2018, p. 105). A transformação constante amedronta, *o medo como se fosse mel a escorrer do crânio / por tudo ser de novo tão concentrado e leve*, mas o novo sempre vem, mesmo com dor, de acordo com a *"razão" do tempo*. Aliás, a antropofagia é metaforicamente referida na já citada “A maquinação da insônia”, em que, no isolamento do interior de Angola, aqueles que ali vivem devoram os visitantes: “O visitante ocasional é devorado. Pratica-se uma voracíssima antropofagia. Quer-se saber tudo. Que se faz em Luanda? Que tal, aquele filme? Vimos o discutido jogo de futebol?” (HELDER, 2018, p. 67). A imagem de devoração expressa o desejo e a curiosidade por aquilo que só pode chegar àquele isolamento pela palavra do forasteiro. Em “Porque arde um homem”, publicado em 10 de junho de 1972, após falar sobre autoimolação e do caso de Francisco Fernandes Pereira para tratar da loucura, que também termina em ateamento de fogo ao próprio corpo, Helder refere uma vez mais a antropofagia:

E, agora, utilize-se a história do homem que foi uma tocha como se quiser. É uma história para manuseamento geral. Pronta a servir. O mundo está sempre a oferecer carne à antropofagia alegre, mesmo à antropofagia medrosamente alegre. É o fim – fim de não sei quê e fim, claro, do texto. (HELDER, 2018, p. 169)

Parece haver aqui uma atribuição do *ethos* antropofágico a todo o ato comunicativo, e na comunicação poética isso se potencializa ao máximo: a antropofagia é o fim do texto, que se afirma como não dotado de uma moral predeterminada por seu autor. Em última instância, o que se reafirma é que o “fim” – que pode se ler como arremate – do texto é, antropofagicamente, sua ingestão por parte do leitor, seja para o bem ou para o mal. Nesse sentido, em crítica para a seção *Livros* deste mesmo jornal – “«História trágico-marítima», Bernardo Gomes de Brito”, de 15 de janeiro de 1972 –, Helder demonstra sua perspectiva sobre o que lhe era contemporâneo ao se referir à reedição do texto do século XVI, assumindo o peso que a experiência de leitura carrega: “Como hoje se vem dizendo, o «leitor» faz o texto – e nós, leitores deste momento, podemos fazer sobre estes textos do século XVI, outros novos mais reveladores do que eram antes” (HELDER, 2018, p. 186). Claro está que essa visão do papel central do leitor também se expressa em sua própria produção.

No texto “Em louvor de Lydia”, de 11 de março de 1972, pode-se ler a relação que Helder estabelece com a tradição como “profana sacralidade”. Interessado numa mitopoese

entre África e Europa – parte de uma “lisa fotografia a preto e branco da Europa, e reentro no *slide* efusivo, cumulativo, abusivo quase de África” –, encontra uma síntese possível desses polos na figura da referida Lydia, “Viva elaboração africana a pôr-se em conjura contra os restos de uma já relegada memória europeia”, “em curso como um admirável atentado contra as coisas plenamente narráveis da vida” (HELDER, 2018, p. 136). Acatando o mistério inarrável, “Em louvor de Lydia eu abandono os sítios nomeáveis, para me colocar à disposição das secretas perturbações onde se propõem mitografias” (HELDER, 2018, p. 137). Em seu hibridismo que abarca continuação e ruptura, Helder não recai na ingenuidade de se considerar blindado do passado, mas lida criticamente com a tradição, sem colocá-la num pedestal, tornado-a viva e dinâmica. Jesus, na Última Ceia, toca com suas mãos o pão e o vinho para torná-los Seu Corpo e Seu Sangue, respectivamente. É também com as mãos que Ele opera o milagre da multiplicação dos pães e dos peixes. Valendo-se do poder das mãos dentro dessa tradição religiosa, Helder sincreticamente faz explodir do toque das mãos do velho negro no entrançar do tabaco o próprio Deus. Como lembra Maffei, “O ‘velho negro’ não obedece, ao contrário do que se pode presumir dos espectadores de sua prestidigitação, e pode, com seus dedos, aflorar ‘Deus’” (MAFFEI, 2017, p. 65-66). Nesse sincretismo, *Antropofagias* cria para si uma concepção de ritual.

Menos de um mês depois das palavras positivas sobre a jovem África, em 23 de outubro de 1971, Helder escreve na crônica “Batiques” que “A Europa está podre, toca para África. E nada” (HELDER, 2018, p. 113). O “nada” expresso nessa abordagem, surgida pelo lado de dentro, que se choca com o otimismo anterior na juventude de uma África autônoma e independente, complementa a dinâmica que estabelece a contradição própria a tudo que é vivo e está passível de transformações. Contudo, essa crônica detém-se num caso que, na perspectiva do poeta, trouxe frescor a Luanda: uma exposição improvisada de batiques que perturbou o cotidiano da cidade. Esse caso se somou a outras ocorrências de frescor ocorridas na Europa:

(...) incorporam-se num texto interior, onde se inserem também algo como os *hippies* de Amsterdão; o casal que ia viver de sol para Marrocos; o rapaz que ficou em La Corniche, em frente do Mediterrâneo, para poder ler poemas; o tipo de Barcelona que não comia para comprar discos dos Pink Floyd; *and so and*. (HELDER, 2018, p. 114)



Esse retalho composto por pequenos vislumbres que modificam o cotidiano tem capacidade de se desdobrar sobre o mar, podendo acontecer em Marrocos ou na Espanha, o que afirma o caráter intercontinental do espanto.

Outra contradição, desta vez entre tempos, é que o mesmo poeta que aclama a juventude da África afirma que, não obstante constar no século XX nos anos de Cristo, Luanda se assemelha ao século XIX dostoiievskiano. O tempo cronológico, isto é, a *elegância na "razão" do tempo* não dá conta de apreender certas transições geográficas e ficcionais, como fica patente no texto de abertura da coletânea, organizada seguindo a linearidade das datas de publicação: “Dostoiievsky, telefones e Luanda”, de 17 de abril de 1971, em que a ausência de telefones, inexistentes tanto nos romances russos quanto na capital de Angola, exige outras formas de contato. Vale reafirmar uma vez mais que a contradição, não como incoerência, surge como procedimento que abarca a complexidade própria à vida que pulsa à revelia de uma cronologia linear.

Outro contraste radical é quando, em “Sob o signo dos peixes”, Helder atesta, após ressaltar a importância de se firmar contratos orais, que

Os preços parecem-nos bastante baixos e notável a honestidade das transações. As artimanhas de venda e compra constituem parte do jogo, como se verifica em toda a parte, não atingindo aqui porém a degradação das táticas puramente comerciais. Decerto que se não mostra o negócio isento daquelas práticas gerais (sempre duvidosas) da mercancia, mas não o vimos tocado pelas corrupções correntes. Talvez nunca tivéssemos assistido a acordos tão limpos. (HELDER, 2018, p. 19)

Esse testemunho é o exato oposto do relato seguinte, “De Munique vigarizam Luanda”, de 24 de abril de 1971, ou seja, publicado sete dias depois do anterior, como que para esgarçar a diferença de índoles em negociações. Nele, “Manuel Joaquim Pereira, de Luanda, em viagem de férias pela Europa, decidiu comprar um *Mercedes-Benz* em Munique, Alemanha Ocidental” (HELDER, 2018, p. 20). Daí em diante, o que se segue são cinco páginas de desventuras por parte do infeliz comprador ao tentar ter em mãos aquilo que comprou. Os problemas da burocracia de outro mundo e a deliberada “trambicagem”, para me valer do bom português brasileiro, fazem com que o périplo se estenda por circunlóquios kafkianos de 12 de janeiro de 1970 até para depois de 15 de abril de 1971, quando o caso chega à redação. Daí em diante, não se sabe por quanto tempo mais a negociata se arrastaria. Esse relato faz questão de trazer sua moral explicitada:

Serve esta história para se tornar exemplar, naquele sentido de que dela se pode extrair uma moralidade para uso corrente. Crê-se que nós latinos, com a inclinação que nos atribuem para a desordem interior e exterior, somos dados a coisas de ilegalidades ou a imaginosas maneiras de rodear as leis. Segundo acusam, somos corruptos. Rodeados assim de corrupção, suspiraríamos às vezes pelos ordenados, honestos, civilizados países do Norte. A Suécia é que é, e a Inglaterra e a Alemanha. Manuel Pereira – e nós todos com ele – começamos a saber que, nos «países civilizados», se pratica uma exultante vigarice. E que, com a esmerada organização social e de protecção aos direitos de cada um, não se consegue lá – com Consulados, Polícias Criminais e outras aparelhagens – meter muito simplesmente os ladrões na cadeia e dar o seu a seu dono. (HELDER, 2018, p. 24)

No fim da reportagem-denúncia e em seu tom de manifesto, Helder não só faz uma defesa dos latinos, como também critica de modo contundente as instituições. No tão concentrado quanto irônico “Tintura”, o autor segue na demonização à institucionalização e tudo o que ela representa. Nesse artigo publicado em 14 de agosto de 1971, ele ataca o evento que acontecerá em Luanda, grafado em letras garrafais: “V SALÃO DE ARTE MODERNA” (HELDER, 2018, p. 78). Ao ironizar os quadros, sua crítica se concentra no sistema artístico, baseado em premiações e *vernissages*. É coerente que quem sempre teve a postura de evitar o tom cerimonioso e litúrgico em seu país se insurja contra a ancoragem de tais afetações também presentes em território angolano.

Em texto dedicado à morte do amigo Manuel de Castro, “Eu que apareci acidentalmente vivo”, publicado em 18 de setembro de 1971, Helder afirma que o poeta “tinha a lucidez do demónio, a crueldade (para os outros e para si mesmo) de um carnívoro e a serena fragilidade de alguém que anda perdido pelo escuro” (HELDER, 2018, p. 102): a lucidez do símbolo por excelência da rebelião no Ocidente, o diabo, a crueldade antropófaga e a instabilidade de quem tateia o desconhecido são as características apontadas por Helder em Castro. Essas três designações, de acordo com a poética helderiana, certamente são necessárias ao bom poeta. Junto a elas, uma concepção de mundo que não se furte à contradição, mas que, pelo contrário, reconheça-a como premente à vida é também incontornável a uma poesia que esteja à altura do seu enigma.

A assimilação entre o gesto de entrançar o tabaco e o gesto da escrita é reafirmada como “*estilo*”: *nenhuma dúvida apenas a lisura branda de um "estilo" / transcorrendo / apetece não ter mais do que a interminável "escrita" / prestes a sufocar e dedo a dedo salva / nas suas pautas gravada a direito como uma implacável / "pormenorização oracular"*. Se há identificação entre os atos, há igualmente identificação entre aqueles que o praticam, ou seja,

entre o entrançador de tabaco e o poeta. Ambos marcam seu “*estilo*” com as próprias digitais nos resultados de seus trabalhos: em sua obra. Pois *transcorrendo, interminável*, é nessa “*pormenorização oracular*” que reside a divindade, com sua capacidade divinatória. É o que se lê na incontida comoção que se segue no “*Texto 7*”: *como se pode tornar tão veemente uma doçura humana / tão pertinaz a graça e terrífica / a digitalidade do "silêncio" / e a candura quase a corromper-se à força de candura*. O assombro de novo se revela, dessa vez na *digitalidade do "silêncio"*, e a candura da “serena fragilidade” quase não se basta no trabalho do entrançador – e no do poeta. Um fato interessante de se ressaltar acerca do tabaco que se trata de produto originalmente americano, partindo dali para ser apreciado em outros continentes, inclusive em África. Assim, essas mãos do *velho negro* ao apertarem o tabaco apertam também as mãos dos povos ameríndios.

Algumas aproximações possíveis entre as atividades poéticas e manuais se revelam na crônica publicada em 17 de abril de 1971, “Sob o signo dos peixes”, em que Helder busca relatar o mais diretamente possível – ao modo de Ernest Hemingway e Alberto Moravia – o cotidiano dos pescadores de Luanda, sem, no entanto, deixar de apontar as contradições desse processo de pesca e venda dos peixes em que, muitas vezes, a visão dos próprios pescadores se choca com a visão idílica dos visitantes mais afastados que veem com romantismo aquela pesada atividade braçal sem as “contaminações” de um sistema de produção capaz de trazer facilidades ao trabalho.

Discorrendo sobre “o prazer de estar no mundo”, o autor começa a reportagem prezando a simplicidade, em detrimento do estilo crônico de “nostálgicos da literatura” que lançam mão de uma “retórica dramatizante do cotidiano” (HELDER, 2018, p. 12). Considera desnecessário qualquer tom de afetação, já que

Tudo isto é inevitavelmente belo e grande. Compreenda-se: não é o pitoresco o que nos comove, mas a verdade de cada pequena coisa que sucede. Nada existe aqui que não seja rigoroso e importante. Nunca percebi tão bem como o espírito pode estar presente nos actos simples, e como o mais simples acto consegue possuir uma tão completa dignidade. (HELDER, 2018, p. 17)

Associado a esse elogio à simplicidade aparece também com destaque o modo como esses trabalhadores lidam com o tempo, positivado por Helder pela relação próxima que, ao modo do entrançador de tabaco e do poeta, o corpo estabelece com a atividade que desenvolve:

«Vê como eles não têm pressa» – disse-me um amigo, apontando para três ou quatro dongos que vagorosamente passavam pela baía, ora a vau, ora a remo descansado. Observação atirada um pouco ao ar, mas onde se revelava o espírito que anima o artesanato, em oposição às velocidades industriais. Esse vagar – o valor da ligação íntima do corpo do homem à tarefa ou à obra – dá ao trabalho artesanal (que inevitavelmente acabará por ser devorado pela produção serial) um encanto, um pitoresco, e mesmo um sentido religioso e ritual, que fascinarão uma nossa sensibilidade ao que é natural e vivo. (HELDER, 2018, p. 13)

Mais adiante no texto destaca-se o uso que os pescadores fazem da palavra, “o adivinhar que eles conhecem das palavras um lado que nós ignoramos. O lado que se poupa” (HELDER, 2018, p. 15). Essa economia que não desperdiça palavra e que, mais que isso, potencializa a palavra pela oralidade, pela voz que canta e que não é uma qualquer: “Parece um milagre esta voz que aparece inesperadamente” (HELDER, 2018, p. 16). Aqui, a narrativa permite se comover ante a tradição dos cantos de trabalho que, uma vez aportados do outro lado do oceano, se desdobraram em expressões tão diversas como no trabalho dos negros escravizados nas fazendas de algodão no sul dos Estados Unidos ou nas canções praieiras da Bahia, cantadas por Dorival Caymmi:

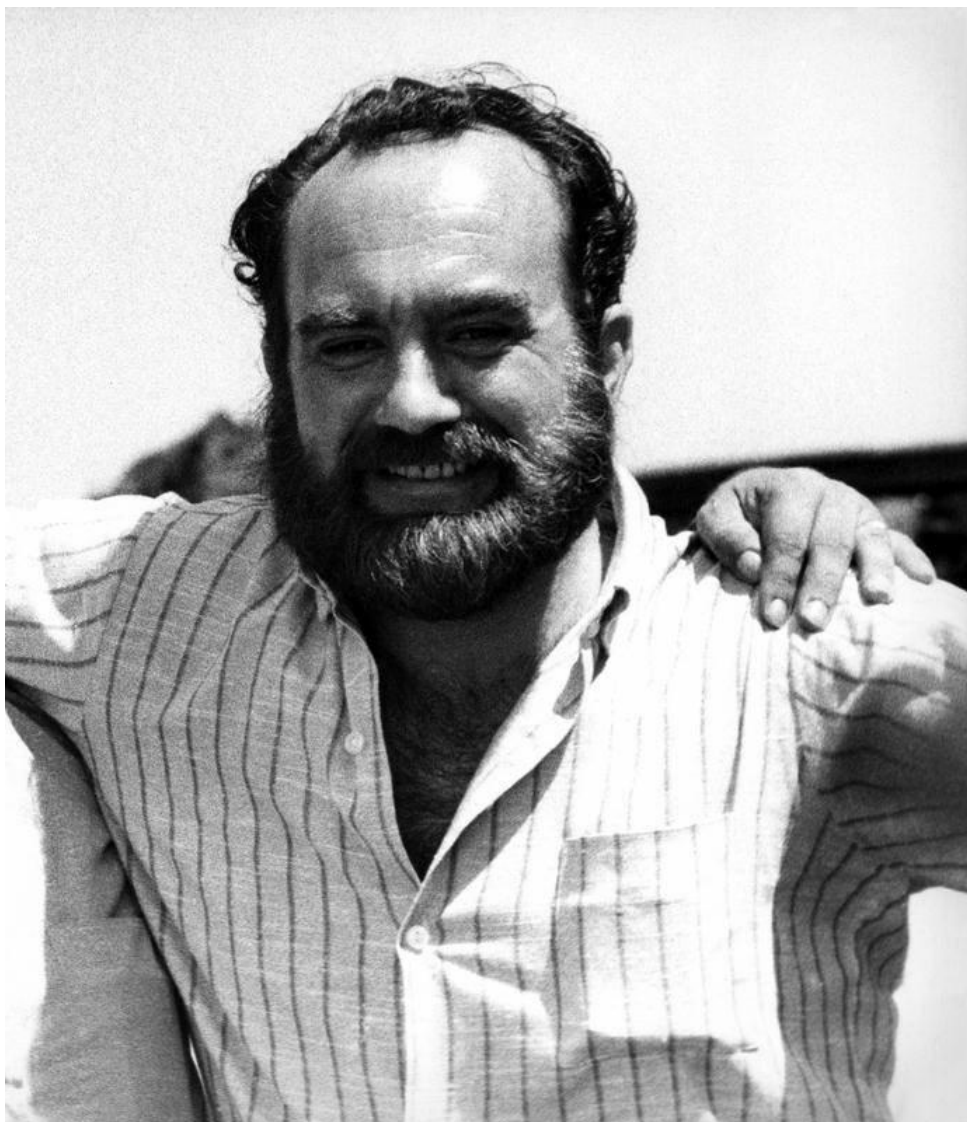
E de repente é pura poesia o que acontece. Uma daquelas toadas de trabalho que tantas vezes lêramos nas antologias surge ali mesmo, ao vivo, sem que se destine a surpreender ou agradar o turista, mas certa na sua função, útil como ferramenta. Toda a literatura morre aos pés destas poucas palavras que ordenam a coordenam ritmicamente o trabalho de meia dúzia de homens. (HELDER, 2018, p. 16)

Essa apresentação dos cantos oferece a síntese do trabalho realizado pelos pescadores, posicionado mais alto que qualquer literatura. Essa poesia que, como nos casos das antologias de cantigas medievais, é consumida de um modo muito distinto do que foi concebida<sup>52</sup> – foi pensada para ser cantada, não escrita –, salta do livro e retorna à vida, em seu contexto original e com sua função primeira de ritmar o trabalho. Assim, alcança a assimilação com a vida que seu registro em livro não é capaz de conservar. Aqui, particularmente, destaca-se a associação entre a memória do corpo, como o ato de entrançar tabaco, e o canto – como no poema “Todas pálidas, as redes metidas na voz” (HELDER, 2016, p. 196-197), presente em *A Máquina Lírica*, obra de 1963 – o que comprova o interesse anterior do poeta no tema –, em que também há menção ao canto dos pescadores ritmando coletivamente o trabalho.

---

<sup>52</sup> Curioso notar que o próprio *em minúsculas*, enquanto reunião de artigos concebidos para jornal, também passa por um “desvio de finalidade” ao ser apresentado como livro.

**Figura 15** – Herberto Helder em Angola, 1971



Fonte: HELDER, Herberto. *em minúsculas*. Edição de Daniel Oliveira, Diana Pimentel e Raquel Gonçalves. Prefácio de Daniel Oliveira. Porto: Porto Editora, 2018.

No que diz respeito ao canto, o gosto pela simplicidade se expressa ainda no apreço do poeta por Bob Dylan, como relata na crônica “Vê o que fizeram da minha canção, mãe...”, de 17 de julho de 1971:

«Você é livre?», perguntaram a Bob Dylan.

«Sim», respondeu ele, «livre de vocês. Livre para crer, livre diante de mim mesmo.» Além do mais, segundo exactas palavras suas, Dylan só tinha a certeza «da existência dos cinzeiros, dos fechos das portas e dos vidros das janelas». Também disse que não exprimia coisa alguma quando cantava. E afirmou não saber o que é «artístico». E que cantou *folk song* porque havia reclames por toda a parte: «Cante *folk song*.» E que o melhor na vida é comer e fumar.

Gosto imenso de Bob Dylan. Mas é claro, ninguém me deve aplaudir por isso. (HELDER, 2018, p. 64)

Essa articulação entre predileção pelo que é desprezioso e simples, aproxima-se à vagareza própria ao trabalho artesanal e à presença da tradição oral que confere vida e utilidade aos séculos de sabedoria acumulada – e que se opõe ao uso de um suposto conhecimento da tradição apenas como exercício diletante ou que usa da chave da exotização – é que propicia o caráter divinatório comum aos trabalhos do poeta, do entrançador de tabaco e dos pescadores. Esses elementos surgem imbricados, pois é muito pela simplicidade na organização desse trabalho manual que faz existir tempo para a transmissão das narrativas orais, que passam o conhecimento de geração para geração. É esse tempo depurado que cobra a leitura de Herberto Helder, com o aprofundamento de um ler de/vagar – como refere o próprio poema “Para o leitor ler de/vagar” (HELDER, 2016, p. 120-122).

Entretanto, sem se lançar à ingenuidade de uma oposição maniqueísta entre arcaico e moderno, em que um é apenas positivado e outro somente negativado, Helder aponta para os riscos da estetização de uma existência edênica em detrimento de atualizações técnicas que poderiam trazer benefícios à vida desses trabalhadores:

Por outro lado, algures no extremo da festa tecnocrática, começa-se a contestar uma certa moral do trabalho despersonalizado e do ganho, e vê-se que, com as suas produções em bruto, o homem não é mais feliz. Contudo, há alguma coisa a dizer acerca da felicidade dos que andam vagarosamente pelas baías. É que também não são felizes. Na verdade, labutam duramente e vivem mal. (HELDER, 2018, p. 13)

Prescritivo, quanto a uma oposição pura entre técnica e artesanato conclui que não se anulam, mas que “não se deve considerar um mal tudo o que a técnica lhe tem oferecido. Um dia a máquina produzirá em seu favor, e o homem, liberto da velha sujeição e da moral sobre ele instituída, poderá criar, em termos concretos, a nunca relegada aspiração – a Idade do Ouro” (HELDER, 2018, p. 14). Assim, não nega a técnica *a priori*, mas sim se preocupa com a moderação que permite ao homem usá-la, e não o contrário. Que importa disso tudo, afinal, é a “alegria de estar no mundo”, algo a um só tempo simples e complexo.

Da pureza da pesca na costa de Luanda aos benefícios que a técnica pode proporcionar ao trabalho prático, retorno à figura-chave do poema: o entrançador de tabaco. Escreve o poeta: *e então o puro toque no tabaco cria / uma "fria ocorrência de pavor" pois tudo é*

"*ambíguo*". Nada é chapado, todas as coisas têm mais de um lado: nem tudo é a pureza das atividades imemoriais dos povos nativos, tampouco as benesses que o avanço tecnológico pode proporcionar é aplicável indistintamente a qualquer contexto. Reconhece que o mesmo trabalho a que confere aura divina pode causar a corrosão da saúde e garantir no máximo uma vida de agruras. Se o trabalho dos pescadores, não obstante seus momentos de "pura poesia", é duro e não é capaz de lhes proporcionar uma vida de facilidades, é certo que o mesmo se dá ao que se dedica ao tabaco que, já velho, segue com sua atividade, talvez até por falta de opções.

Esses dedos são mais que um dedo de dor, são dores de um corpo inteiro. Helder é explícito em sua preocupação com questões sociais do trabalho em artigo que atenta para as condições insalubres do espaço que Luanda dedica para seus varredores – "Varre, varre, vassourinha", publicado em 4 de março de 1972 –, escreve que "Dói aqui? Dói acolá? Dói em todos os lados. Pode dizer-se: nunca tantos dedos foram tão poucos para tantas dores" (HELDER, 2018, p. 129). Esse processo metonímico – no caso do "Texto 7", que parte do singelo ato de entrançar tabaco para uma quase imaterialidade divina – é explicitado mais ao final do artigo, em que se diz que "São tudo células de um mesmo sistema nervoso. Cada coisa manifesta o espírito de todo, e se aqui dói é porque está mal no corpo inteiro. E, depois, são já muitas coisas pequenas juntas – e isso começa a ser uma coisa grande" (HELDER, 2018, p. 131). Trata-se, portanto, de reconhecer os sintomas causados por uma doença maior. Sua visão do conjunto o leva a um redimensionamento dos valores: "Atenção às aparentes coisas menores. É que mostram os grandes males". O foco no mal se deve ao descaso com os varredores, porém, aplicada ao "Texto 7", tal fórmula pode ser estendida: das coisas menores também podem se expressar grandes milagres. Em "O que faz fugir o motorista?", de 13 de maio de 1972, lê-se: "Se já dissemos que tudo está ligado, iremos ainda mais longe dizendo que tudo está tão ligado que a esperança dos remédios se liga (que subtileza!) à gravidade das doenças. E assim a esperança se faz razoável vizinha da desesperança. Dialéctica lógica das circunstâncias" (HELDER, 2018, p. 156).

