

**Carolina Anglada de Rezende**

***O POEMA É UM ANIMAL:***

obscuros bestiários de Herberto Helder

**Belo Horizonte**

**2014**

**Carolina Anglada de Rezende**

***O POEMA É UM ANIMAL:***

obscuros bestiários de Herberto Helder

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literaturas Modernas e Contemporâneas.

**Área de concentração:** Literaturas modernas e Contemporâneas.

**Linha de Pesquisa:** Literatura e Políticas do Contemporâneo.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sabrina Sedlmayer-Pinto.

Universidade Federal de Minas Gerais

Faculdade de Letras – UFMG

Belo Horizonte

2014

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

H474.Yr-p Rezende, Carolina Anglada de.  
O poema é um animal [manuscrito] : obscuros bestiários de  
Herberto Helder / Carolina Anglada de Rezende. – 2014.  
127 f., enc.  
Orientadora: Sabrina Sedlmayer Pinto.  
Área de concentração: Literatura Modernas e Contemporâneas  
Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas  
Gerais, Faculdade de Letras.  
Bibliografia: f. 123 -127.

1. Helder, Herberto, 1930- – Crítica e interpretação – Teses. 2.  
Animais na literatura – Teses. 3. Metamorfose na literatura – Teses.  
4. Poesia portuguesa – História e crítica – Teses. I. Sedlmayer Pinto,  
Sabrina. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de  
Letras. III. Título.



pós-lit  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de  
Letras - FALE



Dissertação intitulada *O poema é um animal: obscuros bestiários de Herberto Helder*, de autoria da Mestranda CAROLINA ANGLADA DE REZENDE, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

**Linha de Pesquisa:** Literatura e Políticas do Contemporâneo

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dra. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges - FALE/UFMG

Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel - UFOP

Prof. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira

Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 5 de dezembro de 2014.

*para a minha mãe,  
pela escuta dos silêncios.*

## AGRADECIMENTOS

Em primeiríssimo e extenso lugar, à minha mãe, Maria de nome e de Norte, pela aposta e pelo abrigo, a quem dedico esta dissertação. Ao meu pai, Geraldo, pelas primeiras estantes, firmamento de tudo o que se tornou, hoje, morada.

À professora e orientadora Sabrina Sedlmayer, pelo rigor no argumento, pelo tempo na delicadeza e pela cumplicidade, ao longo de todos esses anos.

Ao professor Emílio Roscoe Maciel, pela acolhida generosa oferecida a estas páginas.

À professora Maria Esther Maciel, pela interlocução apurada, desde quando tudo era apenas um rastro, um zurro, um pio. À professora Sara Rojo, sempre dedicada, pela cordialidade em me aceitar e me incluir mais uma e outra vez na ventura do conhecimento. À professora Elisa Amorim, cujas observações continuam reverberando na memória.

Aos amigos da academia, Nathália Greco, Débora Drummond, Adilson Barbosa, Rafael Oliveira, Josué Godinho, Gabriela Figueiredo, Cristina Dulce, Maria Fernanda Moreira, Marcela Pieri, Maria Raquel, Marina Mattos, Constance von Krüger e Anna Flávia Dias Salles, pela partilha no saber. Aos queridos Dino Neto e Luiza Aguiar, pela distração, porque também é preciso esquecer. À Bruna Félix e Cíntia Saraiva, pelo começo de tudo.

Ao Gustavo Silveira Ribeiro e à Lisa Vasconcellos, vozes e leituras recém-chegadas, derradeiras presenças a selar este trabalho.

À Camila Reis, pela leitura primeira, pela palavra final. Porque a potência da gravidade está no antecipar-se ao porvir, em uma promessa que estará sempre cumprida.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior), pelo financiamento da pesquisa e ao Colegiado de Graduação da Faculdade de Letras da UFMG, pela complementação da bolsa, tornando possível a extensão da pesquisa na sala de aula.

Herberto Helder, a ausência de um rosto que sempre me sondou.

à minha volta um delicioso e infindável jogo de reações, e não há, em toda a matéria com todas as suas tensões, nada em que eu não possa derramar-me e perder-me.

*A Carta de Lord Chandos*

## RESUMO

A partir da experiência poética do escritor português Herberto Helder, buscou-se ler certas figurações do animal em sua obra, com o objetivo de relativizar os lugares teóricos tradicionalmente construídos por diferentes campos do saber, a exemplo da filosofia, da antropologia e da teoria literária. Em um primeiro momento, apresenta-se a *máquina lírica* helderiana e as suas operações de reversibilidade e metamorfose, tangenciando aspectos particulares da obra desse poeta. Nós investigamos, assim, o estatuto ontológico do humano com o intuito de abrir passagens metodológicas para a reflexão acerca da alteridade animal, que é o cerne da presente pesquisa. Ao recuperar, para tanto, um gênero decadente, a saber, o bestiário, o poeta se apodera da animalidade como operação crítica capaz de, em uma escrita do devir, propor novas aproximações e percepções do incognoscível. Por fim, foram estabelecidas relações entre a apropriação da tradição e o gesto de tradução, cujos processos, em Helder, afirmam a escrita como uma abertura ao estrangeiro e à alteridade.

**Palavras-chave:** Herberto Helder, bestiário, poesia.



## ABSTRACT

Using the poetic experience of portuguese writer Herberto Helder, this study analyzes certain representations of animals in his work in order to relativise the traditionally construed theoretic places proposed by other fields of knowledge, such as Philosophy, Anthropology, and Literary Theory. At first, the helderian “lyrical machine” and its operations of reversibility and metamorphosis are presented, as well as considerations pertaining to particular aspects of this poet's work. We investigate, along these lines, the ontological rule of humans with the intent to create methodological pathways for the reflection regarding animal otherness, which stands as the center of the present research. As the poet recovers a decadent genre such as the bestiary for his intents and purposes, Helder avails himself of animality in an operation of criticism which, in the writing of becoming, proposes new approaches and perceptions of the unknowable. Finally, we establish relationships between the appropriation of tradition and the gesture of translation, which, in Helder, are processes that affirm writing as an opening to the foreign as well as to otherness.

**Keywords:** Herberto Helder, bestiary, poetry.

## SUMÁRIO

<b>1. CONFINS, CONTINUIDADES</b> .....	9
1.1 Ultimato para o rosto.....	10
1.2 Últimos bestiários, bestiais.....	18
1.3 Última ciência .....	26
1.4 Último selo .....	35
<b>2. HOMEM, HÚMUS</b> .....	48
2.1 Topografias, arqueologias .....	51
2.2 Impertinências .....	62
2.3 Que resta.....	70
2.4 Intempestivo .....	77
<b>3. ANIMÁLIA, ANIMOT</b> .....	85
3.1 Língua poética, língua animal .....	87
3.2 Máquinas, montagens.....	100
3.3 Devires, deveres .....	107
3.4 Traduções, tradições.....	113
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	123

## 1 CONFINS, CONTINUIDADES

O livro não se afigura completo, definitivo, singular. Por outro lado, é impreterivelmente ímpar – ainda que julgado lado a lado com outros livros elaborados pelas mesmas obsessões e insistências de um autor. Diante dessa ambivalência, suspeitamos que não é privilégio da obra saber-se finalizada ou inacabada; sua sentença será dada no limiar da intimidade entre autor e leitor, nos meandros da arquitetura da produção e da recepção. A esse respeito, o poeta português Herberto Helder localiza-se no domínio da continuidade; de uma publicação a outra, encontramos-nos em condição de passagem, compelidos, paradoxalmente, a retroceder e a avançar na obra, a rever e a comparar as obras únicas das obras completas.

Explico: o escritor, a cada nova edição de sua poesia completa, realiza cortes, pequenas alterações de palavras, acréscimos e rearranjos na ordem dos conjuntos de poemas. Sim, na ordem dos fatores poéticos, a mudança dos elementos altera a paisagem. Foram várias e distintas as edições de *Poesia toda*, primeira reunião da obra completa helderiana, que, na ocasião, chegou a compreender traduções de *O bebedor nocturno* (1966), fragmentos, cujo futuro destinou-os à composição de *Phototom & vox* (1978) e um exemplar de *Cobra*, que desapareceu das edições posteriores. *Ou o poema contínuo* surgiu, em 2001, como uma seleção de poemas, arquitetada no mais alto grau, pelo escritor, concedendo outra perspectiva de unidade a este extenso conjunto de obra helderiana, que hoje inclui ainda mais duas publicações recentes, *Servidões* (2013) e *A morte sem mestre* (2014). No mais presente dos presentes, recusando o tornar-se passado por ainda não estar em mãos, a obra toda acaba de ser reunida em *Poemas completos* (2014), que, em princípio, nos rastros deixados pelo lançamento repentino, promete compreender os poemas de *Ofício cantante*, mais os últimos dois livros publicados. Certamente, como habituados leitores helderianos, esperamos que essa seleção também varie, por ser uma nova edição, postulando a contiguidade e a transformação como índices da obra de Herberto Helder.

Internamente, quando nos guiamos pelas datas de escrita dos conjuntos de poemas, ressaltam-se motivos alternados de criação e destruição. *A máquina de emaranhar paisagens* é, ao mesmo tempo, gênese e catástrofe, como veremos a seguir. Escrito poucos anos depois, *Húmus* revive a criação por meio da decomposição das palavras mortas. De forma semelhante, *Última ciência* abole os pressupostos da ciência moderna ao mesmo tempo que lança as bases para a fundação de uma ciência fundamental, valorosa, derradeira. *Do mundo*,

por sua vez, mesmo após tantos encerramentos, fertiliza a poesia com algo novo. A intermitência da metamorfose garante, portanto, o renascer e o sobreviver da voz e do mundo, a cada cessar ou a cada iminência de silêncio definitivo<sup>1</sup>. Quebra de promessa, pois, singularmente difícil.

O poeta, então, persevera. Persegue o que não foi terminado, para estendê-lo ou destruí-lo, para trabalhar no movimento. Seu centro encontra-se por toda parte. Sendo assim, nossa proposta é avançar por essas continuidades, propondo, de início, abordar os reiterados extremos, encerramentos e arremates, num arranjo descontínuo de questionamentos e especulações, do qual se possa extrair algo nas dobras, no tangenciar o sentido que se esgueira e depois resplandece. Acredita-se que, como Helder procede de maneira intervalar, a presente pesquisa possa, com interrogações a abrir e fechar sentenças, vislumbrar perspectivas sobre esta poesia obscura, una, densa e, ainda assim, que falta.

## 1.1 Ultimato para o rosto

O poeta está sozinho. Mesmo diante do imperativo da modernidade e da modernização, alguns raros escritores enviesam seus olhares, em recusa obstinada a qualquer tipo de enquadramento em movimentos vigentes e temporalidades exclusivas, sobretudo àquelas que se afirmam pela noção de um tempo presente linear e horizontal, posposto a um passado a ser negado e superado, e anteposto a um futuro desejável e atingível.

A crise da representabilidade, caracterizada por Michel Foucault em *As palavras e as coisas*, como a adversidade gerada pelas múltiplas perspectivas, percepções e representações possíveis de um objeto observado a partir de um sujeito observador, pretensamente neutro, é a base da construção de uma ideia de “tempo histórico”, isto é, do tempo como garantia absoluta da mudança. Essa crise, iniciada no século XIX, carecia de uma noção de tempo que garantisse a progressão e a inovação como formas de saída para os impasses do presente, a ser tornado passado o quanto antes. Como Hans Ulrich Gumbrecht demonstra no prefácio a sua obra *Modernização dos sentidos*, o legado gerado pelo entrelaçamento entre a crise da

---

<sup>1</sup> É conhecida do leitor helderiano a promessa de silêncio que foi quebrada em 1968. Sobre ela, Herberto Helder comenta, em *Photomaton & Vox*: “Devo ainda falar e falar, depois de 1968, o ano em que – finalmente – me prometi ao silêncio? 1968 foi a minha melhor descoberta, e também um ano que me custou quase a respiração. Pois parece ser necessário que fale” (2006b, p. 42). Mesmo o aproximar-se de figuras que abdicaram da escrita e da publicação, como Hoffmannsthal, ou que se resguardaram na solidão da obra, como Hermann Hesse, intensifica o perigo do cessar das vozes. Em outro fragmento, intitulado “(a carta do silêncio)”, Helder comenta: “Há às vezes uma tal veemência no silêncio que urge inquirir se a poesia não é uma prática do silêncio” (2006b, p. 162).

representação e o desenvolvimento da noção de tempo histórico explica, em parte, o entusiasmo do Alto Modernismo, incorporado pelas vanguardas europeias do século XX, de romper com a função representativa da arte, ancorados em uma missão experimental e subversiva, destinada ao futuro. Trata-se de um momento de intenso desequilíbrio entre significante e significado, do qual os movimentos artísticos tiveram proveito e puderam radicalizar suas proposições dadaístas e surrealistas.

Mesmo contemporâneo a esse momento da arte, o escritor português Herberto Helder distancia-se, em mais de um ponto, do quadro descrito. Não é de sua poética encontrar origens ou fins para as histórias, tampouco de procurar originais, em oposição a cópias, ou de perscrutar o autêntico, em contraste à artificialidade e ao dispositivo da representação. Helder não se atém a distinções como “verdade” e “realidade” ou “razão” e “imaginação”. Longe de uma linguagem midiática, dos assuntos em pauta, o contemporâneo revela-se, a rigor, como experiência limite, apta a desarranjar toda a cronologia e toda a historiografia literária, implodindo-as de dentro da linguagem e dismantando os vínculos estabelecidos tatilmente com o presente vigente. O espaço construído – ou reivindicado – pela poesia helderiana diz respeito a um tema e a uma linguagem deslocados de certa concepção de Modernidade. Como tentaremos evidenciar a seguir, a *folha de rosto* da poética helderiana é feita de montagens, justaposição desencontrada de tempos, paisagens, tons e teores, sem a angústia da influência.

Se pensado geograficamente, Helder não encontra abrigo em um único terreno crítico e classificatório, principalmente em relação a certa “tradição atlântica”,<sup>2</sup> como assim podemos denominar a produção literária portuguesa que, por anos e em diferentes manifestações poéticas, foi responsável por perdurar o imaginário do mar português como imagem da expansão ou da fuga. Fala-se, inclusive, neste imaginário como *ritornello*<sup>3</sup>. Desta linhagem de sentimentos margeados pela saudade das águas que levam os próximos para longe ou pela errância ritmada por uma cadência marítima, iniciada desde as cantigas galego-portuguesas, afirmada por Camões e conservada em versos de Fernando Pessoa e Sophia de Mello Breyner

---

<sup>2</sup> Recentemente, a tradição atlântica foi tema de uma obra que procurou pensá-la, a rigor, como uma exceção. O pesquisador e professor de Literatura Portuguesa e Brasileira na Itália, Roberto Vecchi, parte de todo um imaginário português como ilha (da saudade), reverberado na obra crítica de Eduardo Lourenço, para pensar a guerra colonial como mais um destes pontos em que o país se coloca em uma posição excepcional. Como não é objetivo do presente trabalho se ater a essas considerações tradicionalmente concebidas pelo imaginário português, mas apenas marcá-las como ponto do qual Herberto Helder desvia-se, radicalmente, trata-se de entender, sucintamente, como o sentimento de distinção do país serviu para mascarar o curso das reais atrocidades por meio de discursos luso-tropicalistas.

<sup>3</sup> A pesquisadora Sabrina Sedlmayer, em artigo sobre as traduções de Herberto Helder, considera o mar como uma espécie de *ritornello*, refrão insistente em certa poesia portuguesa. In: LAGES, Suzana Kampff. SAVEDRA, Mônica Maria Guimarães. KRETSCHMER, Johannes. *Cadernos de Tradução – Depois de Babel*. Florianópolis: Pós-graduação em Estudos da Tradução, nº especial, jul./dez. 2014.

Andersen, por exemplo, Helder desvia-se, radicalmente, como se as imagens refletidas nessas águas nada dissessem sobre o seu destino e sobre o tempo de sua poesia.

Desde as primeiras publicações helderianas, ausentam-se a figura do Tejo, os ladrilhos portugueses referentes a um tempo de formação nacional, bem como barcarolas e mesmo o sentimento de decadência, decorrente dos momentos posteriores às Grandes Navegações, expresso em autores contemporâneos na forma de saudade e melancolia. Tampouco se fazem presentes certos símbolos de um destino trágico ou o tom elegíaco, focado em uma espécie de retorno de Narciso, como lemos nos versos de poetas contemporâneos como Manuel de Freitas e de outros *poetas sem qualidade*<sup>4</sup>. Na mais recente obra de poesia publicada, *A morte sem mestre*, Herberto Helder dirige-se diretamente a esta “tradição atlântica”, comparando a “glória atlântica” ao sentimento metafísico, sendo as duas ausências garantidas por sua obra:

e eu, que em tantos anos não consegui inventar um  
resquício metafísico,  
ponho todo o empenho no trânsito das minhas cinzas:  
oh retretes terrestres com destino final nas grandes águas  
marítimas:  
glória atlântica,  
índica megalomania das tripas! (HELDER, 2014, p. 42).

Não importa o aclave metafísico: as “grandes águas marítimas” nivelarão a “glória” às “tripas”, o atlântico como índice das grandes conquistas do Ocidente ao Índico como os restos dizimados do Oriente e, ainda, o sentimento de transcendência à inevitável morte. Nesse sentido, o autor revisita, sim, o passado, o local e o estrangeiro, como nessas águas indiretas, mas com o objetivo de recolher material que possa participar de sua poética. Não se trata de vangloriar a língua portuguesa, a História ou simplesmente resgatar um autor ou um fato não devidamente lido. Nem de fazer dos enredamentos da História o tema para a sua poesia, afinal, este é apenas um, raro poema, no qual se explicitam fatos empíricos de Portugal.

A poética helderiana assim se constrói: topando, aqui e ali, em pontos sólidos e fundamentados da tradição. O traço surrealista, no entanto, apresenta-se de forma mais perene, a contribuir, inclusive, para a elaboração de um procedimento que irá se realizar em toda a sua obra. Como se sabe, Herberto Helder, em meados dos anos 1950, participou da segunda geração de surrealistas, intitulada Grupo do Café Gelo em oposição ao grupo

---

<sup>4</sup> No polêmico prefácio “O tempo dos poetas” à antologia *Poetas sem qualidades* (2002), Manuel de Freitas convoca os poetas a responderem ao seu tempo: “A um tempo sem qualidades, como aquele em que vivemos, seria no mínimo legítimo exigir poetas sem qualidades” (2012, p.155). Herberto Helder só estaria isento de tal convocação para um poesia menor, residual, alegórica, pois “a um génio tudo se perdoa” (2012, p. 159).

surrealista que se encontrava em outro café lisboeta, de nome Café Royal. A singularidade do conjunto composto por Helder, Mário Cesariny, Helder Macedo, Luiz Pacheco, Ernesto Sampaio, entre outros, está na dimensão iconoclasta e veemente que vem sobrepor-se à mera concepção da arte como estética ou “estilo de vida”. A escrita é (também) desejo de crime e destruição. Mais à frente, iremos nos deter especificamente nesse âmbito, legado pelo surrealismo e perceptível em toda a extensão de sua obra.

Para além da comunhão com o preceito criminal da escrita, é possível identificar certa afinidade com práticas surrealistas, como a da montagem, explícita no conjunto de poemas que dá nome ao procedimento, a saber, *A máquina lírica*, mas também em *A máquina de emaranhar paisagens*, na qual trechos bíblicos, de Dante, Camões, entre outros, são justapostos a fim de criarem, conjuntamente, um sentido externo ao das obras em si. Dispostos os excertos, o que de início aparenta tratar-se do episódio da *gênese*, com a criação dos dias e da noite, e do céu e da terra, torna-se, porém, repentinamente inundado de terror, a partir de um terremoto; o sol faz-se negro, a lua sangue, granizo, “águas negras” e “neves” caem do “espaço tenebroso”. A narrativa judaico-cristã de formação do mundo participa, como qualquer outra narrativa ficcional, da implosão provocada pela escrita herbertiana, a eliminar, constantemente, correspondências diretas que permitam ao leitor reproduzir o pensamento já reproduzido *ad aeternum* pela sociedade. Citações ditas como sagradas são colocadas em sequência de citações de Dante, por exemplo, que chega a questionar pontualmente a Igreja Católica, e de trechos próprios – todos os quais, em um segundo momento do poema, são emaranhados e confundidos, pois prescindem-se da autoria entre parênteses, como ocorre no início do poema, a cada vez que uma citação é pela primeira vez empregada. A citação sai de um estado de suspensão garantido pela referência e participa ativamente do composto orgânico do texto.

Essa máquina opera por meio de engrenagens, cujo objetivo é, em princípio, desestruturar os laços entre signo e significado ou entre significado e significante, ou ainda entre fragmento e autoria, para reinseri-los numa lógica de alternância, permuta e reversibilidade. O resultado, se intencional ou contingente, requer um leitor atento, capaz de construir sentidos locais, instáveis, circunstanciais.

Perceptível aqui e ali na poesia de Herberto Helder, a *máquina lírica* faz-se atuante também nas traduções e na antologia encabeçada pelo escritor. Há, de forma geral, um tom de desregramento conduzido por escolhas notadamente pessoais e subjetivas, a ressaltar nas obras em questão. Publicadas em alternância aos projetos de prosa e poesia, as traduções, ou

melhor, as versões – uma vez que Helder assinala essas obras com a legenda “poemas mudados para o português” –, respondem a incursões em culturas e temporalidades afastadas, predominantemente colonizadas ou dizimadas pelo Ocidente, como as comunidades maias, astecas e árabes, além de tribos indígenas e camponesas, entre outras. Ora, ao colocar lado a lado poemas do velho testamento e enigmas astecas, hinos órficos e canções e orações de origens remotas, Herberto Helder não estaria, mais uma vez, por meio da montagem, desorientando a cronologia? Alternativo e combativo, especialmente, aos dualismos que apartam a cultura dos vitoriosos daquela dos vencidos, o escritor e tradutor, portanto, assume como uma de suas tarefas mais próprias a destruição de uma historiografia literária continuista. Incluem-se, aos *Doze nós numa corda*, poemas *mudados* de Henri Michaux, Mallarmé, Antonin Artaud e Hermann Hesse. Por mais celebrados e reconhecidos que alguns destes sejam, hoje, são eles, sobretudo, portadores da voz do desvario, do desconcerto e da dissonância em relação ao tempo em que viveram. Compõem a reunião dos escolhidos, canônicos e silenciados, ritualísticos e descrentes, loucos, místicos e mágicos que, vertidos à língua portuguesa, em conjunto encabeçado por Helder, parecem apontar para uma dimensão trans-histórica da poesia a partir da tomada de consciência do antologista e tradutor em relação à não restrição ao seu tempo e espaço de produção.

*Eloi Lelia Doura*, única antologia organizada por Herberto Helder, sustenta a lógica da montagem da *máquina lírica* como forma de ombrear poetas já célebres, como Camilo Pessanha, Fernando Pessoa e Mário Cesariny, com outros nomes renegados pelo cânone, como Ângelo de Lima, Gomes Leal e António Gancho. A proximidade com a atitude surrealista reaparece no subtítulo “antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa”, no qual as “vozes comunicantes” remetem a *Os vasos comunicantes* de André Breton. Nesta obra publicada em 1932 por um dos principais mentores do surrealismo, os princípios da lei da Física são pensados a partir das duas instâncias, sonho e vigília, as quais, aparentemente insolúveis e opostas, imbricam-se na experiência da escrita. Da mesma forma, com base nos estudos freudianos sobre o consciente e o inconsciente, retém-se certa indistinção entre uma noção de “original” e de “tradução”, que podemos transportar para os gestos helderianos de mudança de textos – estrangeiros e nem sempre em forma de poesia – para a língua portuguesa e para o formato poético – em versos – assim como para as investidas de desorganização e reinterpretação da poesia e dos poetas na historiografia literária. Breton, no *Segundo Manifesto do Surrealismo*, afirma: “Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o



comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo, deixam de ser percebidos como coisas contrárias” (BRETON, 2001, p. 154). Breton lendo Freud, e, em certo sentido, Helder lendo Breton, todos eles concordam com a existência de certa condição temporal, na qual as oposições dão lugar às sínteses e às fusões. As inocências de um devir transformador.

