

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras

Cíntia França Ribeiro

Crime de mão própria

o rastro autobiográfico em *Photomaton & vox*, de Herberto Helder

Belo Horizonte
2013

Cíntia França Ribeiro

Crime de mão própria

o rastro autobiográfico em *Photomaton & vox*, de Herberto Helder

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sabrina Sedlmayer-Pinto

Belo Horizonte
2013

para o Renato,
com muitos anos de atraso

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, pela técnica de vencer todas as partidas de Scotland Yard, e ao meu pai.

Aos meus avós e às minhas irmãs.

À Sabrina, por mais uma orientação-presente e produtiva.

Aos professores membros da banca, Paulo H. Britto, Myriam Ávila e Ram Mandil, pela gentileza de aceitar o convite a esta leitura.

Aos professores do Pós-Lit, especialmente a Sara Rojo e Ram Mandil, pela contribuição para o crescimento deste trabalho, e aos membros do Núcleo Walter Benjamin.

Aos amigos e colegas que melhoram a vida, especialmente Renato Moraes, Janayna Carvalho, Luciana França, Tiago Pissolati, Maraíza Labanca, Maria Beatriz Fam, Gabriel Dantas, Sérgio Lima, Samyra Medina, Lara Spagnol, Mariella Azevedo, André Leão, Nathália Valentini, Rafaela Lamas, Samuel Mussi, Ana Carolina Pereira, e Ana Raposo.

Aos funcionários da Faculdade de Letras da UFMG.

A Mélie e Filomena, cada vez mais inocentes.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos que permitiu a realização deste trabalho.

“Ora, a voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos atravessam e capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda matéria...”

Paul Zumthor

“Ninguém tem mais peso que o seu canto.”

HH

RESUMO

A imagem do crime autobiográfico em *Photomaton & vox*, do poeta português Herberto Helder, suscita o diálogo com uma variedade de discursos, da teoria da literatura à filosofia, incluindo também história e direito. A partir de tais diálogos, este trabalho busca descrever como se produz, na obra, uma voz poética extremamente singular, que joga com elementos da autobiografia. Afastando-se, entretanto, das principais vertentes teóricas tradicionalmente voltadas a essa prática de escrita, a investigação envereda por uma aproximação entre a filosofia de Giorgio Agamben e a obra helderiana, dando especial atenção à função do rastro como signo da negatividade.

Palavras-chave: Herberto Helder; crime; rastro; autobiografia; negatividade.

ABSTRACT

The image of autobiographical crime in *Photomaton & vox*, by Portuguese poet Herberto Helder, calls for an approach involving a range of discourses, from literary theory to philosophy, including history and law. Through such an approach, this study aims to describe how it is that, within Helder's work, an extremely singular poetic voice emerges, playing with features of the autobiographical genre. However, as deviating from the main theoretical frameworks traditionally concerning autobiography, the investigation pursues the connection between Giorgio Agamben's philosophy and Helder's literature, focusing specially on the role of the trace as a sign of negativity.

Keywords: Herberto Helder; crime; negativity; trace; autobiography.

SUMÁRIO

1 EXTREMA, PESSOALMENTE, NOTA	9
1.1 Apresentação.....	9
1.2 “Digo a verdade”: nota sobre a autobiografia.....	13
1.2.1 Cronótopos da autobiografia.....	13
1.2.2 Retórica e referencialidade	15
1.3 “Não sou moderno, eu”	22
1.4 A experiência é uma hipótese	29
 2 A ASSINATURA DO CRIME.....	 31
2.1 Das pistas.....	31
2.2 Do método de investigação.....	40
2.3 Da inocência do crime.....	46
2.4 De mão própria	55
 3 LUZ E VOZ.....	 63
3.1 “Da mão para o rosto”	63
3.2 Da voz.....	69
3.3 Photo.....	80
 REFERÊNCIAS	 86
 ANEXO.....	 91

1 EXTREMA, PESSOALMENTE, NOTA

1.1 Apresentação

A literatura de Herberto Helder tem uma nota extremamente pessoal. É possível perceber esse traço já em suas primeiras obras publicadas, como em “Poema”, de *A colher na boca*, lançado em 1961. Nesse texto, a poesia é apresentada como uma experiência corporal que extravasa os limites da própria carne de onde nasce:

Um poema cresce inseguramente
na confusão da carne.
Sobe ainda sem palavras, só ferocidade e gosto,
talvez como sangue
ou sombra de sangue pelos canais do ser.

Fora existe o mundo. Fora, a esplêndida violência
ou os bagos de uva de onde nascem
as raízes minúsculas do sol. [...]

E o poema cresce tomando tudo em seu regaço. [...]

– E o poema faz-se contra a carne e o tempo (HELDER, 2006a, p. 26).

As duas primeiras estrofes permitem inferir a existência de uma interioridade, constituída de carne, sangue e ser – à maneira de um corpo vivo – em contraste com um espaço exterior, onde se encontra o mundo. Manifestando-se a partir da profundidade desse corpo configurado como espaço interior, a poesia parece, assim, vinculada a uma singularidade. Trata-se, porém, de um vínculo dinâmico e provisório: o poema que cresce na carne está destinado, com sua “ferocidade”, a encontrar a “esplêndida violência” do mundo. Deve, portanto, tensionar e dissolver os limites entre o interior e o exterior.

Esse breve comentário é suficiente para fazer notar que, se por um lado a literatura helderiana tem algo de uma experiência corporal singular e, nesse sentido, pessoal, “biográfica”, por outro, o resultado da experiência poética não é jamais o encontro ou a constituição de uma identidade bem delimitada e demarcada em relação ao que exclui de si. Como observa Silvina Rodrigues Lopes (2003, p. 77),

Em HH, tanto é evidente que o poema cresce da memória, como que cresce do mundo, ou que cresce da imaginação enlouquecida. É sempre de um

corpo que cresce, é sempre uma energia que rompe, um fluxo de linguagem que vem desterritorializar, expatriar, um sujeito que se abre a um impulso descodificador, ou melhor, que se desfaz nessa abertura.

A desterritorialização e o desfazimento do sujeito operam também em outras práticas do poeta que interferem em noções como as de autoria e obra, relacionadas à própria ideia de indivíduo, e centrais na literatura moderna. É conhecida a recusa de Helder a desempenhar o papel social que comumente se atribui a um escritor: não aceita prêmios, não concede entrevistas, não dá explicações de si, não tem vida pública além dos livros que assina, não é uma *personalidade*. Essa ausência midiática produz uma intrigante imagem de autor que, excluídos os boatos, coincide com a obra, pois esta é quase tudo que se pode, com alguma segurança, atribuir à pessoa física portadora do nome próprio *Herberto Helder*. Nesse sentido, pode-se dizer, talvez, que haja aí uma desconcertante equação entre vida e obra.

Na obra helderiana, o jogo em torno do nome próprio, cultuado na autobiografia tradicional, vai além do texto e se manifesta também no cuidado com a revelação de si na vida do autor como pessoa física. No volume da coleção portuguesa *A obra e o homem* dedicado a ele, por exemplo, a Editora Arcádia traz a seguinte nota de esclarecimento:

O presente volume não insere na capa qualquer representação do rosto da personalidade nele abordada, nem inclui quaisquer cadernos de extra-textos, contrariamente ao grafismo habitual da coleção. Esta anomalia, inteiramente alheia à nossa vontade, deve-se ao facto do poeta Herberto Helder ter expressamente proibido a ilustração do volume com fotografias da sua pessoa (MARINHO, 1982, p. 9).

Contudo, mais importante, sua presença e seu gesto de autor se fazem sentir de outra maneira, absolutamente perturbadora da estabilidade da obra: corrige e reedita textos ou livros inteiros, como ocorre com suas inúmeras “súmulas”; proíbe a reedição de certos volumes, como *Apresentação do rosto* (1968); determina a publicação de obras com tiragens reduzidíssimas, caso de *A faca não corta o fogo* (2008); produz exemplares diferentes de um (supostamente) mesmo livro para enviá-los a destinatários determinados, como fez com *Cobra* (1977).¹ Por

¹ A lista é meramente exemplificativa. Já é bastante relatada na bibliografia crítica sobre a obra helderiana a série de alterações promovidas pelo autor na edição de seus livros e textos. Para informações mais detalhadas sobre esses deslocamentos, veja-se, por exemplo, o registro pormenorizado feito por Diana Pimentel (2007). Também Pedro Eiras (2005) refere vários desses movimentos ao longo do capítulo que dedica a *Photomaton & vox* em *Esquecer Fausto*. Mais recentemente, Rosa Maria Martelo (2010) e Sabrina Sedlmayer (2010) descrevem as manobras editoriais que afetam *A faca não corta o fogo*, último lançamento de inéditos de Helder.

meio desses procedimentos, o texto pode se constituir como um organismo em constante mutação, um corpo vivo à semelhança da carne na qual cresce em “Poema”.

Entre os “deslocamentos editoriais” realizados por Herberto Helder, interessam mais de perto aqui os que afetam *Photomaton & vox*, obra lançada em 1979 que constitui o objeto principal deste estudo. A relação entre a escrita e a apresentação de si, típica da autobiografia, começa a se manifestar como problema já na gênese desse livro. Constituído de textos de diversas naturezas, entre os quais poemas, prefácios, textos críticos, narrativas,² *Photomaton...* é, em certa medida, a recolha de escritos publicados originalmente em outros veículos – jornais, revistas, livros – destacando-se, como fontes, duas obras “autobiográficas” cuja reedição foi vetada por Helder: *Retrato em movimento* (1967) e *Apresentação do rosto* (1968),³ sendo a segunda designada como “autobiografia” e “autobiografia romanceada” no texto anônimo escrito na orelha do volume:

O “espanto”, a “purificação”, o “regresso às origens” fazem desta admirável *autobiografia* de Herberto Helder uma das obras mais autênticas da nossa moderníssima literatura. *Apresentação do rosto* é, de facto, o livro de um poeta que não receia pôr-se diante do espelho e ver-se em profundidade com os “fantasmas” da sua verdadeira descoberta de homem que procura no tempo a dimensão exacta da sua presença no mundo. Através das páginas desta *autobiografia romanceada*, desde “Os Prólogos” aos “Epílogos”, percorremos sempre o mesmo caminho: a aventura de um grande poeta que tenta descobrir os labirintos da vida, encontrar a imagem plena e real da sua condição de homem (PIMENTEL, 2007, p. 142-143, *italico meu*).

É bastante temerária a designação adotada – e a própria variação entre “autobiografia” e “autobiografia romanceada” dá sinal disso – tomando-se como referência a ideia comum de autobiografia, por razões que ficarão mais claras ao longo deste trabalho. Ainda mais temerária seria a transferência dessa designação a *Photomaton...*, cuja heterogeneidade textual jamais autorizaria a afirmação de que há ali uma narrativa de vida. Em qualquer caso, contudo, o uso dessa denominação é significativo da personalidade da escrita de Helder, particularmente ressaltada já nos títulos dessas duas obras.

² Vários dos textos de *Photomaton...* não são facilmente encaixados nas definições de gênero mais tradicionais, especialmente quando se trata do limiar entre a prosa e a poesia de Helder. Entretanto, como a definição dos gêneros desses textos, individualmente, não é o objetivo deste trabalho, utilizo tais definições apenas como uma maneira aproximada de descrever a obra.

³ *Retrato em movimento* foi publicado pela primeira vez em 1967, em volume autônomo. Em 1973, foi incluído na primeira edição de *Poesia toda*, do qual foi excluído em 1990, na terceira edição. *Apresentação do rosto* foi publicado em 1968, apreendido pela censura poucas semanas após o lançamento e nunca mais reeditado.

Em *Photomaton e voz*, esse traço é sugerido com a referência às máquinas de foto de identidade instantânea e a um dos mais inimitáveis traços de cada indivíduo, a voz. A leitura da obra confirma essa pessoalidade. O poema que abre o livro, “(é uma dedicatória)”, expõe em alguns versos a íntima conexão entre vida e obra, corpo e escrita:

[...] E

jorras
desde as costas dos espelhos, seu coração
arrancado pelos dedos todos de que se escreve
o movimento inteiro. [...]

– Esta

espécie de crime que é escrever uma frase que seja
uma pessoa magnificada.
[...] A truculência
que se traça como uma frase na pessoa, uma queimadura
branca. Porque ela mostra as devastações
magnéticas
da matéria. Na frase vejo os fulcros da pessoa (HELDER, 2006b, p. 7-9).

Não é, contudo, uma conexão simples, explicável por um reflexo da biografia na obra, ou sequer pelo fato de que, modernamente, um texto seja, em regra, atribuível a um indivíduo que o produz de acordo com intenções, recursos e contextos que lhe são particulares e únicos. Antes, a pessoalidade sugerida pelo primeiro texto de *Photomaton...* implica um certo tipo de relação com a língua e a escrita, uma experiência de violação cometida pela palavra: é só violentamente que se pode ver alguém por meio da linguagem, e é também apenas desse modo que, por meio dela, alguém se dá a ver.

Esta “espécie de crime que é escrever uma frase que seja/uma pessoa magnificada” (HELDER, 2006b, p. 8) ressurge insistentemente em *Photomaton...* associada à autobiografia, como metáfora dessa prática de escrita que tradicionalmente remete a um certo desejo do autor de se dar a ver, de dar a ver sua história pessoal, suas características individuais, pensamentos e razões. Em Helder, entretanto, as expectativas de uma leitura vinculada a esse desejo autobiográfico são dissolvidas e frustradas pela metáfora criminal, que é, certamente, para ele, um dos mais fortes instrumentos de desconstrução da autobiografia. A apresentação do autor autobiográfico como autor de um crime cuja vítima é ele próprio – “O autobiógrafo é a vítima do seu crime” (p. 32) – já aponta para uma escrita e, conseqüentemente, uma leitura, em que a verdade não pode ser exposta, pois o autor, como criminoso, trata de escondê-la, assim como trata de ocultar sua própria identidade. Tudo o que

resta são pistas, que requerem do leitor a atenção aos detalhes, numa atitude tipicamente investigativa. Devido à sua importância, o crime merecerá um capítulo próprio neste estudo.

Tais características repõem constantemente em debate questões incômodas sobre a relação entre vida e obra: Como se dissolve a identidade do autor de um crime? Que violência irrompe e ameaça na escrita? Que rastros são deixados no crime autobiográfico? Como emerge desses rastros a personalidade de uma experiência de linguagem? Que morte existe na voz poética? Para desenvolver melhor essas indagações, examinaremos brevemente, a seguir, algumas das abordagens mais recorrentes da autobiografia, averiguando suas limitações em relação a *Photomaton*....

1.2 “Digo a verdade”: nota sobre a autobiografia

1.2.1 Cronótopos da autobiografia

Escrever sobre si não é um privilégio do homem contemporâneo ou mesmo moderno.⁴ Na Antiguidade já havia práticas de escrita biográfica e autobiográfica. Em “Biografia e autobiografia antigas”, Bakhtin (1990a) registra nesse período várias formas dessa escrita. Não são ainda romances biográficos ou autobiográficos na moderna concepção do gênero, mas de formas que tiveram “enorme influência não só para o desenvolvimento da biografia e da autobiografia européias, mas também para o desenvolvimento de todo o romance europeu” (BAKHTIN, 1990a, p. 250). Essas formas são baseadas no “tempo biográfico”, que abrange o caminho de vida percorrido por um homem. Dois pontos abordados por Bakhtin nesse ensaio são importantes aqui. Primeiro, a observação da mudança de cronótopo das formas (auto)biográficas.⁵ Segundo, a associação dessas formas ao surgimento do romance, gênero que ocupa lugar central na teoria de Bakhtin.

O cronótopo é um conceito crucial na definição dos gêneros literários na obra bakhtiniana. Como indica a própria palavra, ele diz respeito ao tempo e ao espaço, tomados como categorias indissociáveis que enformam o modo como o homem conhece a realidade e, “no uso feito por Bakhtin, é uma unidade para estudar textos de conformidade com a razão e a

⁴ Tomo o adjetivo aqui como qualidade que se refere às transformações da cultura ocidental que se iniciam no século XVIII e atingem seu ápice no século XIX e início do século XX.

⁵ Nesta seção, usarei o termo “(auto)biografia” e derivados com o prefixo entre parênteses para me referir simultaneamente a “biografia” e “autobiografia”, apenas para evitar repetições excessivas e cacofonia.

natureza das categorias temporais e espaciais representadas” (CLARK; HOLQUIST, 1998, p. 296). A adoção do cronótopo no estudo da história do romance permite ao teórico russo mapear, por meio dos gêneros literários, uma história da consciência, pois cada gênero corresponde a uma representação da percepção do tempo e do espaço. Nas palavras de Holquist e Clark (p. 298), citando Bakhtin em *A imaginação dialógica*:

são precisamente os diferentes modos pelos quais as pessoas são representadas que estabelecem as diferenças entre cronótopos: “o cronótopo como categoria formalmente constitutiva determina [...] a imagem do homem na literatura [...] a imagem do homem é sempre intrinsecamente cronotópica”.

É munido desse instrumento teórico que Bakhtin descreve o tipo de percepção de si expresso nas formas da (auto)biografia antiga. Não é o mesmo tipo de percepção de si presente nas autobiografias modernas, em que se baseia a descrição genérica de Lejeune (2008), como se verá adiante. O cronótopo da (auto)biografia na Antiguidade clássica grega é definido como a praça pública. Isso significava que a (auto)biografia antiga era inseparável dos atos públicos de glorificação ou autojustificação, era sempre um discurso a ser performado no Estado. O cidadão não tinha dimensão privada, interior, toda sua ação e todo seu sentimento só existiam como exterioridade: “Esse homem é aberto de todos os lados, ele está todo do lado de fora, nele não há nada ‘para si só’, não há nada que não esteja sujeito ao controle e à avaliação público-estatal. Tudo aqui é público do começo ao fim” (BAKHTIN, 1990a, p. 252). Em última análise, não havia, nesse momento, diferença entre um ponto de vista de primeira ou terceira pessoa, pois, como o homem era inteiramente exterior, não havia uma intimidade secreta a ser conhecida que pudesse ser acessada somente pela própria consciência. Biografia e autobiografia deveriam coincidir inteiramente.

A diferenciação entre um ponto de vista de primeira e de terceira pessoa sobre si, fundamental na definição da autobiografia, é um processo de transformação da representação do homem na literatura. Somente na época helenística e romana o homem começou a desenvolver uma esfera de vida privada, mas Bakhtin (1990a, p. 253-254) destaca a lentidão desse processo ao registrar que as *Confissões* de Santo Agostinho ainda conservam um tom declamatório, mantendo vivo o espírito da praça pública. A produção da esfera da vida privada se deu por uma espécie de cisão da vida humana, que já não tinha como único cronótopo a praça pública. A privacidade significava a diferenciação entre um homem exterior e um homem interior, e admitia várias atividades sobre as quais não se podia falar publicamente. O resultado dessa

mudança de cronótopo foi uma transformação na forma de representar o homem, cuja imagem “tornou-se múltipla e composta” (p. 254).

Não é casual que esse mesmo processo de transformação faça parte do desenvolvimento do romance moderno, pois o romance, como gênero oriundo das formas literárias baixas da Antiguidade, permite a inclusão, na literatura, do homem comum, da vida vulgar de qualquer indivíduo. Em “Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance)”, Bakhtin (1990b, p. 416-417) afirma que quase todos os gêneros sério-cômicos de que o romance se alimenta “se caracterizam pela presença de um elemento declaradamente autobiográfico e memorialista”. Além disso, a passagem da epopeia ao romance teve seus momentos críticos nas fronteiras da Antiguidade Clássica e do Helenismo, no fim da Idade Média e na Renascença, precisamente épocas cruciais também para mudanças importantes na percepção de si presente nas formas (auto)biográficas. Se o romance e a autobiografia modernos têm essa origem comum, não espanta que representem o homem de forma semelhante, e no gênero romanesco o homem deixa de coincidir consigo mesmo, “surge uma divergência fundamental entre o homem aparente e o homem interior e, como resultado, leva o aspecto subjetivo do homem a tornar-se objeto de experiência e de representação” (p. 426). A vinculação histórica entre o romance e a autobiografia pode ajudar a compreender a existência de importantes polêmicas sobre a construção do conhecimento de si a partir dos recursos retóricos da linguagem, que estão na base das discussões travadas entre a abordagem pragmática e as teorias textuais.⁶

1.2.2 Retórica e referencialidade

O filósofo Michel de Montaigne reivindica o feito de ser o primeiro homem a proceder ao exame de sua própria vida e personalidade e registrá-lo por escrito com o objetivo de averiguar sua unicidade individual. No ensaio “Do arrependimento”, ele estabelece a si próprio como objeto de investigação, comprometendo-se a realizar o autoexame mais sincero e verdadeiro que puder: “[...] não preciso senão de sinceridade; e essa qualidade é pura e total

⁶ Adoto aqui a grande divisão proposta pelo teórico espanhol José María Pozuelo Yvancos (2005, p. 24). De acordo com ele, é possível traçar uma grande linha divisória entre a crítica textual – na qual se incluem teóricos como Paul de Man, Jacques Derrida e Roland Barthes, que entendem a autobiografia como uma forma de ficcionalização, ressaltando a impossibilidade de produzir ou comunicar uma verdade autobiográfica, uma vez que o sujeito é um efeito do discurso – e a pragmática – da qual faz parte Philippe Lejeune, que entende a autobiografia como um discurso não ficcional a priori, apesar da presença de recursos linguísticos típicos do romance.

nessa obra. Digo a verdade, não tão cruamente quanto desejara, mas na medida de minhas forças” (MONTAIGNE, 1987, p. 153). Enquanto a motivação de Montaigne passa prioritariamente pela autoexploração por meio da escrita, mais radical é o compromisso de Rousseau, que confere ao leitor a função de julgar a idoneidade de sua narrativa autobiográfica, a qual adquire o caráter de uma autojustificação perante o outro:

Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza, e esse homem serei eu. Não sou feito como nenhum dos que tenho visto [...] Se a natureza fez bem ou mal, ao quebrar o molde em que me vazou, é o que só poderá ser julgado depois de me haverem lido (ROUSSEAU, 1988, p. 21).

O narrador não deixa, entretanto, de ressaltar as possíveis falhas da memória em suas *Confissões*, com o cuidado de minimizar sempre os efeitos dos lapsos, bem como o uso de recursos retóricos capazes de maquiagem a verdade: “Nada calei de mau, nada acrescentei de bom, e, se me aconteceu empregar qualquer insignificante adorno, foi tão-somente para tapar uma lacuna motivada pela minha falta de memória” (ROUSSEAU, 1988, p. 21). A promessa de sinceridade se firma, assim, notadamente a partir de Rousseau, como parte integrante do que se entende por autobiografia. Como esclarece Carla Damiano (2006, p. 77),

após a Revolução de 1789, por mais de um século e meio, ele [o tipo de relato inaugurado pelas *Confissões* de Rousseau] surge na forma da poesia lírica, do romance psicológico, da autobiografia e do diário íntimo. Pelo lado da criação, há a exigência de sinceridade [...] necessariamente aliada à personalidade excepcional do poeta ou escritor. Pelo lado da crítica e da teoria literária, a sinceridade passa a ser também um critério de avaliação de obras. O autor é julgado por sua honestidade e sua capacidade de dizer a verdade. Sinceridade e obra literária são, portanto, inseparáveis nesse contexto.

Ainda segundo a autora, contudo, já no século XIX, a transparência pretendida por Rousseau começa a sofrer um declínio como valor estético, primeiro com a ironia romântica como dúvida permanente sobre o conhecimento de si, e, por fim, com a noção baudelairiana de “sinceridade artística” como habilidade de criar “impressões de verdade”: “Baudelaire é, portanto, o ápice a partir do qual se instala o declínio mais acentuado da sinceridade” (DAMIÃO, 2006, p. 78).

É precisamente esse valor em declínio, contudo, que Philippe Lejeune (2008, p. 14) toma como base para sua teoria, numa das definições talvez mais recorrentemente citadas nos

estudos da autobiografia moderna: “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”.⁷ A partir dessa conceituação, vinculada à abordagem pragmática do gênero, Lejeune (p. 24, *itálico no original*) traça uma configuração textual padrão da autobiografia e estabelece a condição de “que *haja identidade* de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala.

Fundamentado nessa identidade, o modo de recepção da autobiografia não poderia ser o mesmo de uma obra ficcional, pois a narrativa autobiográfica é ancorada a um referencial externo ao texto – o portador do nome próprio – e subtraída, dessa forma, do terreno da ficção. Para ler uma autobiografia, dessa perspectiva, o leitor deve partir do princípio de que a obra apresenta as experiências de alguém real. O nome próprio do autor, estampado na capa do livro, funcionaria como uma espécie de assinatura garantidora de sua intenção autobiográfica de relatar a verdade, da promessa de sinceridade, portanto. Estabelece-se, assim, o pacto autobiográfico, por oposição ao pacto ficcional fundado na noção de verossimilhança. Isso significa que o juízo exercido pelo leitor sobre a narrativa autobiográfica se orienta pelos critérios de verdade e falsidade, e não pelo de plausibilidade. Daí a função do leitor-juiz, presente nas *Confissões* de Rousseau, como já assinalamos.

Quanto aos demais elementos constitutivos do gênero, não haveria diferença necessária entre um romance como *Dom Casmurro* e as *Confissões* de Rousseau. Seria possível, é claro, problematizar outros pontos da definição apresentada por Lejeune, como a necessidade de retrospectão, mas, para o propósito deste trabalho, o aspecto mais relevante é precisamente a exigência de identidade entre autor, narrador e personagem, que permitiria, segundo o pragmatismo da teoria do pacto autobiográfico, a passagem do texto – da linguagem – à realidade, determinando seu caráter referencial.