E se nada é puro, todas coisas se misturam: é provável que a manifestação do divino requeira como sacrifício as dores nos dedos: *nesta "rima obsessiva" a pertinácia ganha "formas" insuportáveis / dedos na nuca ligamentos invisíveis de tendões / centros nervosos irradiando impulsos cruéis / imóveis animalidades fremindo ocultamente debaixo da "luz"*. Novamente, os dedos deslizam pelo corpo todo. No texto "Museu do café", publicado em 13

de maio de 1972, Helder relata o que mais o impressionou na visita ao espaço que dá nome ao artigo: “Vou dizer uma coisa que a alguns se afigurará insensata: gostei do ar incompleto, provisório, o ar de algo que se está a fazer lenta e tacteantemente, deste museu”. Naquele espaço, “Perde uma pessoa a noção actual da convivência com o já dito” (HELDER, 2018, p. 156). O inacabamento, a transitoriedade, a processualidade e a relação com a tradição, elementos que interessam do museu ressaltados pelo poeta, são recorrentes em sua obra, seu corpo impossível de “*formas*” *insuportáveis*.

Ao iniciar esse texto sobre o Museu do café referindo aos *readymades* de Marcel Duchamp, Helder exprime seu interesse em como a simples transposição de um contexto a outro pode conferir a objetos banais outro estatuto: no caso de Duchamp, a passagem de objetos cotidianos aos museus; no caso do poeta luso, do cotidiano aos poemas. “Desalojados da sua certeza quotidiana, tais objectos promoviam a surpresa, a incredulidade e, em casos mais graves, a inquietação mesmo das populações”, sempre a partir da “gratuidade, de explosiva beleza sem compromisso” (HELDER, 2018, p. 148). Já ao tratar do escultor Jean Tinguely, ressalta a gratuidade de suas máquinas sem qualquer serventia, como uma afronta ao utilitarismo opressor: “Esta era, ao que parece, a sua maneira revolucionariamente fria de responder à técnica, à indústria, à utilidade” (HELDER, 2018, p. 148-149). Isso deslumbra o poeta: “Reconheci que sempre amara as coisas benemeritamente dispostas para a não-produção de outras coisas” (HELDER, 2018, p. 149). Essa afirmação é fecunda enquanto possibilidade de articulação entre irreconciliáveis aparentes: por um lado, o interesse do poeta no carácter teleológico das coisas, isto é, como fins em si mesmos; por outro, em sua transformação sem fim – as já citadas características de inacabamento, transitoriedade, processualidade e relação com a tradição. Seguindo a linha ambígua, Helder expressa seu desejo de confusão com fins de desordem poética:

Eu gostaria de um imenso museu, onde estas coisas recuperadas para o encanto de não serem úteis se multiplicassem loucamente, instalando no mundo uma magnífica desordem, uma ação temerária do poético, uma ambiguidade de que nunca se verificará com suficiência o bem que traz à alma sobrecarregada de princípios rígidos, de funções infalíveis, de modos de realizar assustadoramente eficazes, de motivos demasiado óbvios. (HELDER, 2018, p. 151)

Posição muito divergente à dos jornalistas que buscar inventariar a partir da chave do exotismo. Essa poética desordeira surge ainda em outro texto sobre escolas – “Como todas as escolas esta tinha os vidros partidos”, de 27 de maio de 1972 –, em que se explora um



paradoxo: rechaçar uma vez mais a ordem afirmando que só a bagunça tem utilidade – “Aliás, tudo o que se aprende nas escolas é inútil. A única coisa útil no mundo é a algazarra” (HELDER, 2018, p. 162).

A bagunça no ato criador do entrançador-poeta vai em crescendo, até qu’*e percebe-se então o "sangue" a ir e vir / sempre "entrançando" o movimento dos dias e das noites / sobre a tranquila "germinação" / e a terra como um monstro "maternal" que parece dormir.* O movimento das mãos se expressa corpo adentro e extravasa para um universo com dias e noites e estações para plantio. O último parágrafo da crônica do Museu do café dá importante testemunho sobre essas mãos que instauram o movimento de um universo: “A poesia não habita apenas os livros de poemas, nem se abre só nas intenções. Está por aí, pelo mundo, distraidamente em recantos a que por hábito não se apela. Que mãos inteligentemente cuidadosas caminham até esses recantos e no-la trazam” (HELDER, 2018, p. 152). Aqui estão expressas em conjunto ideias de poesia – muito além dos livros, como no exemplo dos cantos de trabalho dos pescadores –, artesanato – distante da técnica meramente utilitarista, como é o caso do entrançador de tabaco – e movimento – em que cabe à técnica manual do artesanato conjugar os elementos. Quando escapa às mãos e passa às máquinas, há uma alteração qualitativa. É necessária a paciência que o entrançador de tabaco e os pescadores adotam em seu trabalho, capazes de matar o tempo para que o tempo não lhes mate. Na crônica sobre o museu, o que mais se evidencia é o interesse do autor em dois extremos diametralmente opostos: as máquinas que não fazem nada e as mãos que fazem tudo.

Assim, ressurgem a referência ao estilo: *planetas a gravitar em redor dos dedos / uma dolorosa absorção do tabaco pelo ritmo / e assim "é isto o estilo?" até que a cabeça / é como "a vista" e a ideia desta coisa se transforma / "nesta coisa".* O ritmo das mãos é o centro nômade em torno do qual *planetas* gravitam: a ideia – a cabeça – passa a corresponder aos sentidos – “a vista” – e se transforma no “terreno” – “nesta coisa”. É o caso do universo que o movimento dessa poesia gesta, em que a palavra instaura ação: *planos para serem habitados percorridos gastos.* Muito mais que um processo apenas cognitivo, trata-se de uma espécie de incorporação. Tampouco interessa o gesto concluído, mas a processualidade do gesto que se faz, que está constantemente se fazendo: *e quando enfim alguém "realmente" adormece / nada pára e o tabaco continua a ser entrançado / por dedos "negros" em todos os "sentidos" / e nunca mais será possível esquecer.* Mencionando Carlo Vittorio Cattaneo, em introdução à tradução italiana de *Vocação animal*, Guedes lembra que

O poeta está sempre acordado quando em poema sonha, ele «testimonia la vigile coscienza com cui egli porta avanti il próprio discorso», nas palavras do crítico italiano que, linhas adiante, invoca o Texto 7 de «Antropofagias», sobre o entrançador de tabaco, para conjugar a tríade herbertiana ritmo-magia-conhecimento. (GUEDES, 2010, p. 46)

E a autora complementa assinalando a importância de um trabalho que, sendo terreno, transcende as preocupações mundanas, sendo um testemunho de próprio punho de como o poeta busca se inserir no campo literário:

Na contemplação do velho que enrola as folhas de tabaco existe também o fascínio pelo desprendimento do mundo, um apelo à vida simples ligada à terra, uma suposição de beatitude no artesão, que leva o poeta a invejá-lo: «Gostaria de ser um entrançador de tabaco», escreve ele, página 14 de *Photomaton & Vox*, quando num breve parágrafo evoca a sua passagem por África. É também o apelo da obscuridade, do artista totalmente dedicado à sua obra e distante dos condicionalismos da vida mundana que quase sempre a acompanham. (GUEDES, 2010, p. 47)

No já citado texto para jornal intitulado “Porque arde um homem”, seu protagonista trabalhava como relojoeiro, e Helder observa instigado o processo que levou o homem tão ligado à marcação das horas a se libertar do tempo:

E, a propósito, não é curioso que um homem dos relógios tenha escapado ao tempo, e se haja instalado naquela intemporalidade que permite a visão dos anjos exterminadores? Talvez seja mesmo necessária uma minuciosa experiência de relógios para uma pessoa se libertar tão absolutamente do tempo. Francisco parece ter-se libertado. Tinha dentro dele, pode-se imaginar, um relógio sem ponteiros. (HELDER, 2018, p. 167)

A imagem do relógio sem ponteiros não só reafirma o gosto pela inutilidade, bem como a profissão de relojoeiro é, paradoxalmente, um caminho para a libertação do tempo. Um pouco adiante, é feita a defesa da loucura como um desvio que indica maior proximidade às divindades, como eram vistos os loucos há alguns séculos, reafirmando o interesse do poeta na magia:

Sábios eram os antigos, que consideravam a loucura como um estado sagrado. Algo resta no fundo de nós dessa convicção que gerava pitonisas, futurólogos por iluminação, poetas visionários, feiticeiras sensitivas, apresentadores dos prodígios sombrios das zonas menos visíveis. (HELDER, 2018, p. 168-169)

Há algo que aproxima esse fluxo contínuo do tabaco, que mesmo durante o sono de *alguém*, *continua a ser entrançado*, abarcando uma pluralidade de “*sentidos*”, e do relojoeiro, que é “um relógio sem ponteiros” e tem sua loucura positivada, já que suas visões são menos alienantes que divinatórias. Também ocorre a assimilação dos “poetas visionários”, e um dos motivos é o fato de os três, em suas atividades – entrançador, relojoeiro e poeta –, romperem a cronologia linear instaurada pelo trabalho que perde o elemento humano de vista e se torna pura técnica.

Em crítica publicada na seção Livros, “«Poemas Escolhidos », de Jorge Luís Borges”, que vem a público em 25 de dezembro de 1971, o autor português escreve acerca do único poeta citado nominalmente em *Antropofagias*, aquele que auscultou os labirintos mais obscuros, “as tortuosas vias de uma metafísica incomprendível” (HELDER, 2018, p. 181). E se Borges num “texto seu, extremamente perturbante, em que o grande vazio – o deserto – se propõe como o labirinto dos labirintos. No deserto, qualquer percurso possível é labiríntico, porque tudo são caminhos e nenhum caminho dá acesso a sítio algum” (HELDER, 2018, p. 182), Helder propõe a loucura de um esvaziamento temporal na imagem perturbadora de um relógio sem ponteiros. É possível que, assim como à margem da técnica da pescaria industrial os cantos de trabalho resistam entre os pescadores, para além da mediação do mecanicismo do relógio ainda possa haver espaço para uma relação com o tempo mais próxima à natureza, marcada pelos sóis e pelas luas. Os enigmas de um livro de Herberto Helder se oferecem como os caminhos designados pelo deserto borgiano.

O poeta madeirense certamente concorda com o argentino e compactua de sua “apaixonada descoberta de que o LIVRO constituía, não só o labirinto por excelência, mas o universo total, onde se conteriam todos os enigmas e a sua enigmática (in)solução” (HELDER, 2018, p. 181). Assim, “A literatura (o fazer do livro) seria para a mitologia borgeana a tentativa, sabida antecipadamente como falhada, da busca de O LIVRO, espaço total, referência absoluta do cosmos” (HELDER, 2018, p. 182). O movimento análogo de assumir de antemão o fracasso não é o que leva o português a permitir apenas a publicação de seus livros em edição única e com tiragem reduzida, sendo posteriormente o acesso àquele material – que já será outro – somente possível junto às recolhas de outros textos, como *Poesia Toda* e *Ou o poema contínuo?* O autor português remata o texto iniciando o parágrafo final da seguinte forma: “Algo ficará um pouco mais claro (ou mais obscuro), se citarmos

algumas palavras desta antologia [de Borges] (...)” (HELDER, 2018, p. 184). Qualquer palavra a mais pode ser claridade ou escuridão.

No “Texto 7” *tudo se repercute um toque passa um toque / a matéria passa de matéria em matéria / o ritmo ligeiro como uma alucinação / falanges falanginhas e falangetas no "tabaco terreno" / a pulsar*. Como nesses versos de *Antropofagias* – em que, no ritmo da poesia, todas as coisas repercutem em todas as coisas, todas as coisas são intercambiáveis entre si – em “O exemplo do vinho” Helder destaca uma vez mais, junto do artesanal, a importância das pequenezas, capazes também de repercutir em coisas grandes: “A grandeza nem sempre se encontra (ou não só nelas se encontra) nas coisas grandiosas. Numa coisa pequena – uma vindima mais ou menos caseira – vê-se de repente a face surpreendente da grandeza”. E, mais adiante, passados três anos, abunda um vinho ótimo e não produzido para ser vendido: “E o «milagre» surge precisamente aqui. Não se trata de fazer negócio, nada disto obedece a um projecto bem elaborado, nem se pretende demonstrar coisa alguma”. Agrada ao poeta a falta de pretensão nesse fazer: “Mas, pela força do «milagre», alguma coisa fica demonstrada. E com tamanha evidência quanto à verdade não ter existido um projecto, e o empreendimento se realizou de maneira rudimentar. Exatamente «para entreter»” (HELDER, 2018, p. 40). Trata-se de um modo de vida, em que a aderência do *"tabaco terreno" a pulsar* torna-se mais profunda que as digitais, chegando aos ossos, *falanges falanginhas e falangetas*. Em “Lavorare Stanca”, crônica de 19 de junho de 1971 e homônima ao livro do poeta italiano Cesare Pavese, Helder vai elogiar os napolitanos por sua postura “pouco compromissada” com o trabalho e , citando Almada Negreiros em sua causa: “«quem trabalha como uma besta não passa, evidentemente, de uma besta»” (HELDER, 2018, p. 50).

O trabalho sobre a linguagem de Helder, que lhe confere a capacidade de realizar coisas com a poesia, está assentado também em sua dimensão mágica. Como indica o verso derradeiro do “Texto 7” – *"linguagem" extenuante pela sua própria "verdade"* –, esse sentido mágico da poesia cria um ritmo próprio, capaz de pôr em movimento todo um universo. Maria Estela Guedes relata uma passagem curiosa de *Photomaton & Vox*:

Num dos textos mais significativos desta dominante, «(a máscara)», em *Photomaton & Vox*, o poeta conta a história da máscara que trouxera com ele de uma aldeia do sul de Angola, na qual só o feiticeiro podia tocar. Outra qualquer pessoa que se abeirasse dela ficava sujeita a revés. HH não deu atenção à advertência e logo a seguir sofreu um aparatoso desastre de automóvel, precedido, ou seguido, de outras desgraças de quem tocara na máscara enfeitada. Mais alusões à máscara com feitiço também aparecem na poesia. (GUEDES, 2010, p. 46)

No caso, o azar que a máscara é capaz de trazer se estendeu também ao parceiro de reportagem de Helder, Eduardo Guimarães. Os dois estavam retornando para Luanda quando se envolveram num acidente automobilístico, que deixou ambos em internação por semanas. Em suma, o episódio da máscara revela como Herberto Helder estabelece sua trajetória a partir da mitopoese, preenchendo de significados sua passagem por África que se estende pelos anos de 1971 e 1972.

É proveitoso destacar ainda que a última aparição de um texto da jornada helderiana em Angola acontece quando o autor passa de responsável pela pauta à própria pauta. Em “Notícia do acidente de Herberto Helder, a 18 de março”, publicada em 25 de março de 1972, o jornalista se torna a notícia. Diferentemente de todas as crônicas anteriores – que “foram assinadas com seis ou sete pseudônimos” (GUEDES, 2010, p. 93) –, curiosamente nesta, em que Helder já não tem a palavra, o editorial opta por fazer convergir o nome do jornalista ao do poeta. Talvez as contribuições mais fecundas do jornalista para a leitura do poeta sejam a prova de sua atenção para os pequenos e grandes acontecimentos de seus tempos, seu interesse no vínculo entre trabalho e corpo – em que o trabalho é voltado menos para a busca pelo lucro que para o próprio gozo, isto é, direcionado para as “coisas inúteis” – e sua busca por não construir apenas relações superficiais com aquele ambiente e com aquelas pessoas. No caso, essa postura significa a iminência do processo de descolonização, em todos os sentidos.

## Performance, recepção, leitura

### Texto 8

Nenhuma atenção se esqueceu de me cravar os dedos  
na massa malévola e fervente e levemente doce  
de um grande "vocabulário"  
até que apenas quis ter as mãos expostas ao ar  
e à minha frente o deserto pétreo das cacofonias  
uma pobre selvática e eriçada "linguagem"  
uma crua "exposição de designações"  
brutais sem vícios de beleza ou graça  
ou ambiguidade  
chegar à "leitura explícita" de mim mesmo "texto"  
sem marés "colocado" definitivamente  
sempre em mim se avizinhou o "excesso vocal"  
da "vocalização silenciosa"  
sempre a "movimentação errática" se aproximou  
de um "sono extenso" e logo entendi  
mal se fez para os meus olhos a "dança imóvel"  
o acesso à "paragem fremente" foi-me dado  
como ciência infusa  
o palco apenas sem cenários a personagem sem gestos  
a fala "não aposta nem suposta"  
isto só bastaria como "acto"  
de cima e de baixo uma luz "indiscutível"  
bloco visão fulminante do "sentido" de tudo  
a impossibilidade de "rotações e translações"  
precipitação mortal e ainda voluta faiscante  
para o corpo chegar-se o arco de si próprio  
tangível apertado completo

contudo estão sempre a virar-me para a "paisagem"  
dizem "vê as colinas a andarem em todos os espaços  
ao mesmo tempo"  
levam-me assim à audácia dos "espectáculos"  
desviam de mim "o centro" essa paixão da unidade  
"o compacto discurso" das trevas ou da luz  
"gradações" sibilam eles contentes da subtileza  
mas eu estou para além disso unido às vísceras  
pelo seu próprio fogo  
não me enxameiem a cabeça com as aspas coruscantes  
uma nostalgia dourada do "dicionário" que eu podia  
trava-se um pouco "a marcha"  
mas vou para um "silêncio que treme"  
"o violino sobre a mesa" a poesia que vem  
"produzir a eternidade"  
depois a alegria total de uma tentação dos dedos  
parados  
franquear a violência luminosa  
suspensa  
qualquer maneira de intervir na "música"  
subindo por dentro a "temperatura" até os termómetros  
caírem por eles abaixo  
e a "explosão" preparada sorver-se implosivamente  
e para sempre se restabelecer a "linha viva"  
que une ao ar a labareda  
um discurso sem palavras atravessado pela febre  
fria  
de um saber extremo "irredutível" (HELDER, 2016, p. 275-276)

O oitavo texto da série *Antropofagias* principia com os cinco seguintes versos:  
*Nenhuma atenção se esqueceu de me cravar os dedos / na massa malévola e fervente e  
levemente doce / de um grande "vocabulário" / até que apenas quis ter as mãos expostas ao*

*ar / e à minha frente o deserto pétreo das cacofonias.* É possível estabelecer um diálogo entre esses versos e uma resposta que consta em “Da palavra e do escrito”, entrevista dada por Paul Zumthor a uma revista italiana e incluída como prefácio à edição brasileira de *Performance, recepção, leitura*, em que o autor suíço reflete sobre seu projeto, explicando que “Intencionalmente, operei um desvio da própria língua para seu suporte vocal, tomando este último como realizador da linguagem e como fato físico-psíquico próprio, ultrapassando a função linguística” (ZUMTHOR, 2007, p. 10-11). Essa citação é uma boa síntese do processo que colocou o medievalista na contemporaneidade dos estudos interdisciplinares: a atenção dada à voz em textos produzidos originalmente para serem cantados e, via de regra, apenas posteriormente migrando para o suporte escrito – cuja recepção não conferia a devida atenção ao fato de aqueles textos não terem sido produzidos para serem lidos silenciosamente, mas para serem ouvidos. Para além disso, o autor procede num:

Segundo desvio: depois de ter inventariado os dados gerais do problema da voz e da palavra, concentrei minhas preocupações nas formas não estritamente informativas da palavra e da ação vocal, e interoguei-me sobre a palavra e a voz “poética”: sobre seus usos possuindo uma finalidade interna e uma formalização adequada a essa finalidade. (ZUMTHOR, 2007, p. 11)

O desvio de percurso que levou Zumthor a pegar um atalho do medieval ao contemporâneo se trata, fundamentalmente, de um deslocamento de perspectiva. Em sua observação, o suíço percebeu mais que seus pares, a partir do interesse nas relações entre voz e palavra e como a poesia se insere nesse contexto. O caso excepcional é paradigmático para a tese defendida por Giorgio Agamben em “O que é o contemporâneo?”. No ensaio, o italiano defende que, mais que o objeto investigado, o que é o contemporâneo é o olhar aplicado sobre esse objeto. Os “desvios” praticados por Zumthor são justamente seu diferencial em relação aos outros medievalistas, característica observada por Agamben também na expressão do contemporâneo:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58-59)



Identifico descompasso semelhante em Herberto Helder. Operando entre o moderno e o contemporâneo – a tentativa de enquadrá-lo numa ou noutra expressão é estéril, já que o que importa é justamente o modo como ele assimila características de ambas e como isso possibilita leituras menos estreitas de sua produção –, não se encaixa plenamente em nenhum deles. Sua poesia estabelece uma fenda no tempo, instaurando uma temporalidade muito particular. O distanciamento que faz questão de guardar do grupo surrealista do Café Gelo ou mesmo dos colegas de PO.EX, por exemplo, é da ordem do que identifica Agamben:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa *é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

Desembaraçando os fios estendidos até aqui, retomo os cinco versos fecundos em imagens do “Texto 8”. Mais uma vez os dedos e as mãos aparecem como figurações do corpo para a escrita: não obstante toda a atenção corporal cravada num *grande "vocabulário"*, instaura-se a negatividade do *deserto pétreo das cacofonias*, tensão que será desatada por todo o poema. Como afirma Agamben, "contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro" (AGAMBEN, 2009, p. 62), definição bastante apta ao “poeta obscuro”. Segue o italiano: "Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente" (AGAMBEN, 2009, p. 62-63). Nesse sentido, a negatividade da linguagem em Helder é própria a quem escreve no escuro ou grita no deserto. Contudo, não se trata de um culto à impotência, pois um mero culto estético ao abatimento moral não leva a transformação alguma:

(...) perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes. (AGAMBEN, 2009, p. 63)

Tomado como pressuposto o entendimento de Agamben, é compreensível a luta corporal helderiana com o que pode e não pode ser dito, assumindo a negatividade mas não a aceitando passivamente – afinal, o poeta não só escreve, como reescreve. Recorrendo à astrofísica, o teórico italiano dá um passo mais, relacionando o contemporâneo ao escuro do céu que advém da velocidade de expansão do universo, fazendo com que as galáxias mais longínquas se distanciem de nós a uma velocidade acima da luz, essa luz que está sempre em viagem por nunca chegar ao seu destino a tempo. Assim, “Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo” (AGAMBEN, 2009, p. 65).

A imagem do *deserto pétreo das cacofonias* – em alguma medida semelhante à da luz do céu de Giorgio Agamben – dá ensejo também para amarrar o outro fio que permanece solto. Não é gratuito aqui a evocação de *cacofonias*, cuja realização se revela no som, ou seja, na voz. A emissão vocal é importante na poesia helderiana e, no caso de *Antropofagias*, particularmente a questão da oralidade e do ritual. No mesmo sentido, Zumthor escreve que “parece-me necessário quebrar também o círculo vicioso dos pontos de vista etnocêntricos, e, no caso da poesia, grafocêntricos” (ZUMTHOR, 2007, p. 12). Se não ataca o grafocentrismo, mesmo dentro da escrita Helder busca se distanciar do etnocentrismo, seja na temática sincrética, seja na hibridização entre gêneros – processo que tensiona a relação com a tradição –, seja no estranhamento da língua. No caso do suíço, sua pesquisa se desenvolve a partir do interesse na vocalidade. E, ainda na resposta já citada, ele faz uma distinção entre literatura e poesia que se adéqua muito bem a Herberto Helder:

A noção de “literatura” é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização europeia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje. Eu a distingo claramente da idéia de *poesia*, que é para mim a de uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas. (ZUMTHOR, 2007, p. 12)

É por reconhecer o que Zumthor nomeia “estruturas antropológicas mais profundas” que Helder lida com a tradição da “civilização europeia” em sua poesia, porém não se limita a isso, abrindo-se a tradições outras – mais especificamente à africana, no caso de *Antropofagias*. Nesse sentido, é paradigmático quando o poeta luso escreve, em crônica sobre o canto de trabalho dos pescadores angolanos, que “Toda a literatura morre aos pés destas poucas palavras que ordenam a coordenam ritmicamente o trabalho de meia dúzia de

homens”, localizando toda a noção de literatura identificada por Zumthor abaixo da poesia expressa numa tradição viva, “certa na sua função, útil como ferramenta” (HELDER, 2018, p. 16). O desígnio que Helder confere à oralidade comprova seu interesse na poesia produzida em sociedades ágrafas – como corrobora o *corpus* de suas mudanças para o português – e na poesia anterior ao impresso, que circulavam na tradição oral. Sobre o arcaico, escreve Agamben:

De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. (...) A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente. (AGAMBEN, 2009, p. 69)

É em África, continente que a ciência aponta como o de origem do *Homo sapiens*, que Helder escreve uma série de poemas nomeada por um ritual visto como selvagem. É certo que o poeta percebe a presença do arcaico no presente, o que por vezes lhe confere ares anacrônicos. Isso converge com sua perspectiva que se choca à do progresso a qualquer custo, no sentido de não projetar a história numa cronologia linear que avança rumo a uma finalidade, senão como um deslocamento de forças que buscam preservar sua sobrevivência, nem sempre amistosamente.

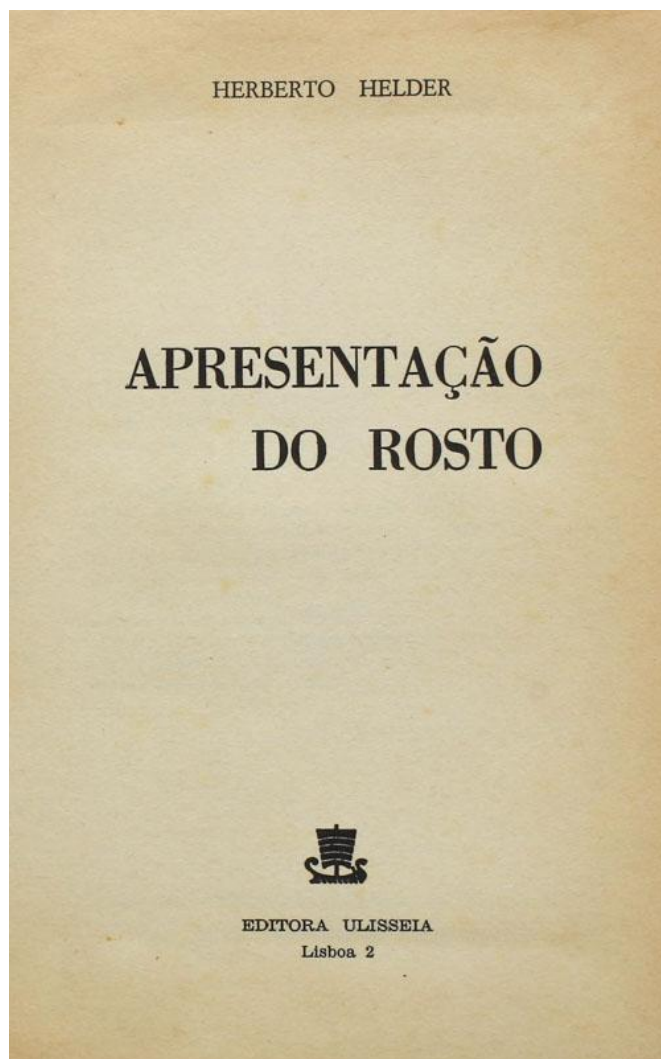
Uma vez mais, ressalto que é dessa ordem – a de lançar um olhar contemporâneo ao tempo que estuda – a articulação proposta por Zumthor entre seus estudos sobre poesia e performance:

Estou particularmente convencido de que a idéia de performance deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra *recepção*, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo. (ZUMTHOR, 2007, p. 18)

O engajamento do corpo na recepção do texto é também ressaltado pelo suíço na mesma entrevista, em resposta sobre o impacto dos meios eletrônicos sobre a vocalidade: “(...) de todo modo, aquilo que se perde com os *media*, e assim necessariamente permanecerá, é a *corporeidade*, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão”

(ZUMTHOR, 2007, p. 16). Os dedos, as mãos, a evocação do som, que pressupõe a voz – o que, por sua vez, pressupõe um corpo –, são índices dessa *corporeidade* em Herberto Helder, ideia expressa reiteradas vezes ao longo dos doze poemas de 1971.

**Figura 16** – Folha de rosto de *Apresentação do Rosto*



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

A evocação do corpo pela linguagem é explicitada pelo autor na sequência do “Texto 8”: *uma pobre selvática e eriçada "linguagem" / uma crua "exposição de designações" / brutais sem vícios de beleza ou graça / ou ambiguidade / chegar à "leitura explícita" de mim mesmo "texto" / sem marés "colocado" definitivamente*. De passagem, cito um texto de ocasião de sua contemporânea e compatriota Maria Gabriela Llansol: “A literatura, muitas vezes”. Mais do que o gosto de colocar os dois poetas para conversar, o depoimento da autora acerca de sua poética, publicado no Suplemento Cultural do jornal *O diário* em 14 de março

de 1982, também parece se encaminhar à *corporeidade* de que fala Zumthor e surge como complementar ao texto de *Antropofagias* ora lido:

Pessoalmente nunca escrevi uma palavra; nem vejo em palavras; ouço imagens que se confrontam a admirações de pensamento e que não serão nada se não nascerem com o corpo que lhes convém. E, sem metáfora alguma, corpo e linguagem são estritamente sinónimos, mesmo se em categorias paralelas ou, mais exactamente, funções idênticas em reais diferentes. (LLANSOL, 2019, p. 3)

Para além da preferência por imagens, capazes de expressar o corpo em palavra – *uma pobre selvática e eriçada "linguagem" / uma crua "exposição de designações"* – e da importância do som – “ouço imagens”, escreve ela – manifestas na citação, a sinonímia identificada por Llansol entre corpo e linguagem é o que Helder projeta como ideal de si: mais que fundir, visa assimilar corpo e linguagem, colocando seu *corpus* literário em lugar de seu corpo empírico no mundo como meio de contato e experimentação mais radicais: *chegar à "leitura explícita" de mim mesmo "texto" / sem marés "colocado" definitivamente*. Essa plena realização só se dá na morte, em que a rebeldia dos vai e vem das marés se tornam um oceano que une continentes a ser visitado e revisitado.

Nesse mundo forjado para um corpo via linguagem, Llansol também recorre à imagem das mãos e discorre sobre a relação estabelecida entre o mundo e os mundos:

Para que o existente que com nossas mãos tocamos sobreviva, necessário se torna criar reais-não-existentes, “outros possíveis” que serão outros mundos se a linguagem os fizer e o corpo os puder tornar viáveis; e não haverá mundo se no seu centro irradiante estiver ausente a figura da alegria, que cada um de nós possa vislumbrar. (LLANSOL, 2019, p. 3)

No “Texto 7”, a partir do existente – *um velho negro num mercado indígena / a entrançar tabaco*” (...) –, Helder vislumbra uma divindade que, em seu movimento de entrançamento, instaura um mundo outro. Não deixa de ser uma manifestação de criação de possíveis. Se no “Texto 2” os interlocutores *“procuram um centro?” sim “uma razão das razões”*, Llansol posiciona no “centro irradiante” a “figura da alegria” e, de certa forma, o próprio Helder faz o mesmo no “Texto 6”, uma vez mais sem deixar de fazer menção ao corpo: *“metáfora” decerto minuto a minuto destruída pela pergunta / “que jogo é este para o entendimento dos olhos?” / a resposta “alegria” tudo esgota / mas só um sentimento de urgência corporal dá ao jogo /*

uma "necessária dimensão". Esse jogo – que é jogo por estabelecer relações – que desestabiliza a razão e cria outro espaço para o corpo habitar a partir da alegria chama a urgência e a expressividade da voz.

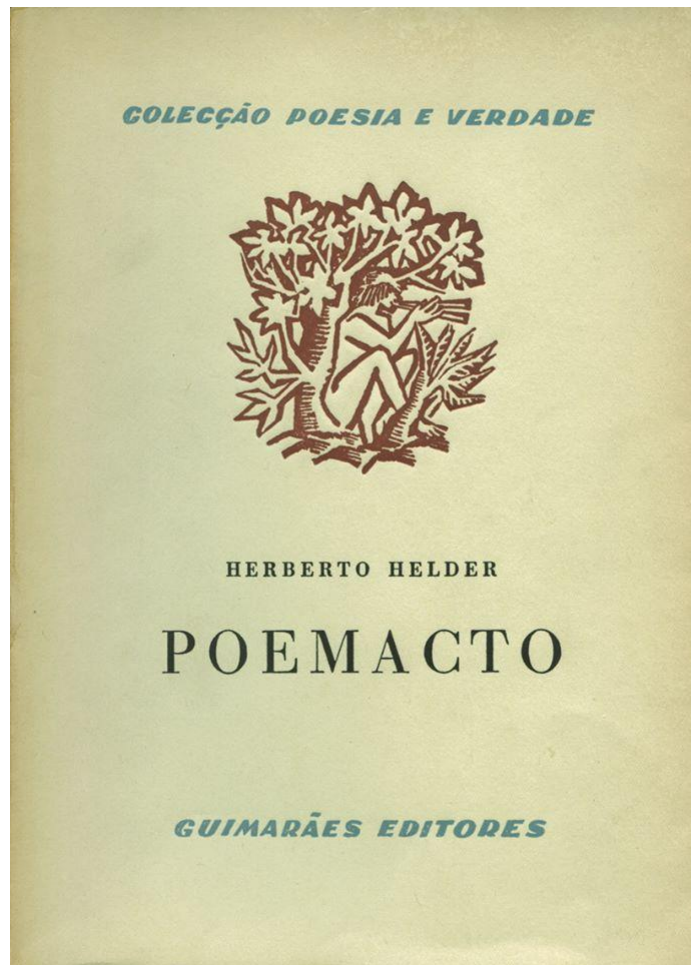
É nesse sentido da vocalidade o passo seguinte no “Texto 8”: *sempre em mim se avizinhou o "excesso vocal" / da "vocalização silenciosa"*. Ao uso do oxímoro – “vocalização silenciosa” – bem ao gosto helderiano, soma-se um sofisticado jogo de palavras entre vocal e vocalização: aqui, a negatividade, mais que impotência, é motor para a expressão. Diante da impossibilidade de falar, só resta não a desistência, mas reiteradas tentativas de fala. Afinal, o silêncio necessita da linguagem para se expressar.

Paul Zumthor, na seção “Performance e recepção” do citado livro, vai pela via do rito para fundamentar a relação entre poesia e performance:

A maior parte das definições de performance põe ênfase na natureza do meio, oral e gestual. Seguindo Hymes, destaco a emergência, a reiterabilidade, o re-conhecimento, que englobo sob o termo *ritual*. A “poesia” (se entendemos por isto o que há de permanente no fenômeno que para nós tomou a forma de “literatura”) repousa, em última análise, em um fato de ritualização da linguagem. Daí uma convergência profunda entre performance e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade de rito. (ZUMTHOR, 2007, p. 45)

No que diz respeito a Helder, bastaria lembrar do nome da série, *Antropofagias*, para averiguar sua aproximação com a ideia de rito. Mais que isso, a ritualização da linguagem se manifesta formalmente, como no uso das aspas como deglutição de um corpo estranho, e na língua, nas palavras do próprio, “*antropofagias*” gramaticais. Quanto à emergência, reiterabilidade e re-conhecimento, que Zumthor destaca nos rituais, há muito que ver com o “*excesso vocal*” da “*vocalização silenciosa*” de Herberto Helder, esses termos contraditórios que compõem a máquina da ação – *Poemacto* – e, mais que anular seu funcionamento, movimentam-na: a realização de uma fala inaugural é sempre capaz de inaugurar algo. No próprio “Texto 8”, ora lido, surgem aspectos recorrentes na poética helderiana e que o suíço associa à performance: a oralidade e a gestualidade, presentes respectivamente nas imagens *deserto pétreo das cacofonias* e *mãos expostas ao ar*. É possível ler em *deserto pétreo das cacofonias* o deserto a que Borges se refere, deserto que Helder cita como “o labirinto dos labirintos” (HELDER, 2018, p. 182): por caminhos labirínticos, o enigma do texto também passa por suas cacofonias.

**Figura 17** – Capa de *Poemacto*



Fonte: HELDER, Herberto. *Poemacto*. 2. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1963.

Mais adiante em “Performance e recepção”, Zumthor desenvolve sua concepção de poesia centrada na relação que esta estabelece com o tempo: “Hoje eu tenderia a explicar o conjunto de caracteres poéticos pela relação com a percepção e apreensão do tempo” (ZUMTHOR, 2007, p. 48). Enquanto a “linguagem em sua função comunicativa e representativa insere-se no tempo biológico”, “A prática poética se situa no prolongamento de um esforço primordial para emancipar a linguagem (então, virtualmente, o sujeito e suas emoções, suas imaginações, comportamentos) desse tempo biológico” (ZUMTHOR, 2007, p. 48). Helder que, ao deslizar com sua poesia entre o moderno e o contemporâneo inaugura uma temporalidade singular em sua prática de reescrita, explorando a tensão entre a fixidez e a metamorfose, escreve: *sempre a "movimentação errática" se aproximou / de um "sono extenso" e logo entendi / mal se fez para os meus olhos a "dança imóvel" / o acesso à "paragem fremente" foi-me dado / como ciência infusa*. As imagens de repressão "sono

*extenso*", "*dança imóvel*" e "*paragem fremente*" se concentram na *ciência infusa*, isto é, um saber para além do estudo ou da experiência. Assim, essa "*movimentação errática*" foi dada de forma mágica, uma espécie de dom que ao poeta não foi dado o direito de abdicar. Novamente o que se dá é uma associação entre poesia e magia.

As versões de um poema são como paragens, em que se suspende por um tempo para depois seguir viagem na inevitável "*movimentação errática*", até chegar em outras paragens, ou seja, outras versões para um poema. São essas paragens frementes norteadoras da *ciência infusa* que preside a prática helderiana, e que se pode ler nas palavras de Zumthor ao explicar sobre o esforço da prática poética para se distanciar do tempo biológico: “pelo menos aí percebemos sempre essa vontade às vezes cega, mas radical, essa energia vital presente nos começos de nossa espécie e que luta em nós para roubar nossas palavras à fugacidade do tempo que as devora” (ZUMTHOR, 2007, p. 48). A imagem de devoração que Zumthor lança mão abre para um sentido a mais na leitura de *Antropofagias*, que é o tempo como devorador daquilo que se faz e se diz, luta própria ao surgimento da escrita e que reforça a relação ambígua de Helder com a tradição – “na aventura humana a escrita surgiu como uma revolta contra o tempo; e, passados milênios, ela conserva ainda esse primeiro elã” (ZUMTHOR, 2007, p. 49). Nesse sentido, a máquina helderiana se movimenta lançando mão das origens como combustível para operar uma transformação no tempo presente: *como acto*, nas palavras do próprio poeta.

Acerca da recepção, a distinção feita pelo crítico suíço com relação à performance se concentra na duração que surge nesta. Enquanto a recepção implica um processo histórico, portanto uma duração, podendo esta ser ampla – “Ela mede a extensão corporal, espacial e social onde o texto é conhecido e em que produziu efeitos: ‘a recepção de Shakespeare na França, no século XVIII’” (ZUMTHOR, 2007, p. 50) –, em contrapartida:

A performance é outra coisa. Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e de percepção, por outro, *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*. Nesse sentido, não é falso dizer que a performance existe fora da duração. Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Ela as faz “passar ao ato”, fora de toda consideração pelo tempo. Por isso mesmo, a performance é a única que realiza aquilo que os autores alemães, a propósito da recepção, chamam de “concretização”. (ZUMTHOR, 2007, p. 50)



É desse modo, para além da recepção, que a performance se articula à leitura. No caso de Helder, trata-se da atividade fundante do leitor no engajamento para trazer o texto ao presente, concretizando as vozes que habitam em potência o texto. É daí que deriva a abertura desse texto à presença de seu leitor. “A performance é então um momento de recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido” (ZUMTHOR, 2007, p. 50). E Zumthor evoca ainda o estatuto privilegiado do corpo como traço distintivo da performance, num encontro pessoal com a obra que atinge a catarse – Helder evoca uma *"paragem fremente"* –, já que, como complementa o suíço, “Comunicar (não importa o quê: com mais forte razão um texto literário) não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação” (ZUMTHOR, 2007, p. 52). O corpo, evidentemente, não passa incólume a todo esse processo transformador:

o palco apenas sem cenários a personagem sem gestos  
a fala "não aposta nem suposta"  
isto só bastaria como "acto"  
de cima e de baixo uma luz "indiscutível"  
bloco visão fulminante do "sentido" de tudo  
a impossibilidade de "rotações e translações"  
precipitação mortal e ainda voluta faiscante  
para o corpo chegar-se o arco de si próprio  
tangível apertado completo

A transformação seria, assim, o corpo alcançar uma plenitude apenas almejável a partir desse encontro com o inaudito que, entretanto, faz-se pela voz, pela fala – uma fala irredutível, absoluta, como a revelação de um estado de presença.

Os versos anteriores ressaltam aspectos centrais da performance apresentados por Zumthor, como oralidade – *a fala "não aposta nem suposta"* –, presentificação, isto é, “passar ao ato”, e engajamento do corpo na leitura, a partir de uma transformação catártica, *para o corpo chegar-se o arco de si próprio / tangível apertado completo*. A busca do autor é por esse *bloco visão fulminante do sentido de tudo*, aspiração apenas alcançável no ato da leitura: “Realizando o não-dito do texto lido, o leitor empenha sua própria palavra às energias

vitais que as mantêm”. Assim, atuando nos interstícios, espaços de liberdade que intencionalmente o texto poético propicia, e sempre em condição provisória, “O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma” (ZUMTHOR, 2007, p. 53). No caso de Helder, trata-se de um texto desestabilizador, suspenso em sua “*dança imóvel*”, que desafia o leitor a estabilizá-lo na duração da fala e, nesse processo de assimilação, transformar a si próprio e ao texto. Não é simples, também por isso a exigência de um engajamento do corpo inteiro.

Junto à constante transformação do texto poético por parte do leitor, em que o suíço ressalta a transitoriedade dessa possível compreensão – sua mobilidade, portanto –, também surge com destaque a *performatividade* – condição própria a toda poesia pois, caso o texto não a tenha, Zumthor define que “é porque o texto não é poético”:

Falando de “compreensão”, Gadamer a entende como uma interioridade: compreender-se naquilo que se compreende. Ora, *compreender-se*, não será surpreender-se, na ação das próprias vísceras, dos ritmos sangüíneos, com o que em nós o contato poético coloca em balanço? Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. (ZUMTHOR, 2007, p. 54)

É nesse “contato das presenças”, como bem designa Zumthor, que se desdobra a percepção do texto. O poeta Robert Bly escreveu um verso que diz “Eu te amo com o que em mim não está terminado”<sup>53</sup>. O amor pela leitura vai no mesmo sentido: o inacabamento preenchido pelo encontro entre o texto e o leitor. E, se todos os textos são dotados desse caráter performativo, alguns exploram mais que outros essa potencialidade: *chegar à “leitura explícita” de mim mesmo “texto”* é a busca pela assimilação completa entre sujeito e texto. Não apenas a recorrência das imagens corporais, mas a evocação do corpo, e a convocação do leitor como construtor de sentido no texto são aspectos trabalhados meticulosamente na poética helderiana. Junto a isso, também um projeto mais preocupado com os sentidos que a uma intelectualidade. Com sua escrita pessoalíssima, Helder concorda com Zumthor quando este defende “que o encontro da obra e de seu leitor é por natureza estritamente individual” (ZUMTHOR, 2007, p. 54) e que se dá “entre ela e seu público, tantos encontros diferentes quanto diferentes ouvintes e leitores” (ZUMTHOR, 2007, p. 55). Desse modo, no

---

<sup>53</sup> No original do poema *In the month of May*, “I love you with what in me is unfinished.” Tradução de André Caramuru Aubert. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/poemas-de-robert-bly/>>. Acesso em: 27 jun. 2020.

envolvimento ao passar a leitura a ato, esse leitor inevitavelmente transformará o texto ao atuar sobre ele e se deixar atuar nele.

Por esse inacabamento próprio ao exercício, a leitura é inesgotável. Ainda muito haveria a refletir sobre performance e recepção, porém concluo conferindo especial atenção ao que considero uma das principais linhas de força desta leitura: a performance textual associada não apenas à oralidade. Esse é um preconceito, como o próprio Zumthor aponta, ainda muito presente e, como todo prejulgamento, bastante redutor. O fato de Herberto Helder não ter adotado, ao longo de sua trajetória, a prática de registrar leituras de textos seus – apesar de haver algumas gravações em disco de poemas lidos pelo autor<sup>54</sup> – não anula uma leitura baseada na ideia de performance textual. Mais que o corpo empírico marcado pela voz, a evocação do corpo e sua assimilação em texto revela-se em sua poética como jogo espectral de presença-ausência, e a oralidade, mais que realizar o texto em voz alta, insinua-se como potência na escrita. Discorre o suíço:

O que implicam tais proposições, no que concerne ao leitor de “poesia”? Que a leitura é a apreensão de uma performance ausente-presente; uma tomada da linguagem falando-se (e não apenas se liberando sob a forma de traços negros no papel). A leitura é a percepção, em uma situação transitória e única, da expressão e da elocução juntas. (ZUMTHOR, 2007, p. 56)

É assim que o leitor atua como responsável pela projeção da *espécie de cinema das palavras*, relação baseada na singularidade do encontro do leitor com o texto no aqui-e-agora.

---

<sup>54</sup>

Vinyl, 7". Country: Portugal. Released: 1970.

Figuras 18 e 19 – Capa e contracapa do vinil *Herberto Helder*



Fonte: HERBERTO Helder. Coleção Poesia Portuguesa, produzida por João Martins, 1970.

A referência ao teatro no “Texto 8” – *o palco apenas sem cenários a personagem sem gestos*, o “*acto*”, a luz de cima e de baixo – segue nos versos seguintes:

contudo estão sempre a virar-me para a "paisagem"  
dizem "vê as colinas a andarem em todos os espaços  
ao mesmo tempo"  
levam-me assim à audácia dos "espectáculos"  
desviam de mim "o centro" essa paixão da unidade  
"o compacto discurso" das trevas ou da luz  
"gradações" sibilam eles contentes da subtileza  
mas eu estou para além disso unido às vísceras  
pelo seu próprio fogo

Helder fala de um cenário, essa “*paisagem*” com *colinas*, e diz ser levado à *audácia dos “espectáculos”*. Contudo não se restringe a esse caminho, não é lá que reside seu interesse: *mas eu estou para além disso unido às vísceras / pelo seu próprio fogo*. Logo no início do capítulo “Performance e leitura”, Zumthor evoca o teatro, mais especificamente Antonin Artaud, figura também cara a Helder. “A analogia é esclarecedora; e o modelo teatral, em

nossa cultura, *representa* toda poesia, na própria complexidade de sua prática” (ZUMTHOR, 2007, p. 64). Apontando o caráter textocêntrico do teatro – ao menos desde o período helênico –, o suíço ressalta como “sua transmissão requer a voz, o gesto e o cenário; e sua percepção, escuta, visão e identificação das circunstâncias”, ou seja, requer corpo. Ao passo que o texto teatral é fixo, a interpretação é mutável, “em última instância, pela maneira como é levado em conta por um corpo individual” (ZUMTHOR, 2007, p. 65). Em contrapartida, Helder se afasta do teatro na medida em que se interessa menos pela representação que pela vida, numa gradação que o aproxima da arte da performance. Isso ir além é o salto da representação, que cabe ao teatro, à apresentação, característica própria à performance.

Não obstante o textocentrismo, o teatro não se restringe ao texto. A escrita teatral varia na montagem, em geral baseada na visão particular de um diretor sobre determinado texto: o espetáculo de um determinado diretor não esgota o texto, mas é capaz de revelar outras camadas deste. É por isso que as tragédias gregas persistem ao longo dos séculos em montagens que dialogam com o tempo presente, sempre demonstrando seu potencial de atualização pela vitalidade conferida nas atualizações que um olhar contemporâneo provém. Em oposição à representação – *contudo estão sempre a virar-me para a "paisagem" (...) eles contentes da subtiliza* –, o poeta visa à apresentação – *mas eu estou para além disso unido às vísceras / pelo seu próprio fogo*. Pouco afeito à ideia de espetáculo, é o lugar da performance que o autor almeja: aquilo que não permite ensaio – *chegar à "leitura explícita" de mim mesmo "texto"* –, em que surge sempre o novo e inesperado no encontro com o outro. Privilegiando o particular, Zumthor pontua que não se ama os textos, senão *um* texto em específico. É aí que o autor localiza o “prazer do texto”, termo barthesiano: “Por isso, porque ela é encontro e confronto pessoal, a leitura é diálogo. A ‘compreensão’ que ela opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua” (ZUMTHOR, 2007, p. 63). Mais que leitores que virem o poeta *para a "paisagem"*, a Helder interessa estabelecer outras relações, contra a espetacularização *de um grande "vocabulário"*, de um texto – com suas múltiplas leituras em potencial – que propicie mais prazer que informação: *não me enxameiem a cabeça com as aspas coruscantes / uma nostalgia dourada do "dicionário" que eu podia / trava-se um pouco "a marcha" / mas vou para um "silêncio que treme" / "o violino sobre a mesa" a poeira que vem / "produzir a eternidade"*. Enquanto o dicionário trava o fluxo, o silêncio é grávido de todos os sons, como um violino que repousa sobre a mesa é prenhe de todas as possibilidades que apresenta

quando tocado. A busca por "*produzir a eternidade*" se ancora no agora, já que toda eternidade só existe no presente.

Na genealogia de um texto poético, Zumthor localiza a *formação*, a *transmissão*, a *recepção*, a *conservação* – que ele define como “desalienar-se no que se refere às limitações do tempo” – e a *reiteração* – que são “outras recepções, em número indefinido” (ZUMTHOR, 2007, p. 65). Opondo a situação de oralidade à de leitura, o teórico distingue que:

A diferença essencial entre os dois modelos de comunicação que elas realizam reside em que, em situação de oralidade pura, se mantém, de momento a momento, uma unidade muito forte, da ordem da percepção. Todas as funções desta (ouvido, vista, tato...), a inteligência, a emoção se acham misturadas simultaneamente em jogo, de maneira dramática, que vem da presença comum do emissor da voz e do receptor auditivo, no seio de um complexo sociológico e circunstancial único. A situação de pura escritura-leitura (situação extrema, e que parece hoje cada vez menos compreensível para os mais jovens) elimina, em princípio totalmente, esses fatores. (ZUMTHOR, 2007, p. 66-67)

O que Zumthor nomeia "pura escritura leitura" expressa tudo de que Helder busca se afastar quando explora imagens corporais e sinestésicas e suas possibilidades perceptivas como *mas vou para um "silêncio que treme" / "o violino sobre a mesa" a poesia que vem / "produzir a eternidade"*. Assim, o autor aspira à evocação sentidos que o suíço localiza no extremo oposto, o que seria a “oralidade pura”.

Evocando os conceitos de natureza e cultura do formalismo de Lévi-Strauss, Zumthor concebe o recurso da leitura como composto por “procedimentos artificiais”, em que se perdem “processos naturais” da oralidade. Nesse sentido, a reescrita helderiana seria um caminho impuro, pois não conserva a “pura escrita-leitura”. Ao mesmo tempo, o processo é também impuro por não lançar mão da literalidade de uma leitura em voz alta para alcançar os sentidos por meio da mesma percepção de unidade. Nesse meio de caminho, mais que emparedada entre dois polos, sua poética desviante flui como a bola num jogo de tênis: ora de um lado, ora do outro, pois caso se prenda à rede que separa os campos o jogo é interrompido. É ter tomado o caminho mais difícil e, conseqüentemente, o menos trilhado, o diferencial do

poeta, como bem sintetiza os versos finais do poema “O caminho não trilhado”, de Robert Frost: “Tomei dos dois caminhos o menos trilhado, / E justamente isso fez a diferença.”<sup>55</sup>

Sobre a aspiração à eternidade, ela se dá numa união indissociável entre autor e texto, movimento que rumo à performance, afinal ela “é ato de presença no mundo e em si mesma” (ZUMTHOR, 2007, p. 67). No universo instaurado por sua poética, Herberto Helder é ele mesmo e se abre ao mundo, e seu movimento de leitor de sua própria obra, que leva à reescrita, é também busca por uma unidade perdida que ressalta Zumthor:

A leitura “literária” não cessa de trapacear a leitura. Ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude – por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação. Esse esforço espontâneo, em vista da reconstituição da unidade, é inseparável da procura do prazer. Inscrita na atividade da leitura não menos que na audição poética, essa procura se identifica aqui com o pesar de uma separação que não está na natureza das coisas, mas provém de um artifício. (ZUMTHOR, 2007, p. 67)

Explorando um artifício em cima de outro artifício, sua reescrita é como traçar um percurso de uma garrafa que, lançada ao mar, cruza de um continente a outro: uma versão de um texto é um continente; outra versão, outro continente; entre uma e outra, todo o caminho de um mar, com sua superfície e seu fundo. Estranhando a um só tempo a fixação da escrita e o imediatismo da oralidade, o poeta português leva esse artifício da leitura “literária” pelo caminho da reescrita, como uma espécie de reconstituição de uma trajetória de leitura que visa constantemente reinstaurar a presença ao tornar seu texto corpo. Essas “atualizações” de um texto por parte do autor, para além das presentificações pressupostas na enunciação de uma leitura, é a resistência da leitura poética como jogo de presença-ausência, que encontra sua potência máxima no poema oralizado ao vivo: “Entre o consumo, se posso empregar essa palavra, de um texto poético escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença” (ZUMTHOR, 2007, p. 69). Boa parte da intensidade da poesia helderiana advém dessa evocação dos sentidos, visando chamar a presença, que traz o corpo no e como texto, característica performática de toda leitura de poema, mas alçada a projeto estético e de vida na poética de Herberto Helder.

---

<sup>55</sup> FROST, Robert. O caminho não trilhado. Em: Perdidos na tradução: Robert Frost por Rodrigo Madeira. Tradução de Rodrigo Madeira. Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/2020/01/09/perdidos-na-traducao-robort-frost-por-rodrigo-madeira/>>. Acesso em: 27 jun. 2020.

**Figuras 20 e 21** – Retratos de Herberto Helder, s/d



Fonte: Fotografias do espólio de Alberto de Lacerda.

A concepção de performance enquanto acontecimento se associa à ideia de enunciação: “A noção de enunciação leva a pensar o discurso como acontecimento” (ZUMTHOR, 2007, p. 71). Desse modo, a reescrita de um mesmo texto revela mais que um tempo de enunciação, mas uma enunciação em camadas, em que ao menos dois acontecimentos – duas versões – remetem à existência física daquele autor em dois momentos distintos, isto é, no decorrer do tempo, extravasando um momento único de registro para abarcar o movimento que se opõe à rigidez do texto escrito:

As condições, certamente, nas quais se produz a enunciação variam segundo a qualidade e a quantidade dos fatores em jogo, mas de todo modo elas ultrapassam amplamente o enunciado e o enunciador: tendem a se colocar em evidência. Isto nos remete uma vez mais à existência física dos sujeitos. (ZUMTHOR, 2007, p. 71)

Assim, se “em uma comunicação escrita, a leitura do texto não corresponde mais do que a um dos dois momentos da performance” (ZUMTHOR, 2007, p. 71), cabendo ao leitor reatualizar a enunciação, caso o autor enquanto leitor da própria obra a atualize por conta própria e ofereça mais de uma versão de um mesmo texto, o que se dá é um aprofundamento dessa distinção da performance em apenas dois momentos, já que uma performance, ao ser “reencenada”, estabelece outra performance e carrega consigo camadas de suas realizações



anteriores. No caso do poema essas variações, como variações musicais sobre um mesmo tema, complexificam a ideia de performance como um momento de enunciação do autor e outro de reenunciação do leitor, já que esta reenunciação pode vir também do próprio autor. É dessa ordem a experiência de estranhamento ao se ler mais de uma versão de um mesmo texto, e talvez o mais espantoso seja notar como, por vezes, as mudanças são mínimas, o que mostra o nível de elaboração a que aquele autor chegou ao considerar a mudança de um detalhe imprescindível para a leitura daquele texto.

Nesse sentido, cada versão de um texto seria um instante de suspensão do movimento, um momento de chegada à paragem. A imagem que o poeta destaca é do próprio movimento do ar que faz repousar a poeira: *"o violino sobre a mesa" a poeira que vem / "produzir a eternidade"*. A poeira é o poema que fica quando o violino está parado, a poesia é o momento em que o violino está sendo tocado. Assim, os poemas são aquilo que fica quando a poeira baixa. O movimento seguinte, contudo, já faz com que toda a poeira suba novamente e, a cada vez que baixar, fatalmente ela repousará de modos diferentes:

depois a alegria total de uma tentação dos dedos  
parados  
franquear a violência luminosa  
suspensa  
qualquer maneira de intervir na "música"  
subindo por dentro a "temperatura" até os termômetros  
caírem por eles abaixo  
e a "explosão" preparada sorver-se implosivamente  
e para sempre se restabelecer a "linha viva"  
que une ao ar a labareda

O poeta, no desejo *de intervir na "música"*, toca *"o violino sobre a mesa"*, cedendo à *tentação dos dedos / parados* de se moverem e fazerem parte da transformação. Assim, ao pôr o ar em movimento e fazer a poeira subir revela o que é escrever. Nenhum termômetro dá conta de medir essa ordem de grandeza, a intensidade do corpo que escreve transcende qualquer temperatura medível. A combustão só acontece com a presença de ar, ar necessário

ao fogo da vida. A leitura é o que restabelece a “linha viva” / que une ao ar a labareda. A performance é, portanto, um fundamento da busca por restabelecer essa unidade.

Acerca de uma possível compreensão do texto poético, Zumthor defende que “A performance dá ao conhecimento do ouvinte-espectador uma situação de enunciação. A escrita tende a dissimulá-la, mas, na medida do seu prazer, o leitor se empenha em restituí-la. A compreensão passa por esse esforço” (ZUMTHOR, 2007, p. 70-71). É o esforço de leitura que abre para múltiplas interpretações, inesgotáveis justamente porque inacabadas, e inacabadas porque irreduzíveis. Como escreve nos três últimos versos o poeta ainda delirante – delírio que atravessa *Antropofagias* –, tomado pelo paradoxo de uma *febre fria: um discurso sem palavras atravessado pela febre / fria / de um saber extremo "irreduzível"*. Esse saber extremado que não se reduz senão a si mesmo e é, por isso, sempre inapreensível em alguma medida, também se pode atribuir à ação da performance, como aponta Zumthor no início de “O empenho do corpo”, no sentido de esta não poder “ser reduzida ao estatuto de objeto semiótico; sempre alguma coisa dela transborda, recusa-se a funcionar como signo...”, enquanto que “O texto escrito, em compensação, reivindica sua semioticidade. Só o ‘estilo’ como tal escapole daí em parte” (ZUMTHOR, 2007, p. 75). Essa tensão é trabalhada pelo estilo helderiano, isto que escapa da escrita e salta à performance, ainda permanecendo enquanto corpo escrito. E mesmo o que escapa da performance e particulariza a escrita também compõe a singularidade desse universo. É desse desvio de qualquer esquematismo preestabelecido que faz Helder não se associar estritamente ao grupo do Café Gelo ou aos companheiros de PO.EX, mas persistir em seu projeto de pensar seu tempo a contrapelo, pela negatividade, pelo escuro e não pelas luzes, como um contemporâneo agambeniano.

## Arte da performance e performance da arte

### Texto 10

Encontro-me na posição de estar freneticamente suspenso  
das "cenas" nos fundos da "noite"  
algum "teatro" vem declarar-se pronto para as suas "leituras"  
o "movimento" procura o "corpo"  
propriamente  
permissivo limpo uma "biografia" de animal  
feita  
da sua fome e sede e da sua viagem "até onde"  
"lugares" encontrados "narrativas" a ocupar uma "atenção última"  
a flor que se organizou de um povoamento  
de "esforços" florais "tentativas" erros riquíssimos  
a cena traz ondas de treva o silêncio que a "tradição" manda:  
"gaste-se"  
traz alguns truques de "estancar e escoar"  
um pouco de pavor enquanto há "véspera"  
mas não é sempre a noite? entanto já se institui  
uma "crónica diuturna" um helicóptero "por extensão"  
persegue a sua paisagem uma paixão do pormenor inventa  
os seus "óculos" porque há "coisas para saber"  
e para já sabe-se que entre as coisas para saber espera  
"a coisa" para saber dessas coisas  
o lado tenebroso do corpo que avança debaixo das luzes?  
agora "a abertura irradiante" da treva por onde  
não bem surpresa não bem milagre não bem tremer de pés e mãos  
não bem isto ou aquilo  
mas uma "vertigem" que encontrou a "altura" justa  
se instalou nela fez "a perpetuidade da época de perigo"

agarra-se a esse "destino" a "personagem" saída  
do "trabalho das palavras" dobra-se sobre esse medo  
esse pasmo e alegria essa antropófaga festa  
de "estar sobre si" e de essa obscura dominação  
"estar em cima dela"  
polpa asfixiando o caroço e agora o caroço  
cancro de frias nervuras fortes tão "praticável"  
a "cena" em que os doces buracos se abrem ao veneno  
essa "troca" de malevolência íntima e energia íntima  
uma "ironia" como que intangível com que se pintam  
cenários de montanhas em metal ramagens vermelhas  
irrompendo de paredes negras  
uma lua aparentemente desaproveitada  
tudo "inteligências" para "o equívoco" pés descalços  
que chegam para iludir a ilusão de iludir  
e depois apenas "o corpo" onde é "o sítio de nascer"  
com as suas obras todas implícitas  
a noite onde se habituou a noite que ele habituou  
a ser a única sua noite  
e o pano corre "escreve-se" depressa a si mesmo  
"o texto"  
o corpo escreve-se "como seria e é" que não acaba e começa  
grande e sempre na "altura" propícia e precipício teatral "maior"  
e nem "a mão" se moveu para que fosse "escriturada" (HELDER, 2016, p. 279-280)

É recorrente ao logo dos textos de *Antropofagias* imagens que reafirmam a relação intrínseca entre escrita e corpo, porém, dentre eles, é possivelmente no "Texto 10" que essa associação se insinua com maior transparência, como um corpo que produz uma escrita capaz de gerar um corpo para si mesma. Não à toa Paul Zumthor encerra *Performance, recepção, leitura* com o capítulo intitulado "O empenho do corpo". Atentando às sensações propiciadas pela leitura, o teórico suíço aponta o retorno de um ensinamento da retórica da Antiguidade:

Ela ensinava, à sua maneira, que para ir ao sentido de um discurso, sentido cuja intenção suponho naquele que me fala, era preciso atravessar as palavras; mas que as palavras resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal: seja aquela da voz percebida, pronunciada e ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada. E nesse sentido que se diz, de maneira paradoxal, que se pensa sempre com o corpo: o discurso que alguém me faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo de que ele me fala) constitui para mim um *corpo-a-corpo* com o mundo. O mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos. Essa idéia, eclipsada durante um certo tempo, renasce hoje, em uma espécie de volta do rechaçado, e, sem dúvida, ligado ao conjunto de fenômenos contemporâneos que se embrulham sob o termo duvidoso de *pós-modernidade*. A generalização, hoje, da idéia de performance é uma das consequências. (ZUMTHOR, 2007, p. 76-77)

O “hoje” a que Zumthor se refere é 1990, ano de publicação do ensaio, porém o retorno à concepção mencionada – de que todo pensamento parte do e com o corpo – é corrente também em *Antropofagias*, de 1971, em que o sentido das palavras evoca, para sua apreensão, os sentidos do corpo. Evitando o termo “pós-modernidade”, que o autor suíço coloca como “duvidoso”, lanço mão aqui do talvez não menos confiável “contemporâneo”. Deslizando entre este contemporâneo e o moderno, Herberto Helder olha para frente e para trás a fim de habitar o agora de seu projeto laboratorial, privilegiando o processo e assumindo os riscos que tais experimentos cobram. Enquanto a produção é contínua, o “produto” – isto é, o poema que resulta da (re)elaboração poética – é contingente. É nesse movimento que seu corpo está indissociavelmente imbricado. O “Texto 10” começa com: *Encontro-me na posição de estar freneticamente suspenso / das "cenas" nos fundos da "noite" / algum "teatro" vem declarar-se pronto para as suas "leituras" / o "movimento" procura o corpo / propriamente.*

Na leitura ora desenvolvida interessa não apenas o que se encaixa hermeticamente na relação proposta entre a arte da performance e a poética helderiana, senão justamente aquilo que a essa relação escapa e que, por isso, singulariza a prática de Herberto Helder. Suspensão, teatro, leitura, movimento e corpo: termos que surgem dispostos nos primeiros versos do décimo texto e são recorrentes nos estudos sobre performance. Como aponta Renato Cohen em seu pioneiro estudo em língua portuguesa sobre a arte da performance, *Performance como linguagem*, publicado em 1989, o surgimento dessa expressão se deu no limiar entre as artes plásticas e as cênicas. Assim, é compreensível que os precursores da performance procurassem obstinadamente se distanciar do teatro, demonstrando que o que faziam não se tratava de encenação, a fim de conferir autonomia à sua expressão. Com isso, pretendiam provar que o que faziam estava mais próximo da ordem do “real”, em detrimento da ideia de representação. Reafirmando a associação entre arte e vida, Roberson de Sousa Nunes, em

*Haikai e Performance: imagens poéticas*, reafirma a distinção concebida por Diana Taylor entre teatralidade – encenação controlada que visa obter um resultado –, e performance – que carrega consigo o convite à intervenção –, marcando o afastamento desta do ato de representar:

(...) enquanto "teatralizar" estaria mais no campo da mimesis, da representação de uma ideologia a partir de um referencial externo, "performar" traria consigo o ato de transgredir realidades, evocando sua própria realidade e interferindo no social, não pela representação, mas através de uma ação pessoal que se pretende transformadora. Na maioria das vezes, a performance é a própria vida daquele que a realiza. (NUNES, 2016, p. 113)

Nesse sentido, há um episódio paradigmático exibido no documentário *Marina Abramovic: The Artist is Present*. Lançado em 2012, o filme é um registro que se concentra em acompanhar os preparativos e o desenrolar da retrospectiva realizada no MoMA que, dois anos antes, havia “consagrado” a performance no mercado das artes a partir daquela que possivelmente é sua mais famosa difusora. Em conversa com seu agente, a artista sérvia expõe o desejo de convidar o ilusionista David Blaine, seu amigo pessoal, para fazer parte da exposição. A sugestão é prontamente rechaçada pelo agente sob a alegação de que a presença de um ilusionista numa exposição como aquela, que visava apresentar a arte da performance para um público mais amplo, poderia passar a falsa ideia de que a própria Abramovic lançasse mão de artifícios do ilusionismo em suas ações. Por fim, Blaine fica de fora do MoMA, contudo a pronta refutação que a menção ao seu nome causou comprova o quão essa busca por distanciar qualquer ligação que indique encenação ou truque de um trabalho que se pretende performance ainda ecoa ao longo das décadas. Mais ainda no caso particular de Abramovic, em que a obra está intimamente imbricada a um conceito de fazer arte com a própria vida. Evidente que, ao longo dos anos, essa ruptura radical entre real e representação foi sendo atenuada e mesmo explorada enquanto fricção entre real e ficção em projetos de diversos artistas, performers que trabalharam abertamente uma espécie de atuação, performando identidades outras – como o trabalho em fotografia da estadunidense Cindy Sherman, em que a própria presença, outro eixo fundador da arte da performance, também é tensionado –, porém a distinção com fins de demarcação de território nos primórdios da performance é uma pedra fundamental para os estudos dessa expressão artística, caracterizando-se como traço distintivo em relação ao teatro.

Para marcar ainda mais a distância entre performance e teatro, um exemplo elucidativo é oferecido pelo filme sueco *The Square*, lançado em 2017 e dirigido por Ruben Östlund. Centrado na figura do curador-chefe de um museu de arte contemporânea em Estocolmo, o filme satiriza o modo como se dão no plano institucional certas relações no “mundo da arte”. Num jantar organizado pelo museu para colaboradores e figuras influentes, uma performance é apresentada: trata-se de um artista que encarna um macaco capaz de farejar o medo nas pessoas. Os convidados, em traje de gala, observam com curiosidade a atuação animalesca do performer e até fazem gracejos. No entanto, com o avançar da ação, o clima leve vai dando lugar a certa tensão. As interações do homem-macaco começam a ultrapassar a fronteira do civilizado, o que primeiro causa risos constrangedores. Conforme percebe que as provocações passam do aceitável, o curador-chefe tenta pôr um fim ao “teatrinho”, improvisando um agradecimento ao artista e puxando palmas de agradecimento, mas o performer urra de modo agressivo, levando o curador a se sentar novamente. Está instaurado o desequilíbrio. A situação, já totalmente fora de controle, deixa os convidados bastante amedrontados, a ponto de permanecerem inertes. A ação culmina numa tentativa de estupro por parte do performer, que só é interrompida quando os acovardados homens enfim se unem para surrar o homem-macaco. A cena é sagazmente cortada aí, contudo é verossímil imaginar, pela apreensão do momento, que aquele performer tenha sido surrado até a morte ou que de fato, se não fosse interceptado, teria consumado o estupro. Após rirem e acharem exótica a apresentação em seu início, o verdadeiro medo experimentado por aquele “público” só foi atingido quando a ação deu o salto do teatro para a performance, o que implicou consequências reais. Foi a certeza de que aquilo não se tratava de mero entretenimento que fez com que os presentes passassem a ver a ação de outro modo. É esse lugar incerto, em que o real extravasa a ficção e já não se sabe ao certo o que pode ser ou não arte, que estabelece a experiência. No caso do filme, é ao ver frustrado o horizonte de expectativa pressuposto por aquele contexto específico – de endinheirados que estavam ali para serem entretidos durante um jantar de gala – que a civilidade esperada de uma apresentação que servisse para abrir o apetite é defrontada por uma selvageria que leva o nível de incerteza a um limite que resulta ao artista seu próprio linchamento.

**Figura 22** – Frame de *The Square*



Fonte: THE Square. Direção: Ruben Östlund. Estocolmo: TriArt Film, 2017 (152 min.).

Outro paralelo possível entre a rebeldia da cena mencionada de *The Square* e ações primevas da arte da performance nos anos 1970 – que tem em Abramovic um de seus expoentes – e o comportamento adotado por Herberto Helder é com relação ao comércio de seu trabalho. Enquanto os artistas da performance faziam questão de evitar a produção de objetos para comercialização, evitando deixar vestígios de suas ações, Helder se recusa a publicar segundas edições de seus livros, que só voltam a ser acessíveis nas edições posteriores da recolha daquela que era sua obra completa até ali – e é curiosa essa ideia de completude, já que as recolhas ao longo da vida contavam com supressões se comparadas às edições anteriores, numa ideia de que também é possível se chegar à inteireza também a partir do apagamento. Mesmo as edições únicas de seus livros contavam com tiragens modestas, se considerado o nome que o poeta granjeara ao longo de seu percurso. Somada à posição de recusa a prêmios, sua relação conflituosa e um tanto paradoxal com a comercialização de suas obras converge para uma postura ética de um artista que, tal qual seus contemporâneos da performance, era crítico ao *modus operandi* adotado pelo meio em que se via inserido. Sua postura, tal qual a visceralidade do performer em *The Square*, deliberadamente contrastante à opulência daqueles bem assentados no sistema da arte, toma ares de provocação.



Figura 23 – «Não Estou no Comércio»

# Herberto Helder: «Não estou no comércio»

No «JL» de 13 de Fevereiro li sem nenhuma surpresa — de tão enganado o tempo das surpresas já se desenganou — que iria publicar-se um volume reunindo todos os meus poemas, com muitos, muitos, numerosos inéditos. É gozo. Ou trata-se então de uma desenvolta, muito, muito, manobra publicitária, que me não pode ser imputada. O volume tem apenas um montinho de textos inéditos, doze, que aliás já o não serão na altura. Devem aparecer antes numa revista.

trabalho. Mas desta vez dou-me a ele, ao trabalho, pois o truque promocional é de um mau gosto numerosíssimo. E é este, o mau gosto: o de iludir os possíveis compradores com uma mentira objectiva. Doze não é coisa numerosa, muita, muita. E depois de publicada numa revista, também não é coisa muito inédita. Quanto a poemas, veja lá, Snr. Director, ainda me encontro nas inocências de os não considerar electrodomésticos ou assim. Quem puder que me desculpe as inocências. É que não estou no comércio.

**Herberto Helder**



Fonte: “Herberto Helder: «Não Estou no Comércio»”. Em: *JL — Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 20 de Fevereiro de 1990.

A fim ainda de aprofundar o espaço fronteiriço que distingue performance e teatro, basilar para formulação de uma noção de arte da performance, trago o testemunho de um importante performer e teórico da área, Guillermo Gómez-Peña. Não sem antes ressaltar as trocas, como o tributo que a performance paga para seu desenvolvimento ao teatro produzido por *Living Theater* e *Performance Group* e ao alargamento que a própria arte da performance, uma vez estabelecida, foi capaz de conferir ao teatro contemporâneo, o texto do artista mexicano, sugestivamente intitulado “Em defesa da arte da performance”, levanta um aspecto em particular que se impõe na leitura do texto helderiano. Em reflexão que confunde intencionalmente o teórico e o confessional, em que performa textualmente sobre a arte da performance a partir de sua própria experiência artística, Gómez-Peña enfatiza a questão da processualidade:

Na prática teatral, baseada no texto, uma vez que o roteiro é finalizado, os atores o memorizam e ensaiam obsessivamente – e ele será representado da mesma forma

todas as noites. Na performance, seja com o texto ou sem ele, o roteiro é somente um diagrama de ação, um hipertexto que contempla múltiplas contingências e opções – e que nunca está “finalizado”. Cada vez que publico um roteiro devo advertir o leitor: “Esta é só uma versão do texto. Na próxima semana, seguramente, será diferente”. (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 26)

No exemplo supracitado de *The Square*, a imprevisibilidade que deriva da abertura à interação é prova dessa inacabamento, em que a ação só acontece com a participação do público. Ora, se não com frequência semanal, ao longo da vida Herberto Helder revisitou suas publicações e tornou públicas outras versões de textos já escritos, caso estes não fossem sumariamente excluídos da recolha seguinte que organizaria, como tantas vezes ocorreu. Isto é, mais que o inacabamento próprio à leitura – com a liberdade propiciada a cada leitor dirigir seu próprio filme a partir do roteiro formado por esse *cinema das palavras* –, Helder alavancava a processualidade a projeto estético: a impressão é que o acesso a que tem o leitor é parte de um processo muito mais amplo, um laboratório sempre em atividade, de constante elaboração – *a flor que se organizou de um povoamento / de "esforços" florais "tentativas" erros riquíssimos*. Assim, um texto não tem apenas uma versão, mas várias, e cada versão, ao mesmo tempo em que é autossuficiente, abre-se aos outros textos e possibilita múltiplas leituras. É por esse motivo que defino esta dissertação como o desenvolvimento de roteiros de leitura, pegadas que meu percurso deixou nas trilhas que segui. Em suma, em detrimento do enrijecimento da dramaturgia do teatro, Helder trabalha num registro que não restringe os caminhos da recepção. Pelo contrário: nesse sentido, está mais próximo da arte da performance, em que não se dá uma ânsia obsessiva pelo “controle” que uma obra mais finalizada visa atingir. Curiosamente, Gómez-Peña encerra seu texto com os seguintes dizeres: “Da mesma forma que a performance, este texto também está inconcluso, e seguirá mudando de ordem e estilo nos meses seguintes” (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 37).

Ainda acerca de *Marina Abramovic: The Artist is Present*, mais que uma retrospectiva, Abramovic aproveitou o ensejo para desenvolver uma ação inédita pelos três meses em que a exposição no MoMA se estendeu: consistia em permanecer sentada e olhar diretamente nos olhos de quem se sentasse na cadeira à sua frente, individualmente, pelo tempo que a pessoa ali quisesse permanecer. Num primeiro momento, uma mesa separava as cadeiras dela e do visitante; posteriormente, a mesa foi suprimida e nenhum objeto separava os dois corpos. O nome da ação: *The Artist is Present*. Cito esse trabalho, cujas imagens circularam o mundo, por focalizar a arte da performance num de seus principais fundamentos: o encontro entre corpos. Se Jerzy Grotowski define o teatro como a arte do encontro, Marina Abramovic se

apropria desse elemento do teatro ao concentrá-lo em seu aspecto irreduzível: o encontro entre ao menos dois corpos e tudo que daí pode surgir. A partir dessa proposição, cujo cerne recai na valorização de um estado de presença, as surpreendentes reações dos visitantes revelam a capacidade do que dois corpos engajados no presente de um encontro são capazes de proporcionar.

**Figura 24** – Frame de *Marina Abramovic: The Artist is Present*



Fonte: MARINA Abramovic: *The Artist is Present*. Direção: Matthew Akers e Jeffrey Dupre. Nova Iorque: MoMA, 2010 (106 min.).

A excepcionalidade da ocasião se dá naquele contexto, em que a qualidade da atenção disponibilizada ao encontro determina a qualidade da experiência que este propicia. E isso é suficiente. Apesar de visitantes da exposição permanecerem como espectadores dos encontros, podendo ser entendidos como uma espécie de público intermitente, já que saíam e entravam o tempo todo, a supressão de qualquer outro elemento mais identificável como teatral – personagens e dramaturgia, por exemplo – aproxima a ação do real, entendido aqui como o oposto de encenação: é um encontro entre pessoas, e é apenas isso e tudo o mais que daí advém, sem roteiros mais elaborados. É novamente Guillermo Gómez-Peña quem comenta, ao refletir sobre as relações estabelecidas pelo tempo e espaço no contexto de um trabalho em performance, a respeito da presentificação:

Na performance as noções de tempo e espaço são complicadas. Temos que lidar com um “agora” e um “aqui” hiper-intensificados; temos que vagar no espaço ambíguo entre o “tempo real” e o “tempo ritual”, em oposição ao tempo teatral ou fictício. (O tempo ritual não deve ser confundido com o movimento em câmera lenta.) Temos que lidar com a “presença” e com a atitude desafiante em oposição à “representação” ou à profundidade psicológica, com o estar aqui e agora neste espaço em oposição ao “atuar” ou fingir que somos ou estamos sendo. (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 28)

A relação aqui ainda é de dissociação do teatro e sua condição de “representação”, ao passo que a performance está no campo do que se nomeia “apresentação”. A força dos encontros propostos por Abramovic reside na singularidade que só pode se realizar nesse aqui-e-agora hiperintensificado, vagando entre o “tempo real” e o “tempo ritual”. O artista mexicano conclui afirmando que “A performance é, portanto, uma forma de ser e estar no espaço, frente a (ou em torno de) um público específico” (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 29). A singularidade, traço sublinhado, por exemplo, no estranhamento que suscita o primeiro contato travado com a produção de Herberto Helder, também extravasa para a relação que sua obra visa estabelecer com o leitor, em que se instaura uma tensão entre o tempo da leitura e o tempo da escrita, nunca convergente no caso do livro. O que escapa da poética helderiana e a particulariza no paralelo com a arte da performance é exatamente o modo como essa presença se estabelece a partir da relação com o livro, em que a obra reclama para si o estatuto de corpo – *corpus* literário. Assim, a partir da prática do poeta é possível ampliar um entendimento do contato com o corpo, a partir da mediação com o livro, próximo ao que se dá nos casos de documentação fotográfica ou audiovisual em performance. Nesse caso, mais que uma dicotomia presença-ausência, o que se estabelece em sua poética são estados de presença atingidos a partir da leitura.

Feitas essas considerações, é possível aventar que essa distinção entre representação, da ordem do teatro, e apresentação, que diz respeito à performance, em Helder tem a ver com o estado *freneticamente suspenso*: sua prática processual que, tal qual um performer em ação, faz da própria vida laboratório de constante elaboração escritural. Em algum momento esse labor contínuo se materializa numa forma que é dada ao público, *algum "teatro" vem declarar-se pronto para as suas "leituras"*. A condição da participação para criação de sentidos conjuntos está pressuposta na atividade do leitor. Essa versão posta em cena, por sua vez, não é definitiva, já que *o "movimento" procura o corpo*. Aqui, entende-se esse movimento em busca de um corpo tanto para as leituras, em que o corpo é convocado, quanto para a prática incessante da escrita por parte do poeta que, contínua, segue observando e

repensando suas ações. É nesse escape, nesse ir e vir que não se permite estanque e ora extravasa um polo, ora outro, que se faz a singularidade dessa poética.

Zumthor complementa sua tese afirmando que “em uma semântica que abarca o mundo (é eminentemente o caso da semântica poética), o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso” (ZUMTHOR, 2007, p. 77). Assim, cabe lembrar o *topos* “do pó viemos, ao pó retornaremos”, em que a transitoriedade do corpo surge como *remedium* ante a *vanitas*, com uma afirmação como “do corpo viemos, ao corpo retornaremos” aplicada ao discurso poético. É nesse sentido que o suíço constata que o ser humano mede o mundo a partir de seu corpo, sendo este o responsável por dar dimensão às coisas:

O corpo dá a medida e as dimensões do mundo; o que é verdade na ordem lingüística, na qual, segundo o uso universal das línguas, os eixos espaciais direita/esquerda, alto/baixo e outros são apenas projeção do corpo sobre o cosmo. É por isto que o texto poético *significa* o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido. O mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível. (ZUMTHOR, 2007, p. 77-78)

É também aí que se articulam as recorrentes associações com outras artes na poética helderiana, como a música, a dança e a cartografia, intimamente associadas às possibilidades de interação entre espaço e corpo: o corpo agindo no espaço e o espaço agindo no corpo. Ou seja, significar o mundo a partir do corpo, a partir de sua evocação o mundo é significado na obra. Acerca da cartografia, interessante notar ainda o destaque que Gómez-Peña confere a ela em seu texto já aqui referido, em que a seção de abertura, “A cartografia da performance”, traça um paralelo com o trabalho do artista da performance: “Eu vejo a mim mesmo como um cartógrafo experimental. Nesse sentido, posso aproximar-me de uma definição da arte da performance traçando o espaço ‘negativo’ (como entendido na fotografia e não como na ética) de seu território conceitual (...)” (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 3). Evidente está o paralelo com o “Texto 4” de *Antropofagias*, em que Helder discorre sobre a figura do cartógrafo. Entretanto, gostaria de atentar ao comentário sobre o “espaço negativo da cultura”, como retomará adiante (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 21), aproximando-o do negativo da fotografia. O advento do processo de negativo-positivo, utilizado até hoje na fotografia analógica, possibilitou a produção de cópias ilimitadas a partir de um negativo: da sala escura, a revelação vinha da imagem invertida do negativo. O mesmo “Texto 4”, que começa com *Eu podia abrir um*

mapa: “o corpo” (...), mais adiante traz os versos que dizem: *corpo que se faltava em tempo "fotografia" / de um "estudo" para sempre*. A partir dessa imagem, é plausível conjecturar o texto como o negativo do corpo: é ele, texto, o que se revela a partir das impressões do corpo. Nesse sentido, outra aproximação possível é entre cartografia e fotografia. A aspiração à perenidade por parte da fotografia, a partir do congelamento do tempo, permanece ainda no campo da representação. Isso não basta a Helder, que deseja continuamente reelaborar fotogramas e dispô-los em sequência, para assim estabelecer seu *cinema das palavras*, sempre em busca de apreender a vida que segue escapando também continuamente. Esse cartógrafo não representa espaços preexistentes, mas pratica uma cartografia que, ela própria, cria espaços, sempre pensados em relação com o corpo: como o negativo da fotografia necessita da sala escura para ser revelado, o trabalho para algo novo vir à luz acontece, como encerra o “Texto 4”, *toda a noite no gabinete do cartógrafo*.

A prática proposta em *Antropofagias* indica um encontro entre corpos em prática radical de alteridade. É o enigma do próprio corpo com o corpo do outro. Se no trabalho de Abramovic o encontro é literal, *in praesentia*, em que há um espaço concreto (*positivo*) para o encontro, no texto poético Helder significa o mundo pela via do simbólico, sendo o *corpus* a apreensão de diversas vozes e a leitura um ato de se apossar da voz do poeta, cujo corpo é tornado texto a partir de um gesto sacrificial. O espaço de encontro é o tempo do livro. Gómez-Peña afirma que os acadêmicos utilizam "binóculos", ao passo que os artistas da performance usam "radares" – o que atesta a multivocalidade dos trabalhos em performance, afastados assim da narrativa – "Nós também somos cronistas de nosso tempo, mas, diferentemente dos jornalistas ou comentaristas sociais, nossas crônicas tendem a se afastar da narrativa e a ser multivocais" (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 4). É uma constante na obra do artista de origem mexicana tensionar a relação de alteridade a partir da exotização que se dá por seu lugar de nascimento. Ao ser tratado como folclórico, esse estrangeiro é não só desrespeitado, mas diminuído em sua diferença. O exemplo mais famoso é *Couple in The Cage: Two Undiscovered Amerindians Visit the West*, realizado em 1992 e 1993 junto de Coco Fusco, artista estadunidense de origem cubana que também se interessa por refletir sobre identidade cultural<sup>56</sup>. Os artistas se colocam como dois ameríndios sendo apresentados numa jaula para uma audiência majoritariamente branca em comemoração aos 500 anos da chegada de Cristóvão Colombo à América. O próprio navegador, aliás, foi um dos pioneiros

---

<sup>56</sup> Mirtes Marins de Oliveira escreveu “Coco Fusco e a alegoria de Kafka”, matéria sobre a ação publicada na revista *seLecT*. Disponível em: <<https://www.select.art.br/coco-fusco-e-a-alegoria-de-kafka/>>. Acesso em: 28 jun. 2020.

nesses empreendimentos de apresentação exótica ao, em 1493, levar *arawaks* caribenhos para a corte espanhola. Coco Fusco e Gómez-Peña eram apresentados como nativos “recém-descobertos” na ilha fictícia de Guatinu. O trabalho foi realizado em cinco países, incluindo Espanha – foi apresentado em praça pública em Madri, a *Columbus Plaza*. Esse projeto ser levado ao território do grande colonizador da América Latina confere uma camada significativa à profundidade do trabalho.

Tal qual o encontro concreto, o encontro simbólico também cobra qualidade da atenção para se alcançar uma experiência qualificada. Em *Couple in The Cage: Two Undiscovered Amerindians Visit the West* muitos visitantes nem se davam conta da crítica anticolonialista ali contida – ao, por exemplo, “doarem” dinheiro para que os performers realizassem ações como posar para fotos, dançar e mostrar as genitálias –, mesmo com os exemplos extremos do absurdo da animalização do exótico marcados na presença de jaulas e nas idas ao banheiro guiadas por coleiras pelos seguranças. Esses espectadores “distraídos” simplesmente ignoravam o contexto em que aquela ação estava sendo executada. O fato de esse processo de animalização não causar estranhamento a determinado público reafirma a perspectiva eurocêntrica deste, que só é capaz de conceber a diferença como traço de inferioridade, não reconhecendo o diferente como alguém do mesmo estatuto, ou seja, negando sua humanidade. Já ao público que reconhecia a diferença nos artistas e se davam conta da dimensão crítica do trabalho, o tratamento destinado aos artistas causava choque.

Bem como a ação dos performers está intimamente ligada ao seu contexto, a leitura de *Antropofagias* descolada de seu contexto não faz seus textos incompreensíveis, mas estes deixam de contar com um dado importante para uma leitura devagarosa: o movimento que o poeta fez rumo ao continente africano. Nunes faz uma consideração quanto à importância do contexto para a performance:

É preciso ter em mente que não existe arte fora de contexto, assim como não há um contexto, e sim diversos contextos entrelaçados e inter-relacionados. Sob esta perspectiva, a performance não é só um determinado tipo de ação (ação cênica, por exemplo), mas uma prática que expande, em muito, o campo da encenação. (NUNES, 2016, p. 112)

Assim, é relevante considerar, para o caso de *Antropofagias*, a cenografia imbricada na obra, como o geográfico – o deslocamento da Europa para Angola –, o histórico – contemporâneo à conceituação da *performance art* – e a *bio/grafia* do autor, como sua trajetória errática pelo

continente europeu tão bem transfigurada em textos em prosa que constam, por exemplo, em *Os passos em volta*. No “Texto 10”, Helder escreve que *o "movimento" procura o "corpo" / propriamente / permissivo limpo uma "biografia" de animal / feita / da sua fome e sede e da sua viagem "até onde" / "lugares" encontrados "narrativas" a ocupar uma "atenção última"*. Esses “lugares”, evidentemente, são mais que lugares concretos, bem como a fome, a sede e a viagem, também simbólicos. A passagem por esses espaços marca a “*biografia*” de animal, imagem que indica a radicalidade desses atravessamentos. Gómez-Peña, em citação já referida, afirma que “Nós também somos cronistas de nosso tempo, mas, diferentemente dos jornalistas ou comentaristas sociais, nossas crônicas tendem a se afastar da narrativa e a ser multivocais” (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 4). Curiosa a contraposição do artista mexicano à *narrativa* – palavra citada entre aspas no poema de Helder –, aproximando o artista da performance a um cronista *em minúsculas*, cuja narrativa está essencialmente vinculada ao tempo presente. O poeta português, da mesma forma, reaproveita muito das crônicas jornalísticas que produz como correspondente nos textos de *Antropofagias* – movimento antropofágico, afinal –, no entanto, a narrativa é interpretação, já que é um gênero de ordenação dos acontecimentos, que se dá *a posteriori* ao fato. O poema de Helder é acontecimento e, de acordo com os termos postos pelo artista da performance, está mais próximo da multivocalidade que da narrativa.

Esse procedimento multivocal, em grande medida conferido pela utilização das aspas – mas não só –, opera como uma abertura à alteridade nessa poesia antropofágica. Uma vez mais, trata-se de uma busca pela “atenção última” a esse “até onde” da linguagem. Nesse sentido, as aspas são uma expressão formal de atravessamento desses “lugares” encontrados no texto. O borramento de fronteiras entre as vozes expressas textualmente, em que a incerteza complexifica os lugares de enunciação, confunde os limites entre “eu” e “outro”, e mesmo as relações temporais são desestabilizadas. Essas vozes outras não identificadas atravessam o texto não em simples processo mimético, mas como signos que, tocados pela indeterminação, proporcionam ao leitor estabelecer uma relação particular com aquela matéria textual. Os espaços fundados por Helder não são definitivos, estão em constante transformação. Sobre abrir espaços outros, escreve Gómez-Peña acerca dos artistas da performance:

Talvez nosso trabalho seja o de abrir um espaço utópico/distópico temporário, uma zona "desmilitarizada" na qual o comportamento "radical" significativo (não



superficial) e o pensamento progressista sejam permitidos, ainda que só durante o tempo de duração da peça. Esta zona imaginária permite, tanto ao artista quanto aos membros do público, assumir posições e identidades múltiplas e em contínua transformação. Nesta zona fronteiriça, a distância entre o "nós" e o "eles", o eu e o outro, a arte e a vida, torna-se embaçada e não específica. (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 8)

No caso de *Antropofagias*, a multivocalidade textual reverbera uma multiplicidade de identidades, visando se abrir às diferenças. Esse trabalho, no entanto, não é da ordem da mímese, porém da própria instauração de um universo em que realidades não são negadas, mas expressas de modo que se interpenetram e compõem singularidade – *a flor que se organizou de um povoamento / de "esforços" florais "tentativas" erros riquíssimos*. Ressalto aqui a valorização do erro que, em poesia, produz maravilhas. Não só na rua nasce flor, mas também de *erros riquíssimos*. Levar em alta consideração o erro, em geral motivo de denegação, é antes de tudo um reconhecimento do valor das “*tentativas*”. O que se reconhece é o acerto do erro, na medida em que se valoriza o que escapa à premeditação e à percepção do sujeito – como escreve Helder, “porque o errado é sempre o certo disso” (HELDER, 2014, p. 576). Importa mais o labor constante que acerrar ou errar. A única coisa “certa” é o fazer; já o resultado é incerto. Assim, valoriza-se mais o processo que a finalidade. O pensamento normativo, que organiza o mundo com uma cisão justa entre certo e errado, encontra aqui um algoz, já que, ao valorizar o erro, Helder chega mesmo a embaralhar a perspectiva maniqueísta entre acertar e errar. Ao admitir que o erro e o acerto não existem separadamente, essa “zona ‘desmilitarizada’” elabora sua crítica ao cartesianismo. Este concebe que a loucura, como algo que não faz parte da razão, conduz ao erro, já que à razão caberia apontar o único caminho para o verdadeiro. Já Herberto Helder admite que o erro e o acerto não existem separadamente. Em contraposição ao cartesianismo, projeta sua poesia operando com uma lógica própria e não dualista, como lugar de deslocamentos, em que o equívoco não leva necessariamente ao falso.

De certo modo, mesmo que do jeito “errado”, tal gesto permite ao autor se colocar nessa criação, não pretendendo a correção que uma pretensa objetividade impessoal poderia conferir. Ao contrário, dá a ver a marca autoral de seu povoamento de vozes. Assinalar um trecho entre aspas permite não só destacar que aquele trecho é um elemento estranho ao texto, mas também realça que toda a parte para além das aspas, por contraste, é uma enunciação que “pertence” àquele autor. Não estando estanque entre as aspas, o texto trafega com fluência entre vozes, já que “não estamos presos [*artistas da performance*] na camisa de força da

identidade. Temos um repertório de identidades múltiplas e perambulamos constantemente entre elas” (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 10). Herberto Helder tampouco se prende as falas previstas pelo uso normativo da língua: são de vocação fluida as vozes que sopram na série de 1971.

A superação do julgamento de valor – separações simplórias como bom e mau, feio e bonito – é atestada por Nunes com relação à aproximação do compositor John Cage à cultura oriental: “Para Cage, arte ‘não deveria ser diferente de vida, mas uma ação dentro da vida’, na qual, segundo o zen-budismo, ‘nada é ou bom ou ruim’, ou ‘feio ou bonito’” (NUNES, 2016, p. 160). Se a partir da perspectiva de imagem poética concebida por Octavio Paz já é possível aproximar a produção helderiana a certo pensamento oriental, essa influência que a cultura do Oriente exerce no projeto estético de Cage, no sentido de proporcionar uma maior abertura à experimentação, propicia também uma aproximação entre correntes orientais e a poética das *Antropofagias* de Herberto Helder. “Essa ausência de juízo de valor era um traço definitivo, nos trabalhos de Cage, juntamente com a imprevisibilidade que admitiam.” (NUNES, 2016, p. 160): as “tentativas” de ambos evidenciam também a processualidade – no caso do compositor, suas partituras que permitiam variadas execuções; no do poeta, seus poemas que permitem leituras e releituras não repetíveis pelos leitores e pelo próprio poeta. Portanto, a imprevisibilidade é inerente a certa etapa do processo, elemento indispensável a um laboratório. É preciso experimentar, experimento em cima de experimento, mas sem ignorar os “resultados” das experiências anteriores. Não se trata de uma experiência utilitarista, instrumentalizada, que vise a finalidade, tal qual os artistas da performance: “Na performance, seja com o texto ou sem ele, o roteiro é somente um diagrama de ação, um hipertexto que contempla múltiplas contingências e opções – e que nunca está ‘finalizado’” (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 26). É com essa perspectiva que Helder revisita seus poemas, aberto às imprevisibilidades e contingências. O acúmulo não desmerece o que ficou por baixo, nem nas camadas ulteriores, mas acontece o oposto: o que veio antes funciona como base de sustentação ao edifício erigido a partir das experiências seguintes. “Quanto mais utilizamos nossos ‘artefatos’, mais ‘carregados’ e poderosos eles se tornam. A reciclagem é nosso principal *modus operandi*” (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 4). Reciclagem aqui, no melhor dos sentidos, assemelha-se à bagagem contida na reescrita, como uma poética do palimpsesto.

Mais que a abertura ao inesperado, é possível vislumbrar em *Antropofagias* uma dinâmica que Nunes identifica como própria do ato de “performar”:

Pensando assim, enquanto "teatralizar" estaria mais no campo da *mimesis*, da representação de uma ideologia a partir de um referencial externo, "performar" traria consigo o ato de transgredir realidades, evocando sua própria realidade e interferindo no social, não pela representação, mas através de uma ação pessoal que se pretende transformadora. (NUNES, 2016, p. 113)

Menos que teatralizar, Helder performa sua experiência africana em texto. Diferentemente das crônicas, narrativas jornalísticas – mais identificadas a um “referencial externo” –, os poemas estão muito mais próximos a “uma ação pessoal que se pretende transformadora”. Percebe-se isso ao comparar o modo como os temas das crônicas para jornal, quando explorados nos poemas, são apresentados sob outras perspectivas. A partir da linguagem poética, Helder de partida atua e transforma ao menos um elemento: sua própria condição no mundo. Seu movimento de afastamento de uma identificação eurocêntrica e interesse em culturas africanas e ameríndias e sua busca por procedimentos que dessem conta de abarcar essa experiência é análogo à “antropologia inversa” de que fala o performer mexicano: “Na performance, assumir a identidade de outras culturas e problematizar o próprio processo de representar o outro ou de se fazer passar por um outro híbrido, pode ser uma estratégia eficaz de ‘antropologia inversa’” (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 11). A justeza dessa citação quando aplicada à série produzida em África por Helder é espantosa. Ao falar da condição do artista da performance, Gómez-Peña expõe um processo que se aproxima muito ao do momento em que o madeirense se colocou ao partir para Angola: a problematização da representação do outro e mesmo a hibridização. Se a prática antropológica tradicional é fundada sobre um princípio de separação entre “nós” e “outros”, Helder confunde esses limites bem traçados e, em certa medida, propõe esse “outro híbrido”: sua “antropologia inversa” é radical a ponto de alcançar a antropofagia. A partir da negatividade, o poeta abarca e engole essas vozes outras em sua prática e, ao não sustentar a pretensão de representá-los com distanciamento objetivo, assume-se como parte desse processo.

É também nesse tipo de hibridização que se estabelece uma relação com a tradição: o diálogo não é negado, já que é uma dimensão constitutiva insuperável: *a cena traz ondas de treva o silêncio que a "tradição" manda: / "gaste-se" / traz alguns truques de "estancar e escoar" / um pouco de pavor enquanto há "véspera"*. Entretanto, uma vez mais, a relação que se dá com a tradição é em tudo semelhante ao dos seus contemporâneos da arte da performance: o que se nega é a herança fácil, não todo o passado. Assim, trata-se de uma relação que busca não enrijecer a tradição, encará-la como algo imutável – como uma língua

morta cuja estrutura é fixa por já não mais estar em uso –, mas deseja o contrário, vivificá-la, dando à tradição, a partir da transformação, o vigor da vida. A tradição se gasta, necessitando de renovação. Não obstante a intimidação que pode causar fazer arte sob a sombra de gigantes que vieram antes, é certo que muito mais fácil é criar tendo uma tradição sólida por trás de si do que ter que “fundar” uma tradição. Desse modo, a relação com a tradição não deve ser a de se fechar num silêncio de deferência, mas sim de se abrir ao diálogo. Assim, não prevalecerá só um ponto de vista, mas multiplicidade de perspectiva sobre determinadas tradições, que a tornarão mais maleáveis e, por isso, com maior capacidade de se atualizar aos tempos.

Nessa perspectiva, mais que reproduzir acriticamente e indeterminadamente a tradição, oferecer novo fôlego a ela é estabelecer uma relação respeitosa porém crítica, que não a conceba como inabalável, como o faz a arte da performance:

“Aqui”, a tradição pesa menos, as regras podem ser quebradas, as leis e as estruturas estão em constante transformação, e ninguém presta muita atenção às hierarquias ou ao poder institucional. “Aqui”, não há governo nem autoridade visível. “Aqui”, o único contrato social que existe é nossa vontade de desafiar modelos e dogmas autoritários e, assim, continuar pressionando os limites da cultura e da identidade. É exatamente nas nítidas fronteiras entre culturas, gêneros, profissões, idiomas e formas artísticas que nos sentimos mais confortáveis e onde reconhecemos nossos colegas. Somos criaturas intersticiais e cidadãos fronteiriços por natureza – simultaneamente membros e intrusos –, e nos regozijamos nessa paradoxal condição. No ato mesmo de cruzar uma fronteira, encontramos nossa emancipação... temporária. (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 5-6).

Foi ao cruzar as fronteiras da Europa rumo à África que Helder encontrou um tempo para sua emancipação. A liberdade é um momento que brilha. Efêmera, não é instantânea, mas construída a muito custo, como o instante em que a leitura de *Antropofagias* se torna límpida: isso só dura mesmo um instante, e logo a seguir retornam todas as dúvidas que a razão proporciona. Esse instante de liberdade, contudo, dá luz a toda a obscuridade da incerteza que reside ao se embrenhar por caminhos cujo entendimento não é da ordem da razão, cuja cartografia não dá coordenadas precisas, mas dá apenas indicações imprecisas, como a própria experiência. Se, como afirma Godard, “Cultura é a regra. E arte a exceção”, a arte é a responsável por, num movimento de alargamento das fronteiras da cultura, expandir o entendimento desta. Helder, ao modo do “Aqui” entre aspas de Gómez-Peña, transgride o normativo ao operar no campo da exceção, transformando a própria cultura em que se insere ao modificar a maneira como a cultura alheia é assimilada: *a cena traz ondas de treva o silêncio que a "tradição" manda: / "gaste-se"*. Gastar uma tradição – nesse sentido, entendida

como uma espécie de alicerce da cultura –, em estancamento e escoamento, não apenas reforça o modo como essa tradição sempre foi vista, mas lhe dá ânimo para que seja vista em diálogo com as transformações da contemporaneidade. Uma figura de linguagem como a catacrese, por exemplo, é feita do que se gasta: pé da mesa, braço da cadeira, céu da boca. Em algum momento essas foram metáforas novas, mas seu uso levou ao desgaste, tornando-as “metáforas mortas” que não são mais sentidas como metáforas, já que foram absorvidas pela língua, como lembra Borges.<sup>57</sup> De modo análogo, o caráter renovador na poesia de Herberto Helder vem do desejo de criação sobre uma tradição, fazendo com que ela se associe mais intimamente com a pluralidade da vida do que somente com um passado imemorial: *traz alguns truques de "estancar e escoar" / um pouco de pavor enquanto há "véspera"*. Refere-se a uma projeção da tradição para o futuro, e se isso causa um pouco de pavor, é ao menos um alento pensar que, enquanto houver véspera, ainda haverá amanhã.

Ao não representar mimeticamente uma “cultura angolana”, o poeta instaura um universo que se relaciona intimamente com a sua experiência naquele país em que encontrou liberdade e, por acidente, quase a morte – um custo por vezes cobrado pela tentativa de se atravessar fronteiras. Reconhecendo que está imerso num universo que cultiva outras formas de saber e, por isso, regido por outras leis, o poeta não adota o ponto de vista científico da antropologia, disciplina surgida no seio da cultura ocidental, mas uma abordagem ritual: a antropofagia. Essa inteligência outra a que Helder busca se associar não exclui a subjetividade, admitindo a implicação do pessoal no social: associa-se ao corpo como um todo e não privilegia apenas a “cabeça”. Diz mais respeito à experiência sensível que apenas à dimensão intelectual – é o reconhecimento de que esses movimentos não se dão de modo autônomo, já que a cabeça faz parte do corpo e não é possível a dimensão intelectual sem a associação a um corpo sensível. É preciso lembrar que há um corpo que sustenta a cabeça e que todo corpo, mesmo capaz de emitir luz, também é dotado de uma materialidade que faz sombra:

mas não é sempre a noite? entanto já se institui  
uma "crónica diuturna" um helicóptero "por extensão"  
persegue a sua paisagem uma paixão do pormenor inventa  
os seus "óculos" porque há "coisas para saber"

---

<sup>57</sup> BORGES, Jorge Luis. A Metáfora. Em: *Esse Ofício do Verso*. Tradução de Calin-Andrei Mihailescu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

e para já sabe-se que entre as coisas para saber espera  
"a coisa" para saber dessas coisas  
o lado tenebroso do corpo que avança debaixo das luzes?

Herberto Helder desveste os “óculos”, já que a lente utilizada é outra, para inventar “a coisa” capaz de fazer conhecer as “coisas para saber”. A utilização de um verbo como “inventar” já é um reconhecimento das diversas formas de apreensão do real e que estas, afinal, são em última instância invenções. Em *Antropofagias*, a legitimação dessas outras formas de conhecimento se revela como exercício de alteridade, já que desafia a hegemonia racional de organização da experiência de mundo que impera no Ocidente. O perigo, que causou e segue causando danos reais, é o racionalismo sendo imposto como única forma válida de conhecimento. Richard Schechner localiza os estudos da performance como inerentes ao reconhecimento da diversidade da cultura:

Todas as práticas culturais, em todos os lugares – da religião e das artes até o cozinhar, o vestir e a linguagem –, são híbridas. Pureza cultural é uma ficção perigosa, porque conduz a uma espécie de policiamento, que resulta em monocultura aparente e racismo, chauvinismo e xenofobia reais. A tendência "natural" da humanidade é a promiscuidade – o que resulta em uma diversidade sempre em mudança, por vezes, inquietante. O trabalho permanente dos estudos de performance é o de explorar, entender, promover e aproveitar esta diversidade. (SCHECHNER apud NUNES, 2016, p. 28)

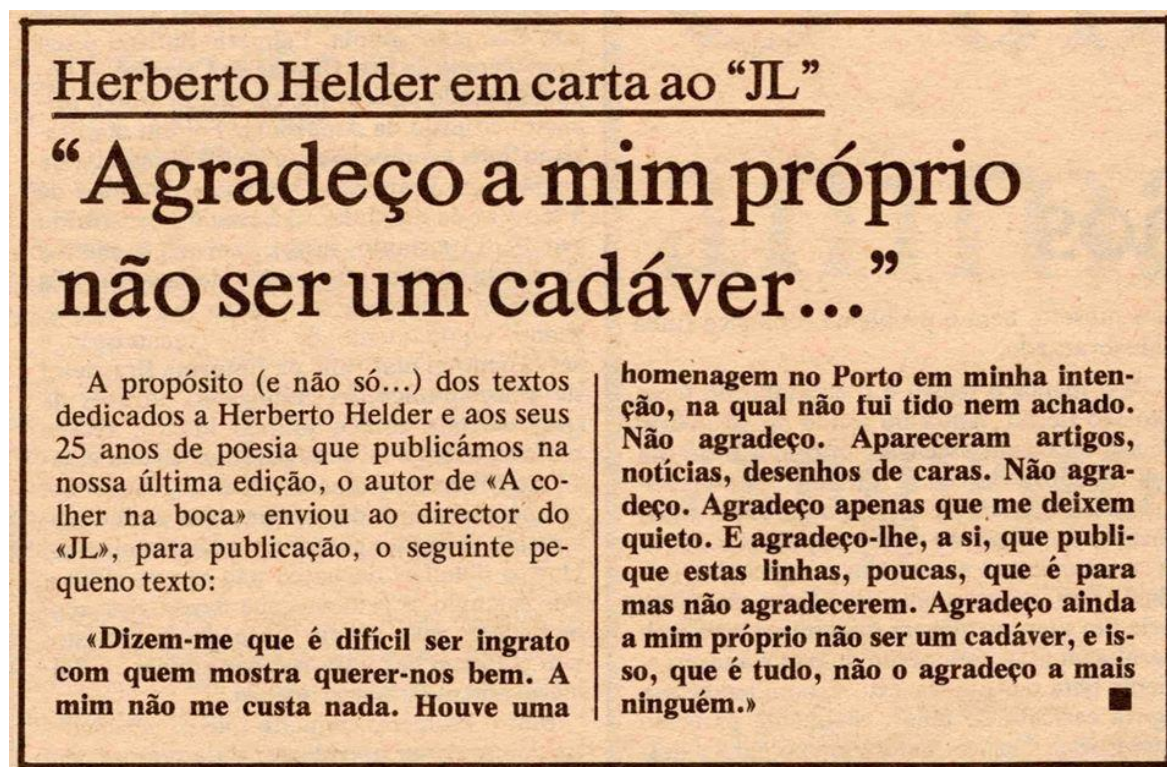
A promiscuidade nas interações e a constante transformação estão expressas desde o título em *Antropofagias*.

Mais uma vez, é um testemunho de um artista da performance que se aprofunda no assunto, reconhecendo em suas anotações de diário esses outros saberes. O seguinte trecho é a abertura de um tópico de Gómez-Peña intitulado *Teoria incorporada ao corpo*:

Cito dos meus diários da performance: “Nossa inteligência, como a dos xamãs e a dos poetas, é simbólica e associativa. Nosso sistema de pensamento tende a possuir fundamentos tanto emocionais como corporais. De fato, a performance sempre começa em nossa pele e em nossos músculos, se projeta sobre a esfera social e retoma, pela via da nossa psique, ao nosso corpo e à nossa corrente sanguínea, apenas para ser refratada novamente ao mundo social por meio da documentação. Tendemos a desconfiar de todos aqueles pensamentos que não podemos encarnar. Tendemos a não considerar aquelas ideias que não podemos sentir profundamente. Nesse sentido, podemos dizer que a performance é uma teoria incorporada ao corpo...” (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 17-18)

Se insisto em trazer trechos que abordam explicitamente a arte da performance é porque reconheço que expressa muito da poética helderiana. Afinal, a aproximação que o artista mexicano faz da inteligência partilhada entre performers, xamãs e poetas, “simbólica e associativa”, não ignorando os aspectos emocionais e corporais, evidencia como esse sistema de pensamento está distante do sistema lógico regido unicamente pela razão. Certamente Herberto Helder está incluso nessa linhagem de poetas descrita ao lado dos performers e xamãs já que, herdeiro ilegítimo dos surrealistas com suas práticas de elaboração do inconsciente, também está interessado em métodos de associação livre, esse sistema simbólico e associativo que transgride o pensamento lógico. No mais, o ciclo especificado na citação – corpo, vida social, corpo e documentação – é próximo ao sistema de escrita e reescrita de Helder, inclusive seu elemento final, a documentação, caso se entenda o processo de escrita como uma espécie de documentação da performance que é ser Herberto Helder, a obra a que temos acesso. Sobre a encarnação, de uma “teoria incorporada ao corpo”, não à toa Ana Cristina Joaquim nomeará “escrita encarnada” (JOAQUIM, 2013) o projeto helderiano de escrita como existência física, evidenciando a dimensão que a experiência sensível ganha em sua posição.

Figura 25 – «Agradeço a mim próprio não ser um cadáver...»



Fonte: “Herberto Helder em carta ao ‘JL’: «Agradeço a mim próprio não ser um cadáver...»”. Em: *JL — Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 54, 15-28 de Março de 1983.

Ao se retirar da “vida pública” que se espera que seja a de um poeta – participação em tertúlias, premiações, lançamentos, etc –, Helder instaura, a partir de sua postura radical de ausência, o texto como o único meio de acesso à sua pessoa. Essa opção não só põe seu *corpus* em primeiro plano, como ainda acaba por funcionar como publicidade. Tal particularidade instiga a curiosidade e faz com que se fale sobre ele, já que é sempre instigante falar sobre aquilo que não se deixa conhecer. Assim, o espaço simbólico da obra poética ocupa o lugar concreto do corpo do poeta. Nessa confusão entre figura pública e privada, sua vida pela obra está no centro: "o corpo humano somado à identidade mítica do artista da performance diante de nós permanece o centro mesmo do evento" (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 13). Em seu caso particular, mesmo sem estar diante de nós como um artista da performance estaria, Helder atua num interstício que abarca seu *corpus*: “Pelo contrário, eles se transformam dentro e fora deles sem desaparecer completamente como ‘eles mesmos’. Isto é, ocupam um espaço entre o atuar e ser eles próprios” (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 26-27). Intentando desaparecer e, por isso mesmo, sem desaparecer completamente, é comum ler a poesia de Herberto Helder sabendo que se lê Herberto Helder. Isto é, há uma dimensão mítica que povoa essa obra e interfere em sua leitura. No caso de *Antropofagias*, saber que, no plano social, foi produzido em meio às tensões da luta pela independência de Angola, e que, no plano pessoal, envolveu um acidente que quase ceifou a vida terrena do poeta, são aspectos que invariavelmente influenciam a leitura da série: mais do que o que de fato o autor é, vislumbra-se o que ele permite que se veja sobre si. Roberto Zular lembra que

Helder se encontra em um nó complexo de imbricações antropofágicas que sem dúvida é marcada por sua experiência na África (o que também sem dúvida aciona outro complexo de questões relacionadas à antropofagia no contexto africano), a antropofagia dos ameríndios (cujo rastro pode ser encontrado nas inúmeras retraduições de poemas indígenas da América desde os anos 60 e que culmina com a publicação da canção “Caxinauá” “A Criação da lua” em *Oulouf* (1997) e do livro *Poemas Ameríndios* (1997) e, por fim, o gesto antropofágico ligado à eucaristia cristã que já conta com vasta bibliografia. (ZULAR, 2019, p. 50)

Conhecer as condições de produção da série permite entender que, mais que o trabalho sobre o texto, houve um esforço de vida para criar condições para que tal texto emergisse: o conceito de bio/grafia, na formulação de Maingueneau.



Relativamente à complexidade de uma explicação da arte da performance, Nunes a coloca como irreduzível, admitindo como definição possível somente ela mesma em processo: "Pode-se pensar, aqui, naquilo que apenas é, trazendo em si a negação de definições e explicações" (NUNES, 2016, p. 111). Quanto a uma definição arisca, Gómez-Peña baliza a negatividade a partir de sua posição de artista: "Em suma, nós somos o que os outros não são, dizemos o que os outros não dizem, e ocupamos os espaços culturais que, em geral, são ignorados ou desprezados" (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 5). Citando Schechner, Nunes lembra que os "estudos de performance começam onde o domínio máximo das disciplinas termina" (NUNES, 2016, p. 111), e complementa mais adiante:

Há muitas maneiras de se entender performance, visto que essa área de estudos se propõe viva e atualizante num momento em que a instabilidade parece ser mais a regra do que a exceção. Atualmente, os processos de crescimento de novos sistemas de interação na vida social geram transformações contínuas nas identidades culturais (provocadas, por exemplo, pela globalização) e um "descentramento dos sujeitos". A performance, como um campo de conhecimento, não se assenta nos cânones científicos/acadêmicos, propondo-se como uma desafiadora ferramenta de reflexão, que atua em um terreno arenoso e movediço, sob o qual podemos nos considerar, no século XXI, cada vez mais submersos. Desse ponto de vista, estamos sempre obrigados a nos mover. Nosso olhar tenta se equilibrar sobre um desconfortável paradigma. (NUNES, 2016, p. 116-117)

A "instabilidade" identificada como regra e não exceção – *e depois apenas "o corpo" onde é "o sítio de nascer" / com as suas obras todas implícitas* –, as "transformações contínuas nas identidades culturais" – a cena traz ondas de treva o silêncio que a "tradição" manda: / "gaste-se" –, o 'descentramento dos sujeitos' – *Encontro-me na posição de estar freneticamente suspenso* – e a relativização do canônico – *essa antropófaga festa / de "estar sobre si"* – são aspectos que Nunes aponta como inerentes ao século XXI e que se revelam marcando presença em *Antropofagias*.

A referenciação contínua ao texto de Gómez-Peña se deve ao modo como ele expõe aspectos fundamentais da performance, de um modo que apenas um artista seria capaz de expor: límpido, direto e imagético. A relação traçada entre os poemas antropofágicos e a arte da performance é da mesma ordem: só um poeta é capaz, *freneticamente suspenso, de "esforços" florais "tentativas" erros riquíssimos* que expressam o tatear definidor do artista da performance. Permitir-se o erro é se abrir à experiência, o que permite tatear uma zona errante. De impossível domesticação, como Helder, o mexicano dirá que "Outros, melhor treinados – os ativistas e os acadêmicos –, terão que lidar com eles, lutar contra eles [os

*demônios que surgem com o trabalho*], domesticá-los ou tentar explicá-los" (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 9). Contudo, há pesquisadores pensando a partir de categorias menos enrijecidas. O conceito de "crítica performática", de Sara Rojo, por exemplo, segue em direção mais heteróclita:

Sara Rojo diz de uma "crítica performática", entendida como "um discurso dentro de um processo de intercâmbios intertextuais, interculturais e contextuais. Por isso, transitória e aberta a outros textos, inclusive, ao próprio objeto." (...) A crítica performática rompe com os limites racionais da lógica cartesiana e com o determinismo que ainda caracterizam, de modo geral, o pensamento acadêmico ocidental. (NUNES, 2016, p. 118)

Talvez animais domados, nós, acadêmicos, tentamos enfiar as mãos por entre as grades da jaula na tentativa de melhor apreender o material dos artistas. A questão é que, a partir de determinado momento, as perspectivas são tantas que nós já não sabemos quem está do lado de dentro e quem está do lado de fora da jaula. Essa é a implicação das fronteiras que, como muros, prometem a proteção do familiar, porém exigem como custo limitar a experiência ao lado de fora. É este o sacrifício cobrado pela experimentação. Afinal, o risco é condição de uma prática de liberdade.

Não muito confortável também é o lugar em que Helder constantemente posiciona seus leitores, entre os estados de cegueira da completa penumbra e da luz que cega pelo excesso. É preciso dar o tempo do tempo, tomando a distância adequada até a vista acostumar à luz:

agora "a abertura irradiante" da treva por onde  
não bem surpresa não bem milagre não bem tremer de pés e mãos  
não bem isto ou aquilo  
mas uma "vertigem" que encontrou a "altura" justa  
se instalou nela fez "a perpetuidade da época de perigo"  
agarra-se a esse "destino" a "personagem" saída  
do "trabalho das palavras" dobra-se sobre esse medo  
esse pasmo e alegria essa antropófaga festa  
de "estar sobre si" e de essa obscura dominação  
"estar em cima dela"

polpa asfixiando o caroço e agora o caroço  
cancro de frias nervuras fortes tão "praticável"

O leitor não pode permanecer indiferente, passivo, mas se permitir o ritual d' "*a perpetuidade da época de perigo*". Para isso, é preciso se pôr em risco. A "*personagem*" que sai do "*trabalho das palavras*" se dobra sobre *essa antropófaga festa de "estar sobre si"*, que é *medo, pasmo e alegria*: é isso tudo as antropofagias, tudo ao mesmo tempo. Essa personagem, surgida do texto, devora o autor e é devorada pelo leitor, sem, no entanto, deixar de devorar a ambos: vir à vida implica em se chegar à morte.

A partir da aproximação entre Richard Schechner e Victor Turner, encontro que se estreita nos anos 1980, a reflexão sobre performance se debruça sobre o ritual, dando origem à antropologia da performance. Nesse período, ambos os autores escrevem livros em que refletem sobre essa relação, como aponta John Dawsey em *Schechner teatro e antropologia*:

Conforme uma história recorrente, nos anos de 1970, o diretor de teatro experimental Richard Schechner faz a sua aprendizagem na antropologia com Victor Turner, ao mesmo tempo em que Turner, em sua relação com Schechner, torna-se aprendiz de teatro. Desse contato surge um novo campo de estudos, entre teatro e antropologia. Dois livros marcam o seu momento originário: *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, de Victor Turner (1982); e *Between theater and anthropology*, de Richard Schechner (1985). (DAWSEY, 2011, p. 1)

O antropólogo inglês, ao romper com a antropologia tradicional, não impõe a pretensa assepsia do distanciamento entre seu olhar e o fenômeno que estuda. Assim como seu contemporâneo Erving Goffman, Turner "propõe trocas mais interativas entre o estudioso e seu objeto de análise" (NUNES, 2016, p. 126). Acerca desse processo, em citação longa, porém elucidativa, Nunes aprofunda:

Nos anos de 1970, uma postura não mecanicista da antropologia contribuiu com os estudos da performance, como ressalta Taylor, através da "radical quebra com noções de comportamento normativo promulgadas pelo sociólogo Émile Durkheim, que argumentou que a condição social de humanos (ao invés do agenciamento individual) explica comportamentos e crenças". Discordando dessa posição estruturalista, baseada em um sistema de causa e efeito, Turner e Goffman questionaram tanto se a condição social, necessariamente, determina os comportamentos, quanto se as mesmas normas devem ser aplicadas, indistintamente, para definir referências culturais em sociedades diversas. No lugar disso, eles ponderaram que a cultura não era um "dado reificado", uma coisa, mas "uma arena de disputa social", formada por "indivíduos como agentes de seus próprios dramas".

Nesse sentido, não se poderia dizer que comportamentos, crenças e seus componentes ritualísticos seriam determinados, especificamente, pela condição social. De acordo com Goffman, personalidade, interação e estrutura social compõem os três níveis de abstração que provocam rupturas importantes nas performances individuais e coletivas. Isso é o que, nos mais variados contextos e através de suas tensões, marcaria os traços essenciais das diversas culturas e tradições, que são, permanentemente, influenciadas e transformadas junto aos comportamentos, crenças e rituais performáticos. O que Turner acredita é que podemos “nos conhecer melhor uns aos outros entrando nas performances dos outros e aprendendo suas gramáticas e vocabulários”. Esse câmbio de experiências, proporcionado pela performance de um e de outro, representaria uma importante possibilidade de comunicação “transcultural”. (NUNES, 2016, p. 127-128)

Esse fenômeno, chamado “virada performativa”<sup>58</sup> na antropologia, desconfia da objetividade impessoal pregada pelo discurso científico, assumindo como inevitável o ponto de vista do antropólogo como parte do processo. Se é possível traçar um paralelo desta ordem, é viável ler em *Antropofagias* uma íntima relação entre a “análise” que a própria série intenta, a partir do discurso poético, e o “fenômeno” que é analisado por ela, a prática ritualística da antropofagia e o que esta simboliza. Por sua aposta histórica numa “comunicação ‘transcultural’”, em que, segundo Turner, podemos “nos conhecer melhor uns aos outros entrando nas performances dos outros e aprendendo suas gramáticas e vocabulários”, essa postura da antropologia tem íntimos pontos de contato com o projeto helderiano. A recriação da cultura expressa nas hibridizações presentes nos textos de *Antropofagias* segue linha análoga, como performances que estabelecem “um intercâmbio permanente entre tradições” (NUNES, 2016, p. 128) – *não bem isto ou aquilo*, mas isto e aquilo, ou seja, algo entre.

Assim, a metamorfose, enquanto signo que rege a vida, manifesta-se também na cultura, que não é concebida como estanque e imutável, tal como no “entendimento transcultural” de Victor Turner. Esse entendimento, compartilhado por Herberto Helder, está expresso em seu conto “A Teoria das Cores”, ilustrativo quanto a esse processo de transformação: ao notar a mudança de cor do peixe, permite-se pintá-lo de acordo com a lei da metamorfose. Roberto Zular, ao focar o corpo e a voz, concebe a variação como a “alma” de Herberto Helder:

---

<sup>58</sup> Dawsey escreve que “A ‘virada performativa’, que ocorre em um conjunto amplo e variado de disciplinas, envolve uma mudança paradigmática. Questionando o texto-centrismo e a primazia das análises de estruturas sociais e simbólicas em diversos campos, pesquisadores voltam suas atenções também para a ação humana e para o modo como os sentidos do corpo são mobilizados na significação do mundo.” DAWSEY, John. *Schechner, Teatro e Antropologia*. Em: *cadernos de campo*, São Paulo, n. 20. 2011. p. 211. Disponível em: <<http://200.144.182.143/napedra/wp-content/uploads/2013/02/111104-Schechner-teatro-e-antropologia.pdf>>. Acesso em: 1 fev. 2019.

Em Herberto Helder temos uma virada ontológica em que a metamorfose não tem formas pré-definidas nem uma mente que lhe garanta a unidade da transformação. A transformação da voz como lugar de produção de corpos se dá em uma dupla historicidade que indetermina os corpos e a voz. Em Herberto Helder a alma não é o que fica, mas a própria variação. (ZULAR, 2019, p. 55-56)

A *antropófaga festa / de "estar sobre si"* assinalada nos versos do “Texto 10” vão no sentido da afirmação de Zular. É nesse sentido que as *Antropofagias* surgem na poética helderiana como uma prática de incorporação das influências, numa chave de variação que tensiona o tradicional: no fluxo que desenvolve, manifestações de culturas distintas são desierarquizadas ao assumirem posições intercambiáveis e mesmo se confundindo, compondo assim um híbrido. Acerca da tradição, Richard Schechner assinala que “Tradicional é o que é recordado e repetido através dos anos. Não há cultura não influenciada por estrangeiros – invasores, evangelistas (muçulmanos, cristãos, budistas), comerciantes, colonizadores” (NUNES, 2016, p. 128).

Diana Taylor, entretanto, em *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas* faz ressalvas ao trabalho de antropólogos como Victor Turner e Clifford Geertz:

O "nós" que estuda e escreve sobre "eles" era, evidentemente, parte de um projeto colonialista do qual provinha a antropologia. Contudo, os pesquisadores que trabalhavam na década de 1970 buscavam romper o paradigma que fetichizava o local, negava agência aos povos que estudavam e os excluía da circulação do conhecimento criado sobre eles. (...) As tentativas feitas na literatura dos anos de 1970 para ilustrar que esses "outros" eram de fato completamente humanos, com práticas de performance tão significativas quanto as "nossas", traem a ansiedade produzida pelo colonialismo sobre o status dos sujeitos não ocidentais. (TAYLOR, 2013, p. 34)

Contudo, na perspectiva da autora, não obstante as boas intenções o propósito não é atingido: “Apesar dos sentimentos descolonizantes de muitos antropólogos da década de 1970, as estruturas de explicação que usavam eram decididamente ocidentais” (TAYLOR, 2013, p. 34). Isso porque a ideia de drama social adotada por Schechner e Turner toma com pretensões universalizantes o conceito de drama aristotélico, essencialmente ocidental. Assim, era preciso uma descolonização mais radical.

Talvez por trabalhar de uma perspectiva artística, Helder tenha logrado melhor êxito em sua experimentação de 1971: ele não escreve sobre a antropofagia do ponto de vista do

antropólogo, mas incorpora as antropofagias em sua poética. Ao misturar e se misturar, a ampla abertura a interpretações oferecidas pela obra reafirma o desígnio do autor, como aponta Nunes ao escrever sobre a arte experimental: "considero que o mais importante, em obras experimentais (de caráter ideológico não explícito), é o fato de que seus criadores buscam, incessantemente, novos modos de agir e de pensar que preservem uma visão estética da arte" (NUNES, 2016, p. 121). Ou seja, não partindo de uma fórmula pronta, a experimentação em *Antropofagias* convida à construção de sentidos:

O consumidor (de qualquer tipo de produto – inclusive o artístico), sob esse ponto de vista, é apenas um receptor passivo. Por outro lado, um tipo de arte mais abstrata, experimental, que utilize, por exemplo, uma linguagem poética ou referências misturadas de outras culturas ou costumes, traz questões não tão facilmente reconhecíveis, o que provoca um exercício incomum para a percepção e para a capacidade analítica das pessoas (atores e receptores). Isso desloca a maneira de ver e participar da performance, levando os sujeitos a encontrarem sentidos imprevisíveis, provocando movimento, dinamizando o *status quo*. (NUNES, 2016, p. 122)

Ressalto ainda o desejo de Herberto Helder de se pôr à margem em relação a processos hegemônicos. Gómez-Peña destaca a identificação com artistas da performance com os marginalizados: "Vemos nosso provável futuro refletido nos olhos dos indigentes, dos pobres, dos desempregados, dos doentes e dos imigrantes recém-chegados. Nosso mundo se sobrepõe ao deles" (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 15). Não creio que "sobrepor" seja o melhor verbo para a prática de Helder, que está mais para dissolução que sobreposição, mas certamente a identificação com figuras marginalizadas é uma constante. Sem falar no lugar de outras vozes, é possível ler o processo multivocal de *Antropofagias* próximo ao que Turner e Schechner observaram em rituais de transe de dervixes, de índios americanos do Arizona ou de uma tribo africana:

"(...) eles [Turner e Schechner] percebem que uma pessoa não deixa de ser ela mesma nem quando "incorpora" um personagem, no teatro, nem quando incorpora um espírito, um deus ou um demônio numa cerimônia religiosa. Isso porque um performer "não deixa de ser ele mesmo quando ele se torna um outro – múltiplos *selves* coexistem numa tensão dialética insolúvel" (NUNES, 2016, p. 133)

Nesse sentido, *Antropofagias* habita uma condição de passagem que se assemelha a que Victor Turner identifica na performance liminar. Nos termos concebidos pelo antropólogo inglês, destaca-se a condição de trânsito no estado liminar do ritual:

O ritual, visto como uma performance liminar, não é um lugar em si, mas uma passagem entre lugares. É o período no qual uma pessoa, por exemplo, está *entre* categorias sociais e identidades pessoais. Ela não está nem em um, nem em outro lugar ou tempo, mas em trânsito (às vezes, em transe). (NUNES, 2016, p. 129).

Formalmente, procedimentos de que o poeta lança mão para alcançar esses deslocamentos são o uso das aspas como possibilidade de expressão de vozes outras – além de abrir para a dimensão equívoca da linguagem –, a tensão estabelecida entre o verso e a prosa e o inacabamento expressos nos textos. Em termos conceituais, a abertura à participação do leitor, a reescrita como expressão da processualidade e a transmutação do próprio poeta em poesia.

Mais que apenas metáfora digestiva, *Antropofagias* vai além da conclusão de uma metamorfose: é o momento mesmo da transformação. De uma perspectiva do ritual, é “o período da liminaridade”. Por isso, não se trata de uma produção acabada, resolvida, completa, mas prática incessante, contínua, em elaboração, interstício assinalado por Nunes no liminar:

Na performance liminar, Um (alguém) não é isto ou aquilo, este ou aquele. As “entidades liminares”, nas palavras de Turner, “não estão aqui ou lá, elas estão entre as posições assinaladas e arraigadas pela lei, pelo costume, convenção e cerimonial”. A liminaridade, por sua vez, “está frequentemente ligada à morte, a estar no ventre, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, ao deserto, ou a um eclipse entre o sol e a lua”. Esses são todos exemplos de entrelugares, momentos de transição, que produzem a sensação de que algo está por acontecer e se transformar, mas ainda não se transformou. Nesse sentido, o ritual acontece, justamente, no momento de uma metamorfose. Segundo a tese de Turner, durante a fase liminar, a pessoa parece se esvaziar por completo, tornando-se vulnerável às transições e transformações. Sendo assim, durante o período da liminaridade, antes da iniciação em um novo status, as manifestações dos envolvidos no ritual podem ser extremamente criativas, gerando novas identidades e realidades sociais. (NUNES, 2016, p. 117)

As transformações que caracterizam um ritual podem ser de caráter temporário ou permanente. A categorização se divide entre o rito de passagem, ritual que transforma para um estado permanente – como uma cerimônia de casamento ou funeral –, e o liminoide, cuja transformação conferida pelo ritual é temporária – como ocorre “em atividades de lazer, incluindo arte, recreações e entretenimentos populares” (NUNES, 2016, p. 131). Uma vez mais, creio que, em *Antropofagias*, Helder opera entre os dois: ao estar no campo da arte, produzindo poesia, filia-se ao liminoide; contudo, sua poesia incorpora a prática antropofágica, evocando, assim, um rito de passagem. Uma vez mais, o poeta tensiona o

efêmero e o definitivo: o desejo de mobilidade da vida na poesia e a fixação imposta pela forma livro.

Para a compreensão da concepção de performance segundo Schechner, é ainda fundamental o conceito de “comportamento restaurado”, que consiste em:

(...) comportamentos duas-vezes-realizados, codificados, transmissíveis. Este comportamento duas-vezes-realizado é gerado pela interação entre ritual e peça. De fato, uma definição de performance é: comportamento ritualizado, condicionado e/ou permeado pelo jogo (*ou peça ou representação*). (SCHECHNER apud NUNES, 2016, p. 135)

A essa definição de Schechner, acrescento uma colocação complementar de Diana Taylor: "As performances funcionam como atos de transferências vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina 'comportamento reiterado'" (TAYLOR, 2013, p. 27). No caso, “comportamento restaurado” e “comportamento reiterado” correspondem ao mesmo conceito, diferindo apenas na opção de tradução.

A partir dessa definição – que acentua o modo como a performance se articula com a cultura, com o passado, com o outro, etc – interessa-me transportar o conceito de comportamento restaurado para a leitura de *Antropofagias*. As antropofagias poéticas de Helder são seus modos de transfigurar em poesia a antropofagia, isto é, de recuperar esse ritual e transformá-lo em seu *corpus*. Como reforça Nunes, “o comportamento recuperado se dá no modo subjuntivo, ou seja, acontece no lugar daquilo que foi eleito para ser restaurado, *como se fosse* este algo. O fato original é, naturalmente, elaborado, distorcido, rearranjado” (NUNES, 2016, p. 135). Helder alavanca o ritual da antropofagia, em sua série, a projeto estético e, mais que restaurar a forma antropofágica, restaura seu sentido. E, uma vez mais, a questão de modos de presentificação na ativação do leitor dizem mais sobre a poética helderiana que uma oposição clara entre presença e ausência:

Taylor acrescenta ser necessário que o “comportamento recuperado” dialogue com o presente, para se transformar numa performance, de fato, viva. É importante, então, pensarmos a performance como um comportamento ritualizado, que não funciona, apenas, como a reprodução de um passado deslocado de um determinado contexto temporal e espacial, mas que tem um sentido atualizado para as pessoas envolvidas (produtores e receptores) no momento em que ocorre. (NUNES, 2016, p. 135-136)



Aqui, a busca por atualizar, por revivificar a matéria utilizada, dá-se pelo constante estado de transformação. Nessas *Antropofagias* é o próprio poeta quem se encontra em estado liminar, arrastando consigo o leitor que se permite tal experiência. Helder opera no interstício, habitando esse espaço de indeterminação, desviando-se entre ambivalências como centro e periferia, cultura e natureza, cânone e marginalidade, civilização e selvageria, arte e vida, real e ficção, permanência e efemeridade, rigidez e mobilidade, tradição e modernidade, luz e obscuridade, subjetivação e alteridade, sagrado e profano, etc. Não se trata de ser definitivamente uma coisa *ou* outra, mas de estar temporariamente entre uma coisa *e* outra. Ou seja, em trânsito, em transformação, em metamorfose.

É nesse sentido que concebo a postura do autor *como* uma performance; em suma, seu posicionamento deliberado de se colocar na obscuridade para que sua obra possa brilhar – “*a abertura irradiante*” da treva. Considero essa metodologia particularmente relevante quando aplicada em *Antropofagias*, cuja explicitação ao ritual evocado já no título reafirma uma leitura na chave da performance. Acerca da possibilidade desse modo de leitura, citado por Nunes,

Schechner diz que: “Alguma coisa ‘é’ uma performance quando o contexto histórico e social, a convenção, o uso e a tradição dizem que é.” Noutras palavras, qualquer ação humana pode ser uma performance, se for colocada e recebida “como” tal, a partir da relação do evento com o onde e o quando ele acontece. (...) Para Schechner, há limites para o que *é* performance, mas não há limites para o que pode ser estudado *como* performance. (NUNES, 2016, p. 114)

A postura de Schechner acerca dos limites ressoa a posição de Renato Cohen que, no Brasil dos anos 1980, critica uma tendência de se designar “qualquer coisa” como performance, o que levou à banalização do termo e um desgaste por parte do público (COHEN, p. 1989, 33). Modismos à parte, enquanto ferramenta metodológica a aplicação da performance é irrestrita, sendo possível “dizer que toda ação humana *é* (visão ontológica) performance, mas *como* (visão epistemológica) olhamos para uma determinada ação, em relação a outras ao seu redor, é o que vai constituir o que de fato poderá ser chamado ou não de performance” (NUNES, 2016, p. 116). Ou seja, trata-se de um recorte do olhar, nas palavras de Helder: *persegue a sua paisagem uma paixão do pormenor inventa / os seus “óculos” porque há “coisas para saber” / e para já sabe-se que entre as coisas para saber espera / “a coisa” para saber dessas coisas.*

Logo, interessa não só a ampliação de determinada área do conhecimento, mas mesmo ampliar o que se entende por conhecimento. Como complementa Nunes, a performance se aplica “como uma ‘lente metodológica’ de análise de eventos artísticos, de cotidianos, comportamentos, costumes, cerimônias religiosas etc.” (NUNES, 2016, p. 117).

Desse modo, colocada em perspectiva, a obra de Herberto Helder é fértil para uma leitura a partir da “lente metodológica” da performance. Nunes assinala “o ritual, visto como um tipo de performance, como uma expressão humana realizada pelo corpo (repertórios: movimentos, cantos, oralidades) (...)” (NUNES, 2016, p. 134), o que também se apresenta no espaço ritual inaugurado por Helder: o livro. Mesmo a expressão do corpo está presente nesse livro, na medida em que se admite que a transformação que propicia é justamente a obra tornada corpo e o corpo tornado obra. Se o ritual da antropofagia é considerado performance por uma disciplina como a Antropologia da Performance, por exemplo, não é despropositado ler *Antropofagias* como uma performance.

Não obstante a mediação do livro como meio de acesso ao poeta, a presença concreta do corpo é insuperável do ponto de vista referendado por Gómez-Peña: “é impossível ‘substituir’ a magia infável de um corpo pulsante, suado, imerso em um ritual vivo diante de nossos olhos. É uma questão xamânica” (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 12). Se antes a menção ao xamã aproximava Helder da arte da performance, agora a imposição da presença física do corpo o afasta. Diante da impossibilidade da presença do corpo empírico, Helder faz da sua escrita e sua leitura um ritual. Até que ponto o livro suporta uma presença virtual é uma questão, contudo “Permanece sem resposta a espinhosa pergunta se a arte da performance pode ou não existir no espaço virtual” (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 29). Como lembra Nunes,

É preciso observar que um (o poema escrito) tem como suporte o objeto livro, e o outro (a performance) acontece num espaço físico determinado, onde a poesia pode ser corporificada por atores, dançarinos, músicos, em conjunção com objetos, aparelhos técnicos e outros fatores envolvidos na complexidade do processo de tradução intersemiótica. (NUNES, 2016, p. 32)

Insisto no paralelo com a performance liminar: tal qual o ritual que não comporta público, mas participantes, os textos de *Antropofagias* conclamam, mais que a participação, a incorporação de seu leitor.

Em movimento complementar, após explicitar o uso que Victor Turner faz do conceito de performance, Diana Taylor expõe as múltiplas acepções do termo:

Para outros, evidentemente, o termo [performance] significa justamente o oposto: o caráter construído das performances indica sua artificialidade – ela é algo “simulado”, antitético ao “real” e “verdadeiro”. Em alguns casos, a ênfase nesse caráter construído revela um preconceito antiteatral; em leituras mais complexas, o construído é reconhecido como vizinho do real. Embora uma dança, um ritual ou uma manifestação exijam uma separação ou um enquadramento que os diferenciem de outras práticas sociais à sua volta, isso não implica que a performance não seja real ou verdadeira. Ao contrário, a ideia de que esta destila uma verdade “mais verdadeira” do que a própria vida vem desde Aristóteles, passando por Shakespeare, Calderón de la Barca, Artaud e Grotowski, chegando até o presente. (TAYLOR, 2013, p. 28-29)

Assim, ao passo que, para Turner, “as performances revelavam o caráter mais profundo, mais verdadeiro e mais individual da cultura” (TAYLOR, 2013, p. 28), outros autores seguiam o caminho inverso, apontando sua artificialidade. A autora, discordando do antropólogo inglês, reconhece as leituras que abarcam as duas possibilidades como complementares as mais complexas. Na sequência do “Texto 10”, Helder parece indicar sua filiação a esse caminho que não se afasta das complexidades:

a "cena" em que os doces buracos se abrem ao veneno  
essa "troca" de malevolência íntima e energia íntima  
uma "ironia" como que intangível com que se pintam  
cenários de montanhas em metal ramagens vermelhas  
irrompendo de paredes negras  
uma lua aparentemente desaproveitada  
tudo "inteligências" para "o equívoco" pés descalços  
que chegam para iludir a ilusão de iludir

Há, nesse último verso, certo reconhecimento de uma espécie de impostura. Entretanto, não se trata da simples impostura, isto é, a simulação deliberada a fim de enganar o outro, senão *pés descalços que chegam para iludir a ilusão de iludir*. Ao mesmo tempo, a nudez desses pés que chegam aponta o reconhecimento de inteligências outras para além da hegemônica racionalidade cartesiana: *tudo “inteligências” para “o equívoco”*. Não é apenas iludir a

ilusão, imagem assentada no real, mas *iludir a ilusão de iludir*, uma sequência de transições. Muito mais sofisticada, essa elaboração aberta à equivocidade compõe a “cena” que se avizinha ao real, para me valer da imagem de Taylor, estabelecendo assim uma realidade particular aberta a transformações.

A metamorfose que substancia a poética de Helder, *essa "troca" de malevolência íntima e energia íntima*, atua entre o arquivo e o repertório. Segundo Taylor, “A memória ‘arquivada’ existe na forma de documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CDs, todos esses itens supostamente resistentes à mudança” (TAYLOR, 2013, p. 48), enquanto “O repertório, por outro lado, encena a memória incorporada – performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto –, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível” (TAYLOR, 2013, p. 49). Nessa dissociação, ao arquivo, com sua ambição de distanciamento “acima do tempo e do espaço”, caberia a sustentação do poder, ao passo que “O repertório permite o aparecimento de perspectivas alternativas dos processos históricos transnacionais de contato (...)” (TAYLOR, 2013, p. 50). A autora estadunidense critica o textocentrismo da cultura ocidental, que se pretende como único meio de detenção do saber: “É apenas porque a cultura ocidental está casada com a palavra, escrita ou falada, que a língua reivindica tal poder epistêmico e explanatório” (TAYLOR, 2013, p. 55). Ela identifica que nos séculos XV e XVI, com a chegada dos religiosos à América, a escrita substituiu a incorporação, já que estes “afirmavam que o passado dos povos indígenas – e as ‘vidas que viveram’ – havia desaparecido porque eles não tinham escrita” (TAYLOR, 2013, p. 45). Taylor aponta como motivações para a repressão à prática incorporada dos indígenas a maior facilidade de controle da escrita em comparação com a incorporação, além de a escrita atuar como fator de exclusão ao acesso do grosso da população ao poder.

Desse modo, enquanto o arquivo é constituído fundamentalmente por textos escritos, tendo como meio privilegiado de difusão o livro, o repertório, com suas práticas verbais e não-verbais, consiste em experiências inscritas nos corpos. Como escreve a autora:

O repertório, seja em termos de expressão verbal ou não verbal, transmite ações incorporadas reais. Assim, as tradições são armazenadas no corpo, por meio de vários métodos mnemônicos, e são transmitidas “ao vivo” no aqui e agora, para uma audiência real. Formas legadas, vindas do passado, são vivenciadas como presentes. (TAYLOR, 2013, p. 55)

Uma vez mais, recorro o interesse de Helder em trabalhar a tensão entre escrita e oralidade em seus poemas mudados para o português quanto, por exemplo, traduz poemas que são originalmente cantos (LEAL, 2020, p. 102-103). E, pelo exposto até aqui, não me parece forçosa a tensão que concebo entre arquivo e repertório em *Antropofagias*. Para Taylor, o “ao vivo” da performance é inapreensível ao arquivo: “Um vídeo de uma performance não é uma performance, embora frequentemente acabe por substituir a performance como uma *coisa* em si (o vídeo é parte do arquivo; o que representa é parte do repertório)” (TAYLOR, 2013, p. 50-51). O mesmo se aplica aos livros de Helder que, não se configurando como uma performance, traz em si um chamado ao efêmero, estabelecido em especial em seu projeto de reescrita (escrita contínua) e na imposição de livros com edições únicas. Se, em última instância, seu trabalho permanece se expressando pela mediação do livro, esse livro se pretende corpo, um organismo que internaliza em seu funcionamento “ações incorporadas reais”, ao modo de um ritual antropofágico. Como a própria Taylor admite, mesmo o arquivo nunca ditando completamente a incorporação e o repertório estando fadado ao aqui-e-agora, são formas complementares. Assim, as categorias arquivo e repertório me parecem úteis por permitirem pensar o jogo com a efemeridade e a continuidade estabelecido pela obra helderiana, em que o livro é arquivo que aspira ser repertório. Esse corpo é um só tempo antropófago e armazenador das *Antropofagias*.

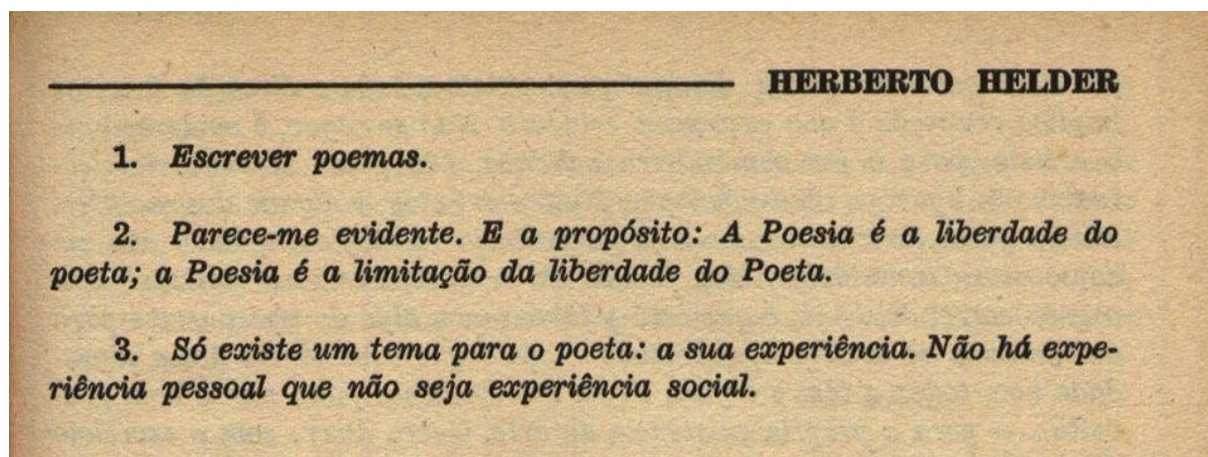
Esta leitura do “Texto 10” parte do corpo e ao corpo retorna, como um ciclo helderiano: o corpo é o início e o meio, *que não acaba*. O percurso é o do corpo atravessando a resistência das palavras, afinal:

e depois apenas "o corpo" onde é o "sítio de nascer"  
com as suas obras todas implícitas  
a noite onde se habituou a noite que ele habituou  
a ser a única sua noite  
e o pano corre "escreve-se" depressa a si mesmo  
"o texto"  
o corpo escreve-se "como seria e é" que não acaba e começa  
grande e sempre na "altura" propícia e precipício teatral "maior"  
e nem "a mão" se moveu para que fosse "escriturada"

O corpo escreve um corpo que se escreve, “*como seria e é*”. Essa construção em abismo, em que o poeta escreve um poema que escreve um poeta, avizinha-se ao real: ao fazer nascer o corpo da obra, simultaneamente instaura uma realidade. É uma espécie de recursividade infinda. Gómez-Peña afirma que “(...) nossa [artistas da performance] principal obra de arte é nosso próprio corpo, impregnado de implicações semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas e mitológicas” (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 4). Como um relógio cujo ponteiro se apoia num centro estável para girar, o ciclo helderiano se apoia no corpo, com a diferença de que nesse ciclo não há um centro estável: tudo é metamorfose, transformação, impermanência.

Gómez-Peña indica como esse processo demiúrgico extravasa o individual e abarca o social: “Nosso corpo é também o centro absoluto de nosso universo simbólico – um modelo em miniatura da humanidade (*humankind* e *humanity* são a mesma palavra em espanhol: *humanidad*) – e é, ao mesmo tempo, uma metáfora do corpo sociopolítico mais amplo” (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 7). O processo helderiano de transfiguração do poeta em poema contínuo igualmente se relaciona com o contexto social, como a experiência da escrita de *Antropofagias* em África demonstra.

**Figura 26** – Resposta de Herberto Helder ao inquérito de *O Tempo e o Modo* — *Revista de Pensamento e Acção*



Fonte: Resposta de Herberto Helder ao inquérito de *O Tempo e o Modo* — *Revista de Pensamento e Acção*, 1.<sup>a</sup> série, n.º 6, Junho de 1963 (número especial: «A arte deverá ter por fim a verdade prática?»).<sup>59</sup>

<sup>59</sup> Inquéritos — POESIA

1. Qual o modo mais fecundo de o Poeta colaborar na Cidade?  
2. A imposição de uma orientação ideológica (de qualquer carácter, moral, político, religioso) não será uma limitação da liberdade do poeta?  
3. Só se poderá considerar social a poesia que cante as inquietações de valor sócio-político, ou possui interesse verdadeiramente social toda a poesia que cante o homem sem qualquer limitação de temas?  
Disponível em: < [http://ric.slihi.pt/O\\_Tempo\\_e\\_o\\_Modo/numeros/?id=num\\_0000001699](http://ric.slihi.pt/O_Tempo_e_o_Modo/numeros/?id=num_0000001699)>. Acesso em: 28 jun. 2020.

Transitar por temas como a centralidade do corpo, a relação entre arte e vida, a transgressão de fronteiras, a rejeição do comércio, a conexão com outras artes, a aproximação com o ritual, a convocação à participação, a importância do processo, a questão da efemeridade e a busca por um estado de presença me permitiram lançar mão de referenciais teóricos dos mais diversos, como é próprio aos estudos da performance. Afinal, esta leitura em constelação se ancora “Numa perspectiva transversal, a performance trabalha na interface entre antropologia, sociologia, linguística, história, psicologia, etnografia, teoria crítica, política, estudos culturais, artes, estudos de gênero, sexualidade, nacionalismo e continua...” (NUNES, 2016, p. 112). E possivelmente o mais fundamental seja, ao fim dessa lista de disciplinas, referir o "continua", pois é o reconhecimento de que se trata de um processo em andamento, portanto não fixo. Segundo Taylor:

De modo semelhante, os estudos da performance desafiam a compartimentalização disciplinar das artes – a dança sendo designada a um departamento, a música a outro, a performance dramática a ainda outro – como se essas formas da produção artística tivessem algo a ver com essas divisões. Essa compartimentalização também reforça a noção de que as artes são separáveis dos construtos sociais dos quais participam – seja pela primeira ou pela enésima vez. (TAYLOR, 2013, p. 58).

Fazer teoria é também uma prática: pensar performance é um modo de transmitir e gerar conhecimento. Sobre este deslocamento, valho-me uma vez mais de Diana Taylor: “Ao levar a performance a sério, considerando-a um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento, os estudos da performance nos permitem ampliar o que entendemos por conhecimento” (TAYLOR, 2013, p. 45). Herberto Helder, em *Antropofagias*, também concebe seu sistema de escrita como prática de “aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento”, além de seguir o próprio movimento de ampliação do que se entende por conhecimento. É por isso que sua leitura demanda abertura ao aprendizado da parte de quem se propõe a lê-lo. Se esse leitor acredita que já sabe ler, ao se deparar com a obra de Herberto Helder poderá adotar duas opções: considerar aquela poesia ilegível e simplesmente ignorá-la ou admitir que leitura é mais amplo do que achava até então e se dispor a reaprender a ler.

## Considerações “Finais”

Ao chegar à parte derradeira deste trabalho, percebo que seu destino não é inexorável como o de uma tragédia grega. Por reconhecer se tratar de um trabalho processual, não incluo uma "Conclusão", mas sim "Considerações Finais". Há um clipe da banda REM intitulado “Imitation of Life”<sup>60</sup> que consiste num take com vinte segundos de duração que, ao longo de três minutos e cinquenta e oito segundos, vai para frente e para trás. A única variação é que em cada avanço e retrocesso é dado zoom num detalhe do take de vinte segundos que, em plano aberto, passava despercebido ao espectador. Creio que a leitura que desenvolvi aqui se aproxima em grande medida desse movimento de dar um panorama e, ao longo dos tópicos, ir e voltar enfocando detalhes que podem escapar à primeira vista. Se, ainda uma vez mais, passasse tudo em revista, certamente depreenderia novos elementos. Talvez seja por isso que o fim remeta ao começo. Não há elementos conclusivos, pois tudo ainda segue se fazendo.

Sei de um poeta que passou os anos mais próximos do seu  
"suicídio"  
a bater com os nós dos dedos pelas paredes a abrir e fechar  
as mãos para que o ar saltasse  
como "modeladas" ("moduladas") aparas de "som"  
um poeta nos limites da "consumação" à procura  
de um "ponto de apoio" apenas levemente "perceptível"  
para a terrífica massa de "silêncio" que lhe cabia  
a ele que procurara sob as ameaças da confusão  
"estabelecer as vozes" (HELDER, 2016, p. 283)

Ao longo do itinerário percorrido por esses roteiros de leitura busquei ser coerente com o que identifiquei como constitutivo da experiência de leitura de *Antropofagias*. O inacabamento próprio aos textos da série está presente nas fissuras que experimentei criar. Creio que me debrucei sobre uma área promissora e ainda pouco estudada, que é o de uma leitura dos textos helderianos colocados em relação com a arte da performance, percurso

---

<sup>60</sup> IMITATION of Life. Direção: Garth Jennings. 2001 (3'57"). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0vqgdSsfqPs>. Acesso em: 8 mar. 2020.



ainda longe de estar esgotado. Esclarecer o poeta obscuro é negar sua realização enquanto enigma. Certamente há muito a se explorar e, nesse sentido, este trabalho pretende abrir caminhos e oferecer possibilidades de abordagens – como os textos todos de *Antropofagias* não puderam ser contemplados, analiso – além da introdução, que chamei "Texto 0" e da Apresentação – os "Texto 1", "Texto 2", "Texto 3", "Texto 4", "Texto 5", "Texto 7", "Texto 8", "Texto 10" e, sucintamente abordado em paralelo a estas Considerações finais, o "Texto 12", mais relevantes para minha leitura. E a continuidade se abre mesmo à possibilidade de rasura. Afinal, o processo é contínuo e mais vezes tendem a torná-lo mais instigante: é assim que a transformação prossegue. Essa poesia, que se gesta na processualidade, exige que sua crítica também abarque para si a prática processual. Como indica a poesia de Herberto Helder, com sua escrita que busca o gesto inaugural, ler e escrever são um processo infinito e se desdobram pela vida toda, não tendo um começo e um fim.

uma vez pensava: "que o corpo permitisse o corpo"  
e fora para diante com essa ideia  
era decerto uma decisão "explosiva"  
ele estava sentado a fazer aquilo "por dentro"  
e foi-se vendo pelo seu "rosto que não era fácil tomar a cargo  
a coruscante "caligrafia do mundo"  
mas ele tomou-a até onde pôde e o "corpo" era já  
o outro lado da "agonia" um "texto monstruoso" que se "decifrava"  
apenas "a si próprio" (HELDER, 2016, p. 283)

Desse modo, também fiel ao que li em *Antropofagias*, não me furtei em me colocar deliberadamente na leitura. Evitando me obnubilar numa impessoalidade pretensamente científica, considerei por bem assumir minha voz autoral no trabalho, já que a obscuridade dessa poesia convoca a interpretação. Assim, tal qual Helder que, ao seu modo, coloca-se em texto, pretendi, como parte da experiência de leitura, adotar uma postura ativa de participação. A opção por citações em itálico dos poemas quando no corpo do texto é uma tentativa de deglutir os textos antropofágicos. Entre a autossuficiência de cada poema e a possibilidade de um *poema contínuo*, minha voz de leitor impuro – "peço por isso que um qualquer erro de ortografia ou sentido / seja um grão de sal aberto na boca do bom leitor impuro." (HELDER,

2015, p. 713) – também procurou se expressar na escolha por respeitar a integridade dos textos, tal qual aparecem na paginação da obra: considere importante lançar-me num corpo a corpo com os textos, privilegiando a leitura individual de cada um dos oito textos abordados. Almejando não apenas uma reflexão intelectual, engajei intensamente meu corpo e aguicei os sentidos nessa leitura, exercício que essa poesia exige de seu leitor. Nesse entrecruzar-se de singularidades, as vozes que atravessam *Antropofagias* o tornam não um monólogo, mas diálogo. E por não ser monólogo não se fecha a uma visão de mundo, cedendo espaço para que o leitor projete sua voz. Minha postura visou contemplar outros modos de inteligência para além do racionalismo cartesiano, como o pensamento analógico, tão caro aos surrealistas. Não me blindei, inclusive, de experimentar o erro. As descobertas habitam as fronteiras. Neste caminho errante, livre da racionalização euclidiana do espaço, para além da geometria do mapa encontrei e inventei caminhos que muitas vezes davam em ruas sem saídas, terrenos baldios ou oásis. É assim quando se operam desvios. Experimentar é uma prova de risco. A etimologia, a partir da raiz indo-europeia comum *per*, aproxima experiência e perigo. Isso não é um problema quando se reconhece que o erro é o coração do acerto.

depois veio o toque no estuque e nas portas que finalmente  
não davam nenhuma saída ao excesso "corporal"  
de tanto "trabalho" tanta "poética transgressora" tanto  
"nome" abusivamente "físico"  
veio o ar espadanando à passagem da "natação"  
desesperada  
avisos de um nó de som a ainda ingénuo "vacilação de planos"  
quando a vozeria criara por fim a "distância"  
uma fractura no espaço" a "vírgula" a fremir  
na "ausência" isso o "sítio" onde apoiar a "alavanca" (HELDER, 2016, p. 283-284)

As múltiplas camadas de sentido do texto helderiano impuseram uma abordagem interdisciplinar. Para lidar com a complexibilidade desse hibridismo, recorri a diversas ferramentas de leitura, estabelecendo conexões com outras linguagens artísticas para além da literatura. O rompimento de fronteiras me permitiu extravasar limites claros e divisões ortodoxas entre áreas do conhecimento, rigidez que acabaria mais por enrijecer que enriquecer

a leitura. Ao modo de um artesão, busquei costurar diálogos entre essas diversas áreas. Para tocar o desconhecido é preciso em algum momento abandonar o conhecido e se permitir descobrir conforme se faz o caminho, desapegado de rotas previamente elaboradas.

porque essa "energia do silêncio" já atingira  
algumas partes da "biografia" dele do "sono" de tudo quanto  
fizera seu ou lhe viera  
enfaixado no "sangue" e o que pretendia era só  
colocar a "música extrema" ao alcance dos "ouvidos"  
referir a uma "pauta" o silêncio em toda a parte (HELDER, 2016, p. 284)

Por fim, busquei penetrar o caráter epistemológico dessa poesia, isto é, sua capacidade de gerar conhecimento. Mesmo demasiado pretenciosa, a confissão de que o tempo em que me dediquei à leitura de *Antropofagias* foi para mim uma espécie de ritual pessoal é verdadeira: parir um corpo de um corpo. A tentativa de apreensão do efêmero e da instauração da presença são grandes responsáveis por esse viés ritualístico que é ouvir o silêncio e viver a ausência. O processo, portanto, foi de mão dupla: eu transformei os textos helderianos na medida em que eles me transformaram – não necessariamente nessa ordem. Assim, espero ter podido dar conta de construir, por escrito, o relato de uma experiência. Ao mobilizar um repertório na direção do arquivo pretendi construir um texto que, ao carregar essa experiência vivida no corpo, seja capaz, por sua vez, de suscitar experiências em outros corpos. Segui não só os passos de Helder, mas tentei performar seus textos ao abordar uma perspectiva teórica da performance para lidar com sua matéria.

estivera como tanta gente a "ressuscitar"  
metade do tempo e metade dele a "morrer" muito e muito  
achava então que tudo deveria ser levado  
até à "decifração"  
por fim havia isso de estuque e dedos para tentar saber  
e o ar como deserto a ver se dele irrompia  
"o princípio da fertilidade"  
do rosto não sei se era "a luz" que o alagava

ou "a noite de tantas noites" (HELDER, 2016, p. 284)

Herberto Helder talvez risse irônico ao deparar com esta hipótese, talvez contagiada em demasia pelo delírio que atravessa *Antropofagias*. Na impossibilidade de seu sorriso, já que ele não topará com este texto, o sorriso de algum outro interlocutor que venha a lê-la já justificará sua existência. Minha avó Izaura, sempre que pega um livro, costuma abri-lo na última página. Alguém que, como ela, comece pelo fim, talvez agora se ria ao ler arrolados assim linearmente os eixos pelos quais este trabalho se desenvolve: Corpo, voz e cinema; Corpo anticartesiano e imagem poética; Dança, presença e efemeridade; Cartografia, citação e documentação em performance; Antropofagias, alteridade e sacrifício; África e tradição; Performance, recepção, leitura; e Arte da performance e performance da arte. Uma mistura da qual não me absteve.

enquanto o "suicídio" se acercava não como uma espécie  
de "regra final de ouro"  
acercava-se apenas e os dedos a baterem sempre na madeira  
e o ar fendendo-se enquanto freiam ainda  
as barbatanas a ver se havia alguma coisa a seu favor  
no mundo que não havia (HELDER, 2016, p. 284)

Fiz o que fiz com paixão grega e energia antropofágica. Sinto a transformação do ar: inspirar e expirar. Assim como estas considerações finais, o "Texto 12" que as acompanha não apresenta conclusões: é um ciclo que aponta o retorno ao início. E voltar ao começo e refazer o percurso já não é igual: o processo produziu diferença. Fiz o possível, na medida do impossível. O verso derradeiro do último poema de *Antropofagias* talvez seja o testemunho daquilo que dá sentido à leitura, que nos mantém vivos e que sempre nos escapa da vida: *no mundo que não havia*.

## Referências bibliográficas de Herberto Helder

HELDER, Herberto. '(Auto-)Entrevista. Em: *Jornal Público*, 4 dez. 1990. Disponível em: <<https://novaziodaonda.files.wordpress.com/2015/03/as-turvac3a7c3b5es-da-inocc3aancia-herberto-helder.pdf>>. Acesso em: 4 ago. 2017.

\_\_\_\_\_. "Entrevista". Em: *Inimigo Rumor*, n. 11, p. 190-197. Rio de Janeiro: 7letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *em minúsculas*. Porto: Porto Editora, 2018.

\_\_\_\_\_. *O corpo O luxo A obra*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Os passos em volta*. 6. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994.

\_\_\_\_\_. *Ou o Poema Contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

\_\_\_\_\_. *Ouolof: poemas mudados para português*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997.

\_\_\_\_\_. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

\_\_\_\_\_. *Poemas completos*. Porto: Porto Editora, 2014.

\_\_\_\_\_. *Poemas completos / Herberto Helder*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2016.

\_\_\_\_\_. *Poesia toda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1981.

\_\_\_\_\_. *Poesia toda, 2º vol*. Lisboa: Plátano Editora, 1973.

## Referências bibliográficas sobre Herberto Helder

COELHO, Eduardo Prado. *Como falar de Herberto Helder?* Público, Lisboa, 10 jun. 1995. Disponível em: <<http://folhadepoesia.blogspot.com/2019/09/como-falar-de-herberto-helder.html>>. Acesso em: 12 nov. 2020.

\_\_\_\_\_. *Questão de tacto*. Público, Lisboa, 17 jun. 1995b. Disponível em: <<http://folhadepoesia.blogspot.com/2019/09/como-falar-de-herberto-helder.html>>. Acesso em: 12 nov. 2020.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *A alquimia da linguagem: leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*. Lisboa: IN/CM, 1986.

\_\_\_\_\_. Posfacial. Em: HELDER, Herberto. *O corpo O luxo A obra*. São Paulo: Iluminuras, 2000. p. 149-157.

\_\_\_\_\_. Um serviço de poesia: o Ofício e as Servidões de Herberto Helder. Em: *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v.34, n.52, 2014, p. 9-27. Disponível em: <<http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/viewFile/8343/7177>>. Acesso em: 4 ago. 2017.

EIRAS, Pedro. “A pedra na cabeça. Herberto Helder, René Descartes, uma questão de loucura”. *Textos & pretextos*, nº 17, outono/inverno de 2012, p.20-29.

FELIZI, Natasha Furlan. *A face Antropofágica de Herberto Helder*. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal Do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.posvernaculas.letras.ufrj.br/images/Posvernaculas/3-mestrado/dissertacoes/2016/13-FeliziNF.compressed.pdf>>. Acesso em: 1 fev. 2019.

FERNANDEZ, Rafaella Dias; LEAL, Izabela Guimarães Guerra. A TRADUÇÃO POÉTICA NA OBRA DE HERBERTO HELDER. Em: *XIV ENCONTRO DA ABRALIC*, 2014, ANAIS ELETRÔNICOS. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2014\\_1434480735.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2014_1434480735.pdf)>. Acesso em: 29 jul. 2017.

GUEDES, Maria Estela. *A Obra ao Rubro de Herberto Helder*. São Paulo: Escrituras, 2010.

GUERREIRO, Ana Lúcia. A «antropófaga festa». Metáfora para uma ideia de poesia em Herberto Helder. Em: *Diacrítica*, Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, n. 23, 2009, p. 9-22.

GUERREIRO, António. *O trabalho da morte*. Público, Lisboa, 11 jun. 2014. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2014/06/11/culturaipsilon/critica/o-trabalho-da-morte-1659005>>. Acesso em: 12 nov. 2020.

JACOTO, Lilian. O conto insolúvel de Herberto Helder: Duas Pessoas. Em: *Diacrítica*, Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, n. 23, 2009, p. 101-112.

\_\_\_\_\_. A engrenagem lírica de Herberto Helder em *Todas pálidas, as redes metidas na voz*. Em: *Soldado aos laços das constelações / Herberto Helder*. Organização de Lilian Jacoto e Luis Maffei. São Paulo: Lumme Editor, 2011.

\_\_\_\_\_. *Os passos em volta: o "eu" em metamorfose no espaço literário*. 1996. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanadas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

JOAQUIM, Ana Cristina. "a dança faz parte do medo" *A imagem presentificada: brevíssimas considerações sobre a poesia de Herberto Helder à luz de Octavio Paz*. 2013b. Disponível em: <<http://www.mallarmargens.com/2013/02/a-danca-faz-parte-do-medo.html>>. Acesso em: 27. Jun. 2020.

\_\_\_\_\_. Herberto Helder e a Poesia Surrealista Portuguesa: Aproximações da Arte da Performance. Em: *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 1, n. 2, Jan. 2013.

LEAL, Izabela. "Devagarosa mulher cobra": Herberto Helder, uma poética da tradução. Em: *Rev. Bra. Lit. Comp.* Niterói, v.22, n.39, jan. / abr. 2020, p. 102-111.

\_\_\_\_\_. Tradução e transgressão em Artaud e Herberto Helder. Em: *Alea* [online], v. 8, n. 1, p. 39-53, 2006. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2006000100004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2006000100004&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 4 ago. 2017.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A Inocência do Devir*. Lisboa: Vendaval, 2003.

MAFFEI, Luis. *Do mundo de Herberto Helder*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2017.

\_\_\_\_\_. Herberto Helder, sim, o poema contínuo. Em: *Diadorim: revista de estudos linguísticos e literários*, [S.l.], v. 1, out. 2012. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3844>>. Acesso em: 10 mar. 2018.

MARINHO, Maria de Fátima. *Herberto Helder: a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia, 1982.

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

MENEZES, Roberto Bezerra de. ANTROPOFAGIAS GRAMATICAS NA POÉTICA DE HERBERTO HELDER. Em: *Revista Desassossego*, USP, São Paulo, n. 10, dez. 2013, p. 97-

107. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/52609/73197>>. Acesso em: 4 ago. 2017.

MIRANDA, Rita Novas. “Uma escrita para ver”. Em: *Revista Textos e Pretextos*, Lisboa, Centro de Estudos Comparativos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012, n. 17, p. 34-49.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de. HERBERTO HELDER: O MUNDO COMO GRAMÁTICA E IDIOMA. Em: *Via Atlântica*, São Paulo, n. 15, jun. 2006, p. 275-284. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50438/54552>>. Acesso em: 4 ago. 2017.

PICOSQUE, Tatiana. A poética obscura e corporal de Herberto Helder. Em: *Revista Desassossego*, 2(3), 2010, p. 147-158.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. Os Paradoxos da Escrita Autobiográfica em Photomaton & Vox, De Herberto Helder, 2009. Em: *Interdisciplinar: Revista de Estudos em Língua e Literatura*, Sergipe, n. 8, 2009. p. 177-182. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1196/1034>>. Acesso em: 4 ago. 2017.

RISO, Clara. auto-bio-thanato-grafia: a experiência do silêncio em Photomaton & Vox, de Herberto Helder. Em: *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, 2º sem. 2004, p. 46-59. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12567/9869>>. Acesso em: 4 ago. 2017.

RUBIM, Gustavo. Maternidade e Truculência: começando a ler Herberto Helder. Em: *Arte de Sublinhar*. Coimbra: Angelus Novus, 2003. p. 123-132.

\_\_\_\_\_. Um texto estranho. Em: *Textos & Pretextos*, Lisboa, FLUL, n. 10, 2012, p. 10-19.

SANTOS, Maria Etelvina. Herberto Helder - Territórios de uma poética. Em: *Semear - Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses*, Rio de Janeiro, n. 4, 2000. Disponível em: <[http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/semiar\\_4.html](http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/semiar_4.html)>. Acesso em: 4 ago. 2017.

ZULAR, Roberto. Complexo oral canibal. Em: *Eutomia - Revista de Literatura e Linguística do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco*, Dossiê Lugares da



Escuta e Escritas de Ouvido – Dossiê, Recife, v. 1, n. 25, 2019, p. 41-63. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/244649/34688>>. Acesso em: 15 nov. 2020.

### Referências bibliográficas Gerais

ADORNO, Theodor. Fragmento sobre música e linguagem. Em: *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 31, n. 2, 2008, p. 167-171. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31732008000200010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732008000200010&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 28 jun. 2020.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *O fim do poema*. Tradução de Sérgio Alcides. 2002. Disponível em: <<https://poemargens.blogspot.com/2010/06/giorgio-agambem.html>>. Acesso em: 22 dez. 2018.

\_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALBUQUERQUE, Leila Marrach Basto de Albuquerque. Corpo civilizado, Corpo Reencantado: O moderno e o Alternativo nas representações do corpo. Em: *MOTRIZ - Revista de Educação Física - UNESP*, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 7-8, jun. 1999. Disponível em: <[http://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/05n1/5n1\\_ART01.pdf](http://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/05n1/5n1_ART01.pdf)>. Acesso em: 4 ago. 2017.

AUMONT et al. *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

AUSLANDER, Philip. “A Performatividade da Documentação de Performance”. Em: *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 2, n. 7, 2013.

BADIOU, Alain. A dança como metáfora do pensamento. Em: *Pequeno Manual de Inestética*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 79-96.

BARTHES, Roland. A morte do autor. Em: *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 57-64.

BENJAMIN, Walter. Arquivo N [Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso]. Em: *Passagens*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 499-530.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito da história. Em: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* – obras escolhidas, volume I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 222-232.

BORGES, Jorge Luis. El hacedor. Em: \_\_\_\_\_. Madri: Alianza Editorial, 1998. p. 4-5. Disponível em: <<http://www.anffos.cl/Descargas/BIBLIOTECA/Jorge%20Luis%20Borges%20-%20El%20Hacedor.pdf>>. Acesso em: 28 jun. 2020.

\_\_\_\_\_. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANTON, Katia. *Do moderno ao contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeiras. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

CELAN, Paul. *Arte Poética: O Meridiano e Outros Textos*. Tradução de João Barrento e V. Milheiro. Lisboa: Edições Cotovia, 1996.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

\_\_\_\_\_. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORREA, Sílvio Marcus de Souza. A ANTROPOFAGIA NA ÁFRICA EQUATORIAL: ETNO-HISTÓRIA E A REALIDADE DO(S) DISCURSO(S) SOBRE O REAL. Em: *Afro-Ásia*, Salvador, UFBA, n. 37, p. 9-41, 2008.

DAWSEY, John. *Schechner teatro e antropologia*. 2011. Disponível em: <<http://200.144.182.143/napedra/wp-content/uploads/2013/02/111104-.pdf>>. Acesso em: 28 jun. 2020.

DELEUZE, Gilles. “A literatura e a vida”. Em: *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 11-17.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 28 de Novembro de 1974 – como criar para si um corpo sem órgãos (1980). Em: \_\_\_\_\_. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004. v. 3, p. 9-29.

FERNANDES, Ciane. Entre Escrita Performativa e Performance Escritiva: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação. Em: *Anais do V Congresso da ABRACE*, v. 9, n. 1, 2008. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1607/1728>>. Acesso em: 24 jun. 2020.

FERNÁNDEZ, Macedonio. Sobre o autor. Em: *Museu do Romance da Eterna*. Tradução de Gênese Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FUGANTI, Luiz. Corpo em devir. Em: *Sala Preta*, Brasil, v. 7, p. 67-76, nov. 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57321>>. Acesso em: 4 ago. 2017.

GARCIA, Marília. *20 Poemas para o seu walkman*. Rio de Janeiro: 7letras, 2007.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Em defesa da arte da performance. Tradução de Bruna Nunes da Costa Triana. Em: DAWSEY, John; MÜLLER, Regina; HIKIJI, Rose Satiko; MONTEIRO, Marianna. *Antropologia e performance: ensaios Napedra*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinares*. Coimbra: Annablume, 2012.

GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem & Palimpsesto — da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

KAPROW, Allan. O Legado de Jackson Pollock. Em: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LEPECKI, André. Inscrever a dança. Em: *Vazantes*, v. 1. n. 1, 2017. Tradução de Sérgio Pereira Andrade e Lídia Costa Lorangeira. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20452/30889>>. Acesso em: 28 jun. 2020.

LLANSOL, Maria Gabriela. A literatura, muitas vezes. Em: *Caderno de Leituras*, n.92. Belo Horizonte: Chão da feira, 2019. Disponível em: <<https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2019/09/cad92-mgllansol.pdf>>. Acesso em: 27 jun. 2020.

MACIEL, Maria Esther. *O animal escrito – Um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lumme Editor, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. Tradução de Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MATESCO, Viviane. Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão. Em: *Revista Poiésis*, UFF, Niterói, v. 13, n. 20, 2012, p. 105-116. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/26901/15612>>. Acesso em: 28 jun. 2020.

NUNES, Roberson de Sousa. *Haikai e performance: imagens poéticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

RIBEIRO, Marcelo. *O devir-antropófago: Alfred Jarry, René Magritte e o espelho*. 2011. Disponível em: <<https://www.incinerrante.com/textos/o-devir-antropofago>>. Acesso em: 28 jun. 2020.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? Em: *O percevejo*, Rio de Janeiro, Unirio, ano 11, n. 12, 2003, p. 25-50.

STUDART, Júlia. Imagem, deriva e dança. Em: *Caderno de Leituras*, n.5. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2015. Disponível em: <<http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad05.pdf>>. Acesso em: 4 ago. 2017.

TAYLOR, Diana. *"O arquivo e o repertório": performance e memória cultural nas Américas*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TIBERGHIEU, Gilles. Imaginário cartográfico na arte contemporânea: sonhar o mapa nos dias de hoje. Tradução de Inês de Araujo. Em: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 57, 2013, p. 233-252.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.