

# ENSAIOS DE CURSO



# CORPO, VOZ, CINEMA E *PERFORMANCE*

NO "TEXTO 1" DE *ANTROPOFAGIAS*,  
DE HERBERTO HELDER

— FELIPE MARCONDES DA COSTA

## RESUMO

A partir do "Texto 1" de *Antropofagias*, escrita em 1971 em Angola, pretendo depreender como o texto inaugural da referida série revela aspectos da poética de Herberto Helder. A opção do poeta português por uma vida de reclusão, sem aparições públicas, coloca em primeiro plano sua obra, o seu *corpus*. Sua figura ausente alterou significativamente o modo como se realiza a leitura da obra, já que põe em primeiro plano o corpo textual, num processo de dessubjetivação que confere à dimensão autoral menor importância. Os procedimentos lançados no "Texto 1", como a evocação do corpo, a centralidade conferida ao leitor, a relação entre a poesia e outras artes – particularmente o cinema –, são elementos recorrentes que somados à invisibilidade física do poeta conferem valor corpóreo a seu *corpus*. No início da década de 1970, a significativa mudança no discurso das artes influencia a postura de artistas diante do mundo e do fazer artístico, resultando em uma nova forma de expressão alojada no limiar entre a vida e a arte: a arte da *performance*, expressão híbrida que toma o corpo como materialidade basilar para suas experiências. Investigando o exercício de assimilação entre arte e vida, a partir da mediação da escrita – que não se apresenta como fim em si mesma –, procuro nesta leitura articular a prática poética de Herberto Helder com procedimentos de seus contemporâneos na arte da *performance*.

**Palavras-chave:** Herberto Helder; Poesia portuguesa contemporânea; *Performance art*; Arte contemporânea; Literatura e outras artes.

## ABSTRACT

*Based on a reading of "Text 1", from the series Antropofagias, written in 1971 in Angola, I intend to understand how the inaugural text of the series reveals aspects of the Helderian poetics as a whole. The Portuguese poet's choice for a reclusive life, preceded by his avoidance of interviews and public appearances in general, puts his work, his corpus, in the foreground. His absent figure changed significantly the way he is read since he only puts his textual body in the foreground, in a process of desubjectivation that confers less importance to the authorial dimension. In "Text 1", Herberto Helder uses procedures such as the evocation of the body, the reader's centrality, the relation between poetry and other arts – particularly cinema. These recurrent elements in his poetry, added to the physical invisibility to that which the poet makes a point of imposing himself in, give corporeal value to his corpus. At the same time as Antropofagias, in the early seventies, the significant change in the discourse of the arts influenced artists' attitude towards the world and artistic making, which resulted in a new form of expression that lodges itself in the limit between life and art: the art of performance, a hybrid expression that uses the body as the basic materiality for its experiences. Investigating the continuous exercise of assimilation between art and life, from the mediation of writing - which does not present itself as an end - I seek in this reading - which intends to be performative - to articulate Helder's poetic practice by approaching it with procedures of his contemporaries in the art of performance.*

**Keywords:** Herberto Helder; Contemporary portuguese poetry; Performance art; Contemporary art; Literature and other arts.

**T**odo o discurso é apenas o símbolo de uma inflexão / da voz<sup>1</sup> (HELDER, 2016, p. 261). Assim se inicia o texto inaugural do vasto *Antropofagias*, de Herberto Helder. Múltiplo como seu autor, seus versos iniciais se abrem a abordagens várias, e possivelmente a que salta à primeira leitura seja a evocação do corpo. A opção do poeta português por uma vida de reclusão, procedendo pela recusa de prêmios 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 se realiza sua leitura, já que, ao abrir mão de colocar seu corpo em cena 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, em um processo de dessubjetivação que confere à dimensão autoral menor importância, já que a figura do autor se funde e confunde à própria obra.

O corpo é tema central na poética helderiana e está entre os principais eixos investigativos adotados pelos que se debruçam sobre sua obra. Para além dos versos inaugurais do “Texto 1”, *Antropofagias* é, desde o título, muito convidativo para uma abordagem com enfoque na questão corporal. Mais do que isso, o plural do título já é um importante índice de leitura: não se trata de “a antropofagia”, na generalidade do singular, um conceito já enrijecido por toda a carga investigativa que carrega, seja nos estudos antropológicos, seja 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 (2003, p. 8) pontua 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”.

A série de 1971 vem à luz dois anos depois de concebida, em *Poesia toda*, reunião da obra poética do autor – portanto, nunca publicada de modo independente, o que já denota sua concepção como componente de algo maior. Ao longo dos doze textos o autor está discutindo 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 com o “Texto 3”, de “metapoético” (JOAQUIM, 2013, p. 5), leitura esta que referendo. Entende-se, pois, que Helder está praticando autorreflexões, refletindo sobre o texto e o fazer.

[1] Para que não se confundam as aspas – recurso amplamente utilizado em *Antropofagias* – do autor às minhas, opto por transcrever as citações do poema em itálico.

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 – “É com palavras 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 (2014, p. 11)<sup>2</sup>:

*Que essa escrita brotava, por fim, duma 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.*

[2] É o próprio autor quem escreve sobre como procede com o esvaziamento das palavras em “Estilo”, texto inaugural de *Os passos em volta*: “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” (HELDER, 2010, p. 13).

O corpo transcende assim o campo temático, manifestando-se no nível formal: com camadas de reescrita, um poema cresce e amadurece, sem deixar de considerar suas experiências no caminho até chegar ao atual estágio, junto às que ele anuncia com 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, complementam-se entre si –, mais uma vez aproxima-a da possibilidade de ser encarada como um organismo vivo, que passa por um processo de envelhecimento como 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, poeta caro a Helder, evoca a respiração da poética do português: no ritmo de um organismo que está em vida se dá o movimento de inspiração e expiração, sempre a modificar e trazer novos ares<sup>3</sup>.

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 começo: a morte como índice do começo de outra vida. Ao refletir sobre a passagem do interno e do externo e dar enfoque ao símbolo “porta”, Lopes (2003, p. 12) percebe que “aquilo que separa pode ser aquilo que liga”. Esse inacabamento está evidenciado em *Antropofagias* também no aspecto formal da ausência de pontuação, indicando ligação entre os textos (MARINHO, 1982, p. 170).

[3] 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/claudio-daniel/apontamentos.htm#null>. Acesso em: 13 jul. 2019.

Fazendo o arco a fim de retomar a leitura do primeiro verso, mesmo que sem tê-lo 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 para reforçar a centralidade do observador na mobilidade desses pontos luminosos que compõem as constelações do universo helderiano.

Assim, nessa poesia, a performatividade própria a toda leitura é posta na mais alta gradação, pois, diante de tamanha obscuridade, uma leitura meramente passiva tornaria o texto incompreensível, quase ilegível. 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” (FROST apud CULLER, 1999, p. 30).

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). 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 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 dos versos. Explorando essa *imagem* da música, esta existiria 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 a literalidade da partitura; já na 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 (2008, p. 169) 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.*

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 *enjambement* revela, mais que a evocação do intérprete na construção do sentido do poema, que é particularmente o corpo do leitor que é trazido por esse chamamento: o isolamento de *da voz* (p. 261) 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* (p. 261). Para além do potencial de se imprimir a audição a partir da voz, entram outros dois parâmetros latentes 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 *uma temperatura*, elemento que, aplicado nesse contexto, traz muitas possibilidades, sendo uma

delas a do ambiente, quente ou frio. 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)* (p. 261). O pensamento, contudo, torna-se logo a seguir *"um esforço"* que, por sua vez, também não coordena. A organização está em outro lugar, não nesse 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 explicativo ao elemento imediatamente anterior, confere alguma ideia de linearidade 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* (p. 261). O esforço – de fato, num mundo de bases cartesianas, o antirracionalismo exige esforço – 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*.

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, pois o que se sugere são *"imagem de respiração" / "imagem de digestão" / "imagem de dilatação" / "imagem de movimentação"* (p. 261), 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 suma, imagens que indicam processos de simbiose.

A sugestão de imagem em movimento remete diretamente ao cinema, linguagem muito presente na poética helderiana e que será citada textualmente na parte final do "Texto 1" – *é uma espécie de cinema das palavras* (p. 262). 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)

[4] Todas as traduções das citações de *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje* são minhas.

A sequência de imagens de respiração, digestão, dilatação, movimentação – sempre referidas entre aspas, buscando apontar para algo fora do texto –, arroladas em versos separados, contém em si a ideia de montagem, com planos que se movimentam a criar uma dinâmica própria a partir do ritmo da leitura. No clássico *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>4</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* (p. 262). 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 dar a ordem, 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 *vendo-o e ouvindo-o*, com o poeta mais na condição de espectador que 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 cosmogonia, como apontado em seu já citado 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. Sobre o uso de imagem para a poesia e o cinema, lembra Martelo 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)*

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 projetados numa velocidade além de nossa percepção – Marília Garcia, citando Jean-Luc Godard, destaca 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.” (GARCIA, 2017, p. 19)<sup>5</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” –, já refletia sobre o “pensar e sentir por *imagens*”, ao apontar para uma poesia capaz de entusiasmar com sua “*rapidez*” e “*deslumbramento*” (PESSOA, [s.d.]), 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 se encaixa 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 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 inequívocidade 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 (2012, p. 170) explica que também em Herberto Helder o

[5] Vinte e quatro 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, exige o desvio, pois oscila entre velocidades variadas, já que não comporta moldes ou modelos, como o “Texto 1” reafirma.

espectador-leitor se transforma “numa espécie de produtor virtual de imagens”, surgindo então “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”. É a teórica portuguesa novamente que, ao referir ao “olho da mente”, evidencia ainda mais essa 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. (idem, p. 14)*

Na sequência do “Texto 1”, mais uma vez o disparador é uma pergunta realizada pelos interlocutores jamais explicitados, que do tratamento por “senhores” passam a informalidade de “eles”: “*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* (p. 261). 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>6</sup>. Nesse livro, é elaborado por escrito o conceito de atos de fala performativos do filósofo inglês, que ressoará no performativo como categoria artística, antropológica etc. Os atos de fala performativos são aqueles 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. Os atos de fala performativos, diferentemente do constatável, não comportam a checagem sobre se são verdadeiros ou falsos, já que dizer não é descrever a ação, mas realizá-la. À pergunta capciosa o poeta se esquivava, 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

[6] 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/plugin-file.php/4402676/mod\\_resource/content/0/Austin%20Quando%20dizer%20%C3%A9%20fazer.pdf](https://edisciplinas.usp.br/plugin-file.php/4402676/mod_resource/content/0/Austin%20Quando%20dizer%20%C3%A9%20fazer.pdf)

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 sob suas diretrizes particulares.

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.)* (p. 261). 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 aparece a ideia de *símbolo*, que necessita ser interpretado, não sendo algo já dado. E aqui há um distanciamento dos atos de fala performativos: se, como em Austin, não se trata de ser uma enunciação constatável, descritiva ou declarativa, mas que faz ao enunciar, os exemplos do filósofo transformam a realidade após sua enunciação; já a poesia de Helder, mais que transformar, instaura outra realidade, pois não se trata de representação. Esse processo se dá no tempo, de modo instável, a cada condição de enunciação, a cada *inflexão da voz*. 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 nova: *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* (p. 261). A tensão entre as imagens se dá na hesitação entre a realidade dada e a realidade instaurada: cada leitura dará existência às abóboras – cada um é realizador de seu filme, tal qual um roteiro que pode gerar diversas obras, a depender de cada realizador que se proponha a filmá-lo.

A insistência na aproximação entre voz e cinema se ancora, portanto, 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). A seguir, os teóricos dão uma definição que me interessa mais: “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”. (idem, 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

[7] 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, 2002, p. 142).

vaivém 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>7</sup> –, na montagem descontínua e não linear de Herberto Helder cada verso pode ser lido como um plano. Em seu labirinto repleto de vaivéns, *não coordenador (de modo algum)*, os saltos para frente e para trás funcionam como fuga do encadeamento lógico-linear do discurso. Cito mais uma vez 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 ser aquilo que liga*” (LOPES, 2003, p. 12, grifos meus). A partir da citação de Silvina Rodrigues Lopes, é possível conceber que aquilo que separa os versos, o *enjambement*, é aquilo que liga os planos, numa montagem que só pode ser descontínua. Martelo (2012, p. 196) aponta que “recursos como o paralelismo, a irradiação, a simultaneidade, a intensidade, a multiplicidade. [...] a montagem que a poesia moderna procurou não identificava a presentificação do tempo com a sequencialidade”. É a autora portuguesa que, ao citar Iouri Tynianov em ensaio de 1927, “Os fundamentos do cinema”, oferece uma concepção que enriquece o uso do *enjambement* como operador entre verso e plano:

*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 caráter «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 de autorreferencialidade sem fim, 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 encon-

tram prefigurações em discursos preexistentes. Tal poética autotélica dá a ver imagens que não são propriamente visíveis: não há modelo, ideia organizada ou cânone. Uma vez mais, não se trata de representação. Trata-se da própria transformação contínua que transcorre no tempo. Essa realidade instaurada na escrita 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 e percorridos durante a leitura, reafirmando a capacidade desse texto de ser mais que texto quando acessado.

A seguir, é o poeta quem faz uma pergunta: *será que se pretende ainda identificar “linguagem” e “vida”?* (p. 261). 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* (p. 262). O que se estabelece na passagem desses três versos é uma gradação, como 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 o real. “Ser” diz respeito ao aqui-e-agora, um processo de presentificação, análogo a como Helder “faz coisas com as palavras” durante a enunciação destas, sempre jogando com a relação performativa de sua autoria. Sobre a identificação entre “linguagem” e “vida” a que refere o poeta, recorro a um dos pioneiros nos estudos da *performance* e fundador do *The Performance Group* (1967-1980), 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)

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 borgeiano, que mesmo escrevendo exatamente o mesmo que Cervantes, produzirá

outro texto, pelo simples fato de seu contexto de produção ser outro (BORGES, 2007, p. 34-45). Tal movimento de reperformar 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 ao leitor. Em artes visuais, o exemplo mais famoso desse aspecto é um precursor da *performance*: trata-se da *action painting* de Jackson Pollock, de fins dos anos 1940, em que não só suas telas são a obra, mas também o movimento de dança quando da feitura de sua pintura interessa 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 se esquivava das camadas que carrega de suas apresentações anteriores. Ainda em relação ao cinema como 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 encontro 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 performativa. No projeto helde-riano, ler já não se opõe a agir, pois as palavras são ações, como o poema dirá 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 da *performance*, que 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 o público fazer o que quiser utilizando qualquer um dos 72 itens dispostos sobre uma mesa diante de si, destacando-se um machado e uma arma carregada. Evidente que estes são aspectos performativos que, em última instância, são comuns a toda poesia, no entanto os destaca por identificá-los como procedimentos constitutivos da poesia de Helder, concebidos como 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 foi no início dos anos 1970, portanto contemporaneamente à concepção e publicação de *Antropofagias*, que a expressão que hoje conhecemos como *performance art* se constituiu enquanto tal. Sobretudo em seu início, por derivação da década anterior – especialmente das experiências em *body art* –, tinha 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” (cf. VAUTRIN, 2013, p. 275-286)<sup>8</sup>. Se for válido o pressuposto de que a ausência do autor empírico 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 corpo empírico do poeta, o que se dá quando o leitor acessa essa obra não deixa de ser um encontro entre corpos, em alguma medida o que se dá com o acesso do público a documentações de *performances* – no caso de Helder, com a mediação do papel; na maioria dos casos de documentação em *performance*, com a mediação de vídeo ou fotografia<sup>9</sup>. 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 aciona 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 quiseram fazer coincidir práxis vital e arte – busca retomada sobretudo 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* (p. 262). Se antes era a arbitrariedade da linguagem, 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. Linguagem e vida se identificam, e de um modo muito particular, já que é a linguagem que adquire vida própria, como conclui Menezes (2013, p. 100):

*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*

[8] Para mais sobre a perspectiva de teatro de Jerzy Grotowski, ver: “Uma arte do encontro” (VAUTRIN, 2013).

[9] Para mais sobre o debate de documentação em *performance*, ver: “A performatividade da documentação de performance” (AUSLANDER, 2013).



*“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”.*

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*, “Cultura é a regra. E arte a exceção” (GODARD, 1993). Nessa concepção, o trabalho sobre a linguagem praticado por Herberto Helder é certamente artístico.

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* (p. 262). É como se as palavras, por conta própria, estabelecessem entre si um modo particular de operar – uma pequena possibilidade entre tantas. 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 Lopes (2003, p. 8), 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”.

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 surgirem em relação de interdependência, enunciação e enunciado imbricados, a partir da materialidade da linguagem. Enquanto pensamento e corpo surgirem 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 corpo todo. E se corpo é pensamento, sabemos bem de que tratam os pensamentos institucionalizados: corpos disciplinados, prontos para servirem a um propósito alheio. Em Herberto Helder, pensamento e corpo não estão separados; pelo contrário, neles o pensar e o agir estão juntos, no movimento imprevisível entre escrita e leitura.

Adriana Cavarero (2011, p. 58), em *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*, aponta que “a história da metafísica deveria ser finalmente contada como a estranha desvocalização do *logos*”, movimento iniciado por Platão e Aristóte-

les, que deslocaram o *logos* de toda sua corporeidade, privilegiando o âmbito do pensamento em detrimento da materialidade da voz. A poética de Helder busca uma tradição outra: a de um *logos* vocalizado. Nela, esse impulso é a voz do leitor que age ao modo de um demiurgo, constituindo um universo de libertação das palavras, que se sublevam depois de tanto serem silenciadas. E estas gozam de uma inteligência para além do logocentrismo, uma inteligência que segue *para todos os lados* e lhes proporciona certa autonomia.

A mesma Cavarero explica que, na Grécia Antiga, *logos* derivava do verbo *legein*, com uma dimensão acústica trazida pelo significado “falar”, além de “ligar”, “contar”, “recontar” (idem, p. 43). Platão e seu pupilo Aristóteles privilegiaram a ideia de *logos* como “ligação”, concebendo a linguagem como um sistema de significação que, a partir de um processo mental, representa o objeto com a palavra; assim, esse objeto se liga a uma imagem (idem, 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 (idem, p. 65); a segunda, o receio platônico quanto à carnalidade que traz a voz com o prazer libidinal e o descontrolo da razão (idem, p. 107).

O “Texto 1” 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 enunciações outras apontadas pelo uso das aspas, indicando um conjunto pertencente a um contexto distinto ao do “Texto 1”, instaurando 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, pois 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* (p. 262). É possível, assim, habitar esse universo que a voz é capaz de instaurar. Para alcançar a conjunção entre falar e ver é preciso apurar a inflexão das vozes que possibilitam tais visões. Nesse *cinema das palavras* cuja programação é elaborada por Herberto Helder, 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>10</sup>, o poema é manual, artesanía 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>11</sup>, como

[10] É possível explorar a oposição entre o cinema, industrial em sua produção e distribuição, com a exigência de Herberto de apenas publicar livros sem reedições e com tiragens bastante modestas para um poeta com seu reconhecimento.

[11] Na Abertura do Laboratório da Palavra – PACC, realizado na UFRJ em 2016, Tatit define logo no início de sua fala, aproximadamente aos dois minutos, canção como “uma junção entre melodia e letra”. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=e-GPxjpG\\_w40](https://www.youtube.com/watch?v=e-GPxjpG_w40).

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. 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, 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 dessa obra monumental nomeada Herberto Helder.

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<sup>12</sup>. Juntos, desenvolvem o ramo dos estudos da *performance* intitulado *Antropologia da performance*. Por seu viés antropológico, a disciplina toma como decisiva para sua elaboração a investigação de características que se repetem em ritos diversos, sendo operador fundamental para pesquisas que lidam com aproximações entre performance e ritual.

Para além do *cinema das palavras*, o poeta da Ilha da Madeira, cuja obra habita a instância 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* (p. 262). A pureza da criança se liga à assepsia da cultura almejada por Helder, sendo o desvio parte dessa busca por pureza. E como Godard destrói o cinema e passeia sobre suas ruínas<sup>13</sup>, Helder vaticina algo parecido: *se calhar vão destruir-nos sob o título / “os autómatos invadem” mas invadem o quê?* (p. 262). Em *O fim do poema*, Agamben (2002, p. 146) identifica que os últimos versos surgem como uma “catástrofe” para o poema, como um inesperado que não devesse acontecer, pois “[n]o ponto em que o som está prestes a arruinar-se no abismo do sentido, o poema procura uma saída suspendendo, por assim dizer, o próprio fim, numa declaração de estado

[12] cf. “Teatro e Antropologia” (DAWSEY, 2011).

[13] Para mais sobre Herberto Helder e Jean-Luc Godard, ver: *Percursos da imagem. Relações entre a imagem cinematográfica em Jean-Luc Godard* (MIRANDA, 2009).

de emergência poética”. Essa conclusão do italiano parece escrita após a leitura da 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” (idem, p. 145). Desse modo, “*os autômatos invadem mas invadem o quê?*” é um último verso que já não é verso, pois não possibilita 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, afinal, cabe a incumbência da linguagem e da alimentação: não apenas ficamos com palavras na ponta da língua, mas também ingerimos alimentos boca adentro. Não somente perecemos por aquilo que ingerimos, mas também pelo que sai boca a fora, lembra o Evangelho (Mateus 15:17-18). Se Aristóteles afirma que o ser humano é um animal racional, tendo como traço distintivo seu *logos*, e a antropofagia, em seu sentido mais comum, é comer o humano, então essa devoração do ser humano é uma devoração do *logos*, da linguagem, mas não de um *logos* descorporificado. 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 1” ou nos onze textos subsequentes de *Antropofagias*. 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 poesia helderiana nada é tênue, senão a ultrapassagem entre fronteiras. Imagens de violência são recorrentes nesse universo, 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 violência audiovisual, também se liga à violência policial: “tomar um quadro”.

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. “O que é fundamental não é a construção de uma imagem acabada mas o modo como se estabelecem ligações” (LOPES, 2003, p. 13): com a performance, o cinema, a música. Como qualquer texto, o poema helderiano é reativado cada vez que é performado por um 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 ao menos dois regimes de registro distintos? De Portugal? Angola? Brasil? 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 metadieética – de dentro tanto da cena quanto do enquadramento? As opções não se anulam, sobretudo pela complexidade enunciativa instaurada pelo uso das aspas. São as leituras, afinal, que trazem o *corpus* à vida, pois como lembra Cavarero (2011, p. 18): “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”. 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 vindo de seus excrementos: o fim se transforma em outro começo, alimento para o novo.

No jogo de luz e sombra, o primeiro texto 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”, de 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:

da voz  
no centro  
"ver"  
de voz. ■

**FELIPE MARCONDES DA COSTA** – Desenvolve trabalho de mestrado sobre a relação entre os procedimentos na poética de Herberto Helder e a arte da *performance* no Programa de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Uma primeira versão deste ensaio foi apresentada à disciplina “Poéticas e políticas da voz”, ministrada pelo professor Roberto Zular no segundo semestre de 2018. Contato: [felipe.marcondes.costa@usp.br](mailto:felipe.marcondes.costa@usp.br)

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ADORNO, Theodor. "Fragmento sobre música e linguagem". *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 31, n. 2, p. 167-171, 2008. Disponível na internet.

AUSLANDER, Philip. "A Performatividade da Documentação de Performance". In: *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 2, n. 7, nov. 2013. Disponível na internet.

AGAMBEN, Giorgio. "O fim do poema". Tradução de Sérgio Alcides. *Cacto*, Santo André, n. 1. p. 142-149, 2002. Disponível na internet.

AUMONT et al. *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

BORGES, Jorge Luis. "Pierre Menard, autor do Quixote". In: *Ficções*. Trad. de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Trad. de Flavio Terrigno Barbeiras. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

CELAN, Paul. *Arte poética. O Meridiano e outros textos*. Trad. de João Barrento e V. Milheiro. Lisboa: Edições Cotovia, 1996.

DAL FARRA, Maria Lúcia. "Um serviço de poesia: o Ofício e as Servidões de Herberto Helder". *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 34, n. 52, p. 9-27, 2014. Disponível na internet.

DAWSEY, John; SCHECHNER, Richard. "Teatro e Antropologia". In: *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 20, p. 207-211, 2011. Disponível na internet.

FROST, Robert. "The secret sits". In: CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

GARCIA, Marília. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GODARD, Jean-Luc. *Je vous salue Sarajevo*. 1993. Disponível na internet.

GURREIRO, Ana Lúcia. "A «antropófaga festa». Metáfora para uma ideia de poesia em Herberto Helder". *Diacrítica*, Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, n. 23, p. 9-22, 2009.

HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. 2. ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

HELDER, Herberto. *Poemas completos* / Herberto Helder. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2016.

JOAQUIM, Ana Cristina. "Herberto Helder e a poesia surrealista portuguesa: aproximações da arte da performance". *Performatus*, ano 1, n. 2, 2013. Disponível na internet.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A inocência do devir*. Lisboa: Vendaval, 2003.

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 gramaticais na poética de Herberto Helder". *Revista Desassossego*, USP, São Paulo, n. 10, p. 97-107, 2013.

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.

NUNES, Roberson de Sousa. *Haikai e Performance: imagens poéticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

PESSOA, Fernando. *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico*. Disponível na internet.

TATIT, Luiz. *Abertura do Laboratório da Palavra* – PACC, UFRJ, 2016. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=eGPxjpG\\_w40](https://www.youtube.com/watch?v=eGPxjpG_w40).

VAUTRIN, Éric. "Uma Arte do Encontro". In: *Rev. Bras. Estud. Presença*, 2013, vol. 3, n.1, p. 275-286. Disponível na internet.