Entre as diversas críticas dirigidas à teoria pragmática, destacaremos aqui apenas duas, em razão de sua densidade e pertinência no que tange às características observadas no texto helderiano. A primeira delas é a de Paul de Man, para quem a autobiografia sequer pode consituir-se como gênero. Em “Autobiography as de-facement”, ele nega veementemente essa possibilidade alegando que os estudos do gênero autobiográfico são infrutíferos, e que é

⁷ Posteriormente, Lejeune (2008, p. 61-64) admitiu a possibilidade de autobiografia em versos, ressaltando, entretanto, sua excepcionalidade e mantendo as demais condições de enquadramento no gênero.

impossível estabelecer com alguma precisão sua história e mesmo sua forma, pois cada caso concreto parece se afirmar como exceção à descrição genérica. Além disso, considera o gênero “autoindulgente de uma maneira que pode ser sintomática de sua incompatibilidade com a dignidade monumental de valores estéticos” (DE MAN, 1984, p. 67-68).⁸

Porém, a crítica mais contundente se dirige ao caráter pretensamente referencial da autobiografia. De Man inverte a lógica muitas vezes pressuposta na leitura e produção da narrativa autobiográfica. Para ele, não se pode afirmar simplesmente que um indivíduo escreve sua autobiografia, ou que a vida é a fonte da obra e seu critério de verificação. Antes, o projeto autobiográfico é que determina a vida e a escrita, subordinada aos recursos de linguagem disponíveis. Essa ilusão conduz à indecidibilidade entre verdade e ficção no texto do autobiógrafo, situação que o crítico julga bastante incômoda e insustentável para um gênero literário. Daí sua conclusão de que, na verdade, a autobiografia é “não um gênero ou um modo, mas uma figura de leitura ou de compreensão que ocorre, em algum grau, em todos os textos” (DE MAN, 1984, p. 70).⁹

Tal figura é marcada pela especularidade, instabilidade, reversibilidade e deslocamento, traços que marcam *Photomaton*..., como veremos, a começar pelo crime que vitima o próprio autor. A estrutura de autoconhecimento presumida na autobiografia, na qual o sujeito conhece a si próprio, é um alinhamento momentâneo “entre os dois sujeitos envolvidos no processo de leitura no qual eles se determinam um ao outro por mútua substituição reflexiva” (DE MAN, 1984, p. 70).¹⁰ Dentro de um movimento de desdobramento e revezamento contínuo entre dois polos, torna-se impossível a identidade permanente entre os dois sujeitos. Tão logo ela se consitui, está fadada a desaparecer. O que a autobiografia revela, é, assim, a impossibilidade de conclusão de sua própria estrutura.

Além de apresentar a autobiografia como uma estrutura especular, dinâmica e aberta, a crítica de De Man oferece outro ponto de interesse para o estudo de *Photomaton*.... É a presença da

⁸ “[...] self-indulgent in a way that may be symptomatic of its incompatibility with the monumental dignity of aesthetic values.” Todas as traduções de textos referidos em língua estrangeira são de minha responsabilidade.

⁹ “[...] not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts.”

¹⁰ “[...] between the two subjects involved in the process of reading in which they determine each other by mutual reflexive substitution.”

morte na prosopopeia, “a ficção da voz além-túmulo” (p. 77),¹¹ definida como tropo autobiográfico na análise de *Essays upon epitaphs*, de Wordsworth, feita pelo crítico para exemplificar sua teoria. Já de início, De Man observa que o escrito de Wordsworth deixa de ser um ensaio sobre epitáfios para se constituir na inscrição mortuária do próprio autor. Em seguida, destaca o caráter autobiográfico das figuras de privação que nele abundam:

Elas [as figuras da privação] revelam a dimensão autobiográfica que todos esses textos [*The prelude* e *Essays upon epitaphs*] têm em comum. A questão que permanece é como essa preocupação quase obsessiva com a mutilação, frequentemente na forma da perda de um dos sentidos, como a cegueira, a surdez, ou, como na palavra-chave de “The boy of Winander”, a *mudez*, deve ser entendida e, conseqüentemente, quão confiável pode ser a decorrente reivindicação de compensação e restauração (DE MAN, 1984, p. 73-74, *italico no original*).¹²

Como dissemos na apresentação, *Photomaton...* é um livro em grande parte formado por recortes, mutilações de outras obras de Helder. O gesto de violência exercido sobre o texto também se vê na morte presente na estrutura especular da autobiografia: “Morre-se de ver a nossa cara no espelho: a gárgula a arrancar-se à biografia do corpo e trazendo na hipérbole do horror o nosso sangue, o sexo, os pulmões, as tripas, o coração [...]” (HELDER, 2006b, p. 143). As privações, por sua vez, surgem com especial interesse na imagem da mão sem corpo e na cegueira, que veremos com mais vagar adiante. Entretanto, esses elementos comuns a *Photomaton...* e à análise de Wordsworth feita por De Man não autorizam uma imediata transferência do raciocínio para a obra helderiana, pois, em se tratando do poeta inglês, haveria uma “reivindicação de compensação e restauração” que instaura o movimento entre os polos especulares da autobiografia. Em Helder, porém, não há tal reivindicação. O crime autobiográfico, embora especular, parece funcionar como o contrário de uma tentativa de

¹¹ “[...] the fiction of the voice-from-beyond-the-grave.” De Man (1984, p. 76, *italico no original*) também define a prosopopeia da seguinte forma: “A voz assume boca, olhos e finalmente um rosto, uma cadeia que se mostra na etimologia do nome do tropo, *prosoponpoien*, conferir uma máscara ou um rosto (*prosopon*). A prosopopeia é o tropo da autobiografia, por meio do qual o nome de alguém, como no poema de Milton, se torna tão inteligível e possível de ser recordado como um rosto. Nosso tópico diz respeito a oferecer e subtrair rostos, a constituir-los e desconstituir-los, *figurar*, figuração e desfiguração.” (“Voice assumes mouth, eye, and finally face, a chain that is manifest in the etymology of the trope’s name, *prosoponpoien*, to confer a mask or a face [*prosopon*]. Prosopopeia is the trope of autobiography, by which one’s name, as in the Milton poem, is made as intelligible and memorable as a face. Our topic deals with the giving and taking away of faces, with face and deface, *figure*, figuration and disfiguration.”)

¹² “They reveal the autobiographical dimension that all those texts have in common. But the question remains how this near-obsessive concern with mutilation, often in the form of a loss of one of the senses, as blindness, deafness, or, as in the key word of ‘The Boy of Winander’, *muteness*, is to be understood and, consequently, how trustworthy the ensuing claim of compensation and restoration can be.”

restauração, multiplicando as polaridades pela disseminação de estilhaços, assim como as vísceras arrancadas do corpo: seus rastros.

À teoria textual de De Man deve-se acrescentar a desconstrução de Jacques Derrida (2011). Na *Gramatologia*, o filósofo francês faz uma crítica à metafísica da presença, que tem importante repercussão para as ideias de rastro, nome próprio e assinatura. Para ele, a linguística saussuriana – ao propor a divisão do signo em significante e significado e expulsar da língua, seu objeto de estudo, a escritura –, exhibe seu vínculo com a teoria aristotélica de que a *phoné* tem uma afinidade natural com a verdade do ser e da origem, enquanto a escrita seria apenas sua mera transcrição convencional e arbitrária, signo do signo, palavra decaída, portanto. A fala constituiria, assim, uma forma privilegiada da linguagem, por representar um canal de acesso direto ao sentido. Daí a designação de *metafísica da presença* a essa tradição: “É no sistema de língua associado à escritura fonético-alfabética que se produziu a metafísica logocêntrica determinando o sentido do ser como presença” (DERRIDA, 2011, p. 53). Fundamenta-se também, dessa forma, a oposição dualista e hierarquizante entre a materialidade, atributo de inferioridade da escrita, e a idealidade, atributo de superioridade da palavra oral.

A dualidade entre linguagem decaída e linguagem original é encontrada, ao longo da história ocidental, em diversas metáforas, e é relevante que, nessa tradição de pensamento, Derrida inclua precisamente Rousseau, que, como vimos, é uma das referências da autobiografia moderna. Sobre o iluminista genebrino, Derrida (2011, p. 20, *itálico no original*) escreve:

Desde então [século XVII], a condenação da escritura decaída e finita tomará outra forma, a que nós ainda vivemos: é a não-presença a si que será denunciada. [...] Rousseau repete o gesto platônico, referindo-se agora a um outro modelo de presença: presença a si no sentimento, no cogito sensível que carrega simultaneamente em si a inscrição da lei divina. De um lado, a escritura *representativa*, decaída, segunda, instituída, a escritura no sentido próprio e estreito, é condenada no *Ensaio sobre a origem das línguas* [...] A escritura, no sentido corrente, é letra morta, é portadora de morte. De outro lado, sobre a outra face do mesmo propósito, venera-se a escritura no sentido metafórico, a escritura natural, divina e viva; ela iguala em dignidade a origem do valor, a voz da consciência como lei divina, o coração, o sentimento, etc.

É possível tirar daí uma série de observações pertinentes ao nosso estudo. Primeiro, o sentido de presença, para Rousseau, se torna um voltar-se para dentro de si e encontrar-se lá (na voz

da consciência, do coração etc.), numa clara delimitação entre interioridade e exterioridade que desaparece em *Photomaton*...: “Primeiro não a voz, depois as mãos, depois o corpo todo, não. Arbitrários, os nomes nomes. Que o nome? O nosso? [...] O fora desaparece no dentro, o dentro põe-se a desaparecer no centro que tem” (HELDER, 2006b, p. 47). Segundo, o desvalor atribuído por Rousseau, numa atitude de negação da negatividade, à morte presente na escrita, considerada por Helder como uma função vital, ligada à metamorfose. Terceiro, a ideia mesma, apontada por Derrida, de hierarquia entre uma linguagem genuína, portadora da verdade, e uma linguagem meramente convencional, de representação. Voltaremos a essas questões no decorrer deste estudo, sob outras perspectivas.

Por ora, voltemos à crítica derridiana da metafísica da presença. Apontando as inconsistências e contradições no processo de exclusão da escritura como objeto de estudo da linguística saussuriana, Derrida afirma que nenhuma forma de linguagem fornece um acesso direto ao sentido, pois todo sistema semiótico/semiológico é baseado na diferença¹³ entre os signos, que não são, dessa forma, individualmente, portadores de nenhum significado, que surge apenas como efeito da diferença, jogo de remissão potencialmente infinito entre os signos. O que caracterizaria a escritura e justificaria sua exclusão do campo de estudo da linguística se aplica, na verdade, também à fala: toda linguagem tem, assim, a natureza de uma escritura. A implicação da assunção dessa natureza é a ruptura da ideia de uma conexão natural da *phoné* com a presença do ser, como se depreende do comentário de Derrida (2011, p. 64) sobre a contradição de Saussure:

Não sendo jamais a diferença, em si mesma e por definição, uma plenitude sensível, sua Necessidade contradiz a alegação de uma essência naturalmente fônica da língua. [...] Aí está uma consequência a que chega mesmo Saussure, contra as premissas definindo o sistema interno da língua. Ele deve agora excluir aquilo mesmo que lhe permitira, no entanto, excluir a escritura: o som e seu “liame natural” com o sentido.

O que funda a possibilidade da linguagem é, portanto, a imaterialidade da diferença, independentemente de qualquer signo dado. Isso equivale a dizer que a estrutura da linguagem não é determinada por uma presença: “[...] não se trata aqui de uma diferença constituída, mas, antes de toda determinação de conteúdo, do movimento puro que produz a diferença. *O rastro (puro) é a diferença*” (DERRIDA, 2011, p. 77, *itálico no original*). Ora,

¹³ Na tradução brasileira, o termo *diferença* tenta reunir os sentidos de diferença e diferimento, que estão no jogo entre *différence* e *différance*.

sabemos que os rastros, em seu modo de funcionamento, são signos da ausência. Pensar na estrutura da linguagem a partir deles – por oposição à metafísica da presença que fundamenta, não sem contradição, como vimos, a linguística saussuriana – será, podemos agora somente sugerir, pensar num fundamento negativo para a linguagem. Se para Helder a autobiografia é um crime que deixa pistas, será importante reter essa reflexão.

Ainda seguindo o raciocínio de Derrida, com relação especificamente à autobiografia, é relevante notar que o nome próprio, que deveria permitir a passagem inequívoca da linguagem ao mundo, por sua referência a um indivíduo único e concreto, também está ele mesmo inserido num sistema de diferenças: um nome próprio só funciona em relação com outros nomes próprios. Seu sentido, desse modo, está determinado por eles em uma relação de substitutibilidade como qualquer vocábulo e funciona mesmo na ausência do portador, podendo ser apropriado e repetido. Em última análise, não existe nome próprio (BENNINGTON, 1996, p. 79-81). A assinatura, como escrita de próprio punho do nome próprio, equivalente escrito da presença atribuída à fala, tampouco poderia constituir a marca de um momento de enunciação original do sentido, porque ela se fundamenta na possibilidade da repetição: toda assinatura deve poder ser repetida, sem o que não se presta a sua finalidade de identificação (p. 112-114). A presunção dessa possibilidade introduz a ameaça da falsificação, nenhuma asserção da identidade se faz sem esse perigo.

1.3 “Não sou moderno, eu”

Antes de passar à formulação da hipótese deste trabalho, cabe considerar ainda algumas questões pertinentes à metaficção que podem ser suscitadas pelo caráter metatextual e pessoal de *Photomaton*.... Como observa Clara Riso (2004, p. 47-48, *itálico meu*),

[...] recorre-se freqüentemente a citações trazidas de *Photomaton* para analisar e comentar outros textos, de Helder e não só, relegando esse volume para uma posição adjacente, como se se tratasse de um potencial repositório de esclarecimentos metatextuais. [...] Visto como *metatextual* e *autobiográfico*, nem sempre *Photomaton e vox* é colocado no mesmo plano de interpretação em que se encontram a poesia de Helder e *Os passos em volta*, funcionando antes como suposto banco de teorias da escrita e histórias da vida e ocupando, enquanto tal, uma posição menos aberta à exegese.

Tal postura¹⁴ é problematizada pelo estudo de Riso, que insiste na instabilidade de leitura provocada pelos textos de *Photomaton...*, bem como em seu valor próprio no conjunto da obra helderiana, contrariando um certo uso esclarecedor e acessório que deles se faz quando se tenta subordiná-los à função de explicar outros escritos do poeta. As características de metatextualidade e autobiografia geralmente atribuídas a *Photomaton...* podem ainda ensejar outra questão: sua leitura como metaficção. Uma breve abordagem desse problema permitirá explorar pontos importantes para o desenvolvimento da hipótese.

De fato, como é possível perceber pelo que dissemos, a reflexão metapoética (ou metaliterária) é uma constante em *Photomaton...*, assim como na poesia de Helder de modo geral, e também em *Os passos em volta*, incluindo com bastante frequência a relação entre corpo e escrita e o modo como o poeta se constitui ao exercer seu ofício. A força dessa reflexão, aliada à permanente dúvida que se inscreve em torno da autobiografia, implica uma relação peculiar de *Photomaton...* com a metaficção que, a partir de seu *boom* nos anos 1960, pôs em voga o uso sistemático de recursos destinados a desestabilizar as noções de realidade e ficção.

Linda Hutcheon denomina a literatura metaficcional do século XX *narcissistic narratives* (narrativas narcisistas), descrevendo-a como “uma ficção sobre a ficção – isto é, ficção que inclui em si um comentário sobre sua própria identidade linguística e/ou narrativa” (HUTCHEON, 1984, p. 1).¹⁵ Por princípio, a metaficção provocaria uma fissura na função referencial da linguagem, que não se voltaria sobre o mundo, mas sobre um objeto constituído, ele próprio, de palavras. Em vez de funcionar como um espelho da realidade, a narrativa seria um espelho de suas próprias construções, apresentando-se a si própria como artifício, produto da imaginação, e constituindo, dessa forma, em certa medida, sua própria crítica. A percepção desse modo de funcionamento da língua é expressa, pela crítica literária em geral, com o uso de termos como “autorreflexividade”, “autoconsciência”, “autorrepresentação”, “autorreferência”.

¹⁴ Pode-se observar um exemplo do tipo de uso criticado por Riso no extenso estudo de João Amadeu O. Carvalho da Silva (2004) sobre a poesia helderiana. No capítulo significativamente intitulado “Entre o excesso da palavra e o excesso da vida”, Silva atribui a *Photomaton...* “uma valorização da primeira pessoa e uma reflexão sobre a arte poética” que não se encontrariam em *Poesia toda* (SILVA, 2004, p. 206). A afirmação de Silva merece a crítica feita por Riso, pois não só a reflexão sobre a arte poética se encontra disseminada por toda a obra de Helder, como o uso da primeira pessoa é altamente complexo em *Photomaton...*, o que torna a assertiva sobre sua valorização no mínimo imprudente.

¹⁵ “[Metafiction] is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.”

Entretanto, não diz respeito, é quase desnecessário dizer, a uma questão exclusiva da literatura ou da teoria literária contemporâneas. A *Poética* de Aristóteles ainda é objeto de debates e revisões quando se pensa na ideia de mimese, e o popular “era uma vez...” dos contos de fada nada mais é que uma autodeclaração de ficcionalidade. Atentando para esse fato, Hutcheon (1984, p. 18-19) observa que o que torna a metaficção particularmente aguda no século XX é seu grau de intensidade e explicitude, e não sua natureza, e sugere que essa agudização seja uma forma de lidar com a experiência de vida do homem moderno, marcada pelo ceticismo e pela ausência de um poder transcendente ordenador da realidade, como Deus ou os mitos.

Tal sugestão não é, contudo, desenvolvida no trabalho de Hutcheon. Para desenvolvê-la minimamente, é necessário recorrer mais uma vez à ideia do surgimento de uma dimensão interior do homem para a qual se volta sua consciência, que pode, assim, se tornar uma consciência de si. É possível traçar, na filosofia, um percurso da ideia de identidade, ou de pessoa, aproximadamente paralelo ao verificado por Bakhtin em seu exame da (auto)biografia antiga e do surgimento do romance. O aparecimento de uma dimensão privada que diferencia o ponto de vista de primeira do de terceira pessoa está relacionado ao desenvolvimento de uma dimensão interior do próprio eu. Em seu alentado estudo sobre a construção da identidade moderna, Charles Taylor (1997) discorre acerca do caminho de transformação da concepção platônica de razão, bem e verdade como percepção de uma ordem externa ao homem rumo à concepção moderna que, a partir de Descartes, internalizou a capacidade de produzir conhecimento racional no próprio homem. A essa internalização, Locke acrescentou a possibilidade de automodelação ao postular uma consciência sem substância que pode agir sobre hábitos e características adquiridos, conferindo uma certa plasticidade ao sujeito. É o que Taylor (p. 223) chama de *self* pontual:

O sujeito que pode adotar esse tipo de postura radical de desprendimento para si mesmo com vistas à reforma é o que chamo de *self* “pontual”. Adotar essa postura é identificar-se com o poder de objetificar e refazer e, por meio disso, distanciar-se de todas as características particulares que são objetos de mudança potencial. O que somos essencialmente não é nenhum destes últimos, mas o que é capaz de consertá-los e elaborá-los. É isso que a imagem do ponto pretende comunicar, com base na definição geométrica: o verdadeiro *self* “não tem dimensão”, não está em parte alguma que não nessa capacidade de consertar as coisas como objetos.

Curiosamente, a concepção de um *self* sem substância é sustentada por Locke por meio de experimentos mentais que exploram possibilidades combinatórias entre corpos e consciências – duas consciências habitando o mesmo corpo, a consciência de um rei habitando o corpo de um carpinteiro etc. (TAYLOR, 1997, p. 224-225) –, algo bastante frequente na ficção da literatura e do cinema.

No processo de formação dessa interioridade, que constitui a base da noção de identidade individual, foi decisiva, como se sabe, a contribuição moderna do Iluminismo devido ao papel conferido à racionalidade, profundamente enfatizada como meio de controle e conhecimento que tomava por objeto não apenas o mundo exterior ao homem, mas também as forças humanas que não fizessem parte do pensamento racional, como as paixões e as sensações corporais. Ao transformar o mundo e o próprio homem em objeto de seu controle, a razão moderna estabelece a possibilidade de uma postura desprendida do homem em relação a si mesmo, uma vez que sua razão é abstraída e separada da materialidade de seu corpo e de suas experiências particulares. Paralelamente, torna-se possível apreender esses objetos como mecanismos de relações causais, dando-se o passo decisivo rumo ao desencantamento:

O entendimento é essencial para o passo que chamaríamos, de acordo com Weber, de “desencantar” o mundo. Também poderíamos chamá-lo de neutralizar o cosmo, porque o cosmo não é mais visto como a incorporação da ordem significativa que pode definir o bem para nós. E esse passo é dado quando chegamos a apreender o mundo como mecanismo. Vimos acima como escapamos da experiência confusa das sensações cotidianas vendo as conexões causal-funcionais entre estado do corpo e ideia. Desmistificamos o cosmo como organizador de fins ao apreendê-lo mecanicista e funcionalmente como um domínio de meios possíveis. Entender o mundo como mecanismo é inseparável de vê-lo como um domínio do controle instrumental potencial (TAYLOR, 1997, p. 197).

O processo de objetificação de si e do mundo para fins de compreensão e controle racional está relacionado, pelo desencantamento provocado, à experiência de vida do homem moderno descrita por Hutcheon (1984, p. 19): cética e caótica, carente de uma ordenação transcendental provida por uma instância mítica ou divina. A intuição de que a metaficção seja uma resposta estética a essa experiência de vida sugere que os procedimentos linguísticos adotados nesse tipo de escrita se caracterizam por um traço excessivamente racional, tipicamente moderno. Com efeito, o gesto metaficcional tem algo de semelhante ao corte operado pela racionalidade na consciência moderna: é, afinal, uma investigação da linguagem pela linguagem, realizada a partir de um distanciamento criado dentro dela própria.

É significativa, ainda, a recorrência da ideia de desnudamento do sistema linguístico e ficcional nas descrições da metaficção, que constituiria assim uma mimese do processo, por oposição à mimese do produto, característica da escrita cuja pretensão é ser o espelho da realidade (HUTCHEON, 1984, p. 6). Ao efetuar a mimese do processo de fabricação da ficção, a literatura metaficcional expõe os meios de ordenação do caos – e do mundo – pela linguagem, cujo caráter arbitrário e artificial é posto em primeiro plano, desestabilizando a referencialidade e o limite percebido entre realidade e ficção. Dessa forma, “enquanto lê, o leitor vive num mundo que ele é obrigado a reconhecer como ficcional” (p. 7).¹⁶ A metaficção promoveria, nesse aspecto, não só sua autoexposição como artifício, mas também, e o mais importante aqui, uma espécie de ficcionalização do real.

Entretanto, os procedimentos de autorreflexividade textual e desestabilização das noções de ficção e realidade são usados, em *Photomaton...*, de modo diverso do que essa versão teórica da metaficção propõe. Primeiro, em relação à racionalidade do procedimento metaficcional, que está na postura despreendida do sujeito moderno e refletida no distanciamento traçado no texto autorreflexivo. É precisamente a frieza racional desse distanciamento que Helder (2001, p. 193) recusa para todo seu projeto literário em uma autoentrevista concedida à revista *Inimigo rumor*:

- Não é um pouco enfático, isso?
- É muito enfático para um espírito moderno. Não sou moderno, eu. A ênfase [...] 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.

A recusa do racionalismo moderno também pode ser notada sutilmente na organização de *Edoi Lelia Doura: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*, publicada por Helder em 1985. No texto sem título que funciona como prefácio e apresentação da obra, o poeta conta duas histórias representativas da ideia de poesia que preside a escolha dos textos antologados e à qual se vincula. Em ambas, “uma afro-carnívora, simbólica, a outra silenciosa, subtil, japonesa” (HELDER, 1985, p. 7), sobressai uma noção de língua, ou, para usar o termo preferido por Helder nesse texto, de *nome*, que não comporta

¹⁶ “[...] while he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional.”

o desprendimento racional e a problematização da referencialidade a partir da exposição do caráter arbitrário e artificial da língua. Nessa espécie de prefácio, é possível perceber a contraposição de uma “língua de discorrer” a uma “língua de nomear”, apresentada logo após a brevíssima história japonesa:

Num Japão corolário, o discípulo pergunta ao mestre o que é o Zen, e o mestre descalça as sandálias e coloca-as em cima da cabeça. Eu penso que o discípulo era ainda pouco lavado na inteligência das coisas, do seu pouso e geometria, pouco inteligente da inteligência que aparelha o caos em relações sensíveis de elementos. Não lhe era enfim sabido que discorrer sobre a ordem do mundo, e de qualquer capítulo dele, é menos que nomear. [...] Não se discorre. A vitalidade nominal é intrínseca, metabólica: pode tender para o silêncio ou tomar o ganho de uma voz, mas não explica, age apenas, age como substância, forma e nome da realidade (HELDER, 1985, p. 7).

A pergunta do discípulo, que dá azo à diferenciação entre discorrer e nomear, tem por expectativa de resposta uma definição ou um conceito, exatamente o tipo de operador lógico cuja finalidade geral é delimitar – e, nesse sentido, ordenar – fenômenos, objetos ou pensamentos que de outro modo permaneceriam indistintos no caos. A frustração dessa expectativa, entretanto, traz à tona outra possibilidade de linguagem, na qual o nome atua no próprio fenômeno de forma orgânica, intrínseca: o nome é dotado de vitalidade e faz parte dos processos de transformação – metabólica, metamórfica – da realidade. Assim, em Helder, já não pode haver uma autoexposição do caráter artificial e ficcional da literatura, pois a língua não é considerada um instrumento exterior à realidade – seja ela constituída de linguagem, ou o próprio real –, apta a descrevê-la de um ponto de vista frio e distante – desprendido, ainda que interiorizado, como resulta da racionalidade moderna. Mais uma vez, é uma recusa à possibilidade de se instalar uma distância de observador em relação à língua. A literatura helderiana parece consistir, ao contrário, em uma tentativa de apossamento da língua.

Além disso, o resultado do distanciamento é diametralmente oposto ao do apossamento da língua pretendido por Helder. Enquanto no primeiro caso o efeito é constantemente descrito como uma ficcionalização da realidade (HUTCHEON, 1984, p. 7), condizente com o ceticismo característico da vida contemporânea, no segundo, o que ocorre é, literalmente, uma realização da escrita: a criação literária adquire o estatuto da realidade, e não o inverso. Em “(a mão negra)”, que integra *Photomaton...*, Helder (2006b, p. 53-54) escreve:

A astúcia criminal que se explana em formas várias consiste em colocar o símbolo contra o símbolo, conduzir à traição íntima que divide a intenção

espiritual. Sabemos alguma coisa disso, e sabê-lo é entrar nos escuros sítios da contradição. Esta tremenda compressão que fragmenta na pessoa a consciência e o acto, e o triunfo horrível das potências, fixam-se nesse ponto: onde a consciência fica impossibilitada de se continuar no acto que a exprimiria, dando-lhe a desenvoltura de uma conforme acção sobre os factos. [...] O autor é o criador de um símbolo heróico: a sua própria vida. [...]

E [a escrita] produz uma tensão muito mais fundamental do que a realidade. É nessa tensão real criada em escrita que a realidade se faz. O ofuscante poder da escrita é possuir uma capacidade de persuasão e violentação de que a coisa real se encontra subtraída.

O talento de saber tornar verdadeira a verdade.

Chega a mão a escrever negro e conforme vai escrevendo mais negra se torna.

Percebe-se aqui, como de resto em toda a obra de Helder, a afinidade com o romantismo alemão, que concebe a obra como dotada de uma fragmentação constitutiva, frequentemente materializada pelo oximoro. A incompletude e o paradoxo são os fundamentos da ironia componente da obra, pela qual se estabelece sua autorreflexão e sua abertura para o infinito na oscilação contínua entre os polos que se opõem.¹⁷ A tensão do espelhamento entre opostos é a realidade do crime praticado pela mão que escreve, a produção de uma fratura e uma contradição mais potentes que o real, permitindo atingir uma verdade mais profunda e impregnada de violência. Tal é o poder do símbolo criado pela escrita, o qual se define como a própria vida do autor. A escrita da própria vida é um processo de violência, instauração da descontinuidade e da contradição. A passagem da realidade da vida à linguagem não é uma via de mão única. A violência perpetrada pela mão que escreve não se detém estática sobre o papel, mas reflui para a própria mão, que se torna uma espécie de vítima de si mesma, pois “conforme vai escrevendo mais negra se torna”.

¹⁷ “O resultado desta concepção [romântica] da filosofia, na medida em que a reflexão infinita que alterna entre os diversos pólos nunca alcança uma unificação total dos seus elementos, que o sistema é unido à ausência de sistema, o caos a um *telos*, e que a exposição (cíclica) de tal filosofia deve unir o trabalho da imagem (e das figuras) ao do conceito, pois bem, o resultado disto é a teoria primeiro romântica da obra absoluta em constante devir” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 57).

1.4 A experiência é uma hipótese

Pelo poder violento da escrita de criar uma vida mais verdadeira, opera-se um deslocamento da experiência que importa na “autobiografia” helderiana. Seu foco não é mais reproduzir em narrativa uma vida ou experiência real previamente existente atribuída a um indivíduo, mas registrar o momento de criação da vida e da morte pela escrita. O tempo da autobiografia em *Photomaton...* não é o tempo retrospectivo presente na tradicional definição de Philippe Lejeune (2008, p. 65-66), mas o tempo presente da escrita, que cria a experiência: “Assim, a experiência é mantida como hipótese de investigação que acolhe sempre a dúvida, ou dela se alimenta. [...] A escrever é que se aprende o que somos. [...] A experiência é uma invenção”.

O que se opera, nessa experiência, é a abertura à palavra poética em si. De acordo com a observação de Silvina Rodrigues Lopes (2003, p. 10, citando Helder),

O que importa aqui é que a escrita do poema não é um processo pelo qual aquele que escreve caminha para o desvelamento de uma essência ou verdade anterior, mas também não é a anulação de uma existência para dar lugar à suposta força criadora de uma linguagem pura. Ela é assinatura, afirmação da existência como devir, ou seja, da capacidade de tocar/ser-tocado pelo pensamento, pelas coisas. “Porque eu sou uma abertura.”

A escrita do poema, para Helder, não é diferente da prosa de *Photomaton...*, pois o caráter poético não se dá pela disposição do texto em versos, mas pelo modo de dicção da palavra: “Não existe prosa. A menos que se refiram os escritos, em prosa ou verso, que pretendem ensinar. Não há nada a ensinar embora haja tudo a aprender. Aquilo que se aprende vem do nosso próprio ensino, vem da pergunta [...]” (HELDER, 2001, p. 195). Se a oposição entre prosa e poesia é dada pela pergunta, e só aquele que a enuncia pode de fato aprender, entende-se por que na escrita poética se dá a experiência mesma da abertura que afirma a existência como devir e por que, notavelmente, a crítica portuguesa a descreve com a marca de pessoalidade da assinatura.¹⁸

¹⁸ Silvina Rodrigues Lopes (2003, p. 82-83, citando Heidegger, destaque no original) diz ainda sobre a experiência da poesia em Herberto Helder: “A *experiência do poema é um experienciar* enquanto agir-sentir [...] É desse sentido de experiência que fala Heidegger ao analisar a etimologia da palavra alemã *Erfahrung*, onde, tal como na etimologia *experiri*, está presente a ideia de travessia. Diz Heidegger: ‘Fazer uma experiência, do que quer que seja, uma coisa, um homem, ou um deus, quer dizer: deixá-la vir a nós, que ela nos atinja, nos caia em cima, nos perturbe e nos transforme. A expressão ‘fazer’, nesta maneira de dizer, justamente não significa que sejamos nós próprios os operadores da experiência: ‘fazer’ quer dizer aqui [...] passar através, acolher o que nos atinge submetendo-nos a ele’”.

Estar diante da abertura da poesia como diante de uma pergunta não é apenas, entretanto, assinar¹⁹ a percepção da existência em devir. Importa, também, a experiência da negatividade da morte e da melancolia:

Que pode ser voz?
E de novo é o medo e a dor dele. Tudo, que restauram.
Assim, nestes ciclos, mas como eterno.
Depois esgotamento e depois sono e depois afundamento.
Esquece pela energia do esgotamento. Como morte. Como tudo cheio,
pesado. Como alimento. Extrema, assim, pessoalmente. Nota. (HELDER,
2006b, p. 48)

A manifestação da morte no advento da palavra poética que leva a marca da pessoalidade instiga à leitura de *Photomaton*... à luz do pensamento da negatividade na tradição filosófica revisitada por Giorgio Agamben em *A linguagem e a morte*. Para chegar até lá, sigamos, primeiro, as pistas do crime autobiográfico.

¹⁹ É oportuno lembrar, aqui, alguns significados pouco frequentes do verbo *assinar*. No uso mais corrente do português brasileiro, o verbo tem o sentido de *firmar, apor assinatura a um documento*. Em contextos mais restritos, todavia, sobretudo juridicamente, pode ter o sentido de assinalar, atribuir, indicar. Esses sentidos são particularmente interessantes quando se pensa no rastro do crime. Como veremos, o que o rastro faz é precisamente *indicar* a presença ausente de algo, assiná-la, portanto.

2 A ASSINATURA DO CRIME

2.1 Das pistas

Se algum tipo de leitura autobiográfica pode ser despertada a partir da obra de Helder, é graças ao jogo que se instaura pela disseminação de dados, informações ou referências que poderiam pertencer à vida da pessoa física do autor, bem como pela tematização constante da (auto)biografia. No primeiro capítulo deste estudo, foi mencionada rapidamente a importância da metáfora criminal para a (des)construção autobiográfica em *Photomaton & vox*. É necessário, agora, explorar mais detidamente esse argumento, que, como se verá, tem importantes consequências relativas à experiência de linguagem que está no cerne da hipótese deste trabalho.

Uma das formulações mais explícitas dessa metáfora em *Photomaton...* se encontra no texto “(os cadernos imaginários)”:

O amor e a palavra são crimes sem perdão. E quem pode amar o crime senão o criminoso e, por vezes, devido a um ainda mais apurado talento, ou a uma espécie de acerto no extravio, a sua vítima? O autobiógrafo é a vítima do seu crime. Mas a única graça concedida ao criminoso é o seu próprio crime. [...] Escrever é perigoso (HELDER, 2006b, p. 32).

A associação de crime e autobiografia sugere a existência de uma linguagem do crime. O primeiro passo a ser dado no exame dessa linguagem seria, então, aproximar seu modo de funcionamento dos elementos constitutivos do crime e de sua investigação. Pode-se partir, portanto, de duas das perguntas mais básicas a que um inquérito policial deve responder: quem é o criminoso e como foi cometido o ato.

A primeira pergunta tem uma resposta aparentemente simples: o nome do autor está na capa do livro. Seu crime, entretanto, parece ser exatamente desvincular-se desse nome ao colocar a biografia do indivíduo que o porta constantemente em dúvida, ou, em outras palavras, garantir sua ausência de uma escrita irreversivelmente sua. Desse modo, responder a essa pergunta de forma tão simples seria eliminar o próprio crime, o que tornaria sem sentido qualquer

prosseguimento na leitura. Resta, pois, indagar sobre o modo de execução do ato criminoso, o que requer, precisamente, a exposição do funcionamento da linguagem do crime.

No segundo texto do livro – cujo título, “(*photomaton*)”, faz eco ao elemento imagético do nome da obra, remetendo à fugacidade e descontinuidade da imagem de si capturada pela fotografia instantânea –, embora não haja a formulação explícita da metáfora criminal, encontram-se vários elementos relevantes para perceber como opera essa linguagem. O ponto de partida do texto é a seguinte reflexão: “Até quando pode a memória, e quanto pode, sou o actor e o espectador cúmplice de uma vida perturbada, dramática e irónica. O pouco que percebo dessa massa teatral caótica pode inscrever-se na pauta de uma interpretação menor. Não compreendo nada” (HELDER, 2006b, p. 10).

De imediato, a memória é apresentada como uma faculdade a ser exercida em seu limite, até o ponto em que pode maximamente – e, simultaneamente, não pode mais – operar. Seu exercício constitui uma estrutura especular, em que o eu ocupa ao mesmo tempo a posição de ator e espectador, autor e leitor, sujeito e objeto, de acordo com a descrição proposta por De Man (1984, p. 76) para a própria estrutura de conhecimento subjacente à autobiografia, como já visto. Tal especularidade, recorrente ao longo de *Photomaton*..., está também no crime, no qual o autor figura como vítima e cometedor do ato. A coincidência de culpa e inocência na mesma pessoa é significativa da indistinção entre luz e treva, referida na sequência de “(*photomaton*)” como um modo – aparentemente fracassado – de obter algum entendimento sobre a confusão resultante da percepção da memória:

Pensei que certas virtudes – a astúcia ganha na prova de todas as inspirações da inocência, uma sensibilidade adivinhadora desenvolvida através da indistinção espiritual entre luz e treva – acabariam por conduzir-me a qualquer entendimento.

A adolescência foi insuportável até converter-se à ideia de uma suspenso, ou infusa, significação de tudo [...] (HELDER, 2006b, p. 10).

A reflexão sobre as possibilidades de compreensão de “eventos da vida” se mistura a uma suspeita confissão pessoal sobre a adolescência, culminando na concepção da escrita como modo de “acesso a revelações maiores”:

Procurando investigar os sentidos desta saída de um primeiro episódio do tormento, pelo que eu imaginava ser a revelação do próprio significado desse tormento, supus, para uso meu, um acesso a revelações maiores. Era a escrita – a escrita exercida como caligrafia extrema do mundo, um texto apocalipticamente corporal (HELDER, 2006b, p.10).

Tal concepção da escrita, aliada a pequenas confissões – sempre suspeitas, é importante frisar – e, também, à defesa do caráter particular e pessoal (“para uso meu”) desse processo de conhecimento constituem elementos insidiosos que podem facilmente induzir ao biografismo. Além disso, dispersas pelo livro, encontram-se alusões a episódios ocorridos na vida “real” de Helder. Ainda em “(*photomaton*)” é possível localizar uma dessas alusões, uma temporada na África, onde o poeta de fato trabalhou na década de 1970, segundo o pouco que se sabe de sua biografia:

Mas vivi em África, longe de toda a cartografia vertente, longe também da intenção mitográfica euro-africana – e aconteceram-me alguns entremezes sinistros e iluminantes. Vi leprosos, fui tocado por leprosos. Vi a guerra, a morte frontal, a minha morte – e vi os desertos. [...] E estava maduro para ver tudo. Desejei então ser eu mesmo o mais obscuro dos enigmas vivos, e aplicar as mãos na matéria primária da terra (HELDER, 2006b, p. 12).

Outras alusões do mesmo tipo podem ser encontradas, por exemplo, em “(*nota pessoal*)”, com nova menção à vida na África (HELDER, 2006b, p. 113); “(*em volta de*)”, com referências ao fim da juventude por volta de 1960 (p. 66); “(*magia*)”, com o registro de um desastre de automóvel (p. 121-122); e “(*notícia breve e regresso*)”, com alusões a passagens psiquiátricas e psicanalíticas (p. 36) que são fonte de grandes especulações em torno da biografia de Helder. Desse modo, a escrita semeia traços e multiplica indícios de uma presença do autor e, por esse mesmo procedimento, assinala simultaneamente sua irremediável ausência. Os indícios são, precisamente, a forma como o crime normalmente se oferece ao conhecimento e ao desvendamento, e é por meio da disseminação desses sinais que o autor pode se converter no “mais obscuro dos enigmas vivos”.

Uma pequena observação é relevante neste ponto, embora talvez soe um pouco óbvia: para que constitua um enigma, o crime deve deixar rastros. O crime perfeito, isto é, aquele que não deixa pistas, jamais poderá ser um enigma, pois é como se sequer existisse. Essa constatação também permite entrever a natureza relacional e sógnica do indício, na medida em que uma coisa é tomada por outra: um rastro de sangue, uma impressão digital, um objeto esquecido,

por exemplo, são interpretados como a presença de determinada pessoa na cena do crime, ou como a própria prova do fato. Podemos, assim, falar mais literalmente de uma língua do crime, e passar ao seu exame mais detalhado, incluindo aí algumas considerações sobre a novela de detetive e seu modelo de leitura.

O escritor e teórico argentino Roberto Ferro (2010) tece severas observações acerca do modelo que coloca o crítico na posição do detetive que investiga um crime. Segundo ele, esse modelo produz uma leitura linearizante e causal, que pressupõe uma verdade textual a ser desvelada pelo crítico. Em síntese, esse tipo de abordagem apresenta, na visão de Ferro, dois grandes vícios: estabelecer um sentido único e totalizante – totalitário – para o texto, e guardar, para o crítico, o lugar de um semideus, intermediário entre autor e leitor, produtor da leitura autorizada, que desvela o sentido verdadeiro do texto. Em lugar desse modelo, Ferro prefere comparar o leitor a um contrabandista que, ao atravessar as fronteiras do texto transportando os bens, deixa sempre para trás uma parte deles, um resto que não é possível transportar. Precisamente nesse resto, para Ferro, residiriam a força e o interesse do texto literário, sua inesgotabilidade.

Os argumentos de Ferro não são desprezíveis. É possível conceber a metáfora da leitura como investigação como um processo de interpretação linearizante, produtor de vínculos de causalidade inexoráveis. Esse tipo de leitura, entretanto, não é uma decorrência inevitável do uso dessa metáfora, mas antes um modo particular de lê-la. Poderíamos, perfeitamente, propor outros modos de ler um crime, lembrando, por exemplo, a produtividade dos crimes insolúveis, que alimentam verdadeiras e inesgotáveis indústrias de jornalismo sensacionalista, ficção literária e cinematográfica, e até turismo. Além disso, a posição do crítico como semideus é uma questão mais sociológica que propriamente literária, pois, do estrito ponto de vista da leitura, o leitor é crítico, e todo crítico é leitor. Assim, o cuidado necessário para que a análise não se torne totalitária na metáfora da leitura investigativa é o mesmo que se impõe sempre a qualquer leitura. Ademais, o próprio modelo metafórico do contrabando, proposto por Ferro, não deixa de recorrer ao universo do crime. Antes de prosseguir nas considerações sobre a novela de detetive e seu modelo de leitura, porém, façamos uma breve incursão pela configuração labiríntica e circular da obra helderiana que, por fim, nos trará de volta ao ponto onde paramos agora.

A disseminação dos indícios autobiográficos não se restringe, na obra de Herberto Helder, a *Photomaton*.... Frases, temas e sintagmas diversos são explorados, desmontados e remontados em diversos lugares, armando uma teia de remissões que poderiam se desdobrar quase ao infinito, ou mesmo infinitamente. A famosa técnica de edição baseada na contínua reconfiguração da obra, brevemente descrita no capítulo anterior, é um dos operadores de concretização desse labirinto. Lembremos, mais uma vez, que vários dos textos de *Photomaton*... foram publicados primeiramente em outros lugares ou estão publicados também em outras obras. Todos os poemas que nele estão encontram-se em *Ou o poema contínuo* (HELDER, 2006a). Fazer o rastreamento da “origem” dos textos e das referências que estabelecem entre si é tarefa das mais árduas, em que o leitor pode facilmente se perder.

Assim, o mesmo desejo de se tornar um obscuro enigma que observamos linhas atrás, por exemplo, reverbera em *Os passos em volta*, no conto que se intitula, não por acaso, “Poeta obscuro”: “Sofro destes tormentos da imaginação ou da sensibilidade desordenada. Neurose. ‘Faz com que eu seja um poeta obscuro’” (HELDER, 2005a, p. 131). É possível ver ainda outras significativas ressonâncias entre *Photomaton*... e *Os passos em volta*, como em “(em volta de)”, texto integrante de *Photomaton*... e cujo próprio título remete, simultaneamente, ao movimento circular e à perambulação provocados pela obra helderiana e ao livro de contos. É exatamente em “(em volta de)” que, aliás, se faz a proposta de uma escrita circular:

Importava encontrar uma tensão central, instalar-se nela. Poder-se-ia então correr todos os riscos, pois existia uma zona sólida aonde regressar, e de onde partir de novo. [...] Trata-se de “escrita circular”, naquele âmbito em que se concebe a volta ao ponto de partida. [...] Cada texto possui o seu natural movimento interior. Há uma escrita que corresponde ao ritmo brusco, obsessivo, repetitivo, suspenso, recorrente, problemático, descontínuo da investigação que ela mesma, a escrita, é – e da realidade que cria (HELDER, 2006b, p. 65-66).

O movimento, o ritmo e o deslocamento têm importância central na literatura de Helder, constituindo parte de seu “método” de escrita, com repercussão na busca identitária típica da autobiografia:

Eu sou isto? Não entendo nada. Preciso ver noutro espaço. Pois bem, é certo que se vai ser outra coisa. Cá está um gastador de espaços, um contrabandista. [...] Aquilo que mantém uma pessoa é a surpresa de existirem tantos espaços a chegar de tantos lados. E o surpreendente é ser surpreendente ser-se tão surpreendente. A força conduz à força – o gesto

conduz ao gesto – e não existe porta que não abra para outra porta por abrir. Eu diria que cada um está num fim inconcebível à espera da visita de si mesmo, para irem os dois viajar juntos até um fim inconcebível onde também há uma espera (HELDER, 2006b, p. 79-80, *itálicos no original*).

A definição de si é suspensa pela interrogação, pela negação e pela necessidade de deslocamento, e associada a um crime em que os limites espaciais desempenham papel fundamental: o contrabando, que consiste, sob certo aspecto, precisamente em negar e violar fronteiras. A necessidade de repetir indefinidamente o crime revela uma estrutura especular em que o fim, inconcebivelmente projetado num futuro infinito, reflete o início. Para Helder (2006b, p. 12), “escrever é literalmente um jogo de espelhos”.

Labirinto, circularidade, especularidade: elementos espaciais familiares ao crime na obra de um dos maiores escritores a exercitar, a seu modo, o gênero do conto policial. Em “A morte e a bússola”, o detetive Erik Lönnrot, de Borges (1972), é atraído para uma armadilha por meio de uma série de eventos em que a simetria temporal e espacial constitui a chave do enigma. Nesse conhecido conto, o pistoleiro Red Scharlach, pretendendo se vingar do detetive que quase lhe causara a morte, executa – ou, pelo menos, assim faz crer a Lönnrot – três assassinatos em três pontos simétricos da cidade, correspondentes aos pontos cardeais norte, leste e oeste, associando cada crime a uma letra do nome sagrado de Deus em hebraico. A simetria dos crimes e a composição do nome induzem o detetive a concluir que o assassino planeja a execução de uma quarta vítima, num lugar correspondente ao ponto cardinal sul e à quarta letra do nome *JHVH*. Chegando ao local do quarto crime, Lönnrot confronta Scharlach e descobre que é a última vítima.

Voltamos, com Borges, ao exame da língua do crime. Nota-se, desde logo, que os crimes cometidos se propõem como uma espécie de escrita. A particularidade dessa proposta é que eles constituem uma escrita largamente determinada pela leitura, uma vez que o objetivo do criminoso é ser descoberto e, dessa forma, atrair o detetive para a armadilha. Scharlach se aproveita de um crime accidental investigado por Lönnrot, o assassinato do rabino Yarmolinsky, para produzir uma série de crimes cuja lógica de execução seguisse e justificasse a hipótese levantada pelo detetive para o primeiro assassinato. O próprio pistoleiro o explica à sua presa:

O primeiro termo [isto é, o primeiro crime] da série foi-me dado pelo acaso. [...] Dez dias após, soube eu, pela *Yidische Zeitung*, que você [Lönnrot] buscava nos escritos de Yarmolinsky a chave da morte de Yarmolinsky. Li a *História da Seita dos Hasidim*; soube que o medo reverente de pronunciar o Nome de Deus originara a doutrina de que êsse Nome é todo-poderoso e recôndito. Soube que alguns Hasidim, em procura dêsse Nome secreto, chegaram a praticar sacrifícios humanos... Compreendi que você conjecturava que os Hasidim tinham sacrificado o rabino; dediquei-me a justificar essa conjectura (BORGES, 1972, p. 151-152).

Ao contrário do que usualmente se supõe, a escrita, nesse caso, não precede a leitura, mas é construída – e como armadilha – a partir de uma hipótese de leitura, a qual, em princípio, nada tinha a ver com a realidade, pois a razão do assassinato do rabino estava longe da prática sacrificial aventada por Lönnrot. Com a inversão da precedência entre leitura e escrita e do papel da hipótese no raciocínio investigativo no conto de Borges, é possível traçar algumas características relevantes para o crime helderiano.

Podemos observar, primeiramente, que a determinação da escrita criminal pela leitura em “A morte e a bússola” permite a troca de funções ao longo do conto: o detetive, inicialmente perseguidor, em sua função de leitor do crime, passa à condição de perseguido, revelando-se sua função simultânea de objeto de leitura do criminoso, o qual, por sua vez, reúne também as condições de leitor e autor, passando, ao fim, de perseguido a perseguidor. Reflete-se, dessa forma, no plano das funções dos personagens principais, a simetria do labirinto borgiano, e a coincidência de tais funções em ambos os polos desse plano simétrico gera uma produtiva cumplicidade, também em Helder, que ora transforma o leitor numa potencial vítima da vocação homicida de sua literatura – “Se um poema pudesse matar, como de facto deveria matar, eu estaria cercado por uma boa putrefacçãozinha humana” (HELDER, 2006b, p. 37) –, ora o transforma em cúmplice, pois a regra de ouro da leitura e da escrita é a mesma, como defende em sua atividade de tradutor, figura que congrega as funções de autor e leitor: “E agora, que já disse tudo, digo que não gosto de justificações. A regra de ouro é: liberdade. E pede-se desenvoltamente ao leitor: que leia aqueles poemas o mais livremente que puder” (p. 69).

Para compreender a extensão dessa cumplicidade, é preciso atentar, ainda, para outro aspecto: o poder da hipótese e do erro. Com efeito, devemos considerar que, no conto borgiano, todo o desdobramento é determinado por uma hipótese e um erro iniciais de Lönnrot, a saber, sua suposição de que o assassinato do rabino Yarmolinsky fazia parte de um ritual de sacrifício,

como acabamos de ver. Vejamos agora o que motivou o detetive a fazer tal conjectura, refletindo um pouco sobre o diálogo entre o comissário Treviranus, que levanta a hipótese inicialmente correta sobre o crime, e Lönnrot:

– Não há que procurar três pés ao gato – dizia Treviranus, brandindo um imperioso charuto. – Todos sabemos que o Tetrarca da Galiléia [hospedado no hotel onde o rabino fora assassinado] possui as maiores safiras do mundo. Alguém, para roubá-las, teria penetrado aqui [no quarto do rabino] por equívoco. Yarmolinsky levantou-se; o ladrão teve que matá-lo. Que lhe parece?

– É possível, mas não interessante – respondeu Lönnrot. – O senhor replicará que a realidade não tem a menor obrigação de ser interessante. Eu lhe responderei que a realidade pode prescindir dessa obrigação, porém não as hipóteses. Naquela que o senhor improvisou, intervém copiosamente o acaso. Eis aqui um rabino morto; preferia uma explicação puramente rabínica, não os imaginários percalços de um imaginário ladrão (BORGES, 1972, p. 140-141).

Significativamente, o detetive é levado a desenvolver a hipótese mais “interessante”, e não a mais realista. Lönnrot elege apenas alguns dos elementos e circunstâncias do crime para fundamentar sua linha de investigação, preferindo se concentrar, por exemplo, no livro que o rabino escrevia quando foi assassinado e ignorar informações como as safiras do Tetrarca da Galileia. A escolha dos indícios a serem considerados é uma questão importante a que voltaremos mais tarde. Por ora, detenhamo-nos no desenrolar do erro e da hipótese. A reversão de funções entre autor-leitor, perseguidor-perseguido, leitura-escrita, de que falávamos, provoca também uma instabilidade da própria verdade dos fatos, pois a determinação da escrita criminal pela leitura hipotética do detetive faz com que sua hipótese, inicialmente falsa, seja, ao fim, percebida como verdadeira, assumindo essa qualidade por efeito da escrita.

Essa relação permite concluir que, na leitura-escrita indicial do crime, a verdade não tem a ver com dados da realidade, mas é produzida pela articulação da linguagem – dos indícios como signos – a partir de hipóteses potencialmente ilimitadas, e todas elas poderão, ao fim, constituir-se como verdade, a depender da habilidade do autor. Produzir inúmeros erros pode ser, inclusive, nessa linha de raciocínio, a forma mais eficaz de escrita e de leitura, e a confirmação de uma hipótese por sua realização escrita não elimina a possibilidade de confirmação de outras, sendo possível a ocorrência de várias realidades paralelas escrevíveis.

Reconhecendo o modo de operação dessa lógica, o próprio Lönnrot sugere a seu algoz outra labiríntica armadilha criminal, a ser executada em outra realidade:

– Em seu labirinto há três linhas a mais – disse por fim. – Eu sei de um labirinto grego que é uma linha única, reta. Nessa linha perderam-se tantos filósofos que bem pode perder-se um mero *detetive*. Scharlach, quando noutro avatar você me der caça, finja (ou cometa) um crime em A, logo um segundo crime em B, a oito quilômetros de A, logo um terceiro crime em C, a quatro quilômetros de A e de B, no meio do caminho entre os dois. Aguarde-me após em D, a dois quilômetros de A e de C, de novo no meio do caminho. Mate-me em D, como agora vai matar-me em Triste-le-Roy.

– Para a outra vez que o matar – respondeu Scharlach – prometo-lhe êsse labirinto, que se compõe de uma só linha reta e que é invisível, incessante.

Retrocedeu alguns passos. Depois, muito cuidadosamente, fêz fogo (BORGES, 1972, p. 154, *itálico no original*).

Algo bastante semelhante se passa na “autobiografia” de Helder. A exploração das hipóteses assume mais valor que a matéria do mundo e da experiência real, as quais só importam precisamente à medida que são capazes de alimentar a atividade do imaginário:

O imaginário, sempre aberto e crescente, apodera-se de todas essas hipóteses reais e converte-as na muito mais astuta e operante realidade do imaginário. O mundo acaba por ser uma matéria residual inactiva, aquilo que não pôde ser integrado na coerência energética do espírito. É quando o mundo já não consegue propor hipóteses que inquietem, suscitem, movam, comovam (HELDER, 2006b, p. 23).

A escrita circular helderiana, que retorna sempre a um ponto de tensão central, trabalha num movimento de contínua expansão das hipóteses suscitadas pelo mundo, traçando seus labirintos incessantes por toda a obra, os quais poderão coincidir, ou não, com os labirintos determinados pelo leitor a partir da recolha dos indícios semeados.

Nesta seção, foram explicitadas algumas práticas de escrita em *Photomaton...* que podem constituir a disseminação de pistas do crime autobiográfico e algumas consequências, ou riscos, da metáfora criminal para a leitura do texto helderiano. A seguir, ainda concentrando-nos no modo de funcionamento da linguagem do crime, será mais bem explorada a constituição do indício como signo.

2.2 Do método de investigação

O funcionamento dos rastros como signo tem particularidades em relação ao modo mais comum de compreensão do signo verbal, baseado na célebre dicotomia saussuriana que o divide em significante e significado, associados por um vínculo arbitrário e convencional. Sugerir que a escrita possa constituir um tipo de rastro ou indício,²⁰ portanto, significa estabelecer para a palavra outro modo de operação, mais próxima dos rastros.

Esse modo de operação significante próprio dos indícios foi estudado pelo historiador italiano Carlo Ginzburg (1989), que detecta o surgimento de seu modelo de leitura no final do século XIX, a partir de uma série de artigos do médico italiano Giovanni Morelli sobre pintura que tinham por objetivo expor e defender um método que permitiria distinguir originais de cópias. Curiosamente, é um problema suscitado amiúde pela falta da assinatura nas obras. O que se busca, então, é suprir essa falta definindo a identidade do autor por meio do exame dos “pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia” (GINZBURG, 1989, p. 144). Afirmava-se, a partir daí, o que Ginzburg denomina *paradigma indiciário*, consistente na “análise de casos individuais, reconstruíveis somente através de pistas, sintomas, indícios” (p. 154). Tais sinais aparecem, dessa forma, em relação com uma identidade individual. A origem mais remota desse tipo de leitura, entretanto, está na prática da caça, que levou o homem a desenvolver a habilidade de detectar a presença de animais no ambiente por pegadas, pelos, odores e reconstituir, em uma narrativa, os eventos não testemunhados ou experimentados que deixaram esses rastros: “O caçador teria sido o primeiro a ‘narrar uma história’ porque era o único capaz de ler, nas pistas mudas (se não imperceptíveis), uma série coerente de eventos” (p. 152).

Nesse ponto, é importante reter alguns traços do paradigma indiciário relevantes para a autobiografia. Primeiro, o caráter conjectural do conhecimento alcançado por esse método, pois ele se baseia numa semiótica, tratando os indícios como uma escrita a ser lida, isto é,

²⁰ Tenho usado frouxamente o termo *indício*. O leitor familiarizado com a semiótica fatalmente sentirá a ausência da teoria peirciana dos signos, à qual o termo ficou associado por sua relação semântica com *índice*. Como veremos, a abordagem proposta neste trabalho conserva a noção geral de índice como signo constituído por uma relação motivada entre representante e representado, ou, nas palavras de Peirce ([s.d.], p. 101), de “um signo que se refere ao Objeto que denota em razão de ver-se realmente afetado por aquele Objeto”. Entretanto, a semiótica peirciana está demasiadamente ligada à concepção de uma teoria geral do conhecimento científico e, nesse aspecto, apresenta muitos desdobramentos que dizem respeito a condições de aferição da verdade, o que justifica que não seja adotada aqui.

como signos de algo que pode ser apenas suposto, jamais experimentado diretamente. Em *Photomaton...*, já ressaltamos o valor da hipótese como elemento do crime autobiográfico. Segundo, a impossibilidade de sua generalização, uma vez que o paradigma indiciário é qualitativo, aplicando-se a “casos, situações e documentos individuais, *enquanto individuais*, e justamente por isso alcançam resultados que têm uma margem ineliminável de casualidade” (GINZBURG, 1989, p. 156, *itálico no original*). Terceiro, a atenção aos detalhes que conduzirão à construção da conjectura e, no caso de um crime, ao esclarecimento da identidade do autor, de seus motivos e do modo de execução do delito.

Também é significativo que, em seu estudo, ao apresentar a psicanálise freudiana como uma disciplina de paradigma indiciário, Ginzburg o faça pela comparação do sintoma ao indício.²¹ *Sintoma* e *indício* são precisamente os termos usados por Jean Starobinski para definir o estilo autobiográfico: “a originalidade do estilo autobiográfico, longe de ser suspeita, nos oferecerá um sistema de *índices* reveladores, de traços *sintomáticos*. A redundância do estilo é individualizante: ela singulariza” (STAROBINSKI, 1970, p. 258, *itálico meu*).²² Como redundância do estilo, a autobiografia reenvia sempre à instância da elocução e ao próprio ato da escrita. Para Helder, enigmaticamente, “o estilo é a criação da dignidade”, e uma das virtudes da literatura, como exercício do estilo, é manter, “purificadas das ameaças da confusão, as linhas de força que configuram a equação da consciência e do acto, com suas tensões e fracturas, suas ambivalências e ambiguidades, suas rudes trajetórias de choque e fuga” (HELDER, 2006b, p. 54). A necessidade de equação entre consciência e ato aponta para um conflito no interior do homem, que se vê impedido de atingir uma perfeita coerência consigo mesmo, pois a equação, de modo aparentemente paradoxal, não se destina a solucionar nada, mas a preservar o lugar da incógnita e das variáveis, ou, em outras palavras, dar expressão ao problema, garantindo sua existência. É na preservação das tensões pelo estilo que residem sua dignidade e o heroísmo do símbolo criado na escrita: “O autor é o criador de um símbolo heróico: sua própria vida” (p. 54).

²¹ “Mas o que pôde representar para Freud [...] a leitura dos ensaios de Morelli? É o próprio Freud a indicá-lo: a proposta de método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores. [...] Vimos, portanto, delinear-se uma analogia entre os métodos de Morelli, Holmes e Freud. [...] Nos três casos, pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível. Pistas: mais precisamente, sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli)” (GINZBURG, 1989, p. 149-150).

²² “[...] l’originalité du style autobiographique, loin d’être suspecte, nous offrira un système d’indices révélateurs, de traits symptomatiques. La redondance du style est individualisante: elle singularise.”

A partir do crime, estabelece-se, em *Photomaton...*, uma ambígua desvinculação entre o estilo, que, como indício, assinala a presença de uma ausência, e a identidade como nome próprio do autor, referente a um indivíduo de carne e osso. A autobiografia é, dessa forma, apresentada como uma espécie de experiência de linguagem caracterizada por uma intrigante singularidade sem identidade cujo estudo levanta questões sobre a própria natureza da relação entre homem e palavra. Mas o estilo não é o único traço singularizante que mostra essa direção no crime autobiográfico de Helder. Ele se mantém em relação com outros elementos por meio da escrita. A esse respeito, é interessante observar, ainda, que foi paralelamente ao desenvolvimento do paradigma indiciário no século XIX que se estabeleceu o método de identificação criminal pelas impressões digitais.²³ A necessidade de desenvolvimento dessa e de outras técnicas de distinção e identificação do indivíduo exhibe uma sugestiva ligação com a escrita, como diz Ginzburg (1989, p. 171-172, *italico meu*):

Cada sociedade observa a necessidade de distinguir os seus componentes; mas os modos de enfrentar essa necessidade variam conforme os tempos e os lugares. *Existe, antes de mais nada, o nome*; mas, quanto mais a sociedade é complexa, tanto mais *o nome parece insuficiente* para circunscrever inequivocamente a identidade de um indivíduo. No Egito greco-romano, por exemplo, de quem se comprometia perante um notário a desposar uma mulher ou a cumprir uma transação comercial eram registrados, ao lado do nome, poucos e sumários dados físicos, acompanhados pela indicação de *cicatrizes* (se existiam) ou outros *sinais particulares*.

O nome é comumente tomado como o principal elemento de identificação do indivíduo na sociedade, e é de sua insuficiência que surge o apelo à descrição de características corporais particulares, entre as quais se destacam digitais e cicatrizes. Mas não é só na burocracia do Egito greco-romano que a cicatriz desempenha um importante papel no reconhecimento de alguém.

Nos estudos literários, a cena em que Ulisses, na *Odisseia* de Homero, retorna a casa e é reconhecido pela ama devido a uma cicatriz na coxa também permite vislumbrar relevantes relações entre o sinal físico da ferida e a palavra. Na leitura de Jeanne Marie Gagnebin, o episódio do herói grego alinha temas relacionados à transmissão da memória – a saber, “a

²³ Também em Walter Benjamin (2000, p. 41) os sinais, ou rastros, surgem relacionados ao problema da identificação individual, no contexto da perseguição policial do criminoso: “O conteúdo social primitivo do romance policial é a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande.” Em *Passagens*, Benjamin (2006, p. 255) aloca o rastro, incluindo anotações e citações sobre a novela de detetive e casos policiais, no mesmo caderno I, que reúne as reflexões sobre o interior da casa burguesa, o casulo que “traz a impressão de seu morador”.

continuidade entre as gerações, a eficácia da palavra compartilhada numa tradição comum e a temática da viagem de provas” (GAGNEBIN, 2006, p. 109) –, produzindo uma narrativa capaz de fornecer uma perspectiva alentadora sobre os infortúnios da experiência e da história.

Em *Photomaton...*, a cicatriz surge frequentemente sob a forma da queimadura, ferida aberta pelo fogo da explosão poética, vista como um atentado a ser cometido, pessoal e intransferivelmente, por todo homem:

Os poemas são apenas equivalências do crime, ou são então, eles mesmos, um acto explosivo no próprio centro do mundo. (HELDER, 2006b, p. 39)

Palavras, fogo, destruição. Cada qual deveria exercer a jubilação de assassinar pai e mãe, entrar triunfalmente na orfandade que lhe pertence e o espera ao fundo do tempo, na interioridade, na originalidade.

Deitei-me no chão, e não é fácil. É preciso ter sido queimado por muitos nomes [...] (p. 75).

Na *Odisseia* de Homero, a cicatriz identifica o herói e deflagra a narração. Em Helder, resulta da experiência absolutamente pessoal do contato com os nomes. Em ambos os casos, é um rastro da ferida, mas que tipo de rastro a palavra vinculada a ela poderia ser?

Em seu estudo, Gagnebin (2006, p. 112) detecta algumas visões da escrita que conformaram seu uso na sociedade ocidental. Contemporâneos gregos, Platão e Tucídides divergiam quanto à confiabilidade do registro verbal que sobrevivia à morte do autor/falante;²⁴ a historiografia, durante muitos séculos, privilegiou as fontes escritas, por sua durabilidade, como registros da verdade histórica. A confiança na duração da escrita, aliás, mantém estreita relação com as motivações tradicionais da autobiografia: “[...] às vezes, quando alguém escreve um livro, ainda nutre a esperança de que deixa assim uma marca imortal, que inscreve um rastro duradouro no turbilhão das gerações sucessivas, como se seu texto fosse um derradeiro abrigo contra o esquecimento e o silêncio, contra a indiferença da morte” (GAGNEBIN, 2006, p. 112). Entretanto, finalmente, a partir do século XVIII, os documentos escritos passaram a ser percebidos como fragmentos efêmeros, tão passíveis de modificação pelo tempo quanto

²⁴ A desconfiança platônica da palavra escrita é um dos principais alvos da desconstrução do fonocentrismo promovida por Jacques Derrida, explorada no primeiro capítulo deste trabalho em suas repercussões mais específicas sobre a constituição do gênero autobiográfico. Tucídides, ao contrário de Platão, de acordo com Gagnebin (2006, p. 112), acredita na superioridade da escrita como forma de transmissão da mensagem.

outros materiais. Segundo a autora, é nessa última etapa que se torna possível a configuração da escrita propriamente como rastro:

Ela [a escrita] é rastro sim, mas no sentido preciso de um signo ou, talvez melhor, de um sinal aleatório que foi deixado sem intenção prévia, que não se inscreve em nenhum sistema codificado de significações, que não possui, portanto, referência lingüística clara. Rastro que é fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência; deixado por um animal que corre ou por um ladrão em fuga, ele denuncia uma presença ausente – sem, no entanto, prejudicar sua legibilidade. [...] O detetive, o arqueólogo e o psicanalista, esses primos menos distantes do que pode parecer à primeira vista, devem decifrar não só o rastro na sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar o processo, muitas vezes violento, de sua produção involuntária. Rigorosamente falando, rastros não são criados – como são outros signos culturais e lingüísticos –, mas sim deixados ou esquecidos (GAGNEBIN, 2006, p. 113).

Existem, portanto, pelo menos duas importantes diferenças entre o signo verbal utilizado ordinariamente na comunicação e o rastro. A primeira, como se depreende claramente da leitura de Gagnebin, diz respeito à intencionalidade de comunicação: a constituição do rastro como signo não é dada previamente por um sistema, ao contrário do que ocorre na abordagem saussuriana da língua. O rastro é, por assim dizer, um signo a princípio indeterminado, que só se atualiza na leitura. Ele não é, aliás, por definição, um signo, mas outra coisa, que pode, também, funcionar como signo. A segunda é, de certa forma, consequência da primeira. Sendo o rastro um signo não intencional e indeterminado, cabe ao leitor a tarefa de identificá-lo e determiná-lo, de modo mais amplo do que permite a leitura baseada na concepção do signo predeterminado pelo sistema.

Mais uma vez, o recurso a um mestre do conto policial pode ser elucidador. Em “O mistério de Marie Rogêt” (“The mystery of Marie Rogêt”), o detetive Dupin, de Poe (1975), desvenda um crime elaborando uma narrativa a partir de recortes de jornal, reunindo informações sobre a vítima que haviam sido totalmente ignoradas pela polícia. A maior dificuldade do investigador é separar, dentre as várias hipóteses levantadas pela imprensa, os dados realmente relevantes para explicar o fato. Nesse empreendimento, é interessante notar que, se, por um lado, como viemos de dizer, o rastro é algo que pode *também* funcionar como signo, por outro, o conto de Poe mostra que a escrita é um signo que funciona *também* como rastro, podendo ensejar, dessa forma, uma sobreposição das duas funções.

A configuração da escrita como rastro indica, portanto, a concepção do funcionamento da língua como algo que não se esgota na intencionalidade comunicativa ou na designação do significado pelo significante. No lugar do modelo binário do signo linguístico em sentido estrito, é preciso considerar uma ideia de linguagem que admita que – assim como o rastro, sendo outra coisa, pode desempenhar *também* a função de signo – a escrita possa ser, por sua vez, *também*, outra coisa, surgindo, aí, um excesso da palavra sobre a relação de significação. Além disso, é preciso haver uma margem de indeterminação para que as coisas possam entrar no fluxo da linguagem. Dito de outro modo, se é assim, deve haver o reconhecimento de uma possibilidade de língua das coisas mais diversas, como se elas mesmas a emitissem.

O reconhecimento dessa possibilidade aparenta-se com o ato de nomear, constituir a realidade por meio do verbo – lembremos que, para Helder, a escrita cria realidades –, ato que na literatura helderiana se confunde com a própria poesia. De acordo com Silvina Rodrigues Lopes (2003, p. 77, citando Herberto Helder), “é esse o sentido da poesia como nomeação: deixar na palavra que nomeia a marca de uma atenção única: ‘A poesia é um baptismo atónito, sim uma palavra/surpreendida para cada coisa: nobreza, um supremo/etc./das vozes’”. Em *Photomaton...*, encontramos alguns momentos que registram a experiência desse “baptismo atónito”. Em “(*apostila insular*)”, por exemplo, lê-se: “A realidade é um repto. A poesia é um rapto. De uma para outra, queimam-se os dedos, e como é de fogo que aqui se trata, tudo se ilumina” (HELDER, 2006b, p. 23). Tudo se ilumina na nomeação poética, mas deixa também seus rastros nas queimaduras nas pontas dos dedos, a marcar a existência ausente dessa experiência.

Por um lado, o fogo usado nessa operação remete a uma espécie de alquimia da linguagem, é uma manipulação de energia e transformação. Por outro, assinala o perigo do fazer poético, capaz de provocar explosões e fazer vítimas, causar mortes. Assumir esse poder nomeador é a tarefa que define o poeta como poeta – ou seja, necessária à sua condição e inevitável, portanto – mas, ao mesmo tempo, constitui uma violação. Por meio da metáfora criminal, partimos da disseminação de indícios autobiográficos pelo labirinto da obra rumo à necessidade de formulação, ou de explicitação, de uma teoria da linguagem, como veremos a seguir.

2.3 Da inocência do crime

A ideia de uma linguagem que se manifesta nas coisas parece se corresponder, de alguma forma, com o excesso da escrita – digamos, mais uma vez, com a inesgotabilidade da palavra na relação significante-significado predeterminada pelo sistema linguístico. Essa correspondência assenta sobre uma antiga visão do mundo como livro a ser lido, que está na raiz do paradigma indiciário estudado por Ginzburg, de que falávamos anteriormente. O historiador italiano identifica um inegável parentesco desse paradigma com a arte divinatória descrita em textos mesopotâmicos do terceiro milênio a. C., pois ambos partem de detalhes ínfimos para formular hipóteses não experimentáveis pelo observador (GINZBURG, 1989, p. 152-153). Enquanto a investigação criminal produz seu conhecimento a partir da leitura de elementos como impressões digitais, pegadas, rastros de sangue, a adivinhação mesopotâmica “[...] é praticamente ilimitada, no sentido de que tudo, ou quase tudo, podia tornar-se objeto de adivinhação para os adivinhos mesopotâmicos” (p. 153). Tudo, ou quase tudo, podia tornar-se objeto de leitura, e assim era porque o mundo era escrito como uma mensagem cifrada:

Às divindades, de fato, era atribuída, entre as outras prerrogativas dos soberanos, a de se comunicar com os súditos através de mensagens escritas – nos astros, nos corpos humanos, em toda parte –, que os adivinhos tinham a tarefa de decifrar (idéia essa destinada a desembocar na imagem multimilenar do “livro da natureza”). E a identificação da arte divinatória com a decifração de caracteres divinos inscritos na realidade era reforçada pelas características pictográficas da escrita cuneiforme: ela também, como a arte divinatória, designava coisas através de coisas (p. 153).

O crime revela, nesse aspecto, uma insuspeita afinidade com a magia. Como mencionamos no encerramento da seção precedente, a obra de Helder se constrói por um princípio de alquimia e transformação, pela manipulação da energia das palavras. Está aí, também em *Photomaton...*, a magia ao lado do crime. Essa operação mágica da língua não se põe em termos de representação ou correspondência, como se se tratasse de duas ordens de coisas discretas, associadas por mera convenção: “Estarei a compreender bem aquilo que procuro dizer? O que está por fora corresponde ao que está por dentro, quando deveria ser: o que está por fora é o que está por dentro. Sei que me não é dado ainda compreender esta coisa que transformaria o meu destino: uma vida louca e rigorosa” (HELDER, 2006b, p. 74, *itálico meu*). O vínculo entre o que está fora e o que está dentro é análogo ao que existe entre a

realidade e sua imagem verbal. A compreensão da coincidência dessas duas instâncias, em substituição à relação de representação, é causa de perturbação e perplexidade, e alcançar esse conhecimento é uma dádiva (“me não é dado ainda”) que o aproxima da revelação. O enigma se transfere como um paradoxo para a vida do poeta, regida pela loucura e pelo rigor: é preciso haver disciplina e vigilância no desvio, tal é a tarefa da poesia na realização da língua.

O desvio é outro elemento comum ao crime e à magia, assim como à loucura. A localização da poesia no âmbito dessas três esferas²⁵ e o perigo na manipulação dos nomes remetem a concepções da língua que recorrem a um terceiro elemento – além da articulação significante-significado – cuja função é efetivamente permitir que o signo produza seus efeitos e faça sentido na vida humana. Na “Teoria das assinaturas” (“Teoría de las signaturas”), Giorgio Agamben registra várias dessas concepções, manifestadas de diferentes formas na história do pensamento ocidental, por alguns de seus expoentes. O filósofo define esse terceiro elemento, designado, precisamente, *assinatura*, como “[...] aquilo que, insistindo nesta relação [entre *signans* e *signatum*]²⁶ mas sem coincidir com ela, desaloja-a e desloca-a a outro âmbito, e a insere em uma nova rede de relações pragmáticas e hermenêuticas” (AGAMBEN, 2010, p. 53-54).²⁷ A título de exemplo do modo de operação da assinatura, Agamben (p. 54) cita as insígnias usadas para marcar os judeus, que não simplesmente os designavam como judeus, mas também ditavam o modo como deviam ser tratados.²⁸ Ao possibilitar que o signo seja inserido em uma rede pragmática e hermenêutica, a assinatura como que lhe dá vida, descerrando sua potência de atuação.

Entre as vertentes do pensamento que elaboraram esse tipo de teoria da linguagem, Agamben inclui precisamente o paradigma indiciário de Ginzburg, no qual o rastro é algo que tem a potencialidade de se tornar signo pela habilidade do “detetive”, mas destaca, ainda, algumas outras de particular interesse para o estudo da experiência de escrita helderiana. São teorias

²⁵ Exatamente no estudo sobre a transição da linguagem das similitudes para a separação entre palavras e coisas, Foucault diz sobre a proximidade do louco e do poeta na cultura ocidental: “O louco, entendido não como o doente, mas como desvio constituído e mantido, como função cultural indispensável, tornou-se, na experiência ocidental, o homem das semelhanças selvagens. [...] Na outra extremidade do espaço cultural, mas totalmente próximo por sua simetria, o poeta é aquele que, por sob as diferenças nomeadas e cotidianamente previstas, reencontra os parentescos subterrâneos das coisas, suas similitudes dispersadas” (FOUCAULT, 2007, p. 67-68).

²⁶ Os termos são usados em latim no texto de Agamben.

²⁷ Traduzido da versão em castelhano: “[...] aquello que, insistiendo en esta relación pero sin coincidir con ella, la desplaza y disloca en otro ámbito, y la inserta en una nueva red de relaciones pragmáticas y hermenéuticas”.

²⁸ Percebe-se que, nesse contexto, *signo* não designa apenas o signo verbal – a palavra escrita ou falada –, mas, antes, o modo específico de funcionamento do signo binário, relação entre significante – verbal ou não – e significado.

que postulam uma relação de afinidade entre as coisas e seus “signos”.²⁹ A versão do teólogo alemão Jakob Böhme, por exemplo, atribui à assinatura, nas palavras do filósofo italiano, a função de “operador decisivo de todo conhecimento, o que torna inteligível o mundo, o qual é, em si, mudo e sem razão” (AGAMBEN, 2010, p. 54).³⁰ A assinatura é o que faz falar o mundo, ele próprio percebido como signo, objeto a ser decifrado e compreendido. Por meio do momento de revelação contido na assinatura, é possível perceber a manifestação do espírito interior das coisas em sua exterioridade, na forma do *caráter*. Ela se relaciona, desse modo, com uma espécie de poder latente de significação que ultrapassa os limites de uma significação predeterminada pelo sistema linguístico, tornando-o verdadeiramente inteligível e eficaz.

Ainda é essa ideia da assinatura que, segundo Agamben (2010, p. 94-96), subjaz à semelhança extrassensível benjaminiana exposta em “A doutrina das semelhanças”. Nesse texto, Benjamin atribui à faculdade mimética humana um papel fundamental na estruturação da linguagem, concebida como um “arquivo de semelhanças, de correspondências extrassensíveis” (BENJAMIN, 1994, p. 111), e cita como exemplo dessas correspondências as antigas crenças astrológicas:

Para compreender esse exemplo, temos que conceber o horóscopo como uma totalidade espiritual, cuja análise cabe à interpretação astrológica (a posição dos astros constitui uma unidade típica, e as características dos planetas individuais somente podem ser percebidas pela sua influência nessa posição). Devemos aceitar o princípio de que os processos celestes fossem imitáveis pelos antigos, tanto individual como coletivamente, e de que essa imitabilidade contivesse prescrições para o manejo de uma semelhança preexistente. Essa imitabilidade pelo homem, ou a faculdade mimética que este possui, constitui, por ora, a única instância capaz de assegurar à astrologia o seu caráter experimental. Se o gênio mimético foi verdadeiramente uma força determinante na vida dos Antigos, eles não poderiam deixar de atribuir ao recém-nascido a plenitude desse dom, concebido sobretudo como um ajustamento perfeito à ordem cósmica (p. 109-110).

São perceptíveis, nessa concepção, duas outras dimensões da língua experimentadas em *Photomaton...*, o conhecimento e a performatividade. Reservaremos a esta última a próxima

²⁹ Como não poderia deixar de ser, Agamben (2010, p. 76-79) reconhece, na “Teoria das assinaturas”, a importância do estudo de Foucault em *As palavras e as coisas*, dedicando-lhe uma seção do texto.

³⁰ Traduzido da versão em castelhano: “[...] operador decisivo de todo conocimiento, lo que vuelve inteligible el mundo, que es, en sí, mudo y sin razón”.

seção deste capítulo. Quanto ao primeiro, deve-se destacar a presença da figura luciferina na obra de Helder (2006b, p. 28), que une à palavra a ideia de uma perda e de uma queda:

Tínhamos uma lucidez espertamente luciferina, crueldades para uso centrífugo e centrípeta. [...] As palavras mostrariam, a quem não fosse analfabeto nas coisas implícitas, toda essa movimentação de dentro para fora. [...] A paz que se procura durante uma biografia que em grande ou pequena escala se tornou fáustica por qualquer, mesmo precipitado, pacto, não se encontra nunca mais, nem simples nem complicadamente.

A lucidez luciferina consiste numa movimentação entre o dentro e o fora, como sugere a alternância entre as forças centrífuga e centrípeta, mostrada pela palavra. A visão desse movimento, entretanto, implica o contágio da biografia por uma perturbação infinita, representada por outra imagem ligada ao tema do conhecimento e do mal, o personagem Fausto. O aspecto fáustico-luciferino da ciência dos nomes bem como a revelação do interior no exterior sugerem uma aproximação especialmente produtiva com a teoria da linguagem esboçada pelo jovem Benjamin em “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, em 1916.

Nesse texto, o filósofo parte da constatação da onipresença da língua para ensaiar uma teoria que busca superar o que ele denomina *concepção burguesa da linguagem*, a qual enxerga na palavra um mero signo convencional, totalmente reduzido a instrumento. No entendimento benjaminiano, a linguagem³¹ está em tudo porque tudo precisa comunicar seu conteúdo espiritual, por isso é impossível representar a total ausência de linguagem, que constitui precisamente o lugar onde ele se manifesta. E se tudo precisa expressá-lo, isso não é diferente com a própria língua. Admitindo esse princípio, Benjamin (2011a, p. 51, *italico no original*) pode perceber a diferença entre o que se comunica *na* língua e o que se comunica *através* dela:

Isso significa que a língua alemã, por exemplo, não é, em absoluto, a expressão de tudo o que podemos – supostamente – expressar *através* dela, mas, sim a expressão imediata daquilo que *se* comunica dentro dela. Este “se” é uma essência espiritual. Com isso, à primeira vista, é evidente que a essência espiritual que se comunica na língua não é a própria língua, mas algo que dela deve ser diferenciado.

³¹ Deve-se atentar que, para Benjamin, a linguagem não se reduz à linguagem verbal, que é apenas um entre vários tipos de linguagem.

O que se comunica *na* língua, sem coincidir com o que se comunica *através* dela, justifica que Benjamin (2011a, p. 53, *itálico no original*) conclua que a língua comunica a si mesma, pois “*a essência linguística das coisas é sua linguagem*”. A conclusão é aparentemente tautológica, e essa aparente tautologia deve ser esclarecida, como alerta o próprio filósofo. Para isso, é preciso ressaltar o que ele denomina *essência linguística*, a qual consiste na essência espiritual comunicável, apenas e na exata medida em que é comunicável. Dessa forma, com sua conclusão, o que se diz, na verdade, é que a essência espiritual comunicável das coisas *é* sua linguagem. Como bem destaca Benjamin (2011a, p. 53, *itálico no original*),

tudo repousa nesse “é” (que equivale a dizer “é imediatamente”). [...] esse elemento comunicável é a linguagem mesma sem mediações. Dito de outra maneira, a língua de uma essência espiritual é imediatamente aquilo que nela é comunicável. Aquilo que é comunicável *em* uma essência espiritual é aquilo *no* que ela se comunica; o que quer dizer que toda língua se comunica a si mesma.

Em Benjamin, surpreendemos aquele *é* usado por Helder para estabelecer a relação entre o dentro e o fora, citado anteriormente – “O que está por fora *corresponde* ao que está por dentro, *quando deveria ser*: o que está por fora *é* o que está por dentro” (HELDER, 2006b, p. 74, *itálico meu*) –, mas não apenas. Na imediatidade da língua, em seu constituir-se de uma essência espiritual que se revela sem mediação, Benjamin reconhece seu caráter mágico e o problema fundamental de toda teoria da linguagem. A partir dessa visão, é possível compreender melhor a energia contida nas palavras de Herberto Helder, e como nomear é lidar diretamente com ela, afinal, o conhecimento do nome das coisas é imediatamente a revelação de sua essência espiritual, e o proferimento das palavras se torna a atualização dessa energia.

Se tudo manifesta sua essência espiritual numa essência linguística, isso também é válido para o homem, que a tem em sua própria língua. Diz Benjamin (2011a, p. 54, *itálico no original*): “Isso quer dizer que o homem comunica sua própria essência espiritual *na* sua língua. Mas a língua do homem fala em palavras. Portanto, o ser humano comunica sua própria essência espiritual (na medida em que ela seja comunicável) ao *nomear* todas as outras coisas.” Desse modo, o homem é o detentor da única linguagem nomeadora existente, pois é capaz de reconhecer e dar voz à essência linguística das coisas. No ato de nomeação e, por conseguinte no nome, coincidem, assim, a expressão da própria essência espiritual pelo homem e a expressão da essência linguística das coisas: “aparece no nome a lei essencial da linguagem,

segundo a qual expressar-se a si mesmo e interpelar todas as outras coisas são um só movimento” (BENJAMIN, 2011a, p. 57). A expressão de si, cara à escrita autobiográfica, surge como parte intrínseca da língua humana, mas não se realiza como narrativa de construção identitária. Em vez disso, aproxima-se da magia do exercício poético como ciência dos nomes, assim descrito em *Photomaton*...:

Acordo de madrugada para ouvir a trepidação que se comunica de membrana a membrana, da madeira à carne. Divago pela casa, embriagado pela minha própria hesitação, pela curiosidade e cuidado a mim mesmo, e a incerteza das minhas falas, movimentos da obscuridade para fora, para a luz, o espelho verbal que me responde nos lampejos do rosto devolvido atonitadamente. Tudo trabalha à minha volta, íntimo, carregado. A terra pulsa sob um arco extenuantemente liso. Enfrento este sonho da terra. O meu poder é obscuro. Desalojo dos labirintos da ciência uma fala essencial, cultivada pela ingenuidade. Empunho essa arma inocente, com ela atravesso o meu ser dúbio, o vocabulário das contradições (HELDER, 2006b, p. 34-35).

A “trepidação que se comunica de membrana a membrana”, como linguagem que se comunica nas coisas, é sem palavras. Seu som, quando perceptível, é incompreensível pela audição comum: tem, na verdade, apenas uma potencialidade de linguagem que demanda do poeta uma absoluta atenção para que possa efetivamente vir a ser. Em seu não comunicar ainda nada, o que se comunica nela é uma pura comunicabilidade.³² Aproxima-se, nessa potência de significação, do rastro. A escuta, normalmente caracterizada pela passividade da recepção, adquire, pela atenção, um aspecto ativo. O aprendizado dessa língua trepidante coincide com o momento do conhecimento da própria fala e rosto, devolvido pelo espelho verbal, numa experiência marcada pela embriaguez, hesitação, curiosidade, incerteza e ingenuidade, mas cuja inocência é, na verdade, uma arma. Dessa maneira, o momento mágico da realização poética se apresenta de maneira fundamentalmente ambígua em *Photomaton*.... As imagens da violação e da pureza se associam e se alternam, assim como na obra helderiana de modo geral, para descrever o fenômeno poético.

Neste ponto, é importante assinalar que, enquanto Benjamin (2011a, p. 67) recorre a uma ideia de língua adâmica como única portadora do conhecimento perfeito da essência espiritual comunicável, depositada por Deus nas coisas, para constituir o referencial da queda da linguagem, marcada pela confusão babélica das línguas humanas, em *Photomaton*..., a

³² “Não há um conteúdo da língua, ou da linguagem; enquanto comunicação, a linguagem comunica uma essência espiritual, isto é, uma comunicabilidade pura e simples” (BENJAMIN, 2011a, p. 58, *itálico no original*).

relação entre a mácula e a inocência da língua ganha outros contornos. Na obra helderiana, essa relação se verifica no momento mesmo da constituição da dicção poética. Como acabamos de destacar, nesse momento coincidem a “fala essencial” do poeta e a expressão da linguagem exterior percebida nas coisas. É preciso, assim, um elemento linguístico estranho para fazer surgir a singularidade da poesia. A abertura necessária à percepção e expressão desse elemento constitui a inocência do gesto poético, uma escuta cercada de mistério que exige uma postura quase infantil do poeta: curiosa, ingênua e ignorante.

Contudo, a dicção poética só se realiza dentro de outra língua, no caso, a língua portuguesa propriamente dita, e contra ela se volta com violência, abrindo-lhe à força o espaço da poesia, que não é, porém, o reencontro da inocência perdida ou a restauração de uma unicidade por meio da língua adâmica portadora do conhecimento perfeito, pois se instaura a partir do contágio e do estranhamento. Sobre a abertura desse espaço, Rosa Maria Martelo (2010, p. 90), num ensaio sugestivamente intitulado “Assassinato e assinatura”, comenta:

Uma grande parte dos textos de *A faca não corta o fogo*, particularmente aqueles que ocupam o centro do livro, falam da língua, ou de “uma língua por dentro da própria língua”, falam da gênese de um duplo idioma (a poesia, em sentido lato; mas também *esta* poesia, herbertiana, única), e falam da relação ambivalente desse duplo idioma com a língua portuguesa, de onde ele parte. O duplo idioma (a poesia e esta poesia), a língua criada dentro da própria língua, no sentido proustiano de aí ser uma “língua estrangeira”, não pode deixar de exercer violência sobre a língua de origem.

Tratar a língua materna como estranha, violá-la e construir a partir dela a própria língua significa deslocá-la e transmutá-la, ações também executadas quando se traduz de um idioma a outro. Não por acaso, a tradução tem importante papel na prática poética helderiana.³³ Em *Photomaton...*, no texto “(o bebedor nocturno)”, primeiramente publicado como prefácio de um livro homônimo de poemas traduzidos, Helder (2006b, p. 68-69) descreve da seguinte maneira sua atividade de tradutor:

Pego no *Cântico dos Cânticos*, em inglês ou francês, como se fosse um poema inglês ou francês, e, ousando, ousando não só um poema português como também, e sobretudo, um poema meu. Versão indirecta, diz alguém. Recriação pessoal, diz alguém. Dilettantismo ocioso, diz alguém. Não digo

³³ A prática tradutória de Herberto Helder também permitiria uma interessante aproximação com a filosofia benjaminiana. Entretanto, devido aos limites do trabalho, deixaremos aqui apenas indicada essa possibilidade. Para um estudo mais detido das implicações da poética tradutória helderiana, ver, por exemplo, além do artigo de Buescu (2009), a tese *Doze nós num poema: Herberto Helder e as vozes comunicantes* (LEAL, 2008).

nada, eu. Se dissesse, diria: prazer. O meu prazer é assim: deambulatório, ao acaso, por súbito amor, projectivo. [...] Diria: são explosões velozmente laboriosas. O meu labor consiste em fazer com que eu próprio ajuste cada vez mais ao meu gosto pessoal o clima geral do poema já português: a temperatura da imagem, a velocidade do ritmo, a saturação atmosférica do vocábulo, a pressão do adjetivo sobre o substantivo.

O contato com textos alheios em outra língua – multiplamente outros, portanto – é tratado, sobretudo, como um processo de apropriação que se dá por uma intervenção física no objeto da tradução, a qual, apesar de amorosa – ou exatamente por essa razão – não pode deixar de ser violenta. Daí a explosão velozmente laboriosa que altera o “clima geral do poema”: sua saturação atmosférica, temperatura, velocidade, pressão. A crítica portuguesa Helena Carvalhão Buescu destaca a busca do poeta, em sua atividade tradutória, por textos tão radicalmente diversos do cânone ocidental que possam ser designados como uma “não tradição”, bem como o impacto dessa heterogeneidade na poética de Helder, produzindo na obra um efeito de desidentificação: “[...] o confronto com estas tradições tão ostensivamente outras é decisivo, porque aquilo que nelas é outro permite também compreender aquilo que parecia ser o mesmo no mesmo, e afinal não era” (BUESCU, 2009, p. 54). A apropriação na tradução é uma espécie de expressão da personalidade que não poderia deixar de existir nessa experiência de linguagem que se aproxima da percepção daquela língua das coisas, momento em que se confundem a expressão de si e a expressão do alheio na constituição da fala poética como nomeação.

Conforme bem observado por Benjamin, e referido anteriormente, a lei geral da linguagem como nomeação tem uma dupla natureza. Na obra de Helder, essa dupla natureza, que faz coincidir a expressão de si e a expressão do outro, o dentro e o fora, amalgama também a inocência e o crime. Se a abertura do espaço poético dentro da língua requer um ato de violência, também é verdade que ele só existe pela magia inexplicável e imaculada de um milagre:

Não sei como dizer-te que minha voz te procura
e a atenção começa a florir, quando sucede a noite
esplêndida e vasta.
Não sei o que dizer, quando longamente teus pulsos
se enchem de um brilho precioso
e estremeces como um pensamento chegado. Quando,
iniciado o campo, o centeio imaturo ondula tocado
pelo pressentir de um tempo distante,
e na terra crescida os homens entoam a vindima

– eu não sei como dizer-te que cem ideias,
dentro de mim, te procuram.

Quando as folhas da melancolia arrefecem
com astros ao lado do espaço
e o coração é uma semente inventada
em seu escuro fundo e em seu turbilhão de um dia,
tu arrebatas os caminhos da minha solidão
como se toda a casa ardesse pousada na noite.
– E então não sei o que dizer
junto à taça de pedra do teu tão jovem silêncio.
Quando as crianças acordam nas luas espantadas
que às vezes se despenham no meio do tempo
– *não sei como dizer-te que a pureza,*
dentro de mim, te procura.

Durante a primavera inteira aprendo
os trevos, a água sobrenatural, o leve e abstracto
correr do espaço –
e penso que vou dizer algo cheio de razão,
mas quando a sombra cai da curva sôfrega
dos meus lábios, sinto que me faltam
um girassol, uma pedra, uma ave – qualquer
coisa extraordinária.
Porque não sei como dizer-te sem milagres
que dentro de mim é o sol, o fruto,
a criança, a água, o deus, o leite, a mãe,
o amor,

que te procuram (HELDER, 2006a, p. 13-14, itálico meu).

A segunda parte do “Tríptico” pode ser lida, é claro, como o belo poema de amor que também é, mas aqui faremos uma breve leitura metapoética, entendendo que o objeto da busca realizada no texto é a própria poesia. O não saber dizer e a procura são os ecos mais insistentes do poema, repetindo-se nas três estrofes. Vêm acompanhados, desde o início, no segundo verso, da atenção que, como dissemos com relação à escuta poética, é uma passividade ativa, voltada, aqui, para os eventos do mundo e do homem que envolvem a busca, como se houvesse, neles, um chamado para que a poesia se faça. São ainda esses eventos que buscam, dentro do eu poético, a expressão, que será, dessa forma, dicção de si e do outro. É importante observar que, nas duas primeiras estrofes, eles são apresentados como circunstâncias do não saber, que ocupa, assim, uma posição sintaticamente dominante na construção dos versos, enquanto, na última estrofe, surge introduzido pela conjunção *porque*, que apresenta a justificativa de um fracasso. Nessa última parte, explicita-se o problema da criação poética como resultado esperado de um aprendizado, e, portanto, de um conhecimento – “Durante a primavera inteira aprendo” – o que, de resto, é sugerido desde o início pela

recorrência do não saber. A ciência de dizer as coisas é aqui o mistério não de um crime, mas de um milagre, que permite que o poema finalmente se faça.

2.4 De mão própria

Os documentos de identidade normalmente trazem como elementos indispensáveis à identificação do indivíduo a imagem de seu rosto, sua impressão digital, seu nome e sua assinatura, os quais são frequentemente objeto de aferição investigativa por meio de procedimentos específicos, como o reconhecimento por testemunhas, e as perícias dactiloscópica e grafotécnica. Consequentemente, não surpreende que tais elementos tenham forte presença em *Photomaton...*, associados ao crime autobiográfico. Todos eles podem indicar a autoria do delito, constituindo, por isso, uma ameaça ao criminoso. Justifica-se, dessa forma, a preocupação com o apagamento dos indícios: “Há sempre um crime, percebem? [...] Imagine-se agora que pretendo apresentar-me o meu próprio rosto. Estou logo metido num caso policial” (HELDER, 2006b, p. 129).

Além do ocultamento do rosto – e do nome próprio, nunca mencionado –, é relevante notar também a força da imagem das mãos, parte do corpo essencial à execução da escrita e do crime, portadora das impressões digitais e de outras conotações de individualidade.³⁴ Em *Photomaton...*, há uma interessante sequência de dois textos nos quais a mão é singularmente enfatizada em sua relação com o crime e a palavra. No primeiro desses textos, intitulado “(mão)”, fala-se de uma mão sem gente, única de sua espécie, que pensa silenciosa e obstinadamente. Para essa mão, existem inúmeras possibilidades e expectativas, às quais ela permanece indiferente, alimentando apenas seu próprio pensamento:

A mão pensa. [...] Podiam dar-lhe o nome de revólver. Mas ela própria sabe que não é a mão assassina. E se crescesse como uma fria mão verde, uma alta mão parada no espaço aberto, criando relações novas entre as presenças do mundo? Poderia ser uma escultura. Mas ela sabe também que não é a mão estética. [...] Mas ela pensa. E entre as ervas palpitantes, no dia perfeito pela deserção do que não seria essencial, a mão afunda-se pela terra dentro, sem se mover, só pela tensão do seu pensamento ininterrupto e firme – como para morrer, ou investir-se então de um estilo jamais manifesto. [...] Mergulha no chão como consegue apenas um silêncio inconcebível. [...] Porque essa mão nunca falou (HELDER, 2006b, p. 50-51).

³⁴ Notem-se, por exemplo, a ênfase de personalidade da expressão “com as próprias mãos”, e a prática da quiromancia, que lê nas mãos o destino individual.

O silêncio absoluto da mão, dado pela última frase do texto e do excerto anterior, é posto como razão da não realização das possibilidades e expectativas: a mão poderia cometer crimes, mas sabe que não é a mão assassina; poderia criar novas relações entre as presenças do mundo, mas não é a mão estética. A mão puramente pensante desaparece na terra sem deixar rastros. Para cumprir os desígnios frustrados por ela, o pensamento silencioso é insuficiente, é preciso se apossar da língua, que permitirá o cometimento do crime, tarefa da mão retratada no texto seguinte, “(outra)”.

Essa outra mão é a assassina, que prolifera ameaçadoramente nos arrabaldes da cidade, estrangulando as pessoas e desencadeando uma verdadeira guerra que aniquila os habitantes humanos. A rigor, não se poderia dizer que ela é “personagem-título” de “(outra)”, pois não está expressa, como se pode perceber. Entretanto, pela posição do texto no livro, apresentado logo a seguir a “(mão)”, e pela oposição estabelecida entre os tipos de mão descritos nesses dois textos, pode-se perfeitamente inferir a elipse do termo *mão* no título de “(outra)”. Uma forma, aliás, de trazê-lo à presença pela ausência. A falta de designação no título parece se refletir na inexistência das impressões digitais nos pescoços das vítimas: “Noctâmbulos, bêbados, velhos afastados do ruído central, mulheres que voltavam tarde das fábricas – apareciam estrangulados nos fins de rua de subúrbio, na última paragem dos autocarros. Não havia impressões digitais nos pescoços” (HELDER, 2006b, p. 51). Diferentemente da mão pensante, a criminosa se multiplica e é dotada de linguagem. Dessa forma, dissemina-se e deixa seus rastros, se não pelas digitais esperadas, pela escrita, no texto em que confessa os crimes:

Nesse mesmo dia as mãos declararam guerra aos homens. O extermínio foi fulgurante. Numa única semana morreu toda a gente da cidade. Que é agora habitada apenas por mãos [...] Quem escreve este texto é uma das recentes habitantes da cidade, uma das triunfadoras dos homens. Eu, esta mão (HELDER, 2006b, p. 52-53).

Em “Retrato em movimento”, obra excluída por Herberto Helder das suas edições completas atualmente em catálogo, aparecem novamente as mãos criminosas. O narrador cita as palavras de um jovem suicida:

“Mes mots sont des crimes” – disse o jovem suicida Jean-Pierre Duprey.
Mes mains sont des crimes – digo eu.
Mes mains et mes sculptures sont des crimes – diria o escultor. [...]

Aqui está o crime. O homem é o crime (HELDER, 1973, p. 80-81).³⁵

A aproximação entre palavra, mão e crime, associada ao uso reiterado do pronome possessivo de primeira pessoa, sugere uma relação curiosa com o conceito jurídico de “crime de mão própria”. No direito penal, define-se esse tipo de crime como aquele que só pode ser executado pessoalmente pelo criminoso, não admitindo a “terceirização” da execução (BITENCOURT, 2006, p. 268). Assim, um homicídio, por exemplo, não é crime de mão própria, pois pode haver um mandante que decide o cometimento e um executor que apenas segue ordens. Os crimes de mão própria salientam uma absoluta pessoalidade em seu cometimento, assim como o suicídio levado a cabo pelo jovem citado por Helder. Em *Photomaton...*, por vezes a autobiografia é apresentada como um suicídio cometido com a escrita, pois o que se faz nela é criar a própria morte. Não por acaso, o livro se fecha com um poema intitulado “(a morte própria)”.

Também é relevante, ainda, que entre os exemplos clássicos de crime de mão própria estejam os de falso testemunho e falsidade ideológica, que consistem na prestação de informações falsas e/ou omissão de informações verdadeiras, em suma, da distorção da verdade, ponto decisivo na escrita autobiográfica. No Código Penal brasileiro, por exemplo, tais crimes são assim definidos:

Falsidade ideológica:

Art. 299. Omitir, em documento público ou particular, declaração que dele devia constar, ou nele inserir ou fazer inserir declaração falsa ou diversa da que devia ser escrita, com o fim de prejudicar direito, criar obrigação ou alterar a verdade sobre fato juridicamente relevante. [...]

Falso testemunho ou falsa perícia:

Art. 342. Fazer afirmação falsa, ou negar ou calar a verdade como testemunha, perito, contador, tradutor ou intérprete em processo judicial, ou administrativo, inquérito policial, ou em juízo arbitral (BRASIL, 1940).

Como se pode depreender, são crimes eminentemente cometidos pela palavra. A apresentação do crime como metáfora da autobiografia configura, dessa forma, uma experiência absolutamente pessoal em que o homem pode por sua vida em jogo mediante a linguagem. Tal experiência é, segundo Giorgio Agamben, própria do juramento como experiência de linguagem situada no limiar entre direito e religião. De acordo com o filósofo italiano, o

³⁵ Em tradução livre: “‘Minhas palavras são crimes’ [...] Minhas mãos são crimes [...] Minhas mãos e minhas esculturas são crimes.”

juramento se definiria por uma especial relação de correspondência entre as palavras e os fatos, e aproximaria a linguagem humana da linguagem divina, pois a palavra de Deus é aquela que se realiza em fatos. A proximidade com a linguagem divina, entretanto, é carregada de ambivalência, uma vez que o juramento pode expressar tanto a harmonia entre palavra e fato, quando significará uma bênção, quanto uma desarmonia, quando significará uma maldição:

[...] é a relação entre as palavras e os fatos (ou as ações) que define o juramento. Num caso, o nome do Deus expressa a força positiva da linguagem, ou seja, a justa relação entre as palavras e as coisas [...] no outro, uma fraqueza do *logos*, a saber, uma ruptura dessa relação (AGAMBEN, 2011, p. 45).

Ao expor o homem às possibilidades da harmonia e da desarmonia com o *logos* por meio da linguagem, o juramento abre espaço dentro da língua para um compromisso ético que deve ser inevitavelmente assumido por aquele que toma a palavra e fala:

De fato, algo como uma língua humana pôde ser produzido só no momento em que o ser vivo, que se encontrou cooriginariamente exposto tanto à possibilidade da verdade quanto à da mentira, se empenhou *em responder pelas suas palavras com sua vida, em testemunhar por elas na primeira pessoa* (AGAMBEN, 2011, p. 80, *itálico meu*).

A exigência do testemunho em primeira pessoa e do empenho da própria vida implica, em *Photomaton...*, um estatuto para a língua diferente daquele que se observa tradicionalmente na autobiografia. O compromisso radical imposto ao sujeito que aposta sua morte na fala transforma a palavra em instrumento de cometimento de um crime, produção de uma realidade, ultrapassando-se a mera função comunicativa usual do signo: “[...] passa-se que sei tudo acerca da minha morte, ao ponto de saber que essa morte ocorre já, aqui, e eu mesmo sou o seu autor e tomo completa responsabilidade dela. Eles, não. [...] Eles comentam. Repare-se: comentam, não cometem” (HELDER, 2006b, p. 39-40).

A morte própria cometida nessa escrita não significa, entretanto, o fim. Pelo contrário, ela é instante de criação e transformação. Produzir renovadamente a morte e vincular-se mortalmente à língua a cada vez que se toma a palavra parecem ser os fios condutores da escrita autobiográfica helderiana. A apropriação da língua e a assunção do lugar de quem fala – a posição do eu – tornam-se, nessa escrita, problemáticas, pois o ato mesmo de nomear e

dizer adquire o poder do crime, que atinge a um só tempo o vínculo entre as palavras e as coisas, constituinte do poder significante da linguagem, e o homem falante.

A primeira pessoa do discurso e a especial relação de correspondência entre palavras e fatos no juramento remetem à distinção linguística entre atos de fala performativos e constativos.³⁶ Devido ao efeito do performativo de realizar a ação verbal enunciada, e não se restringir, dessa forma, a descrever um estado de coisas, Agamben inicialmente o qualifica como um enigma que aparentemente estaria relacionado a um “estágio mágico da língua”. No desenvolvimento da relação entre sua arqueologia do juramento e o performativo, o filósofo italiano recorre à linguística de Benveniste. Nesse passo, Agamben (2011, p. 65) destaca que o “eu juro” é

o paradigma perfeito de um *speech act* [...] Eles [os performativos] representam na língua o resíduo de um estágio (ou, então, a cooriginariedade de uma estrutura) no qual o nexos entre as palavras e as coisas não é do tipo semântico-denotativo, mas performativo, enquanto, assim como no juramento, o ato verbal realiza o ser.

É curioso notar que o “paradigma perfeito do *speech act*” – “eu juro” – é considerado pela primeira vez por Benveniste em sua diferença com o uso descritivo-denotativo da linguagem no artigo que trata da subjetividade na linguagem, e não no estudo sobre a filosofia analítica de Austin, cujo trabalho motivou uma resposta específica do linguista. Em “Da subjetividade na linguagem”, ele defende a ideia de que a linguagem é o lugar que permite ao homem se propor como sujeito, sintetizada no famoso “é ego que *diz ego*” (BENVENISTE, 2005a, p. 286, *itálico no original*). Ao fim do artigo, para ilustrar o modo como a língua abre o lugar da subjetividade, são comparados os sentidos de alguns verbos quando conjugados na primeira e na terceira pessoa, entre eles o verbo *jurar*:

As conseqüências (sociais, jurídicas, etc.) do meu juramento, da minha promessa se desenrolam a partir da instância de discurso que contém *je jure, je promets*. A enunciação identifica-se com o próprio ato. Essa condição, porém, não se dá no sentido do verbo: é a “subjetividade” do discurso que a torna possível (p. 292, *itálico no original*).

³⁶ É bem conhecida a teoria dos atos de fala de John Austin e sua definição dos performativos. Segundo a lição clássica do filósofo analítico, o traço distintivo desses atos de fala “não é *descrever* o ato que [eu] estaria praticando ao dizer o que disse, nem declarar que o estou praticando: é *fazê-lo*” (AUSTIN, 1990, p. 24, *itálico no original*).

Benveniste prossegue explicitando que o performativo só tem seu efeito próprio quando o sujeito do verbo é o *eu*. Além da necessária manifestação da subjetividade, o performativo se caracteriza, ainda segundo o linguista francês – mas agora já em “A filosofia analítica e a linguagem” – por “ser um ato individual e histórico” cuja reprodução “o transforma necessariamente em enunciado constativo” (BENVENISTE, 2005b, p. 302).

O poder próprio do performativo de realizar a ação que enuncia é como que estendido a toda manipulação da linguagem em *Photomaton*..., pois escrever é lidar com a energia contida na palavra, capaz de transformar e criar realidades:

As montanhas deslocam-se pela energia das palavras, aparecem pessoas, animais, corolas, sítios negros, e os astros crispados pela energia das palavras, cria-se o silêncio pela energia das palavras.
Escrever é perigoso (HELDER, 2006b, p. 32).

A teoria linguística de Benveniste, entretanto, é insuficiente aqui para fundamentar a extensão do poder da linguagem, pois em Helder ele não se limita aos enunciados em primeira pessoa que envolvem verbos declarativo-jussivos, embora permaneça fulcral o engajamento do sujeito no ato de fala para que se concretize esse poder. Para dar conta dessa extensão, é preciso recorrer à releitura dos performativos feita por Agamben a partir da arqueologia do juramento.

Tomado como o paradigma perfeito do performativo, o juramento é, em suas manifestações históricas, estreitamente relacionado ao nome de Deus, cuja pronúncia constitui uma “experiência de linguagem na qual é impossível separar o nome e o ser, as palavras e a coisa” (AGAMBEN, 2011, p. 62). Nessa experiência, a prova da existência é dada pelo mero proferimento e pela possibilidade de pensar a coisa. Como conclui Agamben (p. 62-63), é uma experiência de fé: “Compreender o objeto da fé significa compreender uma experiência de linguagem em que, assim como no juramento, o que se diz é necessariamente verdadeiro e existe”. É por meio dessa fé no proferimento da linguagem que é possível estender o poder do performativo a todos os nomes, isto é, a toda língua, o que equivale a tratar toda a língua como nome próprio, o nome próprio de Deus:

O nome de Deus nomeia o nome que é sempre e só verdadeiro, a saber, a experiência da linguagem de que não podemos duvidar. Esta experiência é, para o ser humano, o juramento. Nesse sentido, todo nome é um juramento; em todo nome está em questão a “fé”, porque *a certeza do nome não é do*

tipo empírico-constativo, nem lógico-epistêmico, mas cada vez põe em jogo o empenho e a prática dos seres humanos. Falar é, antes de mais nada, jurar, crer no nome (p. 64, itálico meu).

O elemento fundamental a ser destacado nesses atos de fala, conforme Agamben argumenta em *O sacramento da linguagem*, é a autorreferencialidade do performativo, constituída pela suspensão da função denotativa da linguagem: ao se subordinar a um sintagma performativo – do tipo “eu juro que” – o sintagma constativo que o completa tem sua relação com a realidade descrita substancialmente alterada, perdendo seu caráter denotativo:

Assim, o performativo substitui a relação denotativa entre palavra e coisa por uma relação autorreferencial que, excluindo a primeira, põe a si mesma como o fato decisivo. O modelo da verdade não é, nesse caso, o da adequação entre as palavras e as coisas, mas sim aquele performativo, no qual a palavra realiza inevitavelmente o seu significado (AGAMBEN, 2011, p. 65).

A estrutura do performativo revela duas dimensões da linguagem, que se desdobram nas diferentes práticas discursivas humanas: a asserção e a verificação. A primeira, constituída pela relação entre as palavras e as coisas, dá origem à ciência e à lógica. A segunda, constituída pela autorreferencialidade do performativo, que se volta sobre o “compromisso de fé”, o vínculo subjetivo do falante com a língua, origina a literatura, o direito e a religião (AGAMBEN, 2011, p. 70).

É importante ressaltar essa diferença ao se tratar de *Photomaton*.... Uma vez que, em Helder, toda a língua é dotada do poder performativo pelo eu enunciador, fica claro que a autobiografia não pode ser avaliada segundo uma correspondência com os fatos. Nesse aspecto, ela compartilha o estatuto da ficção, sobre a qual não faz sentido dizer que é verdade ou mentira. Mas, talvez mais essencial, e mais grave para a autobiografia, o próprio pronome pessoal de primeira pessoa perde sua função referencial, impedido de vincular-se quer a um nome próprio, quer a um indivíduo. O que resta parece ser uma mera instância enunciativa:

E uma noite começo a escrever. Tenho uma memória. Nada foi esquecido, vem adequado agora aos vindicativos sentidos da expressão e da representação. E assim caminho para o esgotamento, no centro da fecundidade. As pessoas perdem o nome, as coisas limpam-se, cessam a fuga do espaço e o movimento dispersivo do tempo. Fica um núcleo cerrado. Fico eu. [...]

Talvez eu mesmo comece aqui, neste momento ignorante, onde se faz uma claridade inexplicável (HELDER, 2006b, p. 34-35).

A memória descobre-se, ou faz-se, com o exercício da escrita, que, ao limpar os nomes, pode suspender toda a função denotativa da língua, reduzindo-a à dimensão da verificação. Nesse movimento, restaura-se para o homem o poder nomeador como possibilidade de criação e transformação do mundo. A atividade criminal do poeta consiste em manter sempre aberta essa possibilidade, pois esse poder só existe no momento mesmo de sua utilização. Assim como o performativo é um evento de linguagem único, que ao ser repetido perde sua força e se torna constativo, o poder nomeador precisa ser assumido a cada proferimento de um nome:

Acentue-se unicamente a energia poética contida num só acto de um só homem, e cuja expressão, na existência quotidiana ou transferidamente, salvaguarda a preciosidade do espírito. Chamar-lhe “espontaneidade criadora”? Sim. O mundo afinal transformou-se, algures, em certo momento. E esse algures é em toda parte, e o momento é o tempo inteiro. Fui eu quem o transformou, em cada instante e ao longo da minha vocação criminal (HELDER, 2006b, p. 39).

A escrita de si, como assunção do lugar onde se exerce esse poder da língua, se confunde com a própria poesia. A energia poética liberada a cada ato de fala deixa no poeta suas marcas: “É preciso ter os olhos queimados por muitos nomes” (HELDER, 2006b, p. 75). Queimaduras, cicatrizes: indícios do exercício singular de uma autobiografia.

3 LUZ E VOZ

3.1 “Da mão para o rosto”

No prefácio que escreveu a *A melancolia no espelho* (*La mélancolie au miroir*), de Jean Starobinski, Yves Bonnefoy (1989, p. 7) cogita que “a melancolia talvez seja o que de mais específico possuem as culturas do Ocidente”.³⁷ Na introdução do mesmo livro, encontramos um eco dessa ideia nas seguintes palavras de seu autor: “na cultura do Ocidente, e durante séculos, a melancolia tem sido inseparável da ideia que os poetas fazem de sua própria condição” (STAROBINSKI, 1989, p. 12).³⁸ Não obstante a multiplicidade de disciplinas às quais interessa essa “desordem da alma”,³⁹ as observações de Bonnefoy e Starobinski são particularmente relevantes aqui por deixarem transparecer o vínculo quase naturalizado, na cultura ocidental, entre a prática poética e a bile negra. Na seleção das representações literárias e pictóricas da melancolia a serem examinadas em seu ensaio, o crítico suíço elege como fios condutores o tema da reflexão, como sugere o espelho no título de seu estudo, e a *figure penchée*⁴⁰ na obra de Baudelaire.

Já para o poeta francês, o termo *melancolia* era demasiado gasto, sendo necessário, para escrever poesia, recorrer a outras palavras e imagens para representá-la. Não é por outra razão, segundo Starobinski (1989, p. 16), que Baudelaire adota a palavra inglesa *spleen* em *As flores do mal*, fazendo uso, também, de “recursos retóricos e iconológicos que uma longa tradição tinha implementado para interpretá-la [a melancolia]” (p. 17).⁴¹ Entre os primeiros recursos notados pelo crítico encontram-se a luz e a mão:

“Le menton dans la main”,⁴² nós sabemos, é o gesto emblemático que estudaram, em documentos abundantes, Panofsky, Saxl e seus continuadores. A hora do meio-dia é a do demônio e da *acedia* exasperada. É a hora em que

³⁷ “[...] la mélancolie est peut-être ce qu’ont de plus spécifique les cultures de l’Occident.”

³⁸ “Dans la culture d’Occident, et durant des siècles, la mélancolie a été inseparable de l’idée que les poètes se faisaient de leur propre condition.”

³⁹ A expressão é de Yves Bonnefoy, em prefácio à obra de Starobinski.

⁴⁰ Em francês, o verbo *pencher*, do qual deriva o adjetivo *penché*, reúne significados como inclinar, pender, tombar, que dificilmente coincidem na mesma palavra em português. *Inclinar* não é imediatamente associado ao perigo de uma queda, enquanto *pender* não significa necessariamente estar inclinado. *Tombar*, por sua vez, especialmente na forma adjetiva do particípio passado (*tombado*), sugere a queda já consumada, obscurecendo a iminência de *pender*.

⁴¹ “[...] les ressources rhétoriques et iconologiques qu’une longue tradition avait mises en oeuvre pour l’interpréter [la mélancolie].”

⁴² Em tradução livre: “O queixo na mão”.

a luz aparentemente triunfante convoca o ataque de seu opositor; a hora em que a extrema vigilância prescrita ao espírito é tomada pela retaguarda pela sonolência. (STAROBINSKI, 1989, p. 19, citando Baudelaire, *itálico no original*)⁴³

Em diversas das ilustrações⁴⁴ do estudo de Starobinski, o que pende na *figure penchée* é a cabeça. É difícil, para o melancólico, sustentá-la no eixo vertical da coluna: seu peso exige o desvio e a ajuda das mãos. À intensidade da luz do meio-dia, essa figura tem o irrefreável desejo de fechar os olhos: o sono que a ataca sugere precisamente isso, e é no pesar sonolento causado pela ofuscação que mão e luz se encontram na melancolia, a qual se aproxima, pela alteração da consciência associada a uma função ocular, do sonambulismo. Essa imagem, recorrente nas artes plásticas e fora delas, pode, muitas vezes indistintamente, representar tanto a tristeza vazia quanto a meditação fecunda, plena de saber (STAROBINSKI, 1989, p. 48). Significativamente, o melancólico se inclina a contemplar o nada ou, frequentemente, “signos nos quais o espírito encontra os traços de um outro espírito [...] – mortes passadas indicando profeticamente a morte futura” (p. 49).⁴⁵ O peso, inicialmente localizado no órgão do pensamento, se expande por todo corpo, como observa Starobinski (p. 19): “A lentidão, a gravidade fazem parte dos atributos mais constantes do personagem melancólico, quando não é fadado à completa imobilidade”.⁴⁶

Também o espelho é notado, em Baudelaire, como uma figuração da bile negra. Lendo “O Heautontimoroumenos” do poeta francês, Starobinski descreve a estrutura reflexiva pela qual se instala no poema a ironia, que funciona como uma alegoria da melancolia e revela seu aspecto autodestrutivo e consciente:⁴⁷ “Numa construção refinada, ele [o poema] reverte a dor infligida ao outro em dor infligida a si mesmo. [...] É da energia que golpeia a outrem, sem motivação explícita, que deriva o tormento infligido a si mesmo” (STAROBINSKI, 1989, p.

⁴³ “‘Le menton dans la main’, nous le savons, c’est le geste emblématique qu’ont étudié, sur des documents foisonnants, Panofsky, Saxl et leurs continuateurs. L’heure de midi est celle du démon et de l’*acedia* exaspérée. C’est l’heure où la lumière apparemment triomphante appelle l’assaut de son contradicteur; l’heure où l’extrême vigilance prescrite à l’esprit est prise à revers par la somnolence.”

⁴⁴ Entre as ilustrações, destacam-se nesse aspecto o “Melancolicus”, de Virgil Solis, “La madeleine Terff” e “La madeleine Wrightsman”, ambas de Georges de La Tour. Enquanto nas duas primeiras a figura humana é representada em postura contemplativa, apoiando a cabeça numa das mãos, na terceira essa ligação é mais sutil: uma mulher sentada tem sobre as pernas uma caveira na qual repousa as mãos (ver Anexo).

⁴⁵ “[...] signes où l’esprit rencontre les traces d’un autre esprit [...] – morts anciennes indiquant prophétiquement la mort à venir.”

⁴⁶ “La lenteur, la pesanteur font partie des attributs les plus constants du personnage mélancolique, quand il n’est pas voué à l’immobilité complète.”

⁴⁷ Starobinski (1989, p. 32-33) observa que, ao apresentar a ironia como uma figuração da melancolia, “Baudelaire substitui uma agressividade humoral [a bile negra] pela agressividade de um ato de consciência [...]”. (“Baudelaire remplace une agressivité humorale par l’agressivité d’un acte de conscience [...].”)

30).⁴⁸ O eu do poema se manifestará, daí por diante, sempre de modo a revelar sua dupla natureza: é “a faca e o talho atroz”, “o rosto e a bofetada”, “a roda e a mão crispada”, “a vítima e o algoz” (BAUDELAIRE, 1985, p. 309). Assumir tal duplicidade era parte do projeto poético de Baudelaire, que fazia assim sua leitura da teoria da ironia do romantismo alemão:

Do romance de Hoffmann [*A princesa Brambilla*], que celebra como “um catecismo de alta estética”, Baudelaire retém essencialmente a lição que toca à arte, isto é, a definição do “cômico absoluto”, ao mesmo tempo “inocente” e hiperconsciente: ... “O artista não é artista senão sob a condição de ser duplo e de não ignorar nenhum dos fenômenos de sua dupla natureza” (STAROBINSKI, 1989, p. 31, citando Baudelaire).⁴⁹

É exatamente essa condição do artista, expressa por Baudelaire, que Agamben retoma em *O homem sem conteúdo*, para expor-lhe a dilaceração, decorrente do esvaziamento e da autonomia da arte atingidos ao longo da história. Para que, no mundo moderno, a arte pudesse constituir uma esfera autônoma em relação à política e à religião, com locais e modos de contemplação institucionalizados, ela precisou ser desvinculada de qualquer conteúdo que pudesse ser reconhecido como sua essência.⁵⁰ Essa inessencialidade corresponde, no artista, a uma indiferença à matéria da obra. No ato de criação, esse conteúdo é precisamente o que deve ser destruído e negado para que a arte, como pura forma, possa ser realizada. Ela é, assim, dotada de um poder nadificante. A dilaceração do artista consiste em não poder buscar fora dela nenhuma fonte de certeza, pois a inessencialidade não o permite, e ver-se, entretanto, obrigado a procurar naquilo que é inessencial a própria verdade. Nessa perspectiva, a ironia romântica, na leitura de Agamben (2012, p. 97),

significava que a arte devia se tornar objeto para si mesma e, não encontrando mais serenidade em um conteúdo qualquer que fosse, podia de agora em diante apenas representar a potência negadora do eu poético que, negando, se eleva continuamente acima de si mesmo em um infinito desdobramento.

⁴⁸ “Dans une savante construction, il inverse la douleur infligée à autrui en douleur infligée à soi-même. [...] C’est de l’énergie qui frappe autrui, sans motivation explicite, que dérive le tourment infligé à soi-même.”

⁴⁹ “Du roman de Hoffmann, qu’il célèbre comme un ‘catéchisme de haute esthétique’, Baudelaire retient essentiellement la leçon qui touche à l’art, c’est-à-dire la définition du ‘comique absolu’, tout ensemble ‘innocent’ et hyperconscient: ‘L’artiste n’est artiste qu’à la condition d’être double et de n’ignorer aucun des phénomènes de sa double nature’.”

⁵⁰ Se antes havia uma identidade do artista com a matéria da obra, e esta encontrava seu sentido apenas numa relação de pertinência à ordem do mundo cuja verdade ela criava e revelava, Agamben (2012, p. 37) detecta, a partir da metade do século XVII, com o surgimento do “homem de gosto”, encarnação da faculdade do juízo estético, uma cisão radical entre as funções do espectador e do artista que confere, a este último, uma subjetividade tão vazia e autônoma quanto a concepção de arte que resultaria dessa transformação.

Na contínua negação imposta pelo artista sobre o conteúdo tomado para sua obra, verifica-se um modo radical de autorreferência do sujeito a si mesmo, “um modo extremo de se ganhar consciência de si” (AGAMBEN, 2012, p. 98), mas a destrutividade desse procedimento se volta contra o criador: “A subjetividade artística sem conteúdo é agora a pura força da negação que [...] afirma apenas a si mesma como absoluta liberdade que se espelha na pura consciência de si” (p. 98).

Na relação com a ironia, a melancolia pode mostrar, assim, seu fundo de negatividade. Se, para Bonnefoy e Starobinski, a bile negra é um traço definidor das culturas ocidentais, para Agamben (2012, p. 100) a potência negativa da arte encarnada na ironia adquire o caráter de um niilismo que governa a história do ocidente:

A essência do niilismo coincide com a essência da arte no ponto extremo do seu destino pelo fato de que em ambos o ser se destina ao homem como Nada. E até que o niilismo governe secretamente o curso da história do ocidente, a arte não sairá de seu interminável crepúsculo.

Em nosso capítulo precedente, explorando o crime autobiográfico, percebemos que existe aí uma experiência poética que avança rumo à morte e ao nada. Nesse percurso, adquirem relevo, como vimos, as dimensões do conhecimento e da performatividade que estão na linguagem. Se as mãos desempenham, nesse crime, papel central, é preciso notar que essa não é a única via pela qual deixam suas marcas e se ligam ao assassinato produzido na escrita. A imagem das mãos permite retomar o fio do saber poético sob um prisma ligeiramente diferente do que foi adotado anteriormente. Àquela altura, estabeleceu-se uma relação entre a perda da imediatidade da linguagem e a inocência do crime helderiano, mencionando-se, de passagem, o aspecto fáustico-luciferino em *Photomaton & vox*, é o momento de desenvolvê-lo noutra direção, aproximando-o da negatividade da melancolia.

Sabemos que, na história do doutor Fausto, é o desejo desmedido de conhecimento e experiência que o leva a celebrar o pacto com o diabo.⁵¹ Quanto a Lúcifer, sua queda teve causa semelhante. Também para Helder (2006b, p. 109), o excesso da ciência deságua numa tormenta:

⁵¹ Numa passagem da versão de Goethe (2011, p. 146), Fausto assim se pronuncia: “E o que a toda a humanidade é doado,/Quero gozar no próprio Eu, a fundo,/Com a alma lhe colher o vil e o mais perfeito,/Juntar-lhe a dor e o bem-estar no peito,/E, destarte, ao Ser ampliar meu próprio Ser,/E, com ela, afinal, também eu perecer.”

Preciso de ócio, dizia ele, preciso dos meus olhos, quero ver como é. E viu como era. [...] Já tenho a minha sabedoria, disse o último homem, estou triste. E fechou os olhos, porque estava cansado da sua ciência da visão. Quero morrer, disse ele, a terra é extraordinariamente rica e inexorável, estou cansado. A terra está cheia de coisas vivas e práticas, coisas irrompentes, palpitantes, ardentes – coisas de uma fulgurante utilidade. Fechou os olhos e disse: se eu pudesse morrer.

Cansar-se da visão do mundo, fechar os olhos, estar cego: o enfrentamento da riqueza excessiva e inexorável da terra provoca no homem uma falta,⁵² manifestada, em seu extremo, pelo desejo de morte. Mas não se pode morrer realmente, sequer ficar de todo cego: “anda-se pela cegueira com as mãos/a ferver” (HELDER, 2006a, p. 244). É senso comum que os cegos – como tantas vezes as crianças – enxergam com as mãos. Assim, por meio da ausência da visão ocular, elas são postas em relação com a angústia e a debilidade vital.

O estado de lassidão, o fastio e o desejo de morte são sintomas frequentemente atribuídos ao humor melancólico, que tem na conhecida gravura de Albrecht Dürer (ver Anexo) uma de suas mais emblemáticas representações. Não é nosso objetivo, aqui, fazer uma leitura pormenorizada dessa imagem, apenas observar nela a recorrência de alguns elementos que reforçam o laço de negatividade que envolve a mão e o olhar, ou, antes, a cegueira. Como escreve Benjamin (2011b, p. 146), “na *Melancolia* de Albrecht Dürer, os instrumentos da vida ativa estão espalhados pelo chão como objeto de um estéril ruminar”.⁵³ A esterilidade da ruminação parece ser dada, na imagem, pelo direcionamento do olhar, que, com efeito, não tem por alvo os objetos notados por Benjamin: o melancólico olha para o nada, e, assim como o cego, nada vê. O olhar vazio e contemplativo é sustentado pelo apoio da mão,⁵⁴ que, na melancolia, se transforma, dessa maneira, num órgão de pensamento: “A mão pensa” (HELDER, 2006b, p. 50).

⁵² Na leitura psicanalítica, como se sabe, a cegueira de Édipo é uma referência central para a compreensão da falta estruturante do homem: “[...] o objeto é, em uma primeira abordagem, aquele olho que representa tão bem, no mito de Édipo, o órgão a ser castrado” (LACAN, 2005, p. 68).

⁵³ Benjamin (2011b, p. 146) prossegue: “Esta gravura antecipa em muito o Barroco. O saber de quem medita e a investigação do erudito fundiram-se nela tão intimamente como nos homens do período barroco. O Renascimento investiga o universo, o Barroco as bibliotecas.” Tendo os livros como seu universo a conhecer, o Barroco, no entendimento de Benjamin, pode tomar o mundo e o próprio homem como um livro a ser lido, e também nessa atitude cognoscitiva o filósofo percebe uma tonalidade melancólica. Vimos, no capítulo anterior, que a ideia do mundo como livro a ser lido desempenha uma função importante na poética helderiana.

⁵⁴ Recordemos também, por exemplo, “O pensador” de Rodin.

Presente na experiência negativa de ter o nada sob os olhos, a mão também é a porta por onde entra o amor na forma de uma nódoa branca que se alastra gradativamente por todo o corpo em “Doenças de pele”:

A mão esquerda principiara também a ser atacada, e certa manhã descobri no meio da testa uma mancha redonda como um olho. [...] Agora eu só saía à noite, a ocultas, comprando em lugares escusos alguma coisa para comer. E o meu amor às pessoas também crescia, varado por estranha violência, uma fraqueza, um pânico louco, uma veemente melancolia (HELDER, 2005b, p. 64-65).

Unindo novamente a mão e o olho, o amor mostra sua faceta literalmente patológica, consumindo o doente e determinando sua separação irrevogável das pessoas amadas. Pelas mãos por onde ele entra, passará também a morte no poema “O amor em visita”:

Em cada mulher existe uma morte silenciosa.
E enquanto o dorso imagina, sob os dedos,
os bordões da melodia,
a morte sobe pelos dedos, navega o sangue,
desfaz-se em embriaguez dentro do coração faminto (HELDER, 2006a, p. 17-18).

Se recordarmos que, para Helder (2006b, p. 34),⁵⁵ existe uma linguagem trepidante que se comunica dos objetos ao homem capaz da escuta atenta, podemos entender que, nos versos de “O amor em visita”, os dedos do poeta, pousados sobre o dorso da mulher, escutam a melodia imaginada pelo corpo feminino, e o que se transmite nessa melodia é a própria morte silenciosa, a entrar pelas mãos. Detectamos assim, nessa leitura, que a circulação do canto carrega em si a morte. Percebemos, ainda, que as mãos, órgão privilegiado do tato, progressivamente acumulam funções: elas enxergam, pensam e, agora, escutam. Não seria surpreendente que também respirassem, como realmente fazem:

[...] Dedo
contra dedo. Para que
passe o pneuma:
poder, inocência, morte (HELDER, 2006a, p. 459).

Se a “escuta manual” tem por objeto uma “melodia silenciosa”, a respiração também toca sua impossibilidade na falta de ar da ofegação – “Outra mão começou a multiplicar-se. [...] E as

⁵⁵ “Acordo de madrugada para ouvir a trepidação que se comunica de membrana a membrana, da madeira à carne.”

crias desenvolviam-se depressa, entravam numa puberdade ofegante” (HELDER, 2006b, p. 51) – e do sufocamento:

A morte está tapada em qualquer parte
dos dedos
enredados em qualquer parte
da matéria
tremenda sob os dedos, A matéria que mata
por fogo ou afogamento,
E na garganta como o ar faz o som
a morte faz um grito:
um estrangulamento [...] (HELDER, 2006a, p. 389-390).

Pelo contato das mãos com a matéria se transmite o pneuma em toda sua letalidade. O fluxo pneumático comunica essencialmente, no rosto, nariz e boca, e sua interrupção e modulação são parte do ritmo que determina tanto a emissão da voz como os estados de vitalidade e disposição do homem: “Há muitas maneiras de respirar e deixar de respirar. Temos os nossos ritmos. É preciso viver e morrer com eles” (HELDER, 2006b, p. 67).⁵⁶ Assim, o fôlego das mãos é a própria escrita do poema, recuperando a constituição aérea das palavras:

Quando os dedos se movem nas páginas,
quando a cara avança respirando: a palavra
cheia
do seu espaço ao vento (p. 429).

Produzindo palavras com a respiração, a mão canta, tem boca e voz: “Deito-me, e é enorme. É enorme levantar-se,/cegar, cantar./Ter as mãos como o nevoeiro a arder” (HELDER, 2006b, p. 103). Nesses versos de “Poemacto”, pelo paralelismo da enumeração dos verbos no infinitivo, pode-se estabelecer entre eles uma relação de quase equivalência. Cantar é também uma experiência manual, é “ter as mãos como o nevoeiro a arder”, e a voz do canto é a “voz total da morte” (p. 105). Com efeito, como vimos, tomando como ponto de partida precisamente a cegueira, há na literatura de Helder um percurso pelo qual os orifícios dos sentidos do rosto se comunicam à mão da escrita. Visão marcada pela cegueira, escuta do silêncio, respiração asfixiada, voz envenenada pela morte: olhos, ouvidos, nariz, boca. Eis a mão própria como um rosto atravessado pela negatividade.

⁵⁶ Podemos lembrar, na língua portuguesa, algumas palavras relacionadas à respiração que indicam, pelo modo desse fluxo, diversos estados de vitalidade e disposição psíquica do homem: estertorar, inspirar, suspirar, ofegar, sufocar, resfolegar etc.

3.2 Da voz

A pessoalidade da escrita helderiana, expressa no nexo entre a mão e o rosto – além de outras imagens –, sinaliza, como pudemos ver, não para a constituição da identidade individual, mas para a irrupção da morte. Propõe, dessa forma, que haja, no momento da fala, ou da escrita que a registra, uma abertura para a possibilidade do absoluto não-ser da vida e da linguagem. Se assumirmos, como sugerimos no primeiro capítulo deste trabalho, que a literatura – e a escrita autobiográfica em particular – faz parte dos modos de concepção de si desenvolvidos pelo homem ocidental, podemos, após uma leitura mais detalhada do aspecto “autobiográfico” de *Photomaton...*, constatar que, na obra de Helder, a concepção de si passa por uma experiência do nexo entre morte e linguagem, que constitui, para uma vertente da filosofia, o fundamento mesmo do que é ser homem humano, diferente do animal, ou, em outras palavras, constitui, simplesmente, o mais próprio do homem.

Na filosofia, a definição de homem como animal dotado de linguagem é um dos mais conhecidos legados aristotélicos, e, no cristianismo, o Verbo divino remete à morte por meio de Cristo. Na obra de Hegel, por sua vez, o homem é “o animal que possui a ‘faculdade’ da morte” (AGAMBEN, 2006, p. 10). A relação entre esses dois elementos, entretanto, revela-se problemática, uma vez que sobre ela se insinua a negatividade que impede o homem de possuir seu ser mais próprio, pois, como vimos na abertura deste capítulo ao tratar da melancolia, a subjetividade tornou-se uma força nadificante que se volta contra si mesma. É esse problema que leva Agamben a rever vários momentos da filosofia em *A linguagem e a morte* para refletir sobre o fundamento negativo do ser e propor, a partir dele, seu entendimento da metafísica: “O termo metafísica indica, ao longo do seminário, a tradição do pensamento que pensa a autofundação do ser como fundamento negativo” (p. 149).

É importante destacar que a negatividade – tema central da discussão em *A linguagem e a morte*, que nos serve especialmente neste momento de base teórica – perpassa toda a obra filosófica de Agamben, desde *O homem sem conteúdo*, seu primeiro livro, já mencionado aqui, até escritos mais recentes, como a “Teoria das assinaturas” (“Teoría de las signaturas”). No estudo que dedica à negatividade na filosofia agambeniana, o ensaísta Claudio Oliveira (2008, p. 104) escreve:

Digamos que Agamben coloca, em *O homem sem conteúdo*, como problema “estético” fundamental, aquilo que será pensado, mais tarde, em *A linguagem e a morte*, como o problema histórico-ontológico fundamental. [...] qual seja, a possibilidade de superação do niilismo enquanto nossa condição histórico-ontológica fundamental.⁵⁷

Na introdução de *A linguagem e a morte*, lemos precisamente que o niilismo é uma espécie de túnel sem saída da metafísica:

Pois talvez seja uma “queda” tal a que temos diante dos olhos: e, contudo, esta queda não significou absolutamente um declínio da metafísica, mas simplesmente o advento devastador do seu extremo fundamento negativo no próprio coração do ἦθος [*êthos*], ou seja, da morada habitual do homem. Este advento é o *niilismo*, para além de cujo horizonte o pensamento contemporâneo e sua práxis (a sua “política”) ainda não deram um só passo (AGAMBEN, 2006, p. 11, *itálico no original*).

Com a instalação, desde sempre, da negatividade na morada habitual do homem, a hipótese que se descortina é a de que ele possa não ser o animal dotado de linguagem da definição aristotélica. A argumentação de Agamben vai, então, tentar compreender como se dá a entrada do homem numa linguagem – um lugar – que não lhe pertence, e como, nessa entrada, a apropriação da palavra instaura a ética, que é considerada a via de superação da metafísica.

Na esteira da tradição ocidental que define o ser humano como ser de fala e ser para a morte, o filósofo italiano procura detectar a relação entre esses dois atributos, tomando como ponto de partida uma observação de Heidegger (citado por AGAMBEN, 2006, p. 9): “Os mortais são aqueles que podem ter a experiência da morte como morte. O animal não o pode. Mas o animal tampouco pode falar. A relação essencial entre morte e linguagem surge como num relâmpago, mas permanece impensada.” Na filosofia heideggeriana, ser-para-a-morte é um elemento estrutural do *Dasein*,⁵⁸ que é, no ente homem, uma abertura:

⁵⁷ Recordemos o que diz Agamben sobre o niilismo em *O homem sem conteúdo*: “A essência do niilismo coincide com a essência da arte no ponto extremo do seu destino pelo fato de que em ambos o ser se destina ao homem como Nada” (AGAMBEN, 2012, p. 100).

⁵⁸ Na edição brasileira de *Ser e tempo* (HEIDEGGER, 2009), *Dasein* é traduzido por *presença*. Em *A linguagem e a morte*, Agamben (2006) prefere o termo *ser-o-aí*, dando grande ênfase à natureza de *shifter* da partícula *Da* (*aí*), o que se torna obscuro na tradução brasileira, fiel ao sentido do prefixo latino *prae-*, constitutivo de *praesentia*, que evoca, designando um “lugar logo adiante de mim”, iminência e urgência (ver as notas de tradução a *Ser e tempo*). Embora o prefixo latino conserve uma proximidade de sentido com o *aí*, entendemos que no uso corrente do português esse sentido é obliterado pelo mais comum de simples existência ou comparecimento. Como seguimos largamente a argumentação de Agamben sobre a filosofia heideggeriana, usaremos, sempre que possível, as traduções estabelecidas em *A linguagem e a morte*, ainda que isso implique adotar uma tradução indireta.

Em seu ser mais próprio, este ente tem o caráter do não-fechamento. A expressão “*Da*” significa esta essencial abertura... A imagem ôntica de um *lumen naturale* no homem não significa nada além da estrutura ontológico-existencial deste ente, que está no mundo, de ser o seu *Da*. Que ele seja “iluminado” significa: iluminado em si mesmo enquanto ser-no-mundo, não através de outro ente, mas de maneira que ele mesmo seja a clareira iluminante (*Lichtung*) [...] O *Dasein* é a sua abertura (HEIDEGGER, citado por AGAMBEN, 2006, p. 17).

Abrindo e sendo o próprio lugar, sendo o seu aí (*Da*), o *Dasein* perfaz sua experiência mais própria: “na antecipação da morte, indeterminadamente certa, o *Dasein* abre-se a uma ameaça que provém do seu próprio *Da*” (HEIDEGGER citado por AGAMBEN, 2006, p. 16). Assim, no lugar de abertura do *Dasein*, existe sempre a ameaça da possibilidade de sua impossibilidade. A relação mais própria do *Dasein* com a morte, que o distingue do animal, é definida e diferenciada pelo filósofo alemão, em *Ser e tempo*, com referência a uma relação imprópria, ou encoberta. Esta última consiste, exatamente, num modo impessoal de prever e experimentar a morte:

A fala pronunciada ou, no mais das vezes, “fugidia” sobre a morte diz o seguinte: algum dia, por fim, também se morre mas, de imediato, não se é atingido pela morte. A análise desse “morre-se” impessoal desvela, inequivocamente, o modo do ser-para-a-morte cotidiano. [...] O impessoal dá razão e incentiva a *tentação* de encobrir para si o ser-para-a-morte mais próprio (HEIDEGGER, 2009, p. 328-329, *itálico no original*).

Percebe-se que a propriedade e a diferença da morte do *Dasein* em relação à morte animal não residem apenas na faculdade de representação da morte pela linguagem que o homem detém, uma vez que, embora essa mera representação seja possível na formulação cotidiana da morte explicitada por Heidegger, nela ocorre um duplo afastamento do ser-para-a-morte de sua experiência mais própria, pois a morte adquire um caráter impessoal e distante no tempo, o que resulta numa alienação: de imediato, ela atinge sempre a outrem. Dessa maneira, atenuam-se a ameaça e o terror ínsitos ao próprio do *Dasein*.⁵⁹ Para reverter esse duplo distanciamento da morte, característico do que o filósofo alemão chama de *decadência*, Heidegger reivindica que, de forma autêntica, ela deve ser objeto de uma experiência pessoal, irremissível a outrem, ressaltando também sua localização na iminência do presente:⁶⁰ “A

⁵⁹ “O impessoal não permite a coragem de se assumir a angústia com a morte” (HEIDEGGER, 2009, p. 330, *itálico no original*).

⁶⁰ Devido a essa iminência, Heidegger qualifica a morte como impendente: “A morte não é algo simplesmente ainda-não dado e nem o último pendente reduzido ao mínimo, mas, muito ao contrário, algo *impendente*, iminente” (HEIDEGGER, 2009, p. 325, *itálico no original*).

morte é um modo de ser que a presença [*Dasein*] assume no momento em que é. ‘Para morrer basta estar vivo’” (HEIDEGGER, 2009, p. 320). Que diria, dessa vida, um autobiógrafo?

Ninguém acrescentará ou diminuirá a minha força ou a minha fraqueza. Um autor está entregue a si mesmo, corre os seus (e apenas os seus) riscos. O fim da aventura criadora é sempre a derrota irrevogável, secreta. Mas é forçoso criar. Para morrer nisso e disso. Os outros podem acompanhar com atenção a nossa morte. Obrigado por acompanharem a minha morte (HEIDER, 2006b, p. 67).

Como ser-para-a-morte, o *Dasein* experimenta a negatividade constitutiva que consiste na antecipação do próprio fim. Lançado frente a essa antecipação, ele vive sempre em relação com sua morte, correndo irremissivelmente o risco da dissolução. Este é o caminho da autenticidade do homem para Heidegger, o da assunção da morte que leva à experiência da angústia, pela qual o *Dasein* se singulariza:

Só na angústia subsiste a possibilidade de uma abertura privilegiada uma vez que ela singulariza. Essa singularização retira a presença [*Dasein*] de sua decadência, revelando-lhe a propriedade e a impropriedade como possibilidades de seu ser. Na angústia, essas possibilidades fundamentais da presença, que é sempre minha, mostram-se como elas são em si mesmas [...] (HEIDEGGER, 2009, p. 257).

Retirando o *Dasein* de sua decadência, a angústia o retira da impessoalidade cotidiana que encobre sua possibilidade mais própria. Ocorre, assim, a sensação de desalojamento e estranheza típicos dessa disposição privilegiada, decorrentes da indeterminação em que o *Dasein* se encontra, pois a razão da angústia não é jamais conhecida: aquilo com que ela “se angustia revela-se o ‘é nada e não está em lugar nenhum’” (HEIDEGGER, 2009, p. 253). Na angústia de se deparar com sua morte e assumi-la, o homem perde seu habitual sentir-se em casa.

Se em Heidegger Agamben encontra um interlocutor privilegiado no que concerne à negatividade originária do homem, é em outro filósofo alemão que buscará o negativo da linguagem. Na *Fenomenologia do espírito*, Hegel (1992, p. 74) demonstra como a certeza sensível, inicialmente reputada “como o mais rico conhecimento”, pelo caráter concreto e imediato do saber que constitui sua verdade, é um saber desde sempre mediatizado e inserido numa dialética que o nega:

Portanto, a própria certeza sensível deve ser indagada: *Que é o isto?* Se o tomamos no duplo aspecto de seu ser, como o agora e como o aqui, a dialética que tem nele vai tomar uma forma tão inteligível quanto o ser mesmo. À pergunta: *que é o agora?* Respondemos, por exemplo: *o agora é a noite*. Para tirar a prova da verdade dessa certeza sensível basta uma experiência simples. Anotamos por escrito essa verdade; uma verdade nada perde por ser anotada, nem tampouco porque a guardamos. Vejamos de novo, agora, neste meio-dia, a verdade anotada; devemos dizer, então, que se tornou vazia (p. 76, *itálico no original*).

Hegel prossegue a demonstração da dialética da certeza sensível afirmando que a noite que correspondia ao agora se revela como um não-ente, e o agora, ele mesmo, se mantém como uma negação geral, não sendo dia nem noite. Mantendo-se por meio do não-ser do dia ou da noite, e sendo indiferentemente qualquer dos dois, o agora revela seu caráter mediato, e é designado por Hegel (1992, p. 77) um universal, que constitui a verdade da certeza sensível. Por ser esse universal o que sempre se transmite na linguagem, percebe-se a impossibilidade de dizer a certeza sensível: “[...] visto que o universal é o verdadeiro da certeza sensível e a linguagem exprime apenas este verdadeiro, não é possível, portanto, que nós possamos dizer (*sagen*) um ser sensível, que nós queiramos-dizer (*meinen*)” (HEGEL citado por AGAMBEN, 2006, p. 25).⁶¹

Notavelmente, Hegel (1992, p. 74, *itálico no original*) considera inicialmente a certeza sensível a mais verdadeira porque ela é, aparentemente, inteira, sem falta: “[...] a certeza sensível aparece como *a mais verdadeira*, pois do objeto nada ainda deixou de lado, mas o tem em toda a sua plenitude, diante de si”. Depreende-se, assim, que haja uma relação entre a negatividade da dialética na qual descobrimos que a certeza se encontra e a perda da imediatidade do conhecimento proporcionado por ela. Como vimos no capítulo precedente, em *Photomaton...* a imediatidade do conhecimento incide sobre a linguagem em si, seja esta a língua usada para a escrita ou a linguagem que se comunica nas coisas como manifestação da interioridade na exterioridade. Na ocasião, enfatizamos a simultaneidade da mácula e da inocência no gesto poético. Agora, podemos acrescentar a essa cognição a dimensão fundamental da negatividade:

ISSO torna-se como coisa, uma coisa.

⁶¹ Na edição brasileira da *Fenomenologia do espírito* (HEGEL, 1992), *meinen* é traduzido como *visar*, e não como *querer-dizer*. Mais uma vez, a diferença de tradução em termos-chave justifica que usemos aqui o texto estabelecido por Agamben (2006).

Também como um animal, por vezes parece, há vezes; ou então uma coisa com pêlos: imóvel, luzente.
Uma coisa.
Redonda ao tacto, um momento. Nem quente nem fria.
Sem odor, coisa.
Uma espécie de vazio que treme [...] (HELDER, 2006b, p. 46, maiúsculas no original).

O ato cognitivo apela ao sensível da certeza sem sucesso na tentativa de apreender o *ISSO*: as qualidades fisicamente perceptíveis – “com pelos”, “luzente”, “redonda” etc. –, nunca perfeitamente integradas, se definem por vezes pelo negativo – “nem quente nem fria”, “sem odor” – e resultam reiteradamente na vagueza semântica de *coisa*, palavra capaz de designar apenas a mera existência do objeto, indizível mesmo no gesto de mostrar supostamente efetuado pelo *shifter*. O que subsiste do *ISSO* no dito parece ser, ao fim, no vazio deixado pela tentativa de sua apreensão, apenas o querer-dizer de seu tremor.

A negatividade da linguagem é, assim, verificada a partir da noção de indizível em Hegel como “o próprio querer-dizer, a *Meinung*, que, como tal, permanece necessariamente não dita em todo dizer” (AGAMBEN, 2006, p. 27). O “vazio que treme” da linguagem, seu negativo, estaria, dessa forma, subjacente a tudo que se diz, na “negatividade que se revela inerente, desde sempre, à certeza sensível no instante em que ela tenta ‘apreender o *Isto*’” (p. 28, itálico no original).

Se em Heidegger a experiência da negatividade é efeito da abertura significada pela partícula *Da*, e em Hegel o *Isto* revela, pela dialética, a dimensão negativa da linguagem, é de todo conveniente, neste ponto, ressaltar sua natureza linguística de *shifter*, espécie de palavra à qual pertencem esses dois termos, para a compreensão do nexos traçado por Agamben entre morte e linguagem. O filósofo italiano destaca, na linguística moderna, a proximidade entre os *shifters* e a classe gramatical dos pronomes, identificando o caráter essencial de ambos “na remissão, efetuada por eles, à instância de discurso” (AGAMBEN, 2006, p. 40). Mas a função e a natureza dos *shifters* não se apresentaram como problema apenas após Saussure.

No pensamento antigo e medieval que articulava lógica e gramática, os nomes significavam uma substância qualificada, determinada, enquanto os pronomes significavam uma substância sem qualidade, indeterminada, portanto. Dessa forma, o pronome se situaria “nos limites das possibilidades da linguagem: ele significa, de fato, *substantiam sine qualitate*, a pura essência

em si, antes e além de qualquer determinação qualitativa” (AGAMBEN, 2006, p. 37). Como essência indeterminada, o pronome estaria sujeito à determinação por meio de “atos de efetuação” que exigem a passagem do significar ao mostrar: “o puro ser, a *substantia indeterminata* que ele significa e que, como tal, é, em si, insignificável e indefinível, torna-se significável e determinável por meio de um ato de ‘indicação’” (p. 38). A proximidade entre o puro ser, substância primeira e indeterminada a partir da qual tudo se determina e se conhece, e os pronomes conduz à compreensão de que as palavras dessa classe gramatical possuem em comum com ele a característica de ser “sempre já conhecido e dito em cada objeto apreendido ou nomeado” (p. 37):

Eu procuro dizer como tudo é outra coisa.
Falo, penso.
Sonho sobre os tremendos ossos dos pés.
É sempre outra coisa, uma
só coisa coberta de nomes (HELDER, 2006a, p. 107).

Novamente, *coisa* é usada como um puro substrato de existência, indefinível e inapreensível, a não ser sob a forma dos nomes, que lhe determinam um aspecto pelo mesmo gesto que a perde como *coisa*, daí resultando seu permanecer sempre *outra*. A passagem do indeterminado do pronome e do puro ser ao determinado do ente e da significação na instância de discurso singular é um problema que persistiu sob a forma da diferenciação entre significar e indicar. Ainda de acordo com Agamben, na linguística moderna, o problema foi enfrentado, entre outros, por Benveniste, que definiu a natureza dos pronomes por sua propriedade de remeter à instância de discurso, ao evento de linguagem contemporâneo à sua enunciação, esclarecendo a impossibilidade de se estabelecer um referente objetivo para esse tipo de palavra. Os pronomes, ou *shifters*, na classificação moderna, indicariam, assim, o próprio ter-lugar do discurso, articulando a passagem entre língua e fala.⁶² Existe, dessa forma, no mecanismo de funcionamento do pronome, uma dimensão que antecede qualquer sentido e, estando desde sempre suposto em qualquer enunciado, parece se referir a um puro dar-se da linguagem correspondente à qualidade indeterminada do puro ser, que está subjacente a todo ente determinado simplesmente porque ele é. O referir-se à instância de discurso demonstra que a indicação é um fato linguístico e não sensível. Com efeito, malgrado subjazerem a todo ente e a todo evento de linguagem, parece não haver nada mais intangível que o puro ser e o ter-

⁶² É importante observar que a passagem não se faz, como se costuma muito simplesmente dizer, entre a instância da realidade e a instância de linguagem. Esse equívoco é a raiz de muitos problemas da abordagem pragmática da autobiografia, como notamos no primeiro capítulo.

lugar da linguagem, e, quando se trata das palavras, a intangibilidade pode bem assumir a forma do silêncio, ou do indizível. Atentando para essa voz silenciosa e vazia que apenas indica, como um *shifter*, que a linguagem tem lugar, Agamben (2006, p. 55-56, *italico no original*) destaca, na filosofia medieval, a existência de um “pensamento da voz só”:

É nesta perspectiva que devemos observar aqueles pensadores do século XI [...] que afirmavam que as essências universais seriam somente *flatus vocis*. *Flatus vocis* não é, aqui, o mero som, mas, no sentido que se viu, a voz como intenção de significar e como pura indicação de que a linguagem tem lugar. [...] O “pensamento da voz só”, o pensamento do “sopro da voz” (no qual talvez devamos ver a primeira aparição do *Geist* hegeliano), é pensamento do que existe de mais universal: *pensamento do ser*. O ser é [está] na voz (*esse in voce*) como abrir-se e mostrar-se do ter-lugar da linguagem, como *Espírito*.

A proposta de Agamben é de que a indicação do ter-lugar do evento de linguagem, fundada na contemporaneidade da enunciação, só seja possível por meio da voz humana, ou pura voz, definida como “portadora de um significado desconhecido. A Voz,⁶³ assim considerada, mostrar-se-á como pura intenção de significar, como puro querer-dizer, no qual alguma coisa se dá à compreensão sem que se produza ainda um evento determinado de significado” (AGAMBEN, 2006, p. 53). A voz humana pode ser concebida como uma estrutura negativa, pois *não é mais* mero som, e *ainda não é* significado. Essa estrutura, subjacente a todo uso comunicativo da linguagem, está, segundo o filósofo, “singularmente próxima da dimensão de significado do puro ser” (p. 55). A Voz *ainda não é* linguagem. O que, na Voz, permite, então, que o homem fale?

A resposta encontrada por Agamben aponta diferenças importantes entre Hegel e Heidegger. Na filosofia hegeliana, pode-se encontrar um “pensamento da voz só” na origem da linguagem humana, a qual se constituiria sobre uma voz animal definida por um contínuo som vocálico incapaz de significar qualquer coisa. A interrupção do fluxo sonoro pelas consoantes é que introduz a diferenciação entre os sons, permitindo a produção da palavra na sucessão dos fonemas. É pela articulação significante que Hegel afirma ser a linguagem a voz da consciência. Por sua vez, os nomes que se formam a partir dessa articulação carregam “a idealidade de uma coisa existente, o imediato não-existir desta”, uma vez que a passagem do concreto do ente ao ideal do nome implica a anulação do primeiro (HEGEL citado por AGAMBEN, 2006, p. 65).

⁶³ Agamben usa a inicial maiúscula para diferenciar a “pura voz” da voz física.

O conteúdo da voz animal que permite o surgimento da linguagem é o ser suprimido do animal, pois, como constata Hegel (citado por AGAMBEN, 2006, p. 66): “todo animal tem na morte violenta uma voz, exprime a si mesmo como si mesmo suprimido”. Assim, a voz sobre a qual se articula a linguagem humana é sempre memória de uma morte, carregando, por isso, uma negatividade ínsita.

Na obra de Heidegger, entretanto, o pensamento da voz só permanece oculto, dado seu propósito de superar a definição de homem como animal falante. Buscando um fundamento mais negativo para o *Dasein*, a filosofia heideggeriana se recusa a assumir a linguagem como voz da consciência humana, ainda que indiretamente, por meio da artilculação de uma voz animal, como em Hegel: “A linguagem, na sua essência, não é manifestação de um organismo nem expressão de um ser vivente. [...] A linguagem é advento iluminante-obscurante do próprio ser” (HEIDDEGER, citado por AGAMBEN, 2006, p. 76).

Como advento do ser, a linguagem deve estar relacionada, de algum modo, à abertura do *Dasein* a si mesmo, quando se revela sua negatividade originária. Conduzido ao *Da* da abertura, sendo-o, o homem se encontra, na leitura agambeniana de Heidegger, “*no lugar da linguagem sem ter uma voz*” (AGAMBEN, 2006, p. 76, *italico no original*). Nesse instante do desvelamento, o que está no lugar da voz animal será, por isso, o silêncio, diante do qual o homem se encontra como diante do nada. Se não há voz, há, entretanto, a *Stimmung*.⁶⁴

O termo *Stimmung*, que comumente é traduzido por “tonalidade emotiva”, deve aqui ser esvaziado de todo significado psicológico e restituído à sua conexão etimológica com a *Stimme* [voz] e, sobretudo, à sua originária dimensão acústico-musical: *Stimmung* figura na língua alemã como tradução do latim *concentus* e do grego ἁρμονία [harmonia]. Esclarecedora, deste ponto de vista, é a maneira pela qual Novalis pensa a *Stimmung* não como uma *psicologia*, mas como uma “acústica da alma” (AGAMBEN, 2006, p. 77, *italico no original*).

Na condução do homem ao seu *Da*, a *Stimmung* fundamental é a angústia, que, como vimos, coloca-o numa zona de profundo desconforto, pois o que se abre para ele, e o singulariza

⁶⁴ Na edição brasileira de *Ser e tempo*, *Stimmung* é traduzido como *humor*, constituindo o correlato ôntico da disposição: “O que indicamos *ontologicamente* com o termo disposição é, *onticamente*, o mais conhecido e mais cotidiano, a saber, o humor, o estar afinado num humor” (HEIDEGGER, 2009, p. 193, *italico no original*). Com isso, perde-se a conotação musical da palavra em alemão, e também sua relação etimológica com *Stimme* (voz).

nesse abrir-se, é “o nada e o ‘em lugar nenhum’” (HEIDEGGER, 2009, p. 255). É exatamente nesse lugar negativo que se oculta o “pensamento da voz só” em Heidegger, dado que é aí onde se ouve a Voz da consciência. Em *Ser e tempo*, o chamado dessa Voz é descrito nos seguintes termos:

O *que* diz a consciência, no seu chamar, ao convocado? Em sentido estrito: nada... A chamada não necessita de nenhum proferimento vocal. Ela não se leva à palavra, todavia não permanece, por esta razão, obscura e indeterminada. A consciência fala única e exclusivamente no modo do silêncio. Com isto, ela não só não perde nada no que se refere à perceptibilidade, mas compele o *Dasein*, convocado e desperto, à sua silenciosidade própria (HEIDEGGER citado por AGAMBEN, 2006, p. 81, *itálico no original*).

A convocação silenciosa do *Dasein* pela consciência é assimilada, por Agamben, ao puro querer-dizer, ao ter-lugar da linguagem. Escutar esse chamado sem som é a condição para que o homem se aproxime de sua possibilidade mais própria e mais negativa – a morte – assumindo-a autenticamente: “A límpida coragem da angústia essencial garante a secreta possibilidade da experiência do ser” (HEIDEGGER citado por AGAMBEN, 2006, p. 83). É uma “bela coragem”, nas palavras de Helder (2006b, p. 75):

Deitei-me no chão, e não é fácil. É preciso ter sido queimado por muitos nomes, ter esquecido e lembrado a delicadeza, o sangue, a ironia, paisagens e transmutações, as formas, as vozes. Como se pudéssemos existir sem qualquer herança, com a fortuna apenas de um tesouro criado pela solidão. Deitado na terra, respiro contra o chão vivo; e como estou com a cara muito junto ao chão, o sopro bate na terra e volta-me à cara. É ainda assim uma bela coragem.

Deitar-se no chão é um modo de sentir o próprio peso. Vimos, com Starobinski, que o pesar é um traço do melancólico, vergando sob o pensamento. O ciclo de lembrança e esquecimento que ocupa a cabeça parece levar, por fim, ao esgotamento, materializado na existência sem herança, sem nada que possa ser transmitido de um homem a outro – e seria necessário explicitar aqui a nulificação da linguagem como meio de comunicação e de troca? Existir sem nada que não a solidão, a gravidade que puxa para baixo o corpo, e o fluxo da respiração que sai da boca na forma do sopro, elemento mudo da voz, e retorna, igualmente sem som, como um chamado. A dificuldade de sentir o próprio peso é uma bela angústia.

A *figure penchée* está de certo modo no ensaio de Agamben que encerra *A linguagem e a morte*. Também aí o pensamento tem o aspecto extenuante de uma angústia, exibindo seu pesar na etimologia compartilhada com a *suspensão* e a *pendência*.⁶⁵ O que nele pende é o nexos entre voz e linguagem, a impossibilidade de que a linguagem seja imediatamente a voz humana. É graças a esse hiato que o homem pode pensar: “Por isso não podemos, falando, deixar de pensar, de manter em suspenso as palavras. O pensamento é a pendência da voz na linguagem. (A cigarra – é claro – não pode pensar no seu rechino)” (AGAMBEN, 2006, p. 145-146). Pois o rechino, podemos completar, é a voz imediata da cigarra.

Essa pendência, Agamben (2006, p. 145, *italico no original*) também a define como uma busca,⁶⁶ cuja infinitude é o problema da filosofia. Entretanto, sendo a voz pura negatividade, algo que jamais é nem será, impõe-se ao pensamento a resolução de sua pendência, pois ele “tem a pensar *nada* da voz”. Resolver a suspensão da voz na linguagem é o que instaura a ética quando o pensamento é atravessado, ultrapassado.⁶⁷ É ao fim dessa travessia, na qual sempre falhamos em encontrar a voz na linguagem, que podemos nos ver livres do peso da pendência, isto é, do próprio pensamento:

Aproximamo-nos da linguagem tanto quanto possível, quase a tocamos, mantida em suspenso: mas o nosso encontro não aconteceu e então tornamos a nos afastar, livres de qualquer pensamento, rumo a casa.

Portanto a linguagem é a nossa voz, a *nossa* linguagem. Como agora falas, isto é a ética (p. 147, *italico no original*).

Ter na linguagem uma voz e fazer dela uma morada, alcançando a ética, só é possível pela experiência da negatividade. Mas como poderia o homem fazer essa travessia sem sucumbir ou encobri-la simplesmente?

⁶⁵ “A palavra pensamento tem, originalmente, em nossa língua [italiana], o significado de angústia, de ansioso ressentimento, ainda presente na expressão usual: ‘stare in pensiero’” (AGAMBEN, 2006, p. 145).

⁶⁶ “A busca da voz na linguagem é o pensamento” (AGAMBEN, 2006, p. 146).

⁶⁷ “Do termo latino que, por séculos, indicou o pensamento, *cogitare*, resta em nossa língua [italiana] somente um vestígio na palavra *tracotanza*. Ainda no século XIV, *coto*, *cuitanza*, querem dizer: pensamento. *Tracotanza* deriva, através do provençal *oltracuidansa*, de um termo latino, *ultracogitare*: exceder, passar o limite do pensamento, sobrepensar, *trespensar*” (AGAMBEN, 2006, p. 146-147, *italico no original*).

3.3 Photo

O pensamento do negativo é atravessado pela imagem do fulgor nas obras dos dois grandes interlocutores de Agamben em *A linguagem e a morte*. Em Hegel, o estado do homem anterior à linguagem é descrito como uma noite apavorante:

[...] o homem é esta noite, este puro nada, que tudo contém na sua simplicidade, uma infinita riqueza de muitas representações e imagens... Em fantasmagóricas representações, por toda parte é noite; inesperadamente salta fora, aqui, uma cabeça ensanguentada, lá, outra figura branca, e como surgiram desaparecem. Esta noite se olha quando se fixa nos olhos um homem – dentro, uma noite que se torna assustadora; aqui, sobre cada um se estende a noite do mundo (HEGEL citado por AGAMBEN, 2006, p. 63).

Sendo esse estado pré-linguístico uma noite de puro nada, a linguagem é o que traz à luz a consciência. Em Heidegger, por sua vez, a iluminação está, de modo geral, na possibilidade do evento de desvelamento do ser ao *Dasein*:

Se a palavra *Alétheia* pode ser associada, em Heidegger, ao evento de linguagem entrançado às relações de velamento-desvelamento, percebemos que somente a partir do *Dasein* – enquanto representação do todo – a *Alétheia* como o acontecimento pode se confundir com seu próprio sentido originário: o sentido que, nesse caso, é o puro iluminar e significar (LIMA, 2012, p. 68).

Se a própria ligação entre linguagem e morte se manifesta na luz terrível de um relâmpago,⁶⁸ é ainda a palavra que abre mudamente a clareira do ser e, portanto, a ameaça que provém ao *Dasein* de seu *Da*:

Uma vez que plantas e animais já estão sempre distendidos em seu ambiente (*Umgebung*), mas jamais postos livremente na clareira (*Lichtung*) do ser – e esta somente é “mundo” –, eles são desprovidos de linguagem. [...] A linguagem é advento iluminante-obscurante do próprio ser (HEIDEGGER, citado por AGAMBEN, 2006, p. 76).

Também Agamben usará uma imagem de fulgor para descrever essa abertura do homem à negatividade do ter-lugar da linguagem, e o fará a partir da poética provençal para mostrar que, ao lado da filosofia, a poesia pode constituir, na cultura ocidental, um modo privilegiado

⁶⁸ Recordemos a observação de Heidegger de que “a relação essencial entre morte e linguagem surge como um relâmpago, mas permanece impensada” (HEIDEGGER citado por AGAMBEN, 2006, p. 9), ponto de partida para Agamben (2006) no desenvolvimento do problema da negatividade.

de lidar com esse ter-lugar. Para compreender a experiência empreendida pelos trovadores, o filósofo resgata um importante dado da retórica antiga. De acordo com ele, essa ciência concebia, com o nome de *tópica*, uma técnica que permitia conhecer e dominar os “‘lugares’ (*topoi*) dos quais brota e inicia o discurso humano” (AGAMBEN, 2006, p. 92). Dentro da *tópica*, havia como que duas dimensões da linguagem, a *ratio* (ou *ars*) *iudicandi* e a *ratio* (ou *ars*) *inveniendi*, correspondendo a primeira à aferição da verdade do enunciado e a segunda, mais originária, à possibilidade de ter “experiência do próprio advento do discurso [...] de ter acesso ao seu lugar” (p. 92).⁶⁹ Assim, na *ratio inveniendi*, a retórica se ocupava de construir um *locus* para a palavra, o qual era denominado *argumento*:

O termo *argumentum* deriva do mesmo tema *argu* que é encontrado em *argentum*, e que significa “esplendor, clareza”. *Arguo* significa originalmente “faço brilhar, clareio, abro um caminho para a luz”. O argumento é, neste sentido, o evento iluminante da palavra, o seu ter-lugar (p. 92).

Entretanto, a *tópica* sofreu uma espécie de decadência na retórica antiga e foi reduzida a uma mnemotécnica com o objetivo não de abrir o ter-lugar da linguagem, mas simplesmente de armazenar as palavras como já dadas e postas à disposição do orador em lugares fixos e determinados. Sua reabilitação pelos poetas provençais se deu com a experiência de linguagem forjada no cristianismo e formulada por Santo Agostinho. Na visão agostiniana, não se encontrando desde sempre unido à palavra ou de posse dela, o homem deve buscá-la, e o motor dessa busca é um desejo amoroso. Dessa forma, o nascimento da linguagem é um ato de amor. Recuperar esse aspecto do advento da palavra, na dimensão de seu ter-lugar, é o intento da poesia trovadoresca:

[...] não querem [os poetas provençais] rememorar argumentos já entregues a um *topos*, e sim ter experiência do *topos* de todos os *topoi*, ou seja, do próprio ter-lugar da linguagem como argumento originário [...] *Amors* é o nome que os trovadores dão à experiência do advento da palavra poética, e amor é, portanto, para eles, a *razo de trobar* por excelência (AGAMBEN, 2006, p. 94).

Estabelecer o amor como *razo de trobar* comporta um esclarecimento especialmente significativo da parte de Agamben nesse ponto, a respeito da confusão entre o amor como advento da palavra poética, experiência do *topos* originário da linguagem, e o sentimento verificado no plano do vivido como matéria a ser expressa no texto literário:

⁶⁹ Essas duas dimensões da linguagem são semelhantes àquelas duas apontadas na última seção do segundo capítulo, quando tratamos da performatividade, a saber, a da asserção e a da veridificação, respectivamente.

A idéia moderna de um vivido como matéria que o poeta deve exprimir na sua poesia [...] nasce precisamente desta má interpretação da experiência trovadoresca. [...] aquilo que, para os trovadores, era um *viver a razo* – isto é, experimentar o evento de linguagem como amor –, torna-se agora um *razoar sobre o vivido*, um colocar eventos biográficos em palavras (AGAMBEN, 2006, p. 94-95, *itálico no original*).

Dissemos, no primeiro capítulo deste estudo, que Herberto Helder não é moderno. Podemos, agora, reafirmá-lo com esses novos argumentos obtidos da leitura de Agamben, pois, se a “autobiografia” praticada pelo poeta português é o registro de uma passagem pela negatividade da linguagem, revela-se, nesse aspecto, sua afinidade com os trovadores provençais:

Nessa experiência do ter-lugar da linguagem como amor, no entanto, estavam necessariamente implícitas uma dificuldade e uma negatividade, que os mais radicais entre os trovadores – na trilha das contemporâneas especulações teológicas sobre o *nihil* – não hesitam em conceber como experiência de um nada (AGAMBEN, 2006, p. 95).

Sendo a experiência do nada um evento no qual brilha a palavra, é oportuno atentar, mais uma vez, para o título da obra de Helder na qual vimos nos concentrando, apenas para notar este dado óbvio que, entretanto, fica talvez encoberto pela origem grega da palavra *fotografia*, imediatamente compreendida simplesmente, o mais das vezes, como retrato, captura de uma imagem, instantâneo. Ora, literalmente, a fotografia é algo como “escrita da luz”. É possível que todos tenhamos na memória uma lembrança do momento em que fazemos esforço para manter os olhos abertos ao tirar a foto para o documento de identidade: o *flash* nos cega. A imagem produzida é o rastro desse momento de intensa luz.

Mas não é apenas nesse disparo que a *fotografia* acontece. Como para emprestar um sentido ainda mais literal ao termo, a luz que escreve é localizada na ponta dos dedos:

É simples: quando acordo aterrorizado, vendo as grandes sombras incompreensíveis erguerem-se no meio do quarto, quando a pequena luz se faz na ponta dos dedos, e toda a imensa melancolia do mundo parece subir do sangue com a sua voz obscura... Começo a fazer o meu estilo (HELDER, 2005c, p. 13).

Aqui, o rastro, como signo que excede a comunicação predeterminada pelo sistema linguístico, é o estilo, redundância singularizante forjada na enunciação, entendida de acordo

com a leitura agambeniana como ter-lugar da linguagem. Outro modo de *fotografia* é o que se faz com os astros:

Se alargas os braços desencadeia-se uma estrela de mão
a mão transparente, e atrás,
nas embocaduras da noite,
o mundo completo treme como uma árvore
luzindo
com a respiração (HELDER, 2006b, p. 7).

No capítulo precedente, vimos que as origens do paradigma indiciário, que se aplica à leitura dos vestígios e é uma das manifestações da assinatura teorizada por Agamben (2010), remonta à antiga prática de ler os sinais escritos no mundo, e, particularmente, no firmamento. Se “no céu os homens aprenderam, quiçá pela primeira vez, a ‘ler aquilo que nunca foi escrito’” (AGAMBEN, 2010, p. 74, citando Hofmannsthal),⁷⁰ nas estrelas há um duplo não-estar da linguagem. O primeiro diz respeito à configuração das constelações, mas também às cartas astrológicas e outras diversas previsões, atribuições de sentido ao que, a princípio, não tem natureza de signo. O segundo se refere ao não-estar das estrelas em si: sabemos que o brilho emitido por elas pode ser visto por muito tempo após sua morte. É o rastro pelo qual se tornam presentes em sua ausência. Como vestígio, a luz da estrela é também cicatriz:

É amargo o coração do poema.
A mão esquerda em cima desencadeia uma estrela,
em baixo a outra mão
mexe num charco branco. Feridas que abrem,
reabrem, cose-as a noite, recose-as
com linha incandescente. [...]
Cose-te: brilhas
Nas cicatrizes [...] (HELDER, 2006a, p. 430-431).

As mãos se empenham na abertura e sutura das feridas que são a própria escrita do poema, lugar onde brilham os rastros. Talvez possamos atribuir a eles a estrutura negativa da Voz: não são mais apenas objetos ou acontecimentos do mundo, mas ainda não são significado. Neles, está o puro querer-dizer. O rastro é uma forma do ter-lugar da linguagem e, como tal, é portador da negatividade, pois se funda numa ausência: é sempre o que não está escrito que lemos.

⁷⁰ Traduzido da versão em castelhano: “[...] en el cielo los hombres aprendieron, quizá por primera vez, a ‘ler aquello que nunca ha sido escrito’”.

Num dos últimos textos de *Photomaton...*, intitulado “(lembança)”, Helder registra sua admiração pelo poeta português Edmundo de Bettencourt,⁷¹ destacando um episódio ilustrativo do dilema autoral a respeito dos vestígios autobiográficos deixados na obra:

Não me vou permitir a circulação por um anedotário que, duvidosamente, fundamentaria no concreto certo rigor superlativo de Bettencourt. Mas recorro a minha perplexidade perante uma dúvida sua se deveria ou não eliminar de um poema o verso: “Que ficará de mim?” Parece que o Autor o suspeitava pelo menos nos arredores de uma sumptuosidade a ver com o exibicionismo. Porém, num outro sentido mais pertinente e impertinente, o que fica os poetas o fundam, como aparece no dizer hölderliniano. [...] O lugar por onde a riqueza desaparece – isto. Isto é o que se assinala quando morre um poeta maiusculamente mantido. E foi o que aconteceu com Bettencourt: – desaparecido, como riqueza esquiva que era. [...] Desapareceu, mas é no seu desaparecimento que se nos concede aparecermos. Pois “o que fica os poetas o fundam”. E só poderemos aparecer no que ficou fundado. (HELDER, 2006b, p. 159-160, citando Hölderlin)⁷²

O sentido inicial da pergunta de Bettencourt – “Que ficará de mim?” – é logo desvirtuado – ou seria melhor dizer aclarado? – por Helder. Afasta-se, essa interpretação, da preocupação com o exibicionismo autoral, e passa ao campo da fundação da poesia em si, que se dá pelo que fica de um poeta. Se a palavra é o que fica dele e que nada mais faz além de marcar seu desaparecimento, o que se observa nela é uma espécie de negativo do exibicionismo temido. Se, como vimos na leitura agambeniana da poética provençal, a poesia é uma experiência do ter-lugar da linguagem como nada, e é nessa palavra “que se nos concede aparecermos”, é porque ela se constitui como rastro que gravita em torno de um vazio. Rastro de um instante de excessiva luminosidade, como um relâmpago ou *flash*: “Talvez eu mesmo comece aqui, neste momento ignorante, onde se faz uma claridade inexplicável” (HELDER, 2006b, p. 35). Momento de uma cegueira.

⁷¹ É um dos poetas escolhidos para figurar na antologia *Edoi lelia doura*, organizada por Helder. Na nota biográfica escrita pelo organizador para Bettencourt, lê-se o seguinte: “Nasceu na Ilha da Madeira, em 1899 e morreu em Lisboa em 1973. Publicou *O Momento e a Legenda* (1930) e *Poemas de Edmundo de Bettencourt* (1962), mas durante o longo período que medeia entre estas duas obras colaborou em revistas, onde apareceram alguns dos seus melhores poemas. Em 1981, destacado da obra completa, editou-se o volume *Poemas Surdos*, decerto o cume da sua poesia” (HELDER, 1985, p. 145). Infelizmente, não foi possível identificar o poema ao qual pertence ou teria pertencido o verso comentado por Helder.

⁷² O verso de Hölderlin citado por Helder é o que encerra o poema “Lembrança”. Na tradução de José Paulo Paes, a última estrofe do poema diz: “Mas agora, rumo à Índia,/Eis que os homens partiram./Lá, no promontório ventoso,/Junto ao monte das vinhas, onde/Desce o Dordona/E se une ao esplêndido Garona,/Ganhando largura de mar, o mar/Que dá memória e a tira, assim/Como o amor detém os olhos diligentes./O que fica, porém, é o que os poetas fundam.” (HÖLDERLIN, 1991, p.131.)

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Tradução, notas e posfácio de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *O sacramento da linguagem: arqueologia do juramento* (Homo Sacer II, 3). Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- AGAMBEN, Giorgio. Teoría de las signaturas. In: *Signatura rerum: sobre el método*. Traducción de Flavia Costa y Mercedes Ruvituso. Barcelona: Anagrama, 2010. p. 43-107.
- AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- AUSTIN, John L. Performativos e constatativos. In: *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990. p. 18-28.
- BAKHTIN, Mikhail. Biografia e autobiografia antigas. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora F. Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena S. Nazário e Homero F. de Andrade. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp; Hucitec, 1990a. p. 250-262.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance (Sobre a metodologia do estudo do romance). In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora F. Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena S. Nazário e Homero F. de Andrade. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp; Hucitec, 1990b. p. 397-428.
- BAUDELAIRE, Charles. O Heautontimoroumenos. In: *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 307-309.
- BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2011a. p. 49-73.
- BENJAMIN, Walter. Drama trágico e tragédia. In: *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011b. p. 49-166.
- BENJAMIN, Walter. O *intérieur*, o rastro. In: *Passagens*. Tradução de Irene Aron (alemão) e Cleonice Paes Barreto Mourão (francês). Organização de Willi Bolle, colaboração Olgária Chain Féres Matos. Revisão técnica de Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 247-262.
- BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000. p. 9-101. (Obras escolhidas, v. III.)
- BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 108-113. (Obras escolhidas, v. I.)

BENNINGTON, Geoffrey. Derridabase. In: BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1996.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: *Problemas de lingüística geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 5. ed. Campinas: Pontes, 2005a. p. 284-293.

BENVENISTE, Émile. A filosofia analítica e a linguagem. In: *Problemas de lingüística geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 5. ed. Campinas: Pontes, 2005b. p. 294-305.

BITENCOURT, César Roberto. Conceito de crime. In: *Tratado de direito penal: parte geral*. 10. ed. São Paulo: Saraiva, 2006. p. 255-268. v. 1.

BONNEFOY, Yves. Préface. In: STAROBINSKI, Jean. *La mélancolie au miroir*. Paris: Julliard, 1989. p. 7-9.

BORGES, Jorge Luis. A morte e a bússola. In: *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Abril Cultural, 1972. p. 139-154.

BRASIL. Decreto-Lei n. 2848, de 07 de dezembro de 1940. *Código penal*. Rio de Janeiro, 1940. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/Del2848.htm>. Acesso em: jul. 2011.

BUESCU, Helena Carvalhão. Herberto Helder: uma ideia de poesia omnívora. *Diacrítica*, Braga, n. 23/3, p. 49-63, 2009.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. A teoria do romance. In: *Bakhtin*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 293-310.

DAMIÃO, Carla Milani. *Sobre o declínio da “sinceridade”*: filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin. São Paulo: Loyola, 2006.

DE MAN, Paul. Autobiography as de-facement. In: *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984. p. 67-81.

DERRIDA, Jacques. A escritura pré-literal. In: *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 3-118.

EIRAS, Pedro. Herberto Helder: *Photomaton & vox*. In: *Esquecer Fausto*: a fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol. Porto: Campo das Letras, 2005. p. 377-532.

FERRO, Roberto. Acerca dos contrabandistas. In: *Da literatura e dos restos*. Tradução de Jorge Wolff. Florianópolis: Ed. UFSC, 2010. p. 21-34.

FOUCAULT, Michel. Capítulo III. Representar. In: *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Michail. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 63-105.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: 34, 2006. p. 107-118.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-175.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia – primeira parte*. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2011.

HEGEL, G. W. F. A certeza sensível – ou o Isto e o Visar. In: *Fenomenologia do espírito: parte 1*. Tradução de Paulo Meneses com a colaboração de Karl-Heinz Effen. Petrópolis: Vozes, 1992. p. 74-82.

HEIDEGGER, Martin. O possível ser-todo da presença e o ser-para-a-morte. In: *Ser e tempo*. Trad. revisada de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco; Petrópolis: Vozes, 2009. p. 309-344.

HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa, 2006a.

HELDER, Herberto. *Photomaton & vox*. 4. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006b.

HELDER, Herberto. Poeta obscuro. In: *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005a. p. 131-134.

HELDER, Herberto. Doenças de pele. In: *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005b, p. 61-66.

HELDER, Herberto. Estilo. In: *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005c. p. 11-14.

HELDER, Herberto. Herberto Helder: entrevista. *Inimigo rumor*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 190-197, 2001.

HELDER, Herberto. (Org.). *Edoi lelia doura: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1985.

HELDER, Herberto. Retrato em movimento. In: *Poesia toda 2*. Lisboa: Plátano, 1973. p. 73-160.

HÖLDERLIN, Friedrich. Lembrança. In: *Poemas*. Seleção, tradução e introdução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 129-131.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York; London: Methuen, 1984.

LACAN, Jacques. Introdução aos Nomes-do-Pai. In: *Nomes-do-Pai*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005. p. 55-87.

LEAL, Izabela Guimarães Guerra. *Doze nós num poema: Herberto Helder e as vozes comunicantes*. 2008. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas – Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 13-109.

LIMA, Sérgio Henrique da Silva. O “pensamento do fim” como origem do pensamento da negatividade. In: *A morte não tem só cinco letras: uma leitura sobre o lugar da negatividade em Húmus*, de Raul Brandão. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários – Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. p. 53-89.

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

MARINHO, Maria de Fátima. *Herberto Helder: a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia, 1982.

MARTELO, Rosa Maria. Assassinato e assinatura. In: *A forma informe: leituras de poesia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010. p. 83-111.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. Do arrependimento. In: *Ensaaios*. 2. ed. Tradução de Sérgio Milliet, precedido de “Montaigne – o homem e a obra”, de Pierre Moreau. Brasília: Editora UnB; Hucitec, 1987. p. 152-163. v. 3.

OLIVEIRA, Claudio. A linguagem e a morte. In: PUCHEU, Alberto (Org.). *Nove abraços no inapreensível: filosofia e arte em Giorgio Agamben*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue; FAPERJ, 2008. p. 101-132.

PEIRCE, Charles S. Classificação dos signos. In: *Semiótica e filosofia: textos escolhidos de Charles Sanders Peirce*. Introdução, seleção e tradução de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, [s.d.]. p. 93-114.

PIMENTEL, Diana. *Ver a voz, ler o rosto: uma polaroide de Herberto Helder*. Porto: Campo das Letras, 2007.

POE, Edgar Allan. The Mystery of Marie Rogêt. In: *The complete tales and poems*. New York: Vintage Books, 1975. p. 169-207.

RISO, Clara. auto-bio-thanato-grafia: a experiência do silêncio em *Photomaton & vox*, de Herberto Helder. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 46-59, 2004.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*. Tradução de Fernando Lopes Graça. Lisboa: Relógio d’água, 1988. v. 1.

SEDLMAYER, Sabrina. Retratos em movimento na obra contínua de Herberto Helder. *Cadernos de Estudos Culturais*, Campo Grande/MS, v. 2, n. 4, p. 165-172, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A tradição romântica de Iena. In: *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin: romantismo e crítica poética*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 23-76.

SILVA, João Amadeu Oliveira Carvalho da. Entre o excesso da palavra e o excesso da vida. In: *A poesia de Herberto Helder: do contexto ao texto – uma palavra sagrada na noite do mundo*. [s.l.]: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2004. p. 185-309.

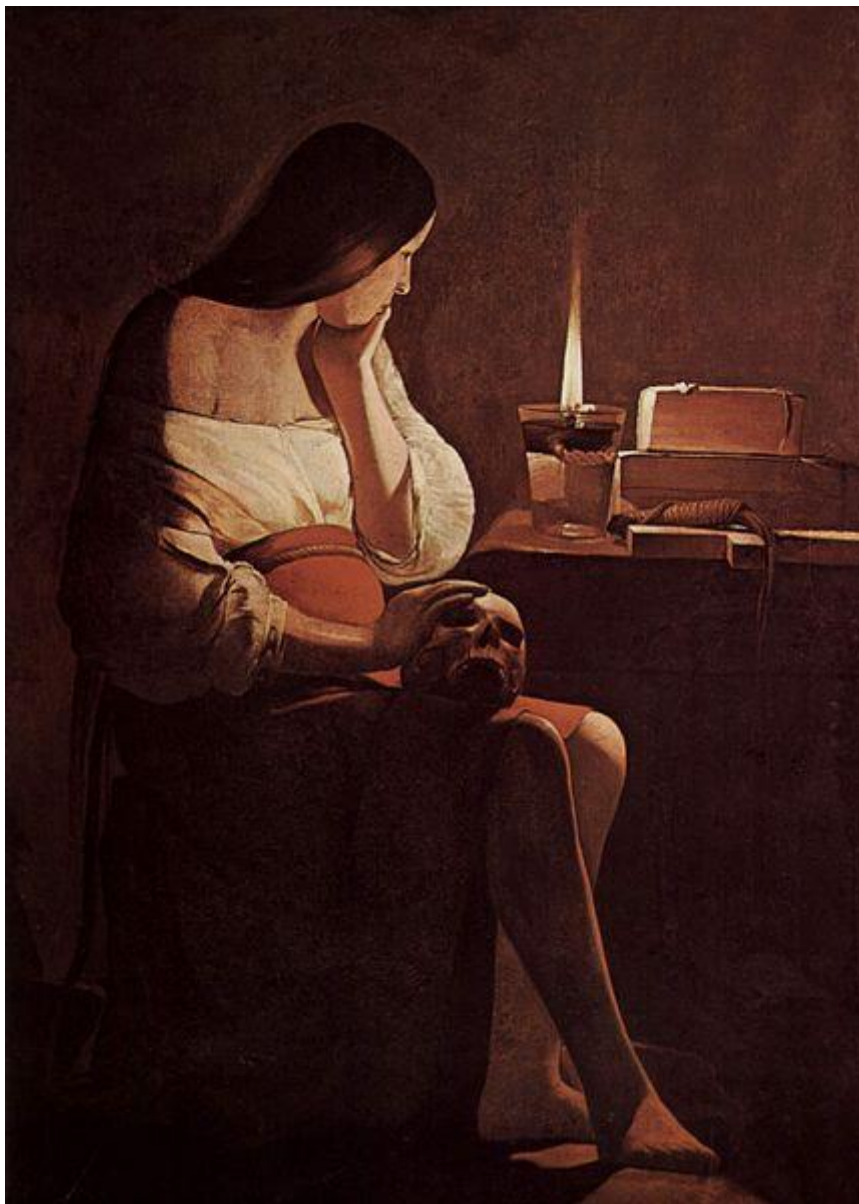
STAROBINSKI, Jean. *La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*. Paris: Julliard, 1989.

STAROBINSKI, Jean. Le style autobiographique. *Poétique*: revue de théorie et d'analyse littéraire, Paris, n. 3, p. 257-265, 1970.

TAYLOR, Charles. Interioridade. In: *As fontes do self*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Loyola, 1997. p. 149-270.

YVANCOS, José María Pozuelo. *De la autobiografía*: teoría y estilos. Barcelona: Ed. Crítica, 2005.

ANEXO



Georges de La Tour, “La Madeleine à la veilleuse” (também conhecida como “La Madeleine Terff”), 1640-1645

Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/cc/Georges_de_La_Tour_007.jpg/430px-Georges_de_La_Tour_007.jpg>. Acesso em: dez. 2012.



Georges de La Tour, “La Madeleine Pénitente” (também conhecida como “La Madeleine Wrightsman”), aprox. 1640

Disponível em: <<http://images.metmuseum.org/CRDImages/ep/web-large/DT7252.jpg>>. Acesso em: dez. 2012.



Virgil Solis, "Melancholicus", 1530-1562

Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00088/AN00088774_001_m.jpg>. Acesso em: dez. 2012.



Albrecht Dürer, “Melancholia I”, 1514.

Disponível em: <<http://www.kunsthalle-karlsruhe.de/typo3temp/pics/b1d860d071.jpg>>. Acesso em: dez. 2012.