No supracitado prefácio à antologia, Herberto Helder torna ainda mais evidente os procedimentos envolvidos tanto na escrita quanto na tradução e na organização, que interessam ao seu projeto literário. Diz-se, portanto, que serão contadas duas histórias: uma japonesa e a outra afro-carnívora. De cada uma decorre um “tom” e um “tema”, sendo os da afro-carnívora os que mais respondem a certa organização da obra helderiana. Trata-se da história de uma tribo carnívora que sepultava seus mortos no côncavo de árvores denominadas por eles de baobab. Essas árvores retiravam sua força dos cadáveres e, assim, “a tribo investia-se nas transmutações gerais: a morte levava o nome, e o nome, activo e tangível, crescia na terra” (HELDER, 1985, p. 7). Mais a frente, escreve-se “É quase tudo quanto há para dizer no plano prático da poesia.” (p. 7).

Com a história da tribo dos baobab, afirma-se a relevância do princípio da mudança e da transmutação para a poética helderiana. Em um trecho de *Photomaton & Vox*, cujo título “(o corpo o luxo a obra)” remete ao conjunto de poemas *O corpo o luxo a obra*, retoma-se o tema da árvore como mote para se pensar o fundamento da transmutação:

Este é o tema da árvore da vida. Quem dela se alimentar irradiará luz, a luz da vida, como o ouro verdadeiro. A transmutação é o fundamento geral e universal do mundo. Alcança as coisas, os animais e o homem com o seu corpo e a sua linguagem. Trabalhar na transmutação, na transformação, na metamorfose, é obra própria nossa (HELDER, 2006, p. 144).

Aqui, a árvore é designada como a “árvore da vida”, que na tradição judaico-cristã, é símbolo da vida eterna. O infinito, portanto, é garantido pelo trabalho na transmutação, já evidente e em ininterrupta continuidade na natureza, na potência e na plasticidade das vidas animais, vegetais e mineiras. Sabor e saber emanam da árvore da vida, da árvore da terra.

Nesse mesmo sentido, podemos estabelecer uma relação projetada entre os vivos e os mortos, que se manifesta em *Húmus*, decomposição que Helder fez em 1967 da obra de mesmo nome escrita por Raul Brandão. Segundo a nota que o poeta insere na abertura do poema, o que guiará tal empreendimento será, sobretudo, a liberdade: “Material: palavras, frases, fragmentos, imagens, metáforas do *Húmus* de Raul Brandão. Regra: liberdades, liberdade” (HELDER, 2006a, p. 222). A leitura possibilita a continuidade da obra a partir daquilo que a antecede, “Os mortos empurram os vivos” (p. 226). Mas é preciso reinventar,

desentranhar-se do outro. Em suma, é preciso a autorização para recomeçar a árvore. Por isso, a partir da consciência de sua composição, não basta, no momento da criação, ignorar os mortos. Faz-se necessário *matá-los*: “É preciso matar os mortos,/outra vez,/os mortos” (p. 237).

O pesquisador Sérgio Lima, em sua dissertação de mestrado, intitulada *A morte não tem só cinco letras: uma leitura sobre o lugar da negatividade em Húmus, de Raul Brandão*, demonstra que a palavra possível, portanto, representativa de uma ausência, é a garantia, de antemão, de um estado de decomposição. No entanto, é a palavra em estado de decomposição que propicia a vida. A palavra no entremeio. Lima comenta que Herberto Helder recupera os “restos de sentido” de *Húmus* “numa espécie de fazer poético em contínuo processo de metamorfose” lidando, portanto, com a “desventura de toda tentativa de apreensão” (LIMA, 2012, p. 21). Ao compará-los, Lima cita a liberdade e a abertura da própria palavra em relação ao seu sentido, como elo a ser estabelecido entre Helder e Brandão:

O propósito fundamental, aqui, é a visualização de um processo de criação que é comum na construção dos dois textos: aquele em que o fazer literário tem como motivo a descrença em seu enraizado referencial; a palavra poética como “imagem”, “fragmento” e “metáfora” executa um papel especulativo no que diz respeito ao seu sentido (ele depende da abertura, da origem). À literatura do não, cabe toda tentativa de reproduzir este sentido por vir, porque ela, aqui, deve ser o movimento contínuo que se inicia como se o que estivesse sendo dito fosse, precisamente, a retomada do que sempre foi dito sem nunca representar (é o paradoxo da representação que compreende que na certeza da morte reside o fator determinante da impossibilidade de dizê-la porque, na morte, a experiência já é sempre impensável). Não nasce, pois, deste ato de criação, apenas o que compreendemos como sendo uma metamorfose, mas também como uma síndrome metamorfoptica, na medida em que toda visão do “objeto” não coincide com sua realidade. A visão que a vida “afigura” é sempre “iluminada por outra claridade” (2012, p. 21).

Naturalmente, o objetivo de Helder é a reconstrução de outro *Húmus*. O que o conjunto de poemas motivado pela obra homônima anterior lega para a poesia é o categórico da decomposição. Todos são modificados no processo artístico: realidade e representação, influência e influenciado, tradição e criação, criação e tradução. Os pares transformam-se e alternam-se: “O que estava por baixo está agora por cima” (2006a, p. 233). O poeta diz: “Um arranco na profundidade, põe-se/a caminho outro panorama” (HELDER, 2006b, p. 233). Acrescentaríamos outra paisagem. Outro pátio de significações. Outro deslumbramento. As obras que Herberto Helder “elege” para comporem a sua “árvore vorazmente nupcial”

(HELDER, 1985, p. 8), criada a maneira das árvores baobab, revelam os que influenciaram sua escrita, mas também que estes são resignificados por meio da escrita influenciada, de modo semelhante ao que Borges, no conhecido ensaio “Kafka e seus precursores”, afirma:

No vocabulário crítico, a palavra *precursor* é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda conotação de polêmica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro. Nesta correlação, nada importa a identidade ou a pluralidade dos homens (2007, p. 130).

Entorpecido, em certo sentido, por um inesgotável poder de transformação, cabe ao poeta afinar-se com os procedimentos de revitalização, remoção e reverberação de um passado, seja ele reconhecido e aclamado ou desvanecido e ilegível. Nesse sentido, tomando a experiência como antologista e tradutor, percebemos, de modo contrário às vanguardas modernistas do século XX, uma ênfase – e não uma negação – no débito com poetas predecessores e contemporâneos. Como se movido por inquietações da ordem de um imperativo desestabilizador, o poeta devesse dispensar-se de sentimentos de temor e submissão ao passado, podendo nele abismar-se, escarafunchá-lo e, por razões pessoais e *parcialíssimas*, propusesse outra configuração; esta rizomática e indiferente a datas, cronologias, renomes etc., fundada em uma concepção *animada* da vida e da escrita.

Se, em certo sentido, os labores com a palavra reafirmam, a cada gesto *parcialíssimo*, uma ênfase pessoal, notadamente marcada por efeitos, a dizer, helderianos, paradoxalmente, todo esse investimento não garante a formação de uma imagem da pessoa empírica Herberto Helder, sempre fugidia, inapreensível, imperscrutável. Raros são os dados divulgados sobre a sua vida factual a ponto de obras motivadas por sua desapareção da cena pública literária fazerem-se plurais e notáveis<sup>5</sup> em Portugal.

É sabido do leitor helderiano que essa reclusão decretou-se, por definitivo, em 1968, a partir de quando o escritor não mais concedeu entrevistas (salvo a autoentrevista elaborada para a revista brasileira *Inimigo Rumor*). Curiosamente, no mesmo ano, foi publicada a obra *Apresentação do rosto*, anunciada como “autobiografia activa”. Retirada de circulação, logo em seguida, por problemas editoriais e, acima de tudo, pessoais, a obra em questão, num compromisso análogo ao de *Photomaton & Vox*, publicado em 1979, alicia a figura do criador

---

<sup>5</sup> Exemplos dessa busca são o documentário “Meu Deus faz com que eu seja sempre um poeta obscuro”, produzido por António José de Almeida para o canal RTP2, construído por entrevistas (17 das 29 pessoas contactadas negaram-se) e o livro *Sei onde mora o Herberto Helder*, cujo autor, Manuel Monteiro Bertrand, cria um personagem afoito em saber mais da vida de escritores reclusos, como Herberto Helder.

ao que ele enuncia. Ambas as obras – cujo teor biográfico se pressagia pela presença de palavras como foto, voz e rosto, isto é, índices de uma configuração pessoal – acabam por iludir o leitor que espera encontrar dados para a construção de um autor empírico. Mais uma vez, Herberto Helder frustra o espectador acostumado, nos dias de hoje, a reter chaves de leitura das obras de arte segundo posicionamentos pessoais do artista, revelados em entrevistas, obras autobiográficas, ensaios etc. Em comentário na obra *Photomaton & Vox*, o escritor ironiza essa autoexibição:

E há ainda a apresentação, novo estilo da desavença. Pois vai a gente apresentar o que está presente? A ausência é que deveria apresentar-se, pois tarda na ausência. Aqui, fala-se de uma estratégia inabitual. Forçoso seria desentranhá-los da obscuridade, aos obscuros, aos ausentes. Apresentá-los. Senhores: vejam como eles são. Esplendorosos! Porque acabaram de chegar da ausência (2006b, p. 60).

Breves revelações eclipsadas pela escrita, indefinidamente ficcional e confessadamente autobiográfica, culminam em confundir as referências de um rosto ausente, figurável apenas nos intervalos de lampejos; imagem essa formada pela impossibilidade tanto da claridade de um *flash* a cegar de luz, quanto pela sombra a aliviar do clarão e que, sem alternativa, a tudo escurece. Esse rosto, cujo dono esgueira-se dos holofotes e cuja voz ecoa a célebre frase, “Meu Deus, faz com que eu seja sempre um poeta obscuro”, tem, em seu nome, como que num efeito duplo, a reverberação da ausência e o apagamento dos rastros da presença. Na busca por Herberto Helder, deparamo-nos com não só uma obra de poesia completa, mas com várias versões, a compor um labirinto de alterações entre uma edição e outra, cujo mérito, entre outros, é, certamente, dispersar-nos da procura pelo autor. Ao mesmo tempo, a cada nova obra, seja ela de tradução ou antológica, seja de prosa ou poesia, o nome novamente presente na capa, ao invés de solidificar, dissipa-se, restando, de um rosto, de uma voz, de uma foto, apenas uma abreviação, gerada pelo refletir: H.H.

## 1.2 Últimos bestiários, bestiais

Muito revela-se da poética helderiana quando observamos seus pequenos gestos de recusa da Modernidade e dos movimentos que dela se sucederam em Portugal, como o neorrealismo, o surrealismo, dentre outros, ainda que isso não signifique uma depreciação dos poetas e escritores desses movimentos – prova disso é a presença de nomes ligados ao

surrealismo como Mário Cesariny e Natália Correia e do neorrealista Carlos de Oliveira em *Edoi Lelia Doura*. Aqui já foi demonstrado como alguns temas e classificações, próprios à Modernidade, são rejeitados por Herberto Helder tendo em vista outro tipo de relação com o tempo e com o que nele se inscreve. A insígnia que originou o presente trabalho refere-se precisamente ao significado de várias dessas negações helderianas em lidar com a Modernidade e com o muito que dela descende, quando o escritor português classifica os seus livros como “bestiários”. Essa afirmação encontra-se em *Photomaton & Vox* – conjunto de textos de diversas naturezas, como poemas, narrativas e excertos críticos –, precisamente no fragmento intitulado “(os cadernos imaginários)”, no qual o autor tece comentários sobre a escrita, a biografia e o livro. Eis o precioso trecho:

Onde me conduzia o livro, o tema, essa perseguição? Que morte me vigiava, de dentro e de fora?

Em pequenos escritos de uma crueldade minuciosa mas lateral, eu fazia perguntas, e no outro lado surgia o fascínio de uma luz imóvel, a fábula que eu deveria aprender, de que acabaria por descobrir os prestígios inocentes. E nessa fixa claridade desabrochavam os meus obscuros bestiários: o livro (HELDER, 2006, p. 33).

Indagando-se sobre os processos de escrita, tendo como horizonte a fábula e a imaginação a ser aprendida, o poeta introduz o gênero bestiário. Para além da presença constante de animais, disseminados em quase toda a sua obra, do mesmo modo que espécies vegetais e mineiras, elementos astrais, o questionamento que aqui se delineia busca identificar outras possíveis perspectivas que se abrem a partir do indício desse gênero como cifra da obra helderiana, uma vez que o autor assim a assinala.

Antes, vale ressaltar que, em 1954, previamente à publicação de um livro só com poemas seus, o escritor tem três de seus poemas divulgados na revista *Poemas bestiais*. Em coautoria com Carlos Camacho e Jorge Freitas, Helder faz referência a Sade e, nesta mesma revista, estampa-se um poema retratando a homossexualidade – índice, naquela época, da contracultura. Atualmente, a revista encontra-se na seção “censura” do Arquivo Nacional Torre do Tombo, por ter sido proibida de circular pela Direção dos Serviços de Censura. Assim sendo, pergunto-me, aqui, em quais sentidos a obra predominantemente poética de um escritor contemporâneo, já familiarizado com o termo “bestial” desde os seus vinte e quatro anos, poderia se alinhar a essa característica alusiva ao caráter mais torpe e repugnante de um dado objeto? Afinal, sabe-se da presença recorrente de escritores considerados, à altura de suas publicações, como malditos, transgressores, insensatos, para além de Sade, a citar:

Michaux, Artaud, Rimbaud, Lautréamont, entre outros. A formação dessa constelação não diria, portanto, de uma aliança travada pela poética de Helder com os que, aqui poderíamos chamar, numa valorização em negativo, e não negativa, de os bestiais da literatura?

O último escritor citado, por exemplo, é retomado e tem um de seus princípios invertido por Helder. Lautréamont, pseudônimo do jovem poeta Isidore Ducasse, é quem dá voz à célebre frase: “a poesia deve ser feita por todos, não por um”, tomada pelos surrealistas franceses como emblema. Como já foi dito, o Grupo do Café Gelo, do qual o escritor participou, diferenciou-se pela vocação a certa concepção da arte como crime. Não por acaso, essa vocação surge de uma reação em relação ao regime ditatorial salazarista, que permanecia em vigor nos anos 50. Em Helder, notamos essa confrontação, por exemplo, no fragmento que contraria o lema lautreamontiano, “(a poesia é feita contra todos)”. Citemos alguns trechos, a fim de, posteriormente, situá-los dentro de uma perspectiva transgressora a ser criada pelo escritor português:

Nós respeitamos os atributos e instrumentos da criminalidade: agressão, provocação, subversão, corrupção. Queremos conhecer, exercendo-nos dentro de poemas, até onde estamos radicalmente contra o mundo. [...]

Temos tudo o mais contra todos os trabalhadores. O trabalho de uns e o capital de outros não bastam para alugar-nos, embora estejamos usualmente disponíveis. Eles fazem inculcas, em tempos de sedução, para saber do nosso endereço. Mas desaparecemos, por irreversível disponibilidade. Somos inúteis até onde poderia estar por acaso a nossa morada. [...]

A poesia é feita contra todos, e por um só; de cada vez, um e só. A glória seria ajudar a morte nos outros, e não por piedade. A grandeza afere-se pelas conveniências do mal. Aquilo que se diz da beleza é uma armadilha. Pena que não pratiquem o pavor, todos (2006b, p. 153).

A inversão arquitetada por Helder enfatiza a tarefa individual, o âmbito necessariamente solitário, de se lançar contrário ao mundo regido pela lógica do trabalho, pelo capital e pelas armadilhas travestidas de beleza, caridade e bondade. A escrita, por si só, já é exclusão; pacto com a revisão exaustiva, com a experimentação, com um labor, a rigor, desalojado dos valores e interesses da sociedade contemporânea. Nesse sentido, a postura que certamente é de enfrentamento reafirma-se como experiência da destruição, da negatividade e da morte.

Como é dito: de cada vez, um e só. Mas o um é apenas um caso da multiplicidade por detrás da criação; ao um se soma um, resultando numa espécie de *a sós reunidos*. Do um que foi Isidore Ducasse, ou do dois, por escrever pelo pseudônimo Conde de Lautréamont, pouco

sabemos, menos ainda o quê em Maldoror, personagem dos Cantos, reflete de seus autores. Assim também é precária a via de interpretação da obra helderiana por chaves da vida empírica de Herberto Helder. Mas na medida em que se escreve, as redes vão sendo tecidas, de uma ausência vamos a outra, como na abreviatura H.H., um rastro ecoa em outro, e esse espaço vazio da escrita e das correspondências começa, pouco a pouco, a ser habitado. Nesse sentido, apontamos para o nome: *l'autre* é outro, na medida em que a escrita se espelha em outros e de outros encaminha-se. É metamórfica, pois a metamorfose é um modo de pensar, de ser, e de habitar o mundo, a se aliançar com o diferente, o alterno, com o múltiplo. Assim anuncia-se o quarto canto de Maldoror: “É um homem ou uma pedra ou uma árvore quem vai começar o quarto canto” (LAUTRÉAMONT, 2008, p. 185).

Esboçadas as afinidades com um dos escritores dito malditos, afrontador à cultura da moderna do século XIX e à ideia de o homem, soberano, como única voz possível para a literatura, o que não se mantém, de forma alguma, indiferente à obra de Herberto Helder, aproveitamos o contexto para dirigirmo-nos ao tema do bestiário enquanto gênero propriamente dito. Pergunto-me, aqui, a partir do motivo da metamorfose como uma exaltação do vir-a-ser ou como uma intensificação das continuidades entre os seres, quais dos princípios pertinentes ao bestiário, em todos os seus desdobramentos e conotações assumidas ao longo dos séculos, revelariam a respeito da poética de Herberto Helder? Desse gênero, cujo irromper compactua com uma descentralização do homem e do pensamento para a formulação do conhecimento, o que poderíamos depreender para a obra helderiana?

Sabe-se que um dos primeiros exemplares do bestiário data do século III da Antiguidade Clássica; uma obra extensa, de autoria incerta, intitulada *Physiologus*. Seu conhecimento remonta às traduções em diversas línguas, derivadas da sua popularidade e disseminação. No período em questão, o bestiário teve largo alcance como dispositivo de conhecimento (*logus*) da natureza (*physio*) e, por isso, as tantas traduções que encobertam o “original”. No entanto, a disposição de texto e imagem, empenhados na descrição do mundo natural, é o que permanece como característica central nas várias versões dessa obra e de outros exemplares de bestiário, em ascensão no medievo. As tensões da época que resvalam no gênero nascente estão descritas na primeira parte do livro *O animal escrito*, de Maria Esther Maciel.

Trata-se do início do processo de transição entre as fábulas de caráter moralizante da Antiguidade e o esforço taxonômico-científico que se solidificará a partir da Idade Média. O gênero literário que se inaugura, portanto, é marcado não apenas por um investimento

enciclopédico de catalogação, enumeração e descrição – em parte, já conivente com uma visão naturalista e objetiva do reino animal – como conserva, sensivelmente, o caráter ficcional, proveniente de referências mitológicas, lendas e da imaginação do próprio autor – mais afim, nesse sentido, à tradição clássica. Essa tensão subsiste em obras posteriores do gênero, sobretudo àquelas do Renascimento, construídas a partir dos relatos de viajantes, nos quais se mesclam trechos de observação e descrição e menções a seres híbridos, excepcionais etc.

É preciso ressaltar como até o Renascimento a diferenciação hoje tão imediata e axiomática entre *observação* e *fábula*, *imaginação* e *documento*, na época, resvalava em um sistema de pensamento estranho ao nosso. O curso da História que acabou por cindir definitivamente a *fantasia* e o *conhecimento* delata os processos de formação da ciência moderna e as decorrentes fragmentações necessárias para a sustentação de teses, como trataremos mais a frente. O filósofo francês Michel Foucault, em seus incessantes empreendimentos arqueológicos, precisamente naquele que resultou em *As palavras e as coisas*, detém-se sobremaneira no desenrolar dos códigos das ciências humanas tendo em vista a delimitação de uma episteme moderna. Antes de alcançá-la, no entanto, Foucault ocupa-se do que foi a episteme até o século XVI, cercando-a pelos quatro parâmetros<sup>6</sup> que postulavam a semelhança como modo de entendimento e conhecimento do mundo. Somam-se a esse conjunto de operadores do saber, a magia e a erudição:

Afigura-se-nos que os conhecimentos do século XVI eram constituídos por uma mistura instável de saber racional, de noções derivadas das práticas da magia e de toda uma herança cultural, cujos poderes de autoridade a redescoberta de textos antigos havia multiplicado. [...] De fato, não é de uma insuficiência de estrutura que sofre o saber do século XVI. [...] É esse rigor que impõe a relação com a magia e com a erudição – não conteúdos aceitos, mas formas adquiridas (FOUCAULT, 2007, p. 44).

Retomar o contexto epistemológico da Antiguidade e da Idade Média revela-se fulcral não apenas por tratar do ambiente no qual o gênero bestiário se desenrolou, mas por noções arcaicas que se escondem num modo de pensar e habitar o mundo, as quais se afinam com a poética de Helder. A cadeia formada por critérios de correspondência resulta, ao fim e ao cabo, na aproximação dos seres da natureza, com o homem, com os eventos e acontecimentos, ressaltando as continuidades e os fluxos entre instâncias, *a priori*, apartadas. Para a

---

<sup>6</sup> *Conventia* (conveniência), *aemulatio* (emulação), *analogia* e *simpatia* são as ferramentas epistêmicas, capazes de operar no sentido de identificar e marcar as coisas a partir de semelhanças, aproximações, duplicações e encadeamentos. Em outras palavras, trata-se de um regime mimético de representação e interpretação do mundo.



interpretação dessas cadeias formadas, eram válidas manifestações dos sentidos, desde muito desacreditadas, como a adivinhação, o sonho, a mágica, entre outras – signos esses amplamente presentes na obra helderiana, como veremos a seguir.

O pensador italiano Giorgio Agamben, leitor confesso de Foucault, dá prosseguimento ao método arqueológico foucaultiano, na obra *Infância e história*, embasando o pensamento benjaminiano de “pobreza de experiência”<sup>7</sup> nas diversas cisões acarretadas pela formação de uma ciência moderna no século XVII e das conseqüentes modernizações posteriores. Com vistas na fundamentação do cogito cartesiano e na formação da ideia moderna de “sujeito do conhecimento”, Agamben demonstra como se fraturaram “ciência” e “imaginação”:

A expropriação da fantasia, que daí decorre, manifesta-se na nova maneira de caracterizar a sua natureza: enquanto ela não era – no passado – algo de “subjetivo”, mas era, sobretudo, a coincidência entre subjetivo e objetivo, de interno e externo, de sensível e de inteligível, agora é o seu caráter combinatório e alucinatório, que a antiguidade relegava ao plano de fundo, a emergir em primeiro plano (AGAMBEN, 2012b, p. 34).

Continuando a esboçar esse momento, de fato, duradouro e denso, entre a Antiguidade e a Idade Média, mas que aqui ganha evidência em sua demasiada distinção para a Idade Moderna, retomamos à outra instância, de peculiar importância para o entendimento do bestiário e, naturalmente, da poesia helderiana. Até o século XVI, a linguagem participava do domínio das correspondências estava depositada no mundo, assim como os elementos da natureza, e dela fazia parte. Em oposição à teoria da arbitrariedade dos signos, em vigência no mundo moderno e contemporâneo, a linguagem, até então era “antes coisa opaca, misteriosa, cerrada sobre si mesma, massa fragmentada e ponto por ponto enigmática, que se mistura aqui e ali com as figuras do mundo e se imbrica com elas” (FOUCAULT, 2007, P. 47). O jogo das similitudes, evidenciado pelo filósofo francês, convocava também a linguagem, em toda a sua rede de marcas, a participar de uma tarefa infinita de reconhecimento e estranhamento das coisas do mundo e das palavras.

Nesse sentido, as imagens e iluminuras conjuntamente às palavras, compunham os bestiários, por meio de uma espécie de *montagem* entre os semelhantes e os dessemelhantes. Não por acaso, os seres prodigiosos presentes nas obras eram fruto da união de partes reconhecíveis de animais distintos, facilitando, assim, graças à fragmentação das percepções,

---

<sup>7</sup> O primeiro ensaio, homônimo ao livro, começa citando Walter Benjamin e o texto de 1933, intitulado “Experiência e pobreza”. Nele, o filósofo alemão diagnostica a época moderna como “pobre em experiência”, tendo sido a experiência outrora baseada nos vínculos estabelecidos entre integrantes de uma comunidade, como mensagem a ser transmitida, sinônima de sabedoria e autoridade.

o reconhecimento das espécies. Desse modo, a apresentação e a descrição dos animais inundavam de fantástico a noção de conhecimento, sendo esta, por sua vez, simplesmente intraduzível em experiência. O que as obras do gênero legaram para o Renascimento foi não apenas a aceitação da estranheza, como certa exaltação dela. A combinação desses dois pendores, antagônicos em nossa concepção acostumada a compartimentar as manifestações dos sentidos e a banir do cogito cartesiano certas expressões da visão, da magia e da fantasia, é o que torna o gênero bestiário singular e não menos estranho e destoante aos nossos modos mais contemporâneos de pensar. Assim, intuímos como o conhecimento do homem e da natureza se dava, portanto, alheio aos parâmetros de uma ciência empírica e positiva tal como a praticamos hoje. Ou seja, a distância entre o conhecimento e a experiência identificada por Agamben explica-se por esses motivos. O pensamento do homem antigo, responsável pelos primeiros bestiários, é entendido como uma totalidade da qual fazem parte o cosmos (sendo o *logos* a interiorização no homem do cosmos) e as outras manifestações e expressões dos sentidos e da humanidade.

Por mais que a finalidade dos bestiários tenha variado ao longo dos séculos, tendo servido a fins religiosos, satíricos, eróticos e colonizadores, fundamental ainda é perceber o extenso campo imagético que se cria em cada uma das obras enquadradas no gênero. As composições formadas a partir do texto verbal e das iluminuras configuram um profícuo espaço a ser interrogado, no qual está em jogo o potencial imagético e o da palavra, bem como os enigmáticos cruzamentos entre o conhecimento e a fantasia. Ora a palavra se vale de sua opacidade para deixar rastros do desconhecido e do assombroso, ora é ainda a palavra que se esforça para garantir o provável e o verossímil, apoiada em parâmetros de representação e reconhecimento. A imagem, de forma semelhante, serve tanto ao propósito de exposição quanto se excede, chegando a figurar metamorfoses e seres prodigiosos compostos por partes humanas e animais. Nesse caso, a recepção dos seres, vistos e imaginados, por exemplo, nas Grandes Navegações, dá-se a partir de uma divisão da totalidade em partes reconhecíveis, multiplicando os espelhos e distorcendo os reflexos. Conceber as imagens *bestiais* como montagem, nesse sentido, abre possibilidades de interpretação do gênero como cifra da obra helderiana.

Assim, voltamos a nos indagar sobre as possíveis proximidades entre o gênero bestiário que aqui foi delineado bem como o contexto de sua insurgência, e a obra tão cerrada de Herberto Helder, considerada quase que impenetrável por leitores mais apressados. Se o animal – motivo principal para a existência dos bestiários – também se faz presente e

disseminado em praticamente toda a obra helderiana, não seria ele, possivelmente, um dos elos a revelar sobre a aliança com o gênero decaído e com um modo artístico e, mais além, de pensar, também aniquilado por pressupostos já fundamentados? O conceito de homem, por sua vez, também não estaria em questão, ainda que pela ausência de definição, mesmo sendo a todo tempo tangenciado pelo animal?

Observados hoje, os preceitos que formam o gênero bestial, por encerrarem uma concepção radicalmente avessa às definições epistêmicas de homem e de animal, na qual ainda não se definem os conceitos históricos e filosóficos de natureza e cultura, se por um lado mostram-se de difícil sondagem, quando lidos em perspectiva com a obra de Herberto Helder em muito podem revelar. Para isso, discutiremos os pressupostos envolvidos nas definições de racionalidade e irracionalidade, que permitiram a formulação da ciência moderna a partir do isolamento dos estados de natureza e cultura – alfa e ômega do subjugar colonizador sobre os povos ditos “primitivos”. O filósofo francês do século XVII, René Descartes, em seu empreendimento racionalista, além de conceder apenas ao homem o porte da alma – esta supostamente inexistente nos animais – entregou a função da imaginação e da fantasia às manifestações de alucinação, visão e misticismo, isto é, aos entremeios banidos pelo *ego cogito*. O darwinismo, por sua vez, reafirmou aquilo que vinha sendo construído a respeito da soberania humana, quando colocou a nós, homens, no ponto mais alto da escala evolutiva. Ambos os pensadores, com o olhar voltado para a fundação da ciência moderna, partiam de uma distinção clara entre o estado de natureza, na qual o homem ainda sofria os processos de hominização e, por isso, estava entregue à barbárie e à animalidade, e a cultura, que nasce a partir do contrato social e se ergue na formação do Estado. Filósofos e estudiosos como Giorgio Agamben, com base em argumentos filológicos, históricos e ainda de outros campos do saber, têm se voltado para esse momento crucial da história, com o intuito de desmistificá-lo, acabando por revelar paradigmas que relacionam à violência, à formação do Estado e da ciência modernos.

Indicada a importância de momentos decisivos para a História, iniciaremos, de agora em diante, um percurso guiado por obras helderianas finisseculares, escritas em 1988, 1989 e 1990, e respectivamente publicadas em 1990, 1991 e 1994, propondo encerramentos e perseguindo as oscilações que cada um dos fins levados a cabo pelo escritor, paradoxalmente, impulsionam em direção ao mundo cerrado da continuidade.

### 1.3 Última ciência

O termo “ciência” não é exatamente estranho ao projeto literário de Herberto Helder. Em 1988, o escritor publica pela primeira vez a série de poemas intitulada “Última ciência”, presente hoje em *Ou o poema contínuo* e em *Ofício cantante*<sup>8</sup>. Essa série de poemas revela-se tenaz em relação ao conjunto da obra helderiana, uma vez pertencente a ambas as “obras completas” do autor, tendo sido escrita em 1985 e revista em 1987, antes de ser publicada. Trata-se, no caso, do encadeamento de poemas nos quais Herberto Helder trabalha em imagens autônomas, de diferentes temáticas, que, no entanto, insinuam as possíveis formas de outra ciência, posterior, redentora – fundada pela poesia.

Para o esboço dessa ciência, em um dos primeiros momentos, os poemas tematizam a infância. Este estado, que não parece ser localizável cronológica ou psicologicamente, diz respeito mais a uma qualidade preambular, intimamente contígua ao sonho e à loucura, a qual a criança se liga por meio da arte. É uma disposição que em nenhuma hipótese deve ser cortada, como alerta o poema: “Não cortem o cordão que liga o corpo à criança do sonho” e em “não desatem o abraço louco” (2006a, p. 398), pois que o infante ou o estado infantil estão, aos seus modos, arquitetando ciência e arte, de maneira ainda desautomatizada e intuitiva – na ausência da linguagem –, como se pode perceber no trecho a seguir:

Que transparência no sono, que ciência.  
Alguém as encontrou, não falam, queimam-nas  
o combustível astral, a nutrição  
violenta. A sua arte monstruosa  
é a atenção nos dedos:  
separar pelas fendas os planetas,  
torso mais torso, membros altos, o cérebro selado de todos  
os mortos. Mostram  
isto: que a arte que dá a vida  
mata.  
Ininterruptas. Assombrosas. Contempladas. (HELDER, 2006a, p. 401).

---

<sup>8</sup> Como é sabido dos leitores do escritor português, é possível que, a cada nova publicação de um poema ou de uma série de poemas que, em outro momento, já haviam sido divulgados, Helder realize alterações, sejam elas de acréscimo, corte ou mudança de palavras. Se uma nova edição se propõe a reunir toda a produção poética do escritor, como foi o caso de *Ofício cantante*, que veio a atualizar a obra completa de Herberto Helder, antes concluída em *Ou o poema contínuo*, os mesmos poemas ganham relevo diferente pelas conexões que se estabelecem entre aqueles que os antecedem e os seguem, alterando, também, toda a cadeia de poemas e a própria obra, como um todo, é resignificada. Esse processo atenta, a rigor, para o caráter de extrema mutabilidade de sua obra.

A união entre o universo e a criança, reversivelmente terrena e sublime, expressa-se pela ponta dos dedos, capazes de não só encostar nos planetas como alterar suas ordens. A criança, nessa primeira série de poemas, é a portadora de um fôlego primitivo, imediato ao mundo, que a faz ascender às imagens dos astros, aos meteoros, ao caótico astral, sendo responsável por trabalhos exemplares nas oficinas do mundo. Num dos últimos momentos do poema, abre-se a possibilidade de dois sentidos: que a arte que gera a vida também mata e que a arte que a infância propicia, o desenrolar da vida se encarrega de matar. Então, o poeta orienta: “Só é preciso pensá-las, vê-las, pô-las/ à mesa com as mãos sobre a toalha, entre facas/ louça, carne/ tóxica” (2006a, p. 401), como se a cada ínfimo gesto, o estado infante, o espanto e o agir enlouquecidamente, revelassem um segredo a ser vigiado por essa ciência a nascer com o poema.

De maneira diferente daquela do homem antigo e do homem medieval de se questionar e de questionar o seu conhecimento, com base na filosofia e na teologia, na modernidade, porém, passa-se a considerar o conhecimento, em termos de ciência, como absolutamente fundado. O homem, que é na Antiguidade nada mais que um tornar-se homem, isto é, um ininterrupto interrogar-se, e no Medievo tem suas incertezas e incompletudes transferidas para Deus, na idade Moderna, transforma-se em homem-medida de todas as coisas e instaurador da verdade. Descartes, Espinosa e Montaigne são nomes de filósofos Modernos que atuaram nessa revolução científica e preconizaram conceitos e interpretações do mundo a vingar no pensamento contemporâneo. Essa nova racionalidade tem como pano de fundo uma ciência da ordem e da medida, baseada nas leis matemáticas e associada à técnica, e responsável por reduzir a natureza a seus elementos mensuráveis, afastando um a um os mistérios e lacunas que garantiam a mutabilidade e a impossibilidade de se pôr fim ao saber. Desde Nietzsche, essas conclusões advindas do pensamento e da ciência moderna são revisitadas, e tudo aquilo que se sustenta por lógicas binárias e dualistas é revertido em tensão e devir. A divisão entre o animal e o homem, com base em argumentos racionalistas, a tradicional separação entre o estado de natureza, antes da formação do Estado, e o de cultura, além da distinção entre o estado infantil do homem e a maturidade, são alguns dos exemplos de duplas conceituais a serem relativizadas hoje.

Para o filósofo contemporâneo Giorgio Agamben, um dos desconstrutores dos “próprios do homem”, porque o homem possui uma *in-fância* (literalmente, sem linguagem), ser homem não significa que haja uma identificação natural com o sujeito e com a linguagem, como a linguística moderna postula. Em *Infância e história*, Agamben mostra como a *in-*

*fância* é precisamente aquilo que diferencia o homem da linguagem, atestando a existência de uma *experiência* e negando a linguagem como totalidade e verdade própria e concluída do homem. A *in-fância* impulsiona a criança a criar laços com a palavra e com a verdade. Experimentar esse estado infantil é, para o homem, tarefa elementar no sentido de reconhecer o abismo entre *língua* e *fala*, pois que a linguagem não abole os variados usos corretos ou incorretos, mas é sempre uma descontinuidade e uma tensão.

É o fato de que o homem tenha uma infância (ou seja, que para falar ele tenha de expropriar-se da infância para constituir-se como sujeito da linguagem) a romper o “mundo fechado” do signo e a transformar a pura língua em discurso humano, o semiótico em semântico. Na medida em que possui uma infância, em que não é sempre já falante, o homem não pode entrar na língua como sistema de signos sem transformá-la radicalmente, sem constituí-la como discurso (AGAMBEN, 2012b, p. 68).

Dito dessa forma, torna-se ainda mais notória a importância da infância para Herberto Helder, que o poema chega a celebrar: “Que inspiração e obra nos laboratórios do mundo” (2006a, p. 401). O laboratório, como símbolo da produção científica, na poesia de Helder, é experimentado pelo não-adestramento do estado infantil da criança, sendo ela, por sua impetuosidade e abertura, cientista inspirada. Essa experiência infantil, associada costumeiramente pelo mesmo à loucura, à vertigem, ao delírio e mesmo à poética, é o esboço do que virá a ser “esta última ciência:/ unânime,/ fundamental,/ áurea” (2006a, p. 403). Sendo o homem o animal que não tem a linguagem<sup>9</sup>, mas pode ascender a ela, diferentemente do animal que já está imerso em linguagem<sup>10</sup>, sendo o bicho “pura língua”, o humano é incumbido de experiência dessa potência.

Na segunda seção de poemas de *Última ciência*, os animais insurgem para participar da construção da imagem poética. São “animais vermelhos” nas “florestas das salas”, num “ritmo de iluminação/ ou floração, um/ deslumbramento” (2006a, p. 404). Bárbaros, esses animais participam da desordem inicial e primitiva da visão das crianças. Mas é justamente

---

<sup>9</sup> A partir do século XX, a teoria do inatismo linguístico é superada e desacreditada como perspectiva epistemológica. Um artigo de Sérgio Sell, intitulado “Chomsky e o inatismo cartesiano” remonta ao percurso de formação da ideia de inatismo, de Platão ao linguista contemporâneo, identificando a inexistência de Descartes em conceber as ideias inatas em *ato* em vez de em *potência*. Chomsky, por meio de reformulações, continua a designar-se como inatista, ainda que reconheça que “não se está propondo, sequer hipoteticamente, a existência de conhecimentos inatos acerca do mundo. O que hipoteticamente é considerado inato é o conjunto de princípios fundamentais a partir dos quais se pode adquirir o uso da linguagem” (SELL, 2002, p. 25). Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/workingpapers/article/download/6114/5662+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 16 jul. 2014.

<sup>10</sup> Agamben, em *Infância e história*, cita outras pesquisas, como o estudo biológico de Lennenberg, Bentley, Hoy e Thorpe, para afirmar que, se há uma variação em espécies animais em relação ao inatismo, “no homem a exposição à linguagem é condição imprescindível para o seu aprendizado” (2012, p. 72).

essa desordem que as chamam a atenção: “A beleza que devora a visão alimenta-se da desordem” (2006a, p. 405). Essa qualidade infantil, portanto, não está ainda afeita às ordenações e categorizações do mundo adulto; recebe e aceita o furor, o descompasso, a desarrumação dos signos e dos objetos, a latência e a potência que se manifestam. De forma similar, os bestiários, em um momento inaugural, propunham-se a apresentar os bichos irrefletidamente, fossem eles “reais” ou não. Trata-se de tornar visível, na travessia das palavras, uma criatura em toda a sua particularidade, seja ela excepcional, irreconhecível, seja sensivelmente plausível.

A poética de Herberto Helder que se delineia na acolhida e na descrição destes mundos outros, seja o da infância, seja o dos elementos naturais, aponta para certa horizontalidade entre as espécies, os estados e qualidades do homem e, inclusive, dos objetos inanimados. Ainda em *Última ciência*, narra-se o encontro com esculturas de leões em um jardim. Mesmo empedrados, o sujeito do poema é capaz de sentir uma vibração na potência desses animais:

Leões de pedra à porta de jardins alerta  
– blocos zoológicos, laterais, devorados  
por líquenes. Vem-lhes – de gotas, botânicas,  
vidradas, insectos,  
o vento que os embriaga, as coisas plurais  
da terra – esse  
fluxo e refluxo de potência cega.  
Se lhes toco nos flancos, ou nas jubas, ou entre  
as patas dianteiras,  
sinto dos dedos ao coração a tenebrosa  
pancada de sangue.  
– Guardo no meu segredo aquele segredo  
central,  
inseparável (2006a, p. 411).

Mesmo se materializados de outra forma, apresentados em outro acabamento, o rearranjo que a natureza ao redor – “líquenes”, “gotas, botânicas”, “o vento”, “as coisas plurais da terra” – imprime aos leões de pedra lhes garante certa vivacidade, capazes de ferozmente causarem a sensação de uma “pancada no sangue”. O temor ao animal leão – sinônimo de selvageria e magnificência, conservadas em sua imagem – é responsável por fazer brandir uma possível cumplicidade. Nesse sentido, o pavor e a reverência ao animal sensibilizam o sujeito do poema a ponto de sentir latejar a sensação de algo compartilhado. Se desconhecemos o segredo em comum (possivelmente o da morte inscrita nas imagens), por outro lado, central é perceber como a afinidade se estabelece não por processos de

identificação, domesticação ou conhecimento (a rigor, científico), mas por um sentimento e um gesto opostos, que seriam apenas o reconhecimento de uma alteridade radical e de uma distância incontornável. Tudo isso, a partir de um simples toque na superfície, no símbolo celebrado – se pudéssemos dizer, pele, membrana do leão, apesar de empedrado.

Uma relação de reversibilidade e transitoriedade é traçada entre a pele e a essência, a forma e o fundo, bem como entre a terra e os astros. A pesquisadora Silvina Rodrigues Lopes, em seu célebre estudo sobre Herberto Helder, *A inocência do devir*, sinaliza o princípio do devir como não dialético, em metamorfose, união dos opostos. Essa característica torna-se evidente nos seguintes versos do conjunto de poemas em questão: “O chão é a potência astronômica./ [...] A carne única/ vibra como uma vara/ de baixo/ para cima” (2006a, p. 413) e “Alto e baixo, pai e filha, ouro e imagem,/ transmutaram-se numa só massa exaltada.” (2006a, p. 416).

A *última ciência* se forma, portanto, no acúmulo dos recursos essencialmente orgânicos com os quais Herberto Helder rearranja o universo. Proposições tidas tradicionalmente como científicas são questionadas e trabalhadas em suas lacunas: “Ninguém sabe se o vento arrasta a lua ou se a lua/ arranca um vento às escuras” (2006a, p. 423). Seja por meio da escrita ou da formação de imagens (poéticas), o sujeito do poema resgata seus conhecimentos de trabalhos manuais e artesanais. É constante nos poemas a menção a ofícios como se a palavra fosse matéria tal qual a pedra ou o fogo, por exemplo: “polir a jóia extenuamente”, “trabalhas nela até às unhas” “e lapidas, lapidas” (2006a, p. 421-422). O labor análogo ao da olaria, do polimento, da costura, da escultura, da lapidação e até mesmo do batismo reúne o poeta ao desconhecido animal, vegetal, mineral, fazendo com que a palavra se transforme em nome, nome que se dobre sobre a coisa, que multiplique a consciência em um processo ininterrupto de devir. “– A minha vida é incalculável” (2006a, p. 409), revela o sujeito do poema. É preciso a experiência manual e orgânica, o escutar as vozes animais e vegetais, isto é, etapas de um múltiplo processo de fusão e aglutinamento, e o lançar-se na desordem, no sem tamanho e no infinito, que corresponde ao expandir-se, tal qual uma criança estende-se naquilo que se lhe apresenta, se pensarmos na poesia de Herberto Helder como uma remotivação do signo por meio do encontro do verso e do inverso. Os processos de indivisibilidade e de dispersão, ou seja, a compossibilidade de opostos, condizem, mutuamente, com o devir do poema, que a crítica Silvina Rodrigues Lopes afirma ser o fio condutor da poética helderiana.



Em um dos últimos poemas de *Última ciência*, a relação entre o ofício artesanal e manual e a organicidade dos materiais como uma metáfora para o trabalho com a palavra está explícita de forma singular. No caso, trata-se de um poema propício para se pensar, inclusive, o elo com o gênero bestial, uma vez que aborda a representação de uma gárgula – animal este circunscrito ao imaginário medieval e que permanece como símbolo da proteção no topo de edifícios modernos. Eis o poema:

Gárgula.  
Por dentro a chuva que a incha, por fora a pedra misteriosa  
que a mantém suspensa.  
E a boca demoníaca do prodígio despeja-se  
no caos.  
Esse animal erguido ao trono de uma estrela,  
que se debruça para onde  
escureço. Pelos flancos construo  
a criatura. Onde corre o arrepio, das espáduas  
para o fundo, com força atenta. Construo  
aquela massa de tetas  
e unhas, pela espinha, rosas abertas das guelras,  
umbigo,  
mandíbulas. Até ao centro da sua  
árdua talha de estrela.  
Seu buraco de água na minha boca.  
E construindo falo.  
Sou lírico, medonho.  
Consagro-a no banho batismal de um poema.  
Inauguro.  
Fora e dentro inauguro o nome de que morro (2006a, p. 434).

Já no início do poema temos o amálgama de duas condições inconciliáveis: uma pretensa chuva interior que incha a estrutura de pedra da escultura. Em seguida, são detalhadas as etapas de construção da (escultura) da criatura, deixando em suspenso se estamos lidando com um ser vivo ou com uma obra de arte. Certo horror e caráter de monstruosidade permeiam todo o poema, a ponto de, posteriormente à inauguração, culminar em morte. O nome gerado pelo trabalho com a gárgula, de tão prodigioso, arrebatou o sujeito do poema.

Tudo aquilo que não encontra mais tempo, que em meio às preferências e credulidades contemporâneas não tem espaço, como é o caso da manifestação da intuição, reconstitui-se e é reabsorvido no âmbito do poema. Confessa-se: “Fazemos álgebra, música, astronomia,/ um mapa/ intuitivo do mundo” (HELDER, 2006a, p. 423). A ciência do cálculo das grandezas se equipara à arte dos sons, sendo ambas tão participativas quanto a ciência dos corpos celestes.

Nesse sentido, depreendemos que a ciência tradicional, isto é, a matemática, vale tanto quanto a arte e as ciências mais arcaicas, como a astronomia, para além do homem e da terra. O deixar-se guiar pela intuição, então, não impede o realizar de ciências ditas como insuspeitas, sendo o intuir um apoiar-se, inestimavelmente, em realidades acessíveis por algo de subjetivo.

Em meio a essa série de ocupações e criações humanas, reagrupadas no espaço literário e no gesto de criação, está o gênero fabular. Além de Herberto Helder valer-se constantemente do termo em meio aos seus poemas, há uma característica desse modo de escrita, presente na seguinte definição da pesquisadora Marisa Lajolo, em artigo publicado na revista *Aletria*, em edição dedicada aos Estudos Animais, e que lhe diz respeito:

É nesse tópico – atribuir poder de fala a seres que dela não dispõem no mundo histórico – que literária e discursivamente repousa a identidade do gênero fábula, originalmente de circulação em verso e, no mundo moderno, indiferentemente em verso ou em prosa (LAJOLO, 2011, p. 57).

O fato de os animais possuírem a linguagem humana, assim como ocorre em um conto de Herberto Helder, torna imprescindível a indagação sobre o estatuto de natureza e o da cultura, que as fábulas põem em questão. Não por acaso, o termo *fábula* carrega a mesma raiz de outros termos em descrédito e desuso pela racionalidade moderna. Isso percebemos a partir do esclarecimento de Lajolo para a familiaridade de sentido entre os termos *fábula*, *fantasia*, *infância*, todos os três de central importância para a pesquisa:

A palavra “fábula” – que em português dá nome a um dos mais singelos e antigos tipos de narrativa – tem uma história interessante. Já existia em latim (*fabula*, *fabulae*), onde tem suas raízes no verbo *for- fari- fatus* e significa “falar”. Esse verbo é riquíssimo de significados: sua riqueza semântica talvez se manifeste no amplo leque de expressões que, nascidas dele, permanecem em línguas modernas como o português, em cujo vocabulário suas raízes figuram, por exemplo, em *confabular*, *fabuloso*, *afável*, *infância* e *fado* (no sentido de destino) (LAJOLO, 2011, p. 55).

Podemos ainda acrescentar outras manifestações da *fantasia* e da *fábula*, como o *conto de fadas*, derivado igualmente das histórias orais. Giorgio Agamben, ainda na obra *Infância e história*, comenta brevemente a estrutura dos contos de fada ao final do primeiro capítulo do livro, no qual discorre precisamente sobre o homem ser o animal com a capacidade e não com o imperativo ou com a dádiva da fala, como certo ramo ortodoxo da filosofia enfatizou. O comentário, portanto, refere-se a um estado fabular, no qual os estados de natureza e cultura ainda não encontraram o seu destino:

Por isso, é a fábula, isto é, algo que se pode somente contar, e não o mistério, sobre o qual se deve calar, que contém a verdade da infância como dimensão original do homem. Pois o homem da fábula libera-se do vínculo místico do silêncio transformando-o em encantamento: é um sortilégio, e não a participação em um saber iniciático, que lhe tolhe a palavra. Deste modo, o silêncio místico, sofrido como feitiço, precipita novamente o homem na pura e muda língua da natureza: porém, como encanto, deve ser, rompido e superado. Por esta razão, enquanto o homem, no conto de fadas, emudece, os animais saem da pura língua da natureza e fala (AGAMBEN, 2012b, p. 77-78).

Há, de fato, algo como uma simultaneidade das condições naturais e culturais na poesia de Helder, configurando-se um momento apartado do destino que a natureza e a cultura assumiram. A historicidade, portanto, não é suficiente para explicar o tempo em que a poesia helderiana se inscreve. Por mais que a língua seja compartilhada, não há a inversão de papéis, mas uma espécie de estado cultural de Natureza, na qual habitam espécies reinvestidas de força e donas de corpos astutos. Homem e animal, ao mesmo tempo, dessemelhantes e semelhantes na medida em que, mesmo anatomicamente singulares, relevam-se vidas igualmente suscetíveis ao medo, à dor, ao espanto e à beleza. A unidade que se cria a partir da multiplicidade, explícita, por exemplo, no verso “onde/ o encanto liga a ave ao trevo” (2006a, p. 22) ou no verso “bichos inclinam-se/ para dentro do sono” (2006a, p. 25), no qual há a generalidade do sono, é a manifestação de duas certezas, *a priori*, inconciliáveis: a de que os talentos se distinguem, porém a poesia e os seus sentimentos os relacionam – fazendo do homem uma espécie não mais diferente de um cavalo do que um cavalo é de uma ave.

Em uma de suas primeiras publicações, está “O poema”, que, pelo título, concentra aspectos fundamentais para o entendimento de sua poética em linha geral. Se, em um primeiro momento, tendemo-nos a partir dessa composição para o todo da obra, como é da maneira helderiana acentuar a linha contrária, propomos determo-nos nas considerações que o livro em que ele se insere tem a dizer sobre o poema. Ineditamente publicado em 1958 na obra *O amor em visita*, o poema é reiteradamente incluído em *A colher na boca*, três anos depois. Os poemas desses dois conjuntos hoje se reúnem sob o título da segunda obra, presente nos tomos de *Ofício cantante*, *Ou o poema contínuo* e *Poesia Toda*. Trata-se, portanto, de uma série que tem sua importância reafirmada a cada nova edição, e, em sua incipiência, já lança as bases do que posteriormente se consolidará. Tendo no título uma palavra pertencente aos dispositivos humanos, “colher”, a composição, por sua vez, antecipa um ato que está na base da vida compartilhada, a alimentação. E “O poema” aborda, precisamente, dos seus mantimentos, daquilo que o sustenta e o faz poema. Concentrado em carne, o poema

inicialmente é “só ferocidade e gosto”. Como corpo, vívido e voraz, “o poema cresce tomando tudo em seu regaço”, “contra a carne e o tempo”. Nisto, depreendemos uma força informe, atemporal, a atuar de forma semelhante como as forças que promovem as fábulas. Não por acaso, na segunda seção de “O poema”, escreve-se:

[...] Quando os arbustos  
eram bichos iluminando as regiões do céu e ao rés  
da terra as pedras cantavam e os mitos davam  
a forma das coisas.  
Quando colhíamos o espanto nas mãos dolorosas  
e em frente ao povo íamos cantando  
a fábula e o próprio rosto do milagre (HELDER, 2006a, p. 27).

Referencia-se, nesse trecho, o tempo mítico, também tempo das fábulas, no qual não se distinguem as possibilidades de ação de seres vegetais das possíveis façanhas animais, sendo arbustos seres voadores e portadores de luz e pedras sujeitos de voz. Nesse sentido, deduzimos tratar-se de uma condição caracterizada pela unidade entre palavra e coisa, anterior ao processo de cisão entre signo, significante e significado. Acredita-se, portanto, que a palavra evoque a essência da coisa, sendo o canto e a fábula as próprias faces/corpo do acontecimento. É esta a origem e o destino do poema: a fábula a ser aprendida, como sugere o trecho que deu origem ao presente trabalho, o mito a dar a forma das coisas, o cantar surpreendido e estremeado pelo êxtase e pela ameaça da vida partilhada com a Natureza. Embevecido com o estado mais arcaico do mundo e da língua, o poeta parte em busca da palavra desarticulada e desconstruída de sentidos forçadamente sobrepostos pela língua:

[...] Penso que deve existir para cada um  
uma só palavra que a inspiração dos povos deixasse  
virgem de sentido e que,  
vinda de um ponto feroso da treva, batesse  
como um raio  
nos telhados de uma vida, e o céu  
com águas e astros  
caísse sobre esse rosto dormente, essa fechada  
exaltação (2006a, p. 30).

Não convém pensar na poesia helderiana como uma recusa acirrada da cultura com vistas à fundamentação de um tempo retornado. A palavra única, guardada por cada povo, embora apresente efeitos de utopia, explica-se pelas mudanças para o português de textos arcaicos, incluídos nos livros de tradução publicados por Herberto Helder. Estas incursões em tempos, línguas e culturas alheias, que serão detidamente analisadas mais adiante, contribuem

para o ofício com a palavra, que não só é buscada por sua opacidade, mas também é trabalhada pelo que pode desestabilizar no contraste com outras palavras no poema. O último poema de *Última ciência* atesta esse esforço. Transcrevo-o, na íntegra, por acreditar que nele residem imagens últimas sobre a ciência helderiana:

Pratiquei a minha arte de roseira: a fria  
inclinação das rosas contra os dedos  
iluminava em baixo  
as palavras.  
Abri-as até dentro onde era negro o coração  
nas cápsulas. Das rosas fundas, da fundura nas palavras.  
Transfigurei-as.  
Na oficina fechada talhei a chaga meridiana  
do que ficou aberto.  
Escrevi a imagem que era a cicatriz de outra imagem.  
A mão experimental transtornava-se ao serviço  
escrito  
das vozes. O sangue rodeava o segredo. E na sessão das rosas  
dedo a dedo, isto: a fresta da carne,  
a morte pela boca.  
– Uma frase, uma ferida, uma vida selada (2006a, p. 436)

A palavra é aberta até que se encontre, em sua fundura, o segredo, o mais íntimo dos seus efeitos. Cerra-se. Da imagem resultante da cicatriz, outra imagem, outra voz, outra escrita. Sangra-se da ferida, da frase; nisto sela-se a vida construída com as mãos nos espinhos das rosas e das palavras. Se a ciência, que, com grande esforço, destinou-se a definir o homem pela superioridade de suas habilidades em relação ao animal, em Helder, o esboço de uma ciência última, em nenhum momento, assenta-se em uma suposta preeminência humana, sendo a nossa espécie caracterizada apenas pelo imperativo de trabalho na transmutação – da flor para a palavra, da palavra para a flor. Como no célebre verso de Gertrude Stein: “A rose is a rose is a rose”.

Tracejada a ciência das ciências, como o cumprimento de um sentido absoluto, final, restam os selos, últimos, a timbrar a poesia com as imagens do fim (e, necessariamente, como no outro lado da fita de Moebius, o novo desabrochar) dos tempos.

#### **1.4 Último selo**

Não de forma inédita ou isolada, Herberto Helder, nos conjuntos de poemas “Os selos” e “Os selos, outros, últimos”, recorre à narrativa bíblica, desta vez, do Apocalipse, ou

seja, das cenas finais do mundo, porém com um tom de exaltação ao que o caos tem de catalisador. “Os selos”, que, pelo título, parecem anteceder os últimos – afinal, na descrição original somam-se em sete –, cumprem-se em um cenário, por vezes designado explicitamente como a África, mas que, de modo geral, traz elementos da Natureza, de tribos e de rituais de magia. Nesse caso, realiza-se mais uma subversão em relação à narrativa primordial, pois além de celebrar o grau de desalinho do mundo antes do juízo final, as últimas catástrofes se dão em um território conhecido por suas práticas religiosas não cristãs.

A paisagem constrói-se, comumente, com os mesmos elementos presentes nos versículos bíblicos: “cavaleiros luminosos” ateam “fogo”, a “besta” é figura presente, bem como os “abismos”, a “guerra” e a “sombra”. Contudo, desde o momento mais tenro, em concordância com certo sentido que une beleza e terror, o poeta assume: “O caos nunca impediu nada, foi sempre um alimento inebriante” (2006a, p. 439). A partir de então, outras assertivas bíblicas correspondentes à tradição judaico-cristã serão, uma a uma, contrariadas, desde aquelas que definem o homem, o animal e os seres viventes. Sobre essa redefinição elementar, cito:

[...]

O homem não é uma criatura entre mal e bem: falava-se com Deus porque Deus era potência, Deus era unidade rítmica.

A mão sobre as coisas com vida sua, com essa mão reunir as coisas, refazer as coisas – cada coisa tem a sua aura, cada animal tem a sua aura, como se pastoreiam as auras! [...] (HELDER, 2006a, p. 439-440).

Destituindo o homem de dualidades moralizantes como “bem” ou “mal”, o poema também despoja o homem da carência e da dependência em relação a Deus. Deus significava (vale atentar para o uso do verbo no passado) simplesmente potência, isto é, possibilidade de efetivar-se, unidade dos ritmos. Tão ou mais perturbadora é a afirmação posterior de que todas as coisas, inclusive animais, têm a sua aura. Sabe-se que diversos versículos atestam para a ausência do porte de alma/espírito/aura do animal. Temos em Isaías, capítulo 31, versículo 3: “Pois os egípcios são homens e não deuses; os seus cavalos, carne e não espírito”. Tal consideração herdou a ciência moderna da natureza, pretendida por Descartes, que se fundava na ideia de que o homem era o único vivente a unir estreitamente duas instâncias heterogêneas, uma alma pensante e um corpo espacial, as quais, para ele, representavam, respectivamente, o polo subjetivo e objeto da Física a se desenvolver na época.

É conhecida do leitor de Herberto Helder a experiência vivida pelo escritor na África. No livro multifacetado, *Photomaton & Vox*, escreve-se sobre essa ocasião vital para a escrita

de um dos poemas, que trataremos em seguida ao relato. No fragmento “(*magia*)”, o escritor faz alusão a sua ida à África por ocasião de um filme “inspirado, baseado ou pretextado num texto” (HELDER, 2006b, p. 120) seu. A experiência decorrida na estadia no continente excede o motivo que o levou até lá. De uma incursão ao leste do país (cujo nome não é informado), o poeta relata que trouxera uma pequena máscara que só poderia ser tocada pelo feiticeiro que a fizera. Mesmo assim, ele não só viola a regra ao tocar a máscara como a torna “coisa sua.” Ao mostrá-la para outros, eles não se detêm por muito tempo no objeto e mudam logo de assunto. Essa seria a razão para a máscara se imbuir, progressivamente, de energia. “Penso que a se formara em torno do objecto um campo sensível de energia, e esse campo ia crescendo” (2006b, p. 121). Energia supostamente capaz de provocar o acidente que a pessoa empírica, Herberto Helder, sofreu um dia após assistir ao filme, a setecentos quilômetros de distância da máscara que permanecia em casa. E ainda, outro acidente, com quem lhe tirou de perto da máscara, a seu pedido, já no hospital. As quatro categorias de eventos, isto é, poema, filme, máscara e desastre, estariam imbricadas em um mesmo sistema de acontecimentos, levado a cabo pela magia.

A recorrência do termo “magia”, nome, inclusive, de uma de suas obras de tradução, *As magias*, revela certa intolerância à designação de “moderno”, por parte de Herberto Helder. De fato, a cadeia de conexões mantida por essa “magia” vai em direção oposta à fragmentação própria da Modernidade. Na única entrevista ao Brasil, concedida por Herberto Helder, que, a rigor, realizou-se sob a forma de autoentrevista, para a revista *Inimigo Rumor*, o escritor atenta para este fato:

- 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 (2001, p. 193).

A ênfase no “sentido não-intelectual” é distendida no fragmento intitulado “(*coroação*)”, o qual ainda mantém relação direta com o incidente vivido em África. Infere-se que o advento causou danos específicos à cabeça, provavelmente ao cérebro do escritor, uma vez que o fragmento é destinado a indagar sobre uma imagética “coroação”, fruto da disposição de estilhaços de vidro ao redor da cabeça. A insinuação dessa premiação dá-se a

partir de uma possível conquista de “troca de cabeças”, como se o perder a razão fosse digno de gratulação. Há, decerto, uma ironia perpassando todo o fragmento, que culmina no seguinte comentário: “Portanto, cada vez menos sei se posso ser, porque (nas circunstâncias) o ‘penso, logo existo’ cai pela base, digamos, da própria cabeça” (2006b, p. 123). Se o cogito cartesiano se vale da coincidência do sujeito com a sua consciência em um ponto abstrato da cabeça, o que Herberto Helder sugere é que, talvez, na ausência de uma cabeça, a sua existência seria negada. No entanto, como ele está a escrever (e a se indagar), o que de fato está explícito é o funcionamento de outro pensamento, acéfalo, se possível, não sustentado pelo intelecto, enunciado como “sentido não-intelectual”, “corporal”.

O motivo da “perda da cabeça” remonta à história bíblica de Salomé, cujas sucessivas versões e recriações transformaram-na em um mito e em um enigma a ser perseguido, sobretudo, no fim do século XIX. A *Salomé* de Oscar Wilde e a *Heródias* de Flaubert são algumas das representações da mulher decapitada a simbolizar, já na modernidade, “a perda da unidade do corpo”, segundo Eliane Robert Moraes. A pesquisadora dedica a obra *Corpo impossível* ao estudo das implicações que a fragmentação da consciência, na modernidade, legou às figurações do corpo nas artes, antes vista apenas no Renascimento:

Os artistas modernos inauguraram uma problematização do corpo que só encontra precedentes no período a que se convencionou chamar de Renascimento, quando a descrição da morfologia humana tornou-se igualmente, ainda que motivada por interrogações diversas, uma obsessão nas artes plásticas e na literatura, submetendo-se, também ali, às evidências de uma mesa de dissecação. Para que as artes modernas levassem a termo seu projeto foi preciso, antes de mais nada, destruir o corpo, decompor sua matéria, oferecê-lo também em “pedaços” (MORAES, 2002, p. 60).

Por mais hesitante em ser classificado como moderno, a obra de Herberto Helder tangencia o legado surrealista, e então, moderno, de negar ao homem o centro da cena artística e filosófica. O princípio da transfiguração, perceptível nas obras visuais de Max Ernst e René Magritte, por exemplo, embasa o inesgotável poder de substituição das formas humanas, animais e vegetais, e reivindica a ampliação dos sentidos e significações. Tal ritmo de transitoriedade, que em Helder é investido de magia e visagem, acentua-se em sua experiência na África, como vínhamos mostrando. Retornemos, então, a um dos primeiros fragmentos, cujo título “(*photomaton*)” antecipa certo grau fotográfico, ou seja, de explicação em negativo, sobre a obra *Photomaton & Vox*. Transcrevo-o para melhor elucidação da intensidade divisória na escrita de antes e depois da vivência:



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. Vi-me a mim próprio subindo, numa metamorfose exasperada, dos precipícios do pavor até às estritas regras da vida. E estava maduro para ver tudo. Desejei então ser eu mesmo o mais obscuro dos enigmas vivos, e aplicas as mãos na matéria primária da terra. Gostaria de ser um entrançador de tabaco (HELDER, 2006b, p. 12).

Para além do imaginário do continente africano como espaço mítico, a estada na África e o acidente sofrido sorvem o sujeito da escrita de experiências não só de desregramento e dispersão, como mencionamos, mas, também, de provações práticas na demonstração da magia. São exemplos disso o filme a carregar o tom de sua obra, que, por sua vez, acaba por aparentemente despregar-se, ou melhor, desalojar-se de sua autoria, e a máscara a impregnar de feitiçaria o poeta. Outra decorrência do manejo da máscara é a sensação de uma possível afinidade com o reino animal, conjecturando-se a eficácia de um feitiço. Esse acontecimento é desenredado em um poema de “Os selos”:

[...]  
Se eu pegasse na cabeça, se eu  
me encostasse à sombra dos galhos de marfim enquanto grito.  
¿Ouviria os leões a abrir as portas, sentiria o bafo  
leonino,  
a misteriosa vida leonina, de frente, batendo leonina contra mim?  
(HELDER, 2006a, p. 446).

O desejo de entregar-se ao confronto com o leão, na abertura mediada pela máscara, revela, por fim, além do instinto de alhear-se, o reconhecimento da rigidez animal, em toda a sua têmpera alteridade, sendo o poeta, ainda assim, compelido ao devir pela escrita. Há, sobretudo, a conservação do princípio de transmutação, de um ininterrupto vir a ser, capaz de alterar, inclusive, seres de matrizes completamente distintas. No oitavo poema de “Os selos”, observam-se leões às portas, que o poeta assegura: “Um dia serão de pedra” (2006a, p. 454). No mesmo poema, até as pedras, tomadas no curso de suas durações, são investidas de transmutação: “quando alguém planta a pedra/ é para que a pedra cresça” (p. 455-456).

Na ordem da transmutação, realiza-se, paradoxalmente, uma desordem. Em Helder, percebemos como que um jogo criado pelo intercâmbio entre palavras. No mesmo poema, o poeta descreve as transformações ocorridas na dança da “noite das ofertas”: “transforma-se:/ “leão, estrela, criança louca/ à música”. Os substantivos revezam-se, giram em torno dos verbos, rodam como na dança ritualística, provocando os sentidos. Em transe, os significados

adquirem outras formas, sendo fruto do puro encontro, do acaso. Esta é, portanto, a outra velocidade da *máquina lírica*: o chacoalhar da língua, tornando-a itinerante, retirante, selvagem. Resultado imprevisível, a se revelar no devir da escrita:

[...] Como  
de repente em mim sazonom as rosas, como se muda  
tudo em tudo: e  
vida ou morte; o mundo ou a casa dos leões que rugem  
quando vêem diamantes,  
ou dormem  
com tanto peso.  
Porque se há uma selva para bichos e paus encarnados de corolas,  
se é fora ou dentro que se inunda o bronze, ou se  
criança e vara se fundem fíncadas até ao centro. Vozes  
metem-se pelos tubos. E a pedra plantada crescendo a todo o mundo  
ressoa – máquina  
da música. Criança ou leão dançando. [...] (2006a, p. 455).

Daqui, decorremos ao efeito de estranhamento causado pela operação da *máquina*: afinal, é mesmo tão disparatada a imagem de um leão dançando, de uma pedra plantada? Ou são nossas percepções, frutos de forçados ajustes, artificiosos convencionalismos, por trás dos quais o homem reafirma-se superior, dotado de corpos competentes e habilidades desmesuráveis? A alusão, não por acaso, à “pedra plantada”, redistribui os sentidos costumeiramente derivados da pedra: no poema, não há imobilidade, tampouco decesso. Alinhada ao ciclo das etapas de vida vegetal, o poeta circunscreve-a à metamorfose. Nesse sentido, a pedra, as pedras, tão reiteradamente presentes nos poemas helderianos, revestem-se de multiplicidade: são, a um só tempo, vida e morte, entrega e resistência, caminho e bloqueio. Em sua superfície, as ranhuras assinalam o cumprimento do tempo e a continuidade dos desgastes.

Pois é desse confrontar-se de uma poesia sempre por vir, nas imagens dos cascalhos enseivados, com as certezas imóveis do homem contemporâneo, que Herberto Helder subtrai a sua voz, a voz autoral. A imensa maioria de poemas, desde os primeiros, incluídos nas coletâneas, até as obras poéticas publicadas mais recentemente, como *Servidões* e *A morte sem mestre*, têm o eu lírico resvalado por dimensões do reino animal, vegetal e mineral, as quais participam da desintegração de uma voz humana. Espécies desses reinos se transformam, por vezes, nas próprias mãos do sujeito do poema, como fora citado; versos moldados com as mãos na roseira, na medida em que a própria dicção do poema assume contornos, efeitos da matéria viva. Eis o trecho de um poema de “Os selos”, no qual se torna notório tal encadeamento: “Que voz me dão as vozes?/ Que doçura ou inocência/ ou arte/

oculta manobra a minha vida por entre aquilo/ que se transforma?” (2006a, p. 449) Imerso nos transcurros da matéria, a poesia só pode ser “um supremo/ etc./ das vozes –” (2006a, p. 458).

Para que a modulação da voz do poeta adquira o tom das metamorfoses, assim como certo fulgor das imagens naturais, realiza-se um pacto de reversibilidade, por meio do qual os sujeitos envolvidos serão necessariamente transformados. Essa reversão é percebida também nas noções de vivo e morto, isto é, entre criação e tradição, já discutida neste trabalho, bem como nas ondulações entre sonho e vigília, natureza e cultura, razão e fantasia, orgânico e inorgânico. A vivência em um continente como o africano apenas confirma essa polarização, regularmente tematizada na poesia de Herberto Helder, como no seguinte trecho: “Ninguém sabe:/ sono e vigília e dentro e fora e alto e baixo; magia é um arrepio/ canibal, um canto.” (2006a, p. 458) O princípio da permutabilidade, situado no conjunto de princípios da metamorfose, postula um contexto poético no qual o mundo é um vasto sistema aberto ao trânsito e à mutabilidade, em que noções dantes apartadas, graças ao arrepio lírico do poema, impulsionado pela linguagem em devir, não cessam de se recombinar.

Em toda a descrição das paisagens de África, ronda uma espécie de encanto, semelhante ao sono, permitindo imaginar, por exemplo, leões e leopardos entoarem canções. Se, porventura, os leões e os leopardos dançassem, se enchessem de bafo o poeta, “O caos encontrava o equilíbrio” (2006a, p. 449) e, leão, leopardo e o poeta, compartilhariam das “garras e unhas lunadas”, “gargantas”, “as mesmas pupilas bruscas”, “a mesma seiva”, a fim de entoarem o canto final. O animal, e não o homem, então, é engrandecido e elevado a soberano das Áfricas ressuscitadas:

[...] começa a ferver a luz como uma  
coroação, a realeza  
do poema animal – leopardo e leão. Oh,  
cantam em música humana, eles, no trono  
das montanhas das Áfricas  
redivivas (HELDER, 2006a, p. 449-450).

Nada mais honrado, se estamos falando de “trono”, do que o bicho ser aquele que reina, em um território ainda densamente povoado por espécies do reino animal e estas perpetuarem outras relações com o ser humano, que não as nossas, de sujeito cartesiano-utilitarista. Da mesma forma, o sujeito do poema recusa qualquer mestre em um território marcado sobremaneira pela transmutação e pelas outras leis de relação horizontal entre o homem e as outras matérias da Natureza. “Mas pode alguém ser mestre/ aqui, de onde/ se ofuscam, cândidos animais transmudando-se?” (2006a, p. 463). O simples encostar de um

homem em outro revela como são ambos feitos de matéria, equivalentes, impossibilitados de se desigualarem: “Nenhum mestre, porque se eles/ se tocam/– um ao outro desabrocham; a pancada no amarelo/ ou no branco enflora o mundo” (p. 463).

Tal como o esquema da *última ciência*, projetado perante a revisão de concepções modernas de *ciência, conhecimento, experiência, fantasia e infância*, a narrativa do fim dos tempos arroja-se sob o desordenamento de pressupostos da tradição judaico-cristã, excluindo a figura de um redentor sob a roupagem do mestre. No entanto, na mesma cultura judaico-cristã do Apocalipse, os homens justos são retratados, nos momentos imediatamente anteriores ao paraíso, com faces animais. O pensador que até aqui já nos auxiliou sobremaneira, Giorgio Agamben, em *O aberto*, uma obra inteiramente dedicada a refletir sobre o que aproxima e o que aparta a animalidade e a humanidade do homem, inicia a sua meditação considerando a pós-história pela perspectiva bíblica. Por que, afinal, os representantes da humanidade assumem faces animais? O que está em jogo na figura da besta apocalíptica?

Desapossado de uma hipótese única, Agamben apresenta a suposição gnóstica de Sofia Ameisenowa, a conjectura rabínica, a posição dos maniqueus e a perspectiva presente no Talmude. Assentado em uma figura da Bíblia hebraica do século XIII, encontrada na Biblioteca Ambrosiana de Milão, o pensador italiano lança a sua suspeita para o porte da cabeça animal por parte dos remanescentes de Israel: nos dias últimos, as relações entre os animais e os homens se reconfigurarão e o homem se reconciliará com a sua origem animal.

A certeza da transformação revela-se, a rigor, um paradigma da transformação. Giorgio Agamben cita o versículo sexto do décimo primeiro capítulo de Isaías, do qual depreendemos que a natureza dos próprios animais se modificará, inexistindo a luta pela sobrevivência entre as espécies: “morará o lobo com o cordeiro e a pantera se deitará junto ao cabrito; o bezerro e o leão pastarão juntos e uma criança os guiará”. Referente a esse mesmo paradigma encontram-se as transformações corporais do ressuscitar, questionadas por Agamben. Refletir sobre o fim do mundo é questionar o destino das formas, que, como tentamos demonstrar, com poemas de “Os selos”, coloca em questão a desarticulação dos quadros espaço-temporais da História.

A besta é uma ameaça. Um prenúncio da desarticulação prometida pelo fim dos tempos, que, por sua vez, diz muito a respeito da poesia helderiana. Se a tentativa de localizar a poética de Helder em termos de uma identificação cronológica é incoerente, pois esta escapa tematicamente a assuntos fixados em datas e épocas da História, podemos, no entanto,

perceber o cumprimento de certo círculo, confirmado pela gênese da voz autoral, germinada na tradição remexida, pelo desdobrar-se desta vida em direção aos outros, pelo anúncio de uma etapa última, na última ciência, de fundamental relevância, pela destruição apocalíptica e, por fim, uma vida nova, sendo este fim, o início de um momento inaugural, se levadas em consideração todas as colunas e lacunas deixadas pela poesia. “Os selos, outros, últimos” inscrevem-se, portanto, na circularidade desse trajeto, dando continuidade à linguagem e à fundação de outra condição, na qual se destaca a proposição de uma humanidade que não se oponha e rivalize com o seu entorno.

Posterior ao momento de dismantelamento da ordem do mundo, cujos desníveis apontaram para um fechamento condizente com certo pensamento africano, orgânico e inatural, o conjunto dos últimos selos retornam com a suavidade a começar pela figura das mães e da criança. Ambas estão circunscritas a certa feminilidade encerrada no ato mesmo da escrita, no “fenômeno/ fêmea/ de mover-se no apoio das palavras das coisas.” (2006a, p. 469). A delicadeza abunda, desatando nós, aprofundando a lembrança, exaltando rosas. São elas, mãe e criança, a realinhar e a transmutar o mundo.

A linguagem, por sua vez, precisa ser reinventada; de mãe para filho, das mãos para os filios. O poeta indaga: “Como passar-lhes tanta força, meter as mãos no idioma/ torcer as tripas como soprar nos sacos quentes, transferir/ o segredo?” (2006a, p. 471). Os filios – vale acentuar o uso do termo no masculino, em oposição ao feminino inaugural do conjunto de poemas – remetem ao exercício, por vezes, brusco e escarpado, de encabeçar uma “gramática bárbara”. “São químicos, suados, astrofísicos, dão uma luz primeira/ em cima das coisas, têm/ um peso” (2006a, p. 471).

Trata-se de, assim como um momento de gênese, *nomear* as coisas. E esse ofício é levado a cabo por um vidraceiro, como se da fornalha pudessem surgir palavras, assim como vidros e espelhos. O uso dessa imagem está no objetivo de ambas as tarefas – nomear e fabricar espelhos – cobiçarem, ao mesmo tempo, o reflexo e a precisão. O Mestre tira do forno a massa e a sopra. Esse sopro, cujo significado está atrelado ao sopro divino de criação, atribui vida, mais uma vez, ao objeto, sendo este, a rigor, sujeito, pois o vidro respira das atribuições próprias ao contexto gesto:

[...]  
Depois sopra – e o vidro respira do que ele respirou: mais  
que oxigênio biografia mais  
que memória  
– respira de uma aceleração

do mundo, restituição, encarnação, assumpção, miraculação da ordem nominal do mundo (2006a, p. 474).

O sopro é o gesto capaz de interligar a massa orgânica ávida a ser transformada em nome por meio da vida não menos dedicada do Mestre alquímico. Trata-se, como Helder escreve, de um “baptismo novo”, “um reinado”, “um segredo” a ser partilhado no nome que se cria. O nome, por sua vez, é fruto de processos e oscilações tidas como contraditórias, entre o espiritual e o material, a precisão e a aceleração, o visível e o invisível, a respiração e a inspiração. Entretanto, a passagem por esses polos é o que garante a nomeação como mediação, indo além de um mero apresentar-se na palavra.

O filósofo e teórico da linguagem, Walter Benjamin, em um de seus mais intrincados estudos, de 1916, intitulado “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”, detém-se na diferenciação entre língua, linguagem, essência linguística e nome, cujas considerações são pertinentes para se pensar a postura helderiana de encarar a nomeação. A aproximação se dá, primeiramente, por um pendor gnóstico presente tanto no filósofo quanto em Helder. Segundo o pensador alemão, “a essência linguística do homem está no fato de ele nomear as coisas.” (2011, p. 55). E nomear, nesse caso, significa comunicar a sua essência linguística no nome e não *através* do nome. Decerto, a atividade de tradução, tão cara a Benjamin, faz-se presente em dois gestos: um primeiro, na passagem da linguagem muda das coisas para uma linguagem sonora e articulada (realizado pelas nomeações de Adão) e outro, de reorientação das multiplicidades das línguas pós-babélicas para a língua originária (possível apenas no fim messiânico da história).

Para entender melhor a concepção benjaminiana, é preciso, antes, atentar para a teoria da linguagem caracterizada pela palavra como meio de comunicar a existência de um objeto, sendo o homem o emissor e outro homem o destinatário. A linguagem meramente como comunicação seria um entendimento parco e utilitarista, criado pela burguesia, por meio do qual afirma a sua “vacuidade” e “inconsistência”. Para Benjamin, a linguagem “não conhece nem meio, nem objeto, nem destinatário da comunicação” (2011, p. 55). Nomear significa, portanto, compreender a essência (linguística) das coisas, isto é, a natureza comunicável que em tudo reside, inclusive, nas instâncias da natureza. O fim do ensaio conclui:

A linguagem da natureza pode ser comparada a uma senha secreta, que cada sentinela passa à próxima em sua própria língua, mas o conteúdo da senha é a língua da sentinela mesma. Toda linguagem superior é tradução de uma linguagem inferior, até que se desdobre, em sua última clareza, a palavra de

Deus, que é a unidade desse movimento da linguagem (BENJAMIN, 2011, p. 73).

Quando o pensador define alturas para a linguagem está baseando-se em uma relação direta entre o que denomina de essência espiritual e a essência linguística, relacionando, em certo sentido, a filosofia da linguagem à filosofia da religião, uma vez que sua tese ergue-se na equivalência direta entre a profundidade do espírito e sua expressividade linguística. De fato, Benjamin alega a existência de um caráter metafísico e mágico no âmbito da linguagem humana (e das coisas materialmente orgânicas e inorgânicas, entre si), sobretudo quando considera o sopro de Deus no homem como a união entre vida, espírito e linguagem.

Valer-se da imagem do sopro, difundida na Idade Média, põe em cena outros aspectos de um sistema intelectual amplo do qual faz parte a noção de pneuma. Oportunamente, trazemos agora versos ainda do mesmo poema, cujo tema é o gesto humano de nomeação, e que, agora, inclui o princípio pneumático na criação das palavras:

Por um nexu da fala pequena com a fala que se inspira de tudo:  
não o seu  
nome imolvente  
mas o nome do prodígio. O pneuma em cheio na estrela:  
uma campânula, um jarro soprado. (2006a, p. 474)

Há, nesses versos, o estabelecimento de um vínculo entre a “fala pequena”, possivelmente terrena, individual, e a “fala que se inspira de tudo”, mística e mítica, fundamental e anterior à criação do “nome do prodígio”. Poderíamos ler esse nexu como uma possível restituição das línguas pós-babélicas. Imediatamente, cita-se o prodígio, a coisa mesma, inflada pela pneuma. O pensamento de Giorgio Agamben, que até aqui foi essencial para o esclarecimento de um modo de vida e de entendimento próprios à Idade Média, retém, na imagem do pneuma, as características suficientes para articular a medicina, a filosofia, a cultura e a retórica de uma época. No capítulo “Spiritus Phantasticus”, de *Estâncias*, Agamben propõe uma arqueologia, desde Aristóteles, para quem o pneuma é uma espécie de calor, em outras palavras, aquilo que torna fecunda o esperma, em decorrência de sua potente natureza astral. Esses dois últimos elementos conservam-se na mentalidade medieval, quando o emprego do pneuma articula a medicina, a filosofia, a cultura e a retórica. Para a medicina, é este princípio que explica o crescimento e as sensações, atuante nos corpos celestes, animais, vegetais e humanos.

Considerando o percurso da presente pesquisa, estruturada a partir de articulações entre a poética do escritor contemporâneo Herberto Helder e pensamentos, *a priori*,

dissidentes, advindos de temporalidades distintas e sobrepostos em camadas pelo poema, a imagem do pneuma reitera certa afinidade com uma tradição medieval ou com um modelo de pensamento totalitário presente em Aristóteles, por exemplo. Observemos como o pneuma subsiste na crença do fantástico, já explicado aqui em relação à mentalidade do Medievo, e intermedia o corpóreo e o incorpóreo, o racional e o sensitivo, o humano e o divino, não se explicando de forma unilateral por nenhuma das instâncias a formar as duplas conceituais. Trata-se de recuperar essa figura para pareá-la com o que entendemos por devir, como fluxo, transformação, movimento, passagem. É, decerto, um modo de irrigar a obra, como uma garantia infinita da vida, da renovação e mesmo do *pathos* que o acompanha. Helder, portanto, recupera toda essa cosmologia, que Agamben identifica como perdida após o Renascimento, que se define como

o conjunto doutrinal que, identificando a imagem interior da fantasmologia aristotélica com o sopro quente, veículo da alma e da vida, da pneumatologia estóico-neoplatônica, alimentará tão fecundamente a ciência, a especulação e a poesia do renascimento intelectual do século XI até o século XIII. A síntese que disso resulta é tão marcante que a cultura europeia desse período poderia ser definida com razão como uma pneuma-fantasmologia, em cujo âmbito, que circunscreve ao mesmo tempo uma cosmologia, uma fisiologia, uma psicologia e uma soteriologia [...] (AGAMBEN, 2007a, P. 163).

A partir do penúltimo poema de “Os selos, outros, os últimos”, o processo de gênese é continuado, dirigindo-se, agora, a uma segunda pessoa, como é marca dos imperativos de Deus ao homem na narrativa bíblica. Nesses poemas, adverte-se o “tu” das leis que moverão o homem e o seu entorno, as quais responderão pela própria contiguidade entre todas as matérias. Narra-se, em tom profético: “O mover/ dos dedos move o mundo, disse que era o nexu oculto na arte/ de cada coisa” (2006a, p. 478). Multiplicam-se os verbos no modo imperativo: “transformas-te”, “te aproximás”, “tocas”, “ficas”, “corres”, e todos obedecem ao influxo da cadeia a interligar todas as coisas. Os versos finais, por sua vez, atentam para o princípio da transmutação, capaz de atingir igualmente o homem:

[...] É essa coisa que fazes  
obscuramente – se um dia és lenha suada ardes  
da tua própria resina se  
torneias o vaso dás-lhe pela cinta quieta  
uma pancada salgada um donaire  
de onde, e tocas na curva da bilha: e ficas harmonioso (HELDER, 2006a, p. 480).



Harmonia reestabelecida pelo respeito ao princípio da transmutação, insinua-se a continuidade que é nova interrogação, na medida em que é nova meditação e nova recriação. Inclina-se à voragem, aceita o arrebatamento. O pneuma infla e enche o peito do poeta da matéria das estrelas, da resina da lenha, do ar dos cometas. Tradução das formas e cunhos em outras formas e predicados pelo labor obscuro do poeta. Tão fundo o fundamento que não passa incólume aos morfismos, às variações.

Destinamo-nos, portanto, no próximo momento, à descrição não-histórica, arborescente e rascunhada de homem e de animal, bem como do espaço compartilhado por essa comunidade poética que o bestiário obscuro dos livros de Herberto Helder persevera em criar (e, posteriormente, destruir). A função fabuladora da escrita, portanto, segue em fundar uma comunidade que falta – precisamente, a partir da recusa em aceitar a falta e a morte, na comunidade em que existimos, realmente.

## 2. HOMEM, HÚMUS

Etimologicamente, as palavras *homem* e *terra* confluem, resguardando uma intimidade de sentido na origem de suas formações. *Homo*, o homem, é feito de *humus*, terra, que apresenta a mesma raiz de *homo*. Em hebraico, a estreiteza permanece: Adão, *Adam*, o primeiro homem criado por Deus, possui a mesma raiz de terra, *adamah*, a matéria de que é formado. A terra é composição e fatalidade; origina ao homem e outorga-lhe o destino final. A ação da terra aterra o homem<sup>11</sup>, como o húmus o humaniza. O homem é terra e compreende a terra e todos os seus frutos enquanto conserva pragmaticamente sua natureza terrena, humana, *humilis*, humilde, humilde.

O par de significados distintos, a partir de um mesmo termo, identifica a morada da vida, isto é, o planeta Terra, com o substrato material, que, ao mesmo tempo, sustem-nos e nos dá o sustento. Estabelecida está uma relação de reciprocidade ou copertencimento, cujos sentidos parecem ter desvanecidos ao longo do tempo. Ser terra significa integrar-se e desintegrar-se em matéria, constituir-se e necessitar da matéria, assim como restituí-la de alimento. Vida mútua, a ecoar os espectros, temporalmente não localizáveis, imersos no rizoma que desintegra a matéria de suas anterioridades e posterioridades. Camadas irremovíveis, que se constroem num movimento de coexistência de opostos, de avanço e retrocesso, de criação e de destruição, de sim e de não, de dúvida e de certeza, num interagir do sujeito e do objeto, ou dos sujeitos e dos objetos.

É o que fica depois da operação de limpeza, o substrato indiferenciado, resultado da liberação de tudo que prendia o homem a uma forma de vida que dura desde a eternidade, na junção do artifício com a vitalidade. Trata-se de focar a dupla condição de gérmen, a saber, a potencialidade embrionária de todo um processo regulado pela decomposição e seus sentidos colhidos algures. Não há como prever os processos fomentados por cada nova presença neste húmus, as leis restringem-se ao inenarrável da metamorfose, ao irrepitível do acontecimento em sua imprevisibilidade. Portanto, as conotações são sempre diferidas, como raízes infinitesimais, rizomas que protelam, dilatam suas origens.

---

<sup>11</sup> Recordamos aqui, do poema concreto, *Terra* (1956), de Décio Pignatari que reconstrói, visualmente, a raiz da terra, e o que é próprio dela, *ter*, mas, salienta, sobretudo, a errância da terra, nos dois últimos versos, “erraaterra” e “terraterra”. Deste emaranhado de margens sólidas, o poema se faz no romper a barreira da palavra concêntrica, por uma espécie de entregar-se à verticalidade, revelando os múltiplos caracteres: “terra”, “rara”, “aterra”, “erra”.

Herberto Helder, no já citado conjunto de poemas *Húmus*<sup>12</sup>, parte da obra homônima do escritor português Raul Brandão, guiando-se sobre a única regra: “liberdades, liberdade” (2006a, p. 222). A liberdade lhe assegura o adentrar nas terras impróprias e nela se imbricar. Os materiais deste empreendimento terrestre, terreno, são: “palavras, frases, fragmentos, imagens, metáforas do *Húmus* de Raul Brandão” (ibidem, p. 222) a germinar o poema. Todas as imagens autorais ou alheias alastram-se no espaço do poema helderiano, composto por mortos e vivos, estátuas e fantasmas, ervas e trevas, embaralhando as origens e os destinos, os pontos de partida e as chegadas.

No aterramento dos húmus de Brandão e Helder, aterroriza-se o sujeito, ressoante, desdobrado. São ambas as obras repletas de bichos de frente para bichos, nus diante de nus, todos defronte de um universo monstruoso, de um espaço indeterminado, amorfo, caótico, inextrincavelmente mortal. A imagem poética, a ecoar de uma para a outra, insiste na existência a partir de um espanto ingênuo, um deslumbramento, sem compromisso com a História, com a religião, com a metafísica ou com o contemporâneo, mas no limiar entre todas estas instâncias. O limiar aqui afirmado como reciprocidade, como um vai e vem, espaço de onde o escritor, ou o homem, retira a sua voz. Entre os mortos e os vivos, os fantasmas, entre a humanidade e a animalidade restante, entre os restos vegetais e animais que tornam, outrossim, o composto fértil. Reiteradas vezes, indaga-se: “– Ouves o grito dos mortos?”. Eles ressoam e o poeta responde: “É preciso/ abalar os túmulos, desenterrar os mortos” (2006a, p. 232).

Raul Brandão, no coletivo de fantasmas que o seu *Húmus* encerra, transita entre a insignificância das vidas depostas em hábitos e futilidades, como os sobrenomes congregam, por exemplo, as Teles, as Fonecas, nas Albergarias, enquanto comunga com Helder a construção (ou a desconstrução) de uma individualidade ausente. HH não é escritor de personagens bem definidos, de caracteres descritos ou de interioridades marcadas. Seu único livro de prosa, *Os passos em volta*, narra o deambular de um artista, numa espécie de viagem iniciática, sem que dados biográficos ou aspectos identitários sejam revelados. A construção é sempre deslocada e aquele eu que inicia a obra, por exemplo, no conto *Estilo*, em busca de uma voz própria, desaparece ou se dispersa na narração em terceira pessoa. O homem, portanto, para ambos, estaria sintetizado no trecho a seguir, do *Húmus* brandoniano:

---

<sup>12</sup> Embora este acervo de poemas não tenha sido publicado separadamente, nesta dissertação optou-se por apresentá-lo em itálico, uma vez que se acredita tratar-se de um livro orgânico, inteiro, tão autônomo quanto os outros conjuntos, hoje reunidos em *Ou o poema contínuo* ou *Ofício cantante*.

O homem por dentro é desconforme. É ele e todos os mortos. É uma sombra desmedida; encerra em si a vastidão do universo. E com isto teve de atender a máscara. Para poder viver teve de se transformar e de esquecer a figura real por a figura de todos os dias. Agora todos somos fantasmas – todos somos afinal só fantasmas, e o que construímos já não cabe entre as quatro paredes... (BRANDÃO, 2006, p. 61).

Não há forma humana, assim como não há separação entre vivo e morto, entre mundo real e imaginário. No embaralhado da terra, os seres e as coisas perdem sua forma, tornam-se irreconhecíveis, ajuntam-se e se transformam em outros frutos. Desprotagonizado e reduzido, nesse sentido, o homem-personagem de Brandão e Helder resiste apenas como um dos participantes, no limiar entre a sua concretude e a sua imagem espectral, fantasmática. A narrativa, a descrição das paisagens, o panorama ascendem ao primeiro plano, sendo o homem, quando muito, apenas um dos elementos do evento ou corpo atravessado por estes mesmos eventos. Uma voz restante, sobretudo. Ao deter-se numa possível reversão do irreal (arte/ criação/imaginação) em real, Brandão indica quais seriam, portanto, as posições ocupadas na narrativa: “Todo o homem é uma série de fantasmas e passa a vida a arredá-los. Chegou a vez dos fantasmas. As nossa ideias e paixões é que formam as figuras que actuam na vida” (2006, p. 194).

Insistir na fantasmagoria é sancionar, portanto, as zonas de obscuridade. É erguer o poema sobre todos estes espaços espectrais do *Húmus* helderiano, sobre os pátios de lajes, os buracos onde só a água fala, as estátuas, as vilas, os terraços, os pórticos, as sombras, todos os subterrâneos. Neste projeto de paisagem labiríntica, habitam os seres lentos, as ervas espargindo-se, os sons *devagares*<sup>13</sup>, o silêncio, a imobilidade. O foco, portanto, passa a ser as imagens esquecidas, os processos diminutos, os limiares onde a vida toca a morte e as formas se entranham. De imagem em imagem reticente, soturna, para dentro, o diálogo estabelece-se entre a noite e o dia, e, não menos importante, entre a palavra morta – fossilizada pela tradição – e a voz dos vivos, a se desencravar, precisamente, desse húmus.

Se é no elemento terra, cujo significado desde o complexo humoral desenvolvido por Aristóteles abarca o centramento, por ser dos quatro elementos primordiais – além da terra, a água, o fogo e o ar – o que menos se dispersa, é precisamente deste húmus que o homem precisa se desentranhar. Da tradição que encerra a voz autoral. Desta tradição de homens criada por homens. Em certo momento do poema, escreve-se: “Estamos como sons, peixes/

---

<sup>13</sup> Desde o poema intitulado “Para o leitor ler de/vagar”, pertencente ao conjunto “Lugar”, o poeta insiste nos sentidos da palavra de/vagar, atentando para a proximidade de valor da vagareza e da errância na leitura do poema e no exercício de uma vida “contra o hermético/ movimento do mundo” (HELDER, 2006a, p. 127).

repercutidos. O homem rói dentro do homem,/ criam-se/ olhos que veem na obscuridade” (p. 230-231). De imagem em imagem, reflete-se o mesmo: ritmos subordinados aos mesmos movimentos, olhos acostumados às mesmas imagens formadas no negrume. Em outras palavras, isso significa tanto extrair da tradição o que possa vir a ser uma singularidade quanto desterritorializar o homem de sua interioridade, do que reflete e repercute de homem em homem, do que se concentra e se abisma por dentro mesmo do humano e ali se sepulta em uma forma de igual para igual.

## 2.1 Topografias, arqueologias

Do mapa que aqui se esboça, aberto no desentranhar do húmus e da tradição que ele encena no poema, afinal, perguntamo-nos: onde se situa o lugar do homem? Qual é o seu horizonte, no livro enterrado? Em que ponto do poema a voz encontra ecos na humanidade e de que maneira essa mesma humanidade é abandonada? O poema, por sua vez, restringe-se ao domínio do subjetivo ou é fruto de atravessamentos intensos da alteridade? Pergunto, perguntas, perguntam. Repostas, uma a uma, essas indagações, provenientes da leitura de *Húmus*, partimos de um rastro. Na obra *Photomaton & Vox*, Helder desenha o fluxo do devir a que pertence suas zonas de sustento, suspendendo a mitologia dicotômica entre sujeito e objeto. Retomando a imagem romântica de Novalis, o poeta escreve sobre os limiares que, daqui em diante, guiarão a procura do espaço humano e do espaço do homem na literatura:

(Novalis: O caminho que conduz ao interior.  
Que conduz ao exterior. Circulação interior-exterior-interior.  
O carácter de continuidade energética, vital.  
Não há espaço interno e externo, mas a forma total criada por uma energia rítmica sem quebra.  
O que separa o mundo interior do exterior não é uma barreira, sim um diafragma – a superfície transparente onde afinal se anula a distinção entre interior e exterior. O que está por dentro anuncia, denuncia, prenuncia, pronuncia o que está por fora. E ao contrário. Este diafragma imaginário não põe em comunicação interior com o exterior, o que pressuporia isolamento ou ruptura de ritmo – mas comunica.  
Verifica-se a negação destes dois tipos de realidade pela adopção do princípio de continuidade energética, que permite uma continuidade de vida) (2006b, p. 135).

Aludindo ao poeta do Romantismo alemão, Novalis, Helder mais uma vez aponta para a coexistência do interno e do externo, sendo o homem não mais pensado a partir de sua interioridade, separado do objeto (externo, do mundo). O poema é uma composição rítmica,

tal qual a construção das coisas mesmas do mundo, em que o interior comunica-se com o exterior sem ruptura, quebra ou retraimento. Continua-se o que é próprio e o que é impróprio, aliando-se o mesmo com o outro, o que se repete com o que se diferencia.

A paisagem poética a tudo acolhe, tudo toma em seu regaço. Entre a poesia e o mundo, o diafragma. Não mais a cisão, mas as passagens – mesmo impossível, dos distantes. Para a criação poética, não importa a realidade já dada, instituída e constituída, o mundo determinado, mas o vir a ser, a transformação do informe à forma, a passagem da potência ao ato, o instituir-se e o constituinte. Nesse sentido, a poesia dá-se nas alianças, nos elos, sem que necessariamente garanta-se uma nova síntese a partir das antinomias da ciência e da filosofia.

Mas, detenhamo-nos, por ora, no recôndito; o destino a ser pensado, inicialmente, como origem. Na topografia que a este respeito esboçamos, constitui-se, como primeiro plano, a dimensão espessa da interioridade. Por mais tautológica que tenha se tornado a relação entre humanidade e interioridade, nem sempre o atributo e a essência da razão do homem foram pensados dessa forma. A ideia de uma interioridade como autêntica morada do homem é inaugurada por Santo Agostinho. É dele a célebre oração: *Noli foras ire, in teipsum redi; in interiori homine habitat veritas*<sup>14</sup>. Fruto de um processo de introspecção cada vez mais intenso e reflexivo, a sentença revela que no interior encontra-se o caminho para Deus. Essa herança, legada ao pensamento moderno Ocidental, fundamentou toda uma tradição epistemológica, possibilitando a formulação do Cogito cartesiano e, em linhas gerais, a afirmação de uma univocidade pelo âmbito interno de uma primeira pessoa.

Em uma extensa e consistente obra dedicada a percorrer os meandros da gênese da identidade moderna articulada com a teoria moral, intitulada *As fontes do self*, o pesquisador canadense Charles Taylor, colocando em perspectiva os vários anos dedicados ao estudo da filosofia e das questões relativas à formação de uma autoimagem do homem e à construção da identidade pessoal, descreve as etapas de articulação e vinculação entre os sentidos de interioridade, liberdade e individualidade, no pensamento de Platão, Santo Agostinho, Descartes, Locke, entre outros pensadores, que constitui o segundo capítulo intitulado “Interioridade”. A teoria moral de Taylor expande-se e não se restringe apenas a um pensamento sobre o domínio da moral, mas também a questões relativas ao significado e ao sentido da vida, sendo a reflexão sobre o *self* o direcionar-se de movimento que retorna como

---

<sup>14</sup> Traduzida, grosso modo, por “não vá para fora, volte para dentro de si mesmo. No homem interior mora a verdade”.

indagação sobre as configurações, atuações e avaliações que o indivíduo opera tendo em vista o sentido último da existência.

Uma espécie de marco na trajetória da articulação entre eu e interior realiza-se no pensamento de Agostinho, cujo movimento encontra-se entre a filosofia greco-latina de Platão sobre as Ideias e sobre a distinção entre o corpóreo e incorpóreo, e a modernidade de Descartes, referente à defesa de uma razão desprendida e objetificante. Agostinho é, portanto, o pensador que se volta para dentro de si mesmo à procura de Deus e esboça o que se configuraria como uma natureza interior. A centralização na interioridade decorre como fundamento para o encontro com a verdade, inaugurando, assim, toda uma linguagem a partir da primeira pessoa no plano do pensamento. Taylor, sobre esse primeiro passo agostiniano, tendo em vistas o processo que daí se desdobra, comenta:

Não é exagero dizer que foi Agostinho quem introduziu a interioridade da reflexão radical e legou-a à tradição ocidental do pensamento. Foi um passo decisivo, porque certamente fizemos muita coisa com o ponto de vista da primeira pessoa. A moderna tradição epistemológica desde Descartes e tudo quanto se originou dela na cultura moderna tornou esse ponto de vista fundamental – a ponto de chegar à aberração, poderíamos pensar. Isso foi tão longe que gerou a visão de que existe um domínio especial de objetos “interiores” acessível apenas a partir desse ponto de vista; ou a noção de que a perspectiva do “eu penso” localiza-se, de certa maneira, fora do mundo das coisas que experienciamos (TAYLOR, 2011, p. 175).

*As fontes do self* são, portanto, de central importância para o entendimento de como, paulatinamente, a razão vai ocupar o lugar de primazia, localizado no recôndito, deixando o corpo (e as sensações e paixões) a tornar-se objeto externo a ser investigado (e, principalmente, controlado). Isto é, Taylor credita ao processo de internalização, a hegemonia da razão como capacidade de objetificar o corpo, o mundo e as paixões, considerando-os instrumentos para o conhecimento autossuficiente. A racionalidade torna-se um procedimento de ordenamento, a ser construído internamente e a ser aplicado nos objetos externos. As paixões e os desejos incluem-se neste coletivo ameaçador à moralidade e à unidade do homem e que deve ser subjugado pelo entendimento humano como parte de um processo de internalização das fontes morais.

A existência no mundo passa a ser, então, a experiência particular e privada de uma pessoa, sendo essa ela necessariamente única e pessoal. A instrumentalização da racionalidade converge para essa experiência, implicando um crescente distanciar-se dos objetos para melhor compreendê-los. De uma noção de continuidade entre mente e natureza,

sendo o sujeito parte integrante de uma ordem cósmica, passa-se a entender o homem como um agente desprendido do mundo que o circunda. A atenção dada ao método a partir da modernidade responde por esta posição de distanciamento que o observador deve tomar diante do imperativo de conhecimento empírico.

Esta foi, sem dúvida, a consolidação de um regime com implicações severas e resistentes para a filosofia do conhecimento. Logo no primeiro capítulo, mas não menos decisivo, de *Infância e história*, Giorgio Agamben revela como a consolidação da ciência moderna determina o conhecimento e a experiência com base no sujeito uno, coincido em sua consciência: o *cogito ergo sum* cartesiano. Para toda a formação dos pressupostos científicos modernos que decorrerão com Descartes, foi necessária a centralização e a interiorização do sujeito em uma instância que agregasse as múltiplas representações do eu. O *eu penso* é, então, condição de todo conhecimento, certa maneira de dar unidade na forma da consciência à multiplicidade. Vale ressaltar, aqui, o reconhecimento de Agamben sobre a importância em Kant, como em Hegel e até em Heidegger de se pensar a consciência, “o novo sujeito absoluto é, na sua essência, um caminho para a ciência, uma experiência” (AGAMBEN, 2005, p. 43).

Um segundo ponto, de condensação nesta topografia do homem, diz respeito à reação, por parte da filosofia, no que tange à oposição entre sujeito e objeto. Realiza-se um esforço em retirar a experiência, o estar na presença, o desvelar de um saber, da esfera da consciência empírica, do agir. Como identificamos outrora, não só a experiência possuía um lugar distinto da ciência, como os sujeitos que as levavam adiante eram singulares. O filósofo alemão Walter Benjamin é um destes nomes antiempiristas, cujo pensamento almeja a separação da mitologia entre sujeito e objeto, pela dissolução do conceito moderno de empírico. Isso está claro no célebre aforismo: “método é desvio”. Mais uma vez, trata-se de recorrer à literatura alemã, no contexto de tentativa de ultrapassagem do Iluminismo e dos conceitos estanques de sujeito e objeto. O século XVIII é o século da comprovação empírica como fundamentação científica. A maneira como o Romantismo reage, na figura de um participante da primeira geração de Jena, Novalis, por exemplo, tomado por Helder, diz respeito à proposição de alternativas contemplativas, místicas e estetizantes para a questão do conhecimento. Em oposição à clássica dicotomia formada pela relação entre sujeito e objeto, o Romantismo orienta-se para a supressão do objeto concreto, reputando-o ao domínio de um sujeito onipotente.



Benjamin, entretanto, permitirá que sua reflexão seja influenciada por certo escritor alemão, enquadrado por alguns críticos no movimento romântico alemão, a saber, Johann Wolfgang von Goethe. Entre as notáveis descobertas advindas de seu rigoroso método de contemplação, está a ideia de formação, que não se restringe à concepção de estabilização e assegura o caráter de movimento nas origens etimológicas de *eídos*, *idéa* e *morphê*. Contemplar, portanto, implica um mesmo movimento de união entre o sujeito e o objeto, entre o que se dá a ver e o reconhecimento visível da forma. Não há mais em Benjamin, influenciado por Goethe, como há ainda em Agostinho e posteriormente em Descartes e toda uma tradição que se constitui nesta esteira de pensamento, a noção de um eu individual que recebe as sensações e a partir delas constrói representações. Para Benjamin, a teoria do conhecimento dispensa uma teoria da subjetividade, sendo o conhecido adquirido apenas pela experiência. O objeto, portanto, a ser apreendido, aquilo que queremos compreender, é que convoca o método, determina o ritmo da busca e da contemplação, instruindo o nascer das formas e a transformação do próprio observador, o que o situa muito próximo à pergunta da artista Louise Bourgeois: “Is the process of being born or the process of giving birth?”<sup>15</sup>. Baseado em Goethe, para o filósofo alemão, nenhum caminho com destino à intimidade é melhor do que o desvio de si, num abarcamento do exterior próximo e do distante. Para Benjamin, nada é mais fundamental que o “abalo” e o “êxtase”, aos quais deve ceder o contemplar, desenvolvendo novas formas artísticas para cada novo conteúdo contemplado. Em linhas gerais, isso significa relativizar as posições de sujeito e objeto, concedendo autonomia ao objeto para tornar-se sujeito e ao sujeito o imperativo de entrega para misturar-se nos princípios e qualidades do objeto.

Se reassumimos, de agora em diante, o índice do bestiário como sigla a percorrer a obra helderiana, faz-se necessário indagar a posição do sujeito diante do seu empreendimento de observador e investigador, assim como, no próximo capítulo, deter-nos-emos nas manifestações e apresentações da animália. O esforço filosófico e da teoria do conhecimento em retirar a experiência da esfera pragmática, portanto, contribuem para o quadro instável elaborado por Herberto Helder. No conjunto de poemas “A máquina lírica”, que dá nome à já comentada máquina poética do escritor português, cujo objetivo é fazer movimentar os

---

<sup>15</sup> Grosso modo, poderíamos traduzir como: “É o processo de nascer ou o processo de dar vida?”. A inquietação de Bourgeois é lembrada por Maria Filomena Molder no ensaio “Método é desvio – uma experiência do limiar”. In: OTTE, Georg. SEDLMAYER, Sabrina. CORNELSEN, Elcio. (orgs) *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

elementos de um poema, e, conseqüentemente, os sentidos, que se desestabilizam, percebemos a operação de permuta entre sujeito e objeto.

Desde o primeiro poema deste conjunto, já no título, o estranhamento confirma-se como resultado da máquina em atuação. “Em marte aparece a tua cabeça” é o nome e também o primeiro verso do poema que, posteriormente, irá intercalar o aparecimento da cabeça de vaca de fogo com o desaparecimento da janela. Um ramo de peixes e um ramo de violinos participam do sono do sujeito do poema. As letras da chuva embalam esse sono. O fogo passa para a janela de marte. Maçãs se juntam e vão sonhar. As letras que antes eram da chuva, são agora dos peixes. O poema finaliza: “Só agora/ escrevendo eu sei” (2006a, p. 189).

Se escrever é o que garante o entendimento, é também o que coloca em funcionamento a máquina lírica. Operada em termos de repetição, pois os vocábulos apenas mudam de lugar, recebendo adjetivos que antes se destinavam a outros substantivos, seu objetivo é requisitar o leitor/devagar e promover o inesperado, o incalculável de uma máquina que é controle, mas, sobretudo, autonomia, insubmissão, repetição alterante<sup>16</sup>.

Portanto, toda a discussão acerca das relativizações das posições ocupadas por um sujeito e pelo objeto é de extrema pertinência para a escrita e para o projeto literário de Herberto Helder, uma vez que, como já foi colocado, é tarefa do poeta trabalhar na transmutação, na mudança, na desestabilização das coisas e seus sentidos. A atenção que a criança dá, por exemplo, ao comum e ao ínfimo, ao superficial e ao lateral, revela dos desvios, das entregas que compartilham o gesto de observação do infante e do filósofo ou do escritor. Não por acaso, tanto em Helder quanto em Benjamin, a infância ocupa lugar central. Projeta-se na escrita de ambos, o elogio de uma espécie de atenção desatenta, de um obedecer sem regras, a que a infância acede. Ou ainda que a inocência da infância legítima. O fechamento da matéria é negado e experimentado como oposto, isto é, intensa abertura, suscetível de mudar de estado, de ser ampliada, reduzida, planificada ou horizontalizada. Ao mesmo tempo, o exercitar da palavra resguarda-se do império do sentido, resumindo-se em som, em ritmo, ou seja, na musicalidade da língua.

O exercício mesmo da composição do húnus helderiano parece compactuar com essa espécie de método benjaminiano, mas de forma a radicalizá-lo, levando-o ao extremo da violência. Se a regra é a liberdade, dá-se a apropriação de frases brandonianas, sendo o texto

---

<sup>16</sup> Em sua obra *Literatura, defesa do atrito*, a privilegiada leitora de Herberto Helder, Silvina Rodrigues Lopes, a respeito do novo, comenta: o “novo só é pensável como aquilo que não tem qualidades e por isso introduz a relação de infinita estranheza, experimentada perante o não dominável, ou domável, algo que resiste à catalogação justamente porque não se deixa fixar [...]. Novo é o que se dá na diferença de uma repetição alterante (...)” (2012, p. 31).

construído pela dispersão, pela desatenção de recolher trechos alheios e de fundi-los a outros, próprios. O método é o da antropofagia<sup>17</sup>. Ou não seria este procedimento, somado a todos os gestos de aproximação de obras de outrem, de autores arredados, de outras expressões poéticas colhidas na longitude do espaço, uma forma de dispersar-se? O nome próprio de HH resiste e, automaticamente, é submetido à associação com outros nomes, tão reiterado e permanente se dá este avizinhamo com o impróprio, com o apartado, com o impossível.

Neste caso, Raul Brandão e Herberto Helder, em seus húmus compartilhados, desalojam o homem de seu interior e tornam-lhe suscetível, isto é, vulnerável, a ponto de ceder às intimações do que lhe cerca ou do que lhe toma de assalto. Ao mesmo tempo, o observador torna-se espectro, fantasma, personagem de um sonho a deambular num espaço contínuo e lento a interligar símbolos do passado como o “castelo” e as “estátuas” ao “prédio” e ao “lojista”, o homem é deposto em favor da palavra: “Somos um reflexo dos mortos, o mundo/ não é real. Para poder com isto e não morrer de espanto – as palavras, palavras” (2006a, p. 224). Ou em favor dos conjuntos de seres e dos outros modos de existência e permanência: “– Eu sou a árvore e o céu,/ faço parte do espanto, vivo e morro” (2006a, p. 231).

Mais uma vez, a poesia de Helder tece linhagens, da ordem do rizoma, fazendo-nos lembrar, de novo, da célebre passagem lautreamontiana: “É um homem ou uma pedra ou uma árvore quem vai começar o quarto canto” (LAUTRÉAMONT, 2008, p. 185). Não há como conceber o homem separado de suas afinidades, do descentramento promovido, a rigor, pelo princípio da mutabilidade, dos acordos e das comunhões estabelecidas com os outros, em sua maior abrangência. Isso nada mais é do que o abandonar-se em favor da imersão, da errância, da fusão ou do apagamento. Como se daquele cenário de apoteose da racionalidade moderna, derivado da natureza interior do homem, caminhasse-se, fatalmente, para o extremo oposto, determinado pela falência do sujeito e pela possibilidade de abertura ao outro, em suas mais heterogêneas apresentações. O que estaria, então, a poesia a anunciar, em todos estes gestos aqui descritos, de desrealização e apagamento do homem, de desvio e desobrigação de tematizá-lo?

Para tanto, precisaríamos retomar uma discussão que, então, passa a constituir o terceiro ponto, que demandará, para além de mancha no mapa, uma escavação vertical. Trata-

---

<sup>17</sup> A classificação não é fortuita. Consta, em variadas versões de sua poesia completa, o conjunto de textos intitulado *Antropofagias*, escrito em 1971. Desde o início, revelam-se os procedimentos e métodos de formação de uma voz autoral por meio das apropriações, das violações, das dispersões: “Todo o discurso é apenas o símbolo de uma inflexão/ da voz” (2006a, p. 271).

se de um abalo sísmico na topografia que tentamos até então desenhar. *O homem é uma invenção moderna*. Essa é a tese de Michel Foucault, publicada em *As palavras e as coisas*, na década de 1960, quando se perfilava o auge das ditas ciências humanas. Nessa célebre obra, o filósofo francês se propõe a realizar uma arqueologia dos processos de inserção do homem como objeto científico a partir da identificação de epistemes, isto é, dos códigos de uma cultura que ocupam o lugar intermediário de ordem entre as palavras e as coisas. O discurso arqueológico que emana da obra de Foucault resulta do objeto mesmo de sua pesquisa, responsável por lhe determinar o método de aproximação, impossível de ser pensado pré-existente ao observador que nasce de acordo com o objeto. A arqueologia objetiva, portanto, especificar as condições de possibilidade dos saberes de cada época, considerando – e este seria o ineditismo do método arqueológico de Foucault – as continuidades e, sobretudo, as rupturas. Isto é, a narrativas e os silêncios. Nessa arqueologia, uma das rochas a que todo o pensamento incorrerá, está apontada logo no prefácio da obra:

*Estranhamente, o homem – cujo conhecimento passa, a olhos ingênuos, como a mais velha busca desde Sócrates – não é, sem dúvida, nada mais que uma certa brecha na ordem das coisas, uma configuração, em todo o caso, desenhada pela disposição nova que ele assumiu recentemente no saber. Daí nasceram todas as quimeras dos novos humanismos, todas as facilidades de uma “antropologia”, entendida como reflexão geral, meio positiva, meio filosófica, sobre o homem. Contudo, é um reconforto e um profundo apaziguamento pensar que o homem não passa de uma invenção recente, uma figura que não tem dois séculos, uma simples sobra de nosso saber, e que desaparecerá desde que este houver encontrado uma nova forma (FOUCAULT, 2007, p. XXI, grifo do autor).*

Na arqueologia que se segue, Foucault reflete sobre uma possível ruptura entre a episteme clássica e a moderna. Até o século XIX, o modo de conhecer do homem realiza-se sob a base da representação: seres e coisas organizam-se em termos de semelhança e diferença. O método resolutivo/combinatório de Galileu influenciará a compreensão moderna de modo que conhecer a realidade passa a implicar uma representação verossímil das coisas. O princípio ordenador, então, é o responsável por sistematizar as estruturas das manifestações visíveis do mundo, provocando a proliferação das classificações, dos compêndios, das gramáticas e das taxonomias. Esse cenário é descrito e analisado durante toda a primeira etapa de *As palavras e as coisas* e concorda com momentos referidos por *As fontes do self*, de Taylor.

O século XIX rompe com esse modo de pensamento e entendimento quando coloca o homem numa dupla posição, como sujeito e objeto do saber. Todas as disciplinas que darão

início às ciências humanas irão se servir da ideia de homem como um objeto a ser exposto e desvendado, como um objeto físico, cuja estrutura e performance precisam ser estudados. A tese foucaultiana da invenção moderna do homem só se realiza pela experiência no limiar entre o interior e o exterior dos discursos, dentro e fora da história, interessando-se por aqueles textos que foram relegados ou ignorados pela tradição do pensamento, em busca de uma episteme, um fundo sobre o qual todos os livros de uma época haviam se erguido. Esse eixo epistemológico, portanto, que até o século XIX valia-se de uma metafísica da representação para a análise e a medida das coisas, transforma-se desde então, na concepção do homem como objeto da natureza e, conseqüentemente, finito.

Na segunda seção da obra, mais precisamente no capítulo IX, “O homem e seus duplos”, Foucault destina-se a evidenciar o lugar de desconhecimento que o homem passa a ocupar. Do apogeu racional, “de inércia objetiva”, que até então mantinha homem e pensamento unidos na certeza afirmativa do cogito, o homem desloca-se para o espaço do impensado, que irá ser flexionado pelas ciências humanas. Outro cogito, desta vez moderno, esboça-se aqui:

O homem é um modo de ser tal que nele se funda esta dimensão sempre aberta, jamais delimitada de uma vez por todas, mas indefinidamente percorrida, que vai, de uma parte dele mesmo que ele não reflete num cogito, ao ato de pensamento pelo qual a capta; e que, inversamente, vai desta pura captação ao atravancamento empírico, à ascensão desordenada dos conteúdos, ao desvio das experiências que escapam a si mesmas, a todo o horizonte silencioso do que se dá na extensão movediça do não-pensamento. Porque é duplo empírico-transcendental, o homem é também o lugar do desconhecimento – deste desconhecimento que expõe sempre seu pensamento a se transbordado por seu próprio e que lhe permite, ao mesmo tempo, se interpelar a partir do que lhe escapa (2007, p.445).

O homem pode, então, pensar sobre o não pensamento, articulando-se com o outro do pensamento, com o impensado, com a alteridade. Distante de sua origem, uma vez que o homem só se conhece já em articulação com o trabalho e com a linguagem, e diante de sua finitude, em sua própria imanência, ele descobre que o Outro, o Longínquo é, ao mesmo tempo, o mais Próximo e o Mesmo. Assim, o cogito moderno em vez de afirmar o homem, “abre justamente para toda uma série de interrogações em que o ser está em questão” (2007, p. 448).

De forma mais pontual, a fim de destrinchar as diferentes formas de vinculação entre a noção de homem e de conhecimento, recorreremos à obra do pesquisador brasileiro Ivan

Domingues, *O grau zero do conhecimento*, cujo pensamento se origina de *As palavras e as coisas*, do pensador francês Michel Foucault. Domingues concorda em localizar na Antiguidade Clássica e na Idade Média, a ausência de um pensamento acerca do homem individual, que abarcasse suas particularidades. Mas, então, o que estaria em questão no aforismo clássico *Nosce te ipsum*? Trata-se mais de uma interrogação à procura de uma lei universal da existência humana e da moral e menos de uma teoria referente às particularidades de cada um. Mas a atenção ao âmbito moral do ser humano, no qual reside este dêitico, não é a razão de o homem ter se tornado objeto científico. É precisamente porque o homem foi considerado objeto de um saber possível, que se desenvolveram todos os aparatos necessários para a formação das ciências humanas: ênfase dada pelo pensamento aos primórdios, o que, no entanto, não garante que tenha sido a ênfase dada desde os primórdios. O homem só se tornou uma questão, cientificamente circunscrita, no período moderno, com a epistemologia. Esta é a tese do pensamento de Michel Foucault em *A vontade do saber* e especificamente em *As palavras e as coisas*, quando o filósofo afirma: “Antes do fim do século XVIII, o homem não existia. Não mais que a potência da vida, a fecundidade do trabalho ou a espessura histórica” (2007, p. 425).

Mas, se nos ativermos mais de perto aos momentos anteriores, cada época problematizou, de forma diferente, a existência humana, alterando, nesse sentido, a própria noção de conhecimento. Em *O grau zero do conhecimento*, Ivan Domingues parte precisamente da tese foucaultiana de uma única Episteme (moderna) para propor quatro “antropologias” do homem, em períodos diversos, que teriam contribuído para a fundamentação das ciências humanas. Em um primeiro momento, na Antiguidade Clássica, teríamos a “antropologia do homem interior”, cuja base estaria no pensamento sobre o homem a partir dos elos micro/macrocósmos, pólis/cósmos. A Idade Média, por sua vez, com a ascensão da religião, a “antropologia do homem pecaminoso”, avançaria, a partir das diversas explicações teológicas que repousavam sobre os mistérios e sobre os fatos inexplicáveis da existência humana (e não humana), praticada, por exemplo, por Santo Agostinho. A modernidade, época em que a mecânica e a tecnologia dão um passo considerável, atingindo, a título de exemplo, o pensamento de Descartes, no qual o animal seria apenas um autômato, a antropologia seria a do homem-máquina, na qual os seres seriam descritos a partir de relações com o maquinário. Enfim, desta época em diante, com a predominância do historicismo e da valorização da memória, viveríamos sob a “antropologia do homem

histórico”, respaldada por Freud (no âmbito do indivíduo), Marx (no coletivo e no social) e Bopp (na questão da língua).

Dentro desse extenso percurso proposto e destrinchado por Ivan Domingues, atentamos, aqui, para a Introdução da obra, que, tão logo inicia, aponta um dos problemas da mais recente etapa dessas antropologias, isto é, um problema cuja resolução ainda está por ser encontrada. Trata-se da seguinte questão:

[...] as ciências humanas nasceram segundo os cânones do princípio da fundamentação suficiente do conhecimento – seja de consistência lógica; seja de suficiência empírica – e, ainda, como, uma vez constituídas, foram elas levadas a abandonar este princípio, na passagem da modernidade a nossos dias, dado lugar ao paradoxo que é o fato de que elas se encontram hoje ‘fundadas’, mas perderam seu ‘fundamento’ no movimento mesmo de sua ‘fundação’ – e o sentido e o alcance desses deslocamentos e inflexões (DOMINGUES, 1999, p. 8).

Esgotando-se os fundamentos para as ciências humanas, desertam-se os princípios sobre os quais o homem se legitima como aquele que tem acesso direto ao conhecimento, por meio do pensamento racional. Afinal, o que a reposição de teorias sobre as quais o sentido da racionalidade reside demonstrou justamente a precariedade e instabilidade das hipóteses acerca do conhecimento, alternando o pensamento entre o uno e o múltiplo, entre teses totalitárias e outras assumidamente porosas, das confluências. O homem, nesse sentido, tem o seu estatuto alterado, quando deixa de ser o sujeito soberano do saber, para ocupar o que Foucault define como uma “posição ambígua de objeto para um saber e de sujeito que conhece.” No fim, o que Nietzsche determina quando afirma a morte de Deus é a conseqüente morte do Homem, segundo Foucault, uma vez que ambos mantinham estreitas e estranhas relações.

Ora, nesse vazio de fundamentação das ciências humanas, esvazia-se o homem de essências repostas e sobrepostas ao longo da tradição filosófica, científica e política. Afinal, toda a sua consolidação tinha como condição a exclusão de outras zonas do saber, além da expulsão daquelas existências, cuja *disformidade* e distorção representavam uma ameaça à formação da identidade e da feição propriamente humana<sup>18</sup>. Pois o homem, tal como concebido pelas ciências humanas, ora é livre (segundo certa psicologia da escolha racional),

---

<sup>18</sup> A obra *O corpo impossível*, da pesquisadora brasileira Eliane Robert Moraes, já citado na presente pesquisa, é fonte de extrema importância para o conhecimento das heterogêneas manifestações artísticas que abordaram a impossibilidade de formação de um corpo. O percurso proposto passa pela decapitação nas expressões artísticas do fim do século XVIII, pela montagem de fragmentos de corpos humanos e animais no surrealismo, pelas metamorfoses, simulacros e transgressões de diferentes naturezas, que foram tematizadas pela arte.

ora é sujeitado a fatores socioeconômicos e históricos, alternando-se como produto, causa, agente, ator, indivíduo, coletividade ou espécie, de acordo com a área do conhecimento que o toma como objeto. O homem é objeto da Psicologia *enquanto* dotado de inconsciente. Particularizado ao mínimo, o homem foi ausentando-se das ciências humanas, estas, por sua vez, reduzindo-se ao posto de meras ciências.

Qual seria, então, o horizonte do qual Foucault partiu para a elaboração de *As palavras e as coisas*, que se assenta, de início, na formulação moderna do homem e no indício de seu apagamento? A incógnita é aquela que dá título à obra de Georges Canguilhem, orientador da tese de doutorado de Foucault: *morte do homem ou esgotamento do cogito*<sup>19</sup>? Este cenário nos sugere a proposição de um novo modo de ser, assentado não mais em pontos fixos do ser e do seu fundamento, mas antes nos pontos maleáveis do devir e nos espetáculos de suas manifestações.

## 2. 2 Impertinências

Como efeito de suas obras, Agamben se consolidará como um intermitente desconstrutor dos considerados “próprios do homem”. Em sua terceira obra publicada, *Infância e história*, escrita em 1977, no prefácio à edição francesa, intitulado “Experimentum linguae”, o pensamento sobre a linguagem reprisa-se, trazendo sombras de outros momentos de sua obra em que se indagou a respeito da voz humana em sua diferença e particularidade. Restaria, ao fim e ao cabo, tentar responder, mais uma vez, o que significa o “eu falo” humano. O que é marcado como o início de uma indagação, ganhará densos percursos, como confessa Agamben no texto de 1989.

Com efeito, nos anos entre a redação de *Infanzia e storia* [*Infância e história*] (1977) e *Il linguaggio e la morte* [*A linguagem e a morte*] (1982), muitas anotações atestam o projeto de uma obra que permaneceu obstinadamente não escrita. O título desta obra é *La voce humana* [*A voz*

---

<sup>19</sup> O filósofo e médico francês Georges Canguilhem, discípulo e sucessor de Gaston Bachelard na Sorbonne, por sua experiência como pesquisador da epistemologia e da história da ciência, orientou Michel Foucault em sua tese de doutorado, que deu origem à obra *História da Loucura*. O texto mencionado de Canguilhem, publicado primeiramente em 1967, na revista *Critique* e que em 2012 foi traduzido para o português pela Edições Ricochete, configura-se como uma defesa do pensamento foucaultiano. O orientador reforça, no esforço de legitimar a propósito de *As palavras e as coisas*, a concepção de homem distante de uma história social da ciência e próxima de uma rede de enunciados, descobertos pela episteme. A pergunta do título permanece reverberando na medida em que parece postular tanto a morte do homem, como devir do esgotamento do cogito cartesiano.



*humana*] ou, segundo outras notas, *Etica, ovvero della voce* [*Ética ou da voz*] (AGAMBEN, 2005, p. 10, grifo do autor).

Mesmo que o pensador ainda não tenha publicado o resultado dessas pesquisas sobre a voz humana e a sua relação com a ética, percebe-se, no decorrer de *Infância e história*, a defesa de uma experiência singular com a linguagem, capaz de se projetar na esfera da ética. Importante considerar o esforço agambeniano de reconduzir ao debate sobre as “propriedades humanas” o discurso e o saber de áreas que há muito se voltaram apenas para si mesmas, como o direito, a sociologia, as ciências políticas, a psicanálise, as artes, entre outras, no sentido de incumbir-lhes, coletivamente, uma tarefa a ser operada, um *ethos* inegável. Em *A linguagem e a morte*, obra publicada logo a seguir e evidentemente correlata a *Infância e história*, percebe-se a tentativa de construir a concepção de ética a partir de pressupostos ontológicos, recorrendo a Hegel e Heidegger, e linguísticos, no âmbito do pensamento de Benveniste e Jakobson. Todo discurso agambeniano acerca da arte será também um discurso acerca da estética, mas também lógico-ontológico.

Como sabemos, a concisão no cogito cartesiano das múltiplas representações do eu foi necessária para a consolidação da ciência moderna e da união entre ciência e experiência. Mas, Agamben, em vez de investir a reflexão no “eu penso”, desloca a discussão para o “eu falo”, a procura da essência linguística do homem. Qual seria, no caso, a voz própria do homem? A consciência importa ao pensamento sobre o homem e o animal, pois, como já foi dito, o cogito cartesiano enfoca o sujeito linguístico, isto é, a linguagem como o lugar próprio do homem. Sobre isso, são citados os estudos de Benveniste sobre “A natureza dos pronomes” e sobre a “Subjetividade na linguagem”. A linguística moderna, por conseguinte, demonstrou como é por meio da linguagem que o ser humano se constitui como sujeito. Em outras palavras, o sujeito é nada mais que o locutor. Se a linguagem é ausente, não há possibilidade de sujeito, e onde há um sujeito, está sempre pressuposta a linguagem.

Agamben, entretanto, ultrapassa a conceituação linguística moderna de homem, em busca de uma *in-fância* possível; para o pensador, a *in-fância* é precisamente aquilo que diferencia o homem da teoria do inatismo da linguagem, atestando a existência de uma experiência e negando a linguagem como totalidade e verdade própria e concluída do homem. Experimentar esse estado infantil é para o homem tarefa elementar no sentido de reconhecer o abismo entre língua e fala, entre a semântica e a semiótica, pois que a linguagem não abole os variados usos corretos ou incorretos, mas é sempre uma descontinuidade e uma tensão, visíveis, por exemplo, na poesia. Nesse ponto, Agamben reconhece que o que distingue a

linguagem do homem e a do animal é que esta última não é marcada pela cisão e hesitação; o animal, portanto, está inserido na linguagem como “água na água”<sup>20</sup>, nos termos de Georges Bataille. Interpelando-se sobre a propriedade humana da fala, o pensador italiano atesta:

Os animais, de fato, não são destituídos de linguagem; ao contrário, eles são sempre e absolutamente língua, neles *la voix sacrée de la terre ingenuë* – que Mallarmé, ouvindo-a no canto de um grilo, opõe como *une e non-decomposé* à voz humana – não conhece interrupções nem fraturas. Os animais não entram na língua: já estão sempre nela (AGAMBEN, 2005, p. 64, grifo do autor).

Mas outra consequência, e não menos importante, a experiência da *in-fância* concede ao homem: o de ser um processo inesgotável e ininterrupto. Da passagem da pura língua ao discurso, este trânsito ocorre a cada vez que o homem abandona a sua *in-fância*, entrando na língua e transformando-a radicalmente. A linguagem, como Agamben defende, não está toda inscrita no código genético como se nos fosse inteiramente natural e forçoso aceder a ela. No caso dos animais, o pensador italiano cita estudos que comprovam a permanência de um extrato do canto normal em casos de pássaros privados prematuramente da possibilidade de escutar aos seus semelhantes. O homem seria distinto no sentido de que não há nada que garanta a inerência da fluência verbal caso ele não seja exposto a atos de fala entre os dois e os doze anos de idade. Assim, se a máxima aristotélica compõe o homem como “o animal que possui linguagem”, o esforço agambeniano, por meio de incursões linguísticas, filosóficas, na etologia, na genética, entre outras, caminha no sentido oposto, acreditando que o homem é o animal desprovido de linguagem e que deve recebê-la de fora. Como comenta o ensaísta brasileiro Claudio Oliveira no artigo sobre *A linguagem e a morte*:

Em última instância, o que marca o conceito de infância é que há uma entrada na linguagem, que o homem não nasce falante, que ele não é, como quer Aristóteles, um ser naturalmente dotado de linguagem (OLIVEIRA, 2008, p. 109).

Dito dessa forma, entende-se que, para Agamben, o homem nunca é inteiramente provido de linguagem; há uma *entrada* a cada ato de fala, isto é, o homem não cessa de entrar na linguagem, por ter *infância*. A *infância* é o que permanece sem linguagem a cada vez que o homem entra na linguagem.

---

<sup>20</sup> Para o filósofo francês Georges Bataille, em *Teoria da religião*, “todo animal está no mundo como água na água” (1993, p. 20, 23, 25).

Em outro livro, *A ideia da prosa*, escrito em 1985, Agamben vale-se de uma figura insólita para reforçar o pensamento sobre a infância do homem, de modo que a reflexão solicita outros contornos. Trata-se de ponderar a respeito de uma “obstinada infância” a partir do exemplo<sup>21</sup> do axolotl<sup>22</sup>, uma curiosa espécie de salamandra albina, encontrada nas águas do México. Essa espécie recusa a metamorfose natural dos anfíbios, que os leva em direção à vida terrestre, para permanecer em uma condição larval. De fato, sua aparência confirma “o aspecto fetal, quase infantil, deste anfíbio” (p. 90). O “infantilismo obstinado” do axolotl põe em evidência aspectos da própria evolução humana: não seria o homem fruto de crias que, como esta espécie de anfíbio, adquirem a capacidade de reproduzir?

Enfocar a infância do homem, deste modo inscrito na teoria da evolução dos bichos, desenhando uma contrapartida animal para o estado infantil da humanidade, significa, mais uma vez, legitimar os limiares e conceder a estes umbrais da evolução a devida importância. Os desígnios deste incorrer na infância pela animalidade culminam em um modo mais autêntico de ser *no* mundo: atentando-se para as possibilidades ainda não prescritas na genética, ao arbitrário e ao não codificado; nomeando as coisas de forma a ausentar-se dos “destinos específicos” e das “vocações genéticas”; abrindo-se, finalmente, à transmissão de sua distração original, sem destino certo.

Assim sendo, o filósofo italiano, por meio do conjunto de sua obra, redefine o conceito de homem: ele é, não o sujeito nem o animal falante, mas aquele que, num esforço e, dependente de certas condições, têm a potência de constituir-se como sujeito e igualmente a capacidade de apropriar-se da linguagem.

De fato, há uma fluência do pensamento sobre a linguagem entre *Infância e história* e o próximo livro publicado por Giorgio Agamben intitulado *A linguagem e a morte*. Neste, lê-se consensualmente um acerto de contas com aqueles filósofos formadores de sua reflexão: Hegel e Heidegger, que seriam, para ele, os maiores pensadores da negatividade. Entende-se

---

<sup>21</sup> A ideia de exemplo, em Agamben, participa da noção de exclusão inclusiva, de um mecanismo que serve para incluir o expulso, pois o exemplo “é excluído do caso normal não porque não faça parte dele, mas, pelo contrário, porque exhibe seu pertencer a ele” (2010, p. 29).

<sup>22</sup> Recordemos, brevemente, da presença deste discreto animal na literatura. O escritor argentino Júlio Cortázar, no conto “Axolotl”, se lido em perspectiva com o estudo agambeniano, parece reforçar a ideia de uma infantilidade latente nesta espécie, que diz respeito a um infantilismo do próprio homem, no sentido de sua incompletude. Depois de entrar em uma espécie de devir-axolotl, o narrador afirma: “Yo era un axolotl y sabía ahora instantáneamente que ninguna comprensión era posible. Él estaba fuera del acuario, su pensamiento era un pensamiento fuera del acuario. Conociéndolo, siendo él mismo, yo era un axolotl y estaba en mi mundo. El horror venía — lo supe en el mismo momento — de creerme prisionero de hombre, enterrado vivo en un axolotl, condenando a moverme lúcidamente entre criaturas insensibles. Pero aquello cesó cuando una pata vino a rozarme la cara, cuando moviéndome apenas a un lado vi a un axolotl junto a mí que me miraba, y supe que también él sabía, sin comunicación posible pero tan claramente” (CORTÁZAR, 2010 p. 403-404).

negatividade, aqui, como o problema histórico-ontológico fundamental do Ocidente, revelado no niilismo triunfante na arte e exposto na conceituação do próprio do homem enquanto *Dasein*.

Em Heidegger, a questão da negatividade se constrói assentada em sua concepção de *Dasein*<sup>23</sup> trabalhada em *Ser e Tempo*. O ser-aí é também o ser-para-a-morte ou o ser-para-o-fim, uma vez que a morte é aquilo que há de mais próprio da vida. Aqui, marca-se um importante índice da conceituação que Agamben, a cada obra, vai traçando do animal em Heidegger. Vale frisar como, para o filósofo alemão, todo o pensamento sobre o homem pressupõe uma definição negativa do animal. Para ele, a morte é um acontecimento diferente para o homem e para o ser vivo:

O *Dasein* é, na sua estrutura mesma, um ser-para-o-fim, ou seja, para a morte e, como tal, está desde sempre em relação com ela. [...] A morte assim concebida não é, obviamente, aquela do animal, não é, portanto, simplesmente um fato biológico. O animal, o somente-vivente (*Nurlebenden*, p. 240), não morre, mas cessa de viver (AGAMBEN, 2006, p. 13).

A experiência da morte é, desse modo, a possibilidade mais própria do homem como *Dasein*, de fato, a sua essência. A negatividade reside na formação do próprio termo, sendo a partícula *Da* referente a “aqui” ou “lá”; justamente no ponto em que a existência pode encontrar o seu lugar, a negação surge como uma ameaça. É precisamente quando atenta para a formação do *Dasein* como proveniência da negatividade que Agamben aproxima Hegel e o *das Diese nehmen*, como uma correlação entre as partículas *Da* e *Diese*, esta última traduzida por “apreender-o-isto”.

O próximo passo dado em *A linguagem e a morte* em busca da negatividade como fundamento do ser falante e mortal é com base no aparato linguístico. Mais uma vez, Agamben recorre aos modelos de Jakobson e Benveniste para se perguntar o que é, afinal, o Ser. Essa escolha advém do fato de, anteriormente, a *quête* passar por Aristóteles e pela problemática da transição linguística entre o *significar* e o *mostrar*. O pensador italiano desconfia que são os pronomes de Benveniste ou os *shifters* de Jakobson os ativos na passagem de um estado insignificável e indefinível ao determinável e significável, ou seja, da língua à palavra. Ambos os linguistas modernos atestam o acontecimento da linguagem, o ter-lugar da linguagem, sendo definidos por referências interiores à mensagem. A autorreferencialidade da linguagem, já explicitada na caracterização agambeniana de *in-*

---

<sup>23</sup> O *Dasein* segundo nota do tradutor é: “presença, existência; o ser-aí”.

*fância*, o seu ter-lugar, é a própria essência do homem enquanto *Dasein* e também como *Das diese nehmen*. Toda a reflexão filosófica ocidental a respeito do ser e da vida, para Agamben, deve se direcionar para a instância da linguagem, do ter-lugar da linguagem.

O ter-lugar da linguagem, por sua vez, só é possível por meio de uma voz. Um dos principais predicados de *A linguagem e a morte* é a busca pelo que viria a ser a Voz de forma correlata à busca do significado da infância em *Infância e história*. Para isso, Agamben diferencia uma possível Voz, maiúscula, articulada, nas palavras de Aristóteles que “não é mais mero som e não é ainda significado” da voz, minúscula, nesse sentido, a voz animal, mero som, incapaz de estabelecer a esfera da enunciação.

Uma voz como mero som (uma voz animal) pode certamente ser índice do indivíduo que a emite, mas não pode de modo algum remeter à instância de discurso enquanto tal, nem abrir a esfera da enunciação. A voz, a *phoné* animal, é, sim, pressuposta pelos *shifters*, mas como aquilo que deve ser necessariamente suprimido para que o discurso significante tenha lugar (AGAMBEN, 2006, p. 56).

Se há, verdadeiramente, uma distinção entre as vozes animais e a humana, reconhecível em Agamben, sobretudo, pelo uso do mesmo termo, com apenas a primeira letra em estilo diferente, o uso da maiúscula e da minúscula atestam para uma hierarquização. A Voz humana seria primordial, ativa na medida em que enuncia, enquanto a voz animal, puro som sem significado. Embora a Voz seja marcada profundamente pela negatividade, o homem precisa superar ou suprimir a voz para acessar a linguagem. Ao animal, portanto, não cabe nenhuma possibilidade para que sua voz possa se tornar linguagem. Heidegger mostra-se evidentemente mais radical que Hegel ao defender o abismo entre o homem e o animal no sentido de superar a ideia do humano como uma espécie animal. Vale ressaltar que o *Dasein* não chega ser considerado um vivente, um animal. Para Heidegger o animal é ainda meramente um organismo vivo.

Por outro lado, sendo o homem o vivente com habilidades para transformar todo som em significado, como discorremos anteriormente, nisto consiste a ética. No epílogo intitulado “O fim do pensamento” de *A linguagem e a morte*, a ética se funda na morte da voz de um animal. A relação entre a Voz como morte da voz torna-se mais evidente quando Hegel é citado e comentado.

Na voz, portanto, a animal exprime a si mesmo como supresso: “todo animal tem na morte violenta uma voz, exprime a si *ads aufgehobnes Selbst*”. Se isto é verdadeiro, podemos então entender porque a articulação da voz

animal pode dar vida à linguagem humana e se tornar voz da consciência. A voz, como expressão e memória da morte do animal, não é mais mero signo natural, que tem o seu outro fora de si mesmo e, mesmo não sendo ainda discurso significante, já contém em si o poder do negativo e da memória (AGAMBEN, 2006, p. 66, grifo do autor).

Nesse ponto, a asserção parece reconsiderar a voz do animal, não sendo vazia no sentido de ausência de significado, mas de indeterminação, e a Voz humana, um atestado da morte da voz animal em estado de conservação, diferenciação ou interrupção do puro som. A consciência, já interrogada também em *Infância e história*, aparece em Hegel como um devir proveniente da morte do animal e de sua voz, isto é, da animalidade superada e *abandonada*.

Possivelmente, a principal diferença entre o limiar estabelecido por Hegel para separar o homem do animal e aquele defendido por Heidegger é a nítida recusa deste em aceitar o homem como um animal. Alguns comentadores entendem o posicionamento heideggeriano como uma resistência em parear as habilidades do homem e do animal, pois que negar as diferenças é assentir com a metafísica e contribuir para a inclusão do homem e do animal nos processos tecnológico-científicos de dessubjetivação. Claudio Oliveira atesta esse posicionamento:

Entre a voz animal e a linguagem humana há, para Heidegger, um abismo e, precisamente por isso, não pode ter lugar em seu pensamento um pensamento da voz animal, pois, ao pensar o homem como *Dasein*, Heidegger pretende superar a ideia do homo como animal que possui a linguagem, como *animale rationale*, que ele entende como uma concepção metafísica e também zoológica do homem (OLIVEIRA, 2008, p. 128-129, grifo do autor).

Para Heidegger, não há um problema da voz (“Stimme”). O homem só é levado à linguagem por uma “Stimmung” (tonalidade afetiva) que revela a condição humana de já se encontrar abandonado na linguagem. Essa recusa de se problematizar a voz, para Agamben, não cessa de reafirmar o problema da metafísica. O niilismo triunfante de nosso século nada mais é que um retorno da metafísica tendo como fundamento a negatividade que continua, em certa medida, impensada em sua totalidade e profundidade.

A “Oitava jornada” realiza uma recapitulação de toda a trajetória do pensamento de Giorgio Agamben na obra em questão. É preciso frisar que a linguagem humana se articula a partir de uma dupla negatividade: por um lado, ela é voz suprimida, a voz natural, ou seja, do animal, e, ao mesmo tempo, essa mesma voz nunca alcança o que quer dizer, ela é puro querer-dizer, realizando-se apenas como o seu ter-lugar. Assim, conclui-se que a linguagem

não é a voz própria do homem como o zurro é a voz do asno ou o rechino é a voz da cigarra, isto por fundar-se negativamente, mas é a possibilidade única de manifestação do ter-lugar da linguagem, ainda que seja através de uma voz negativa. Essa dupla caracterização da voz humana é importante, pois a partir dela diferencia-se o homem do animal: o homem é distinto porque a sua voz – silenciosa<sup>24</sup> para Heidegger e indizível<sup>25</sup> para Hegel - é experiência apenas do ter-lugar da linguagem. Nas palavras de Agamben (2006, p. 116): “o homem é aquele vivente que se suprime e, simultaneamente, se conserva – como indizível – na linguagem: a negatividade é o modo humano de ter a linguagem”.

A relação impensada para Heidegger, motivo preambular de *A linguagem e a morte*, revela-se da seguinte forma: a morte e a voz têm o mesmo fundamento negativo, uma vez que tanto uma quanto outra experiência suprimem uma voz e pressupõem o surgimento de outra Voz. Esclarecido isso, retornemos ao pensamento sobre a *in-fância* em Agamben para concluir. Pelo fato de o homem ter infância, a linguagem não é um de seus próprios, mas por a Voz ser possível a partir de uma supressão da voz natural, é tarefa do homem consentir, ao reencontrar uma Voz, com a insuficiência da linguagem e com a negatividade que a fundamenta, isto é, consentir com a própria morte. A única maneira de superá-los e superar a metafísica seria por meio do exercício da ética, explícita no já comentado epílogo de *A linguagem e a morte*. Haveria uma pendência da voz na linguagem e a maneira como cada ser humano resolve essa *pendência* é a ética, ou seja, como cada ser humano se porta em sua voz.

Uma fundamental implicação surge precisamente nesse ponto: considerando a indeterminação da voz animal, o homem é aquele que deve saber *usar* a sua voz, pois que ela só se torna possibilidade a partir da cessação da voz do animal. Toda a argumentação de Agamben decorre no sentido de demonstrar como o homem não é o ser dotado de linguagem, como pensava Aristóteles, e de que forma se dá essa entrada na linguagem, em um lugar que não é próprio. Nesse ponto, retomamos Herberto Helder, quando o mesmo parece anunciar, na sua obra mais pessoal e, portanto, mais crítica, *Photomaton & Vox*, o incômodo que é estar num lugar que não lhe pertence: “o homem é uma linguagem, e o tema é a agonia da linguagem” (2006b, p. 128). A dificuldade em sentir o peso da linguagem angustia. Se a nós nos resta apenas a experiência da linguagem, cabe ao escritor, destituído de propriedades,

---

<sup>24</sup> Heidegger reconhece uma Voz da consciência e recorre ao silêncio para explicar essa convocação da consciência.

<sup>25</sup> A partir da leitura do capítulo “A certeza sensível ou o isto e o querer-dizer”, Agamben mostra como, segundo Hegel, tentar dizer a certeza sensível significa “ter a experiência da impossibilidade de dizer aquilo que queremos-dizer” (AGAMBEN, 2006, p. 25), pois mesmo que a consciência suponha possuir uma certeza imediata, quando se serve dos pronomes, há a experiência da negatividade do não conseguir dizer o que se quer.

sendo ele *nu e pura língua*, fazer uso dos novos sentidos da palavra em sua configuração poética, hesitante, pendente.

### 2.3 Que resta

Na contemporaneidade, esforços como o de Giorgio Agamben configuram-se como tentativas de aproximação do caráter de humano, sobretudo em perspectiva com o que resta do homem após os campos de concentração e extermínio e diante das transformações sócio-tecnológicas. Um dos operadores que o pensador italiano irá recuperar, em Foucault, será a noção de dispositivo, que, no domínio do pensamento do francês, age nos meandros da sociedade disciplinar. Agamben, na palestra proferida na Universidade Federal de Santa Catarina, que posteriormente veio a ser publicada sob o título de “O que é um dispositivo”, propõe uma espécie de genealogia do termo em Foucault, apontando para a proximidade com a noção de positivité, de Hyppolite, cujo emprego dizia respeito ao direito positivo e respondia às tecnologias, a saber, os códigos, as leis, aos dogmas e às instituições.

Percebendo a centralidade da noção de dispositivo como agente da sociedade, ou melhor, ponto intermediário das relações entre sujeitos e construções históricas, em que o que está em jogo é o próprio sujeito, Agamben vale-se do termo para ampliar a sua hipótese, revelada em conjunto com suas outras obras, da ausência de uma “natureza humana” para além das construções particulares de uma episteme da época. No entanto, faz-se necessário retomar a conceituação agambeniana de dispositivo:

Chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar (AGAMBEN, 2009, 40-41).

O homem contemporâneo seria o resultado do entrelaçamento entre viventes e dispositivos, em outras palavras, entre a sua existência como natureza e a sujeição aos operadores da cultura. Um mesmo sujeito resiste como espectro ou resto de um processo de



dessubjetivação levado a cabo pela crescente disseminação dos dispositivos de poder, ao mesmo tempo em que pode constituir-se como o lugar de múltiplas subjetividades. A dessubjetivação não implica, por conseguinte, a dissolução total e definitiva da subjetividade, mas o *mascamamento* ou a sua debilitação. O gesto de Agamben não culmina em uma sentença inevitavelmente negativa do processo de hominização, mas parece abrir um horizonte mais distinto dos valores de *máscara* e *multiplicidade* gerados pela operação dos dispositivos.

Pensar o homem como quociente de operações de enfraquecimento, dissimulação ou redução diz respeito já a uma impossibilidade de considerar o humano em termos de essência, origem ou fundamento. Dessubstancializado, como aqui demonstramos, em parte, pelo esforço de Giorgio Agamben, o que resta é o homem restante, impróprio, potente de sua impotência. A partir de então, uma incógnita recai sobre a propriedade do humano como finalidade. Se estamos diante de um processo cada vez mais desfigurador das feições humanas, atuante também no que tradicionalmente foi tomado como o atributo ou a essência do ser humano, qual seria a sua tarefa, ou o seu espaço, no mundo?

Durante a década de 1970, Foucault, nos cursos no Collège de France, identifica o homem moderno com a figura da população, no transcorrer da passagem do “Estado territorial” ao “Estado de população”. Resulta daí a inclusão do âmbito da saúde da nação como problema do poder soberano e o aumento da importância da vida biológica nas decisões do Estado. A saber, os fenômenos típicos de um conjunto de humanos agrupados em população: a saúde, a higiene, a natalidade, a longevidade... Para o filósofo francês, nas longas aulas que deram origem à obra *O nascimento da biopolítica*, o fenômeno da biopolítica teve seus primórdios no século XVIII e foi acossado, sobremaneira, pela questão do liberalismo.

Giorgio Agamben parte da conceituação foucaultiana de biopolítica, para dela apartar-se quando estende essa prática de governo para todo o contexto em que uma figura exemplar do poder soberano se fez presente, muito antes da formação dos estados modernos. Para isso, o pensador italiano retoma a diferenciação grega da noção de vida e encontra, no limite da vida nua, o processo de exclusão inclusiva que irá determinar a emergência de uma política destinada para a vida. Reiteremos esse outro contexto que dá à noção de vida dois significados insolúveis, e está presente na Introdução da obra *Homo Sacer I*:

Os gregos não possuíam um termo único para exprimir o que nós queremos dizer com a palavra vida. Serviam-se de dois tempos, semântica e

morfologicamente distintos, ainda que reportáveis a um étimo comum: *zoé*, que exprimia o simples fato de viver comum a todos os seres vivos (animais, homens ou deuses) e *bíos*, que indicava a forma ou maneira de viver própria de um indivíduo ou de um grupo (AGAMBEN, 2012a, p. 10, grifo do autor).

Na prática da *pólis*, isso significava excluir do seu domínio a simples vida natural, restrita, portanto, ao âmbito do *oikos*. O momento de transformação desse cenário em biopolítica, a ser caracterizado pela progressiva inclusão da vida natural nos cálculos e mecanismos do poder, é o que distingue a tese de Foucault, que o situa no início da Idade Moderna, e em Agamben, a condicioná-lo aos desígnios que fizeram insurgir a figura do soberano. O soberano, para Agamben, é o exemplo de uma figura cuja ação nasce e se mantém na indeterminação entre alguns estados, *a priori*, antitéticos. Por ter o direito de suspender a lei, em um estado de exceção, o soberano coloca-se fora dela. No entanto, como parte de um sistema de normas, ele necessariamente pertence a ele. A transgressão pelo estado de exceção, que define a soberania, coloca a violência como fato jurídico originário. O soberano figura, portanto, o limiar pelo qual o estado de natureza (caos) precisa preexistir para o soberano e a violência resistirem, do mesmo modo em que a cultura faz-se necessária para a aplicação da lei.

O homem, por sua vez, quanto é tomado pelo ordenamento do poder soberano, precisa abandonar o direito sobre si para tornar-se cidadão, e concede-o ao Estado, o que implica uma inclusão da *vida nua* na ordem jurídico-política. Vida nua, para Agamben, é sinônimo da vida não-qualificada, proveniente da noção de *zoé*, termo utilizado pelos gregos para fazer referência ao âmbito da vida compartilhado por homens, animais e deuses. Dizia respeito a ela, questões pertinentes à naturalidade da vida, isto é, à sexualidade, aos sentimentos, à alimentação, isto é, ao âmbito da *oikonomia* doméstica. O que a insurgência da soberania acarreta é a inclusão desse âmbito da vida nas decisões políticas, contribuindo para a indefinição entre a esfera privada do homem e o público, sob os quais o Estado pode agir.

Onipotente em relação aos diferentes meios de vida do homem, o poder soberano enxerga a todos como *homines sacri*. Esta outra figura de fundamental importância para a obra em questão, a ponto de dar nome a ela, concentra toda a reflexão em torno da qual outras digressões se afirmarão. A expressão *homo sacer* aparece pela primeira vez em um texto do direito romano, para configurar o elo entre uma vida insuscetível e a permissão para o aniquilamento impune desta vida. Para o soberano, todos os homens seriam, então, *homines sacri*, isto é, passíveis de serem mortos impunemente.

De fato, cada estágio da sociedade define aqueles que serão os seus homens sacros, isto é, matáveis. Da mesma forma que outrora o homem-lobo, por se situar no limiar entre a selva e a cidade, era banido da sociedade, o bandido, hoje, sanciona a matabilidade e exclusão do homem. O conceito de exclusão é, por sua vez, um operador para o pensamento agambeniano. Sob a forma de uma exclusão inclusiva, o homem-lobo ou o lobisomem seriam figuras a serem banidas da sociedade, mas, apenas porque elas existem na indistinção entre um estado natural e um de cultura, ou numa zona de trânsito contínuo entre o homem e o animal, é que o soberano reafirma a sua necessidade perante a sociedade e o seu poder de decisão e atuação. Isso posto, caminhamos para uma reinterpretação da História, a contradizer a teoria de fundação da cidade moderna como ruptura total entre o estado de natureza, como Agamben orienta:

O estado de natureza é, na verdade, um estado de exceção, em que a cidade se apresenta por um instante (que é, ao mesmo tempo, intervalo cronológico e átimo intemporal) *tanquam dissoluta*. A fundação não é, portanto, um evento que se cumpre de uma vez por todas *in illo tempore*, mas é continuamente operante no estado civil na forma de decisão soberana. Esta, por outro lado, refere-se *imediatamente* à vida (e não à livre vontade) dos cidadãos, que surge, assim, como o elemento político originário, o *Urphanomenon* da política: mas esta vida não é simplesmente a vida natural reprodutiva, a *zoé* dos gregos, nem o *bíos*, uma forma de vida qualificada; é, sobretudo, a vida nua do *homo sacer* e do *wargus*, zona de indiferença e de trânsito contínuo entre o homem e a fera, a natureza e a cultura (AGAMBEN, 2012a, p. 108, grifo do autor).

Esta zona de indiferença, em vez de ser evitada, é a zona produzida a todo momento pelo que Agamben, em *O aberto*, denomina de *máquina antropológica*. Em seu mecanismo, encontramos a produção de uma zona de exceção, que não se limita a atualizar as cisões entre o homem e o animal, mas também, por consequência, a redefinir e tornar a incluir o estado de natureza. Importa focalizar, assim, a consideração acerca do biopolítico como paradigma com implicações no sujeito e nos processos de subjetivação e dessubjetivação a que incorremos nas sociedades de hoje.

A obra *O que resta de Auschwitz* revela como, nos campos de concentração, a figura do limiar era o muçulmano. Assim foram denominados os prisioneiros que, de tanto submeterem-se às violações de uma situação extrema, pareciam ter perdido qualquer vontade e consciência. Sua prostração e sua apatia configuraram a zona de indistinção promovida pela *máquina antropológica* dos campos, restando como um paradigma em evidência para o nosso tempo e a nossa condição. Afinal, se o *muçulmano* é aquele sobre quem o poder totalitário já

tanto incidiu que o homem encontra-se no limiar entre a vida e a morte, o humano e o não humano, entendemos que a produção dessas figuras e a reincidência nesses limiares é o que constituem os processos de subjetivação e o dessubjetivação, como mais uma das múltiplas zonas de indeterminação<sup>26</sup> forçadas pelo Estado moderno. As engrenagens da máquina pensada por Agamben operam no sentido de compor e recompor “a cada vez o conflito entre o homem e o animal, entre o aberto e o não aberto” (2013, p. 124). O produto dessas operações, no caso dos campos de concentração, favorecia a ideia de um acontecimento inimaginável e, portanto, isento de julgamento, na medida em que a real testemunha, aquela que viveu a fundo a experiência do campo, a saber, o muçulmano, não restou para dar a sua palavra. É nesse sentido que os modos de funcionamento da máquina têm um horizonte em vista, uma zona determinada de indeterminação a ser produzida.

Como resistência aos ímpetos de assujeitamento do indivíduo por parte do poder ou de animalização do homem, quando a definição de vida restringe-se à manutenção da vida meramente orgânica (como é o caso das mortes cerebrais), Agamben defende a permanência nesta zona de indefinição criada pelo poder mesmo. Sem muito se ater às possibilidades reais e identificadas de resistência, diante do poder, na esteira do que Foucault pretendeu com o “cuidado de si” como um direito ao “desprender-se de si”, o pensador italiano alerta que seria preciso sustentar-se nesse duplo movimento, de dessubjetivação e subjetivação, ao mesmo tempo. Ou seja, no que *resta* entre as duas linhas de força antagônicas, mas coexistentes em um mesmo processo em atuação. Em suma, pensar com Agamben é conservar-se nos umbrais, na passagem instável e na zona de indistinção entre o público e o privado, entre a *zoé* e a *bios*, entre a dessubjetivação e a ressubjetivação.

O desprender-se de si foucaultiano, mencionado anteriormente, e seguido por Agamben, compactua com certo pensamento do devir, de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Agora encontramos o que poderia ser uma saída para o impasse ou para a situação de falência do sujeito diante do Estado e dos mecanismos do poder. Antes mesmo dos *Mil Platôs*, Deleuze anunciava o seu foco no impessoal, nas singularidades pré-individuais, nas subjetividades outras, impróprias, quando em *Diferença e repetição* é dito: “Cogito para um eu dissolvido. Acreditamos num mundo em que as individuações são impessoais [...]” (2006, p. 17).

---

<sup>26</sup> Agamben demonstra como o Estado moderno atua como uma máquina de embaralhamento, dissolvendo as identidades clássicas e se valendo, principalmente, destas indistinções. Da mesma forma que o Estado precisa do caos e da desordem, isto é, de um estado de natureza, para se fazer necessário, é preciso que as zonas de indefinição, tais como aquelas permeadas pela vida e pela morte sejam constantemente repostas pelas figuras do biopoder, como os médicos, juristas, legistas, entre outros.

No entanto, uma diferença extrema divide o pensamento exposto até aqui, de Agamben, no caminho de Foucault, ao de Deleuze e Guattari. Ao passo que o pensador italiano deposita no *resto*, a resistência possível à invasão pelo poder na esfera privada do homem, em seu corpo e nas decisões a respeito da vida própria, a dupla francesa, por outro lado, concebe o *excesso* como fruto da saída impessoal, do devir. Trata-se, certamente, de duas matrizes de pensamento radicalmente distintas, embora ambas estejam com os sentidos voltados para o presente, presente esse que não cessa e recusa-se a tornar-se passado. Nesse sentido, a partir daqui, apropriar-nos-emos, em certos momentos, da potência impessoal que representa o pensamento dos autores de *Mil Platôs*, considerando ser a mais próxima de uma perspectiva helderiana da poesia. Isso porque se trata de descentralizar o pensamento do homem na confusão do mundo, condicionando-o a uma depuração, a uma exposição concentrada àquilo que está fora de si, ao Outro em suas variadas composições, ao lugar vazio de onde as potências impessoais fascinam e obrigam ao pensamento humano e à voz do homem, de existirem *através*, potencialmente.

Descrita a ciência pelo poema de Herberto Helder, corrobora-se o esboço de uma ciência descentrada do homem, mas, ainda assim, fundamental, exercida pelo estado inocente do homem, capaz de misturar e não cindir os saberes. Esta criança a brincar nos laboratórios do mundo não é ainda definida como humana, posto que sua linguagem ainda está em forma potencial. Portanto, trata-se de fazer *experiência* dos conhecimentos à mão, considerando-os isomórficos, isto é, pareando o saber e o não saber, o material e o fantasmático, o sentido e o sem sentido, a voz e a língua.

Decomposto, desnudo, descentralizado. Agamben, em *O aberto*, ainda acrescentaria “desclassificado”. No capítulo oitavo, intitulado “Sem classificação”, o pensador italiano sustenta que, ironicamente, o resultado do humanismo, pelo movimento da máquina antropológica de então, foi verificar “a ausência para o Homo de uma natureza própria, mantendo-o suspenso entre uma natureza celeste e uma terrena, entre o animal e o humano” (2013, p. 53), sendo, portanto, ao mesmo tempo, mais e menos que si próprio. Baseado em uma oração do renascentista Giovanni Pico Della Mirandola, cujo teor torna-a um “manifesto do humanismo”, e traçando paralelos com o pensamento de Lineu, Agamben conclui a respeito do impróprio do homem: “A descoberta humanística do homem é a descoberta da falta de si mesmo, de sua irremediável carência de *dignitas*” (2013, p. 54). O homem não possui mais do que um traço provisório, um aspecto indeciso e aleatório, cujos contornos poderão ser passageiros.

Aqui, o pensamento agambeniano volta a coincidir com certa (des)caracterização humana na poesia de HH, no acento e na ênfase dada ao que está sempre a escapar do (im)propriamente humano. Lineu, o responsável pela nomenclatura *Homo sapiens*, deixa entrever algo neste nome não mais do que genérico: o homem é aquele que se reconhece humano. Lembremos Riobaldo, em um dos desfechos literários mais irresolutos: “Existe é homem humano. Travessia” (2001, p. 624). O apoio filosófico da sentença de Guimarães Rosa seria Agamben, quando afirma que:

definir o humano não por meio de uma *característica notável*, mas por meio do conhecimento de si, significa que é homem aquele que se reconhece como tal, que o homem é o animal que deve reconhecer-se humano para sê-lo (AGAMBEN, 2013, p. 49, grifo do autor).

Na descrição científico-biológica, na filosofia do humanismo, na poesia: o homem carece de rosto e definição. Isso posto, não haveria, então, absolutamente nada de propriamente humano? Isento de especificidade, de essências e pertenças, qual seria a sua faculdade? Pode o homem alguma coisa? Agamben, Nietzsche, Foucault, Bataille responderiam a respeito de uma instância presente na filosofia Ocidental, desde o pensamento de Aristóteles, mas cujos desígnios mudaram a partir da modernidade: a potência. Para Giorgio Agamben, trabalhar na instância da potencialidade tem permitido desconstruir alguns pressupostos relativos à humanidade, determinando que o homem é aquele que *potencialmente* tem acesso à linguagem, como também tem a potência de não, de permanecer na *in-fância*, palavra essa cujo significado etimológico seria a não linguagem. O homem é também aquele que pode tornar-se humano, reconhecendo-se, por exemplo, em um não humano, na divisão, em si, de uma humanidade em relação a uma animalidade.

No texto “A potência do pensamento”, o crítico italiano retoma trechos das obras *De anima*, *Metafísica* e *De interpretatione*, de Aristóteles, para nelas encontrar a vinculação entre a potência (*dynamis*) e o ato (*energeia*). A potência explicaria as “faculdades” do sentir, do pensar, enquanto o ato corresponderia ao âmbito do colocar em prática essas faculdades. A potência é, então, segundo Agamben, a experiência do ter uma privação (*steresis*), da presença de uma ausência a conservar algo da potência que não se esgota na passagem ao ato, como se a potência fosse, de fato, *anfíbia*.

Si la potencia fuera, de hecho, sólo potencia de ver o hacer, si existiera como tal sólo en acto que la realiza (y es esta potencia la que Aristóteles llama natural y atribuye a los elementos y a los animales alógicos) entonces no

podríamos jamás hacer la experiencia de la obscuridad y de la anestesia, no podríamos jamás conocer, y por lo tanto dominar, la stésis. El hombre es el señor de la privación, porque más que cualquier otro viviente está, en su ser, asignado a la potencia. Pero esto significa que está, también, consignado y abandonado a ella, en el sentido de que todo su poder obrar es constitutivamente um poder no-obra; todo su conocer, um poder no-conocer (AGAMBEN, 2007b, p. 360).

Porque o homem está lançado na potência, ele pode a própria impotência, isto é, ele só pode ser e fazer porque pode, da mesma forma, não ser e não fazer. Essa conceituação, em vez de engrandecer o homem, por sua impotência estar relacionada, em algum sentido, com sua potência, Agamben, na esteira do pensamento aristotélico, mede a potência pelo abismo e pelo estorvo que constitui a sua impotência, a sua privação.

Em *O reino e a glória*, recorre-se, mais uma vez a Aristóteles, para confirmar essa espécie de campo sem classificação, da impotência, que define o homem, para acrescentar ainda mais uma essência humana definida por uma negatividade: o *argos*, derivado do grego *aérgos*, como aquele que “não faz”, o “inativo”. Agamben retoma a passagem 1097b da *Ética a Nicômaco*, em que Aristóteles evoca a ideia “de uma possível inoperosidade da espécie humana”, para atestar a ausência de obra ou de atitude determinada como traço específico do homem. Trata-se, aqui, da elaboração agambeniana acerca de um tema já há muito presente na filosofia e nos estudos literários, por meio de Jean-Luc Nancy, Maurice Blanchot e Georges Bataille: o *désouvement*. O que o distancia das concepções desses três estudiosos é a articulação já aqui exposta entre a potência e o homem enquanto sem obra, cujo resultado é a instauração de um paradigma do *désœuvrer*, afastado do âmbito da inércia ou da apatia. Mesmo sem obra, mesmo podendo-não, a atividade do homem, em sua máxima potência, só pode ser tornar as tarefas humanas da economia, do direito e da religião, inoperantes, impotentes, reestabelecendo a possibilidade de outros usos.

## 2. 4 Intempestivo

Por construir uma obra inteiramente assentada nas relações entre o pessoal e o impessoal, ou melhor, entre as forças da alteridade e aquele que escreve, sem, no entanto, confinar o homem em preceitos de humanidade, percebemos que o que resta de sentido de humanidade, na poesia de Herberto Helder, não carece de fundamentação ou especialização. Não há a imagem de um homem completo, que é o princípio de uma série de poderes e conhecimentos ditos científicos. No limiar de uma figura por vezes falante, por outras

cantante, atentamos, aqui, para o gesto de Herberto Helder de levar o poeta, potencialmente, a ultrapassar o seu limite como humano, em direção, justamente, aonde a *hybris* nos leva.

Para lançar luz e tentar vislumbrar, no flagrante do clarão, a figura do homem reedificado na poesia helderiana, tomamos o conjunto de poemas *A faca não corta o fogo*, publicado, separadamente, pela primeira vez em 2008. O título entrevê, a priori, a contraposição entre um utensílio doméstico, do homem em cultura, com um elemento natural, o fogo. Em um dos primeiros poemas, lê-se, integralmente:

pratica-te como contínua abertura,  
o mais atento que custe,  
com uma volta sobre ti mesma até eu aparecer no outro lado do rosto,  
quando te olhas,  
espera que desapareça o ruído em cada palavra,  
e agora só a ela se ouça,  
e então aumenta tanto quanto possas se escutas  
que me aproximo,  
a género de abrasadura mulheril,  
a cálculo lírico infundido nas lides de ar e fogo,  
edoi lelia doura,  
que o mênstruo coza e a seda escume,  
à luz que nasce da roupa,  
e os substantivos perfeitos respirem uns dos outros na têmpera  
e frescor da língua indestrutível,  
e então estendo por ti acima o melhor do meu braço,  
se é que posso fulgurar,  
e enquanto crio, cria-me, e cria-te como começo de mim mesmo  
isto: que unas o avulso,  
se te puderes mover como o ar que respiro, ó  
irrepetível, inenarrável, inerente (HELDER, 2009, P. 537).

Imerso em uma cena construída por caracteres de sedução e erotismo, o sujeito do poema dirige-se, possivelmente, a uma mulher, alertando-a a praticar-se como ininterrupta abertura. Da mulher como símbolo da fertilidade, parte-se para o descerramento geral e o conseqüente cruzamento entre variados objetos: as duas faces de um rosto, os substantivos, a luz, a roupa, o braço. E, sobretudo, entre os múltiplos índices de temporalidade. *Edoi lelia doura* é o verso intraduzível de uma medieval cantiga galego-portuguesa e que dá nome a sua obra *Antologia das vozes comunicantes*<sup>27</sup>. Atenta-se, aqui, para a importância deste verso, sem tradução definitiva, e o que ele atribui, em termos de importância da sonoridade e da

---

<sup>27</sup> A *Antologia das vozes comunicantes da poesia portuguesa* dá a ver uma tradição reinventada quando propõe que ela receba o nome de um verso dos Cancioneiros medievais galego-portugueses e que esta cantiga seja a primeira a prefigurar a antologia. Trata-se, para além do intuito de marcar o princípio da literatura em termos do lugar de privilégio que os jograis mantinham na sociedade feudal, encenado pela oralidade e pela coletividade, também de deslocar a ideia de modernidade, a partir da parcialidade e do subjetivo que guiaram Herberto Helder nesta empreitada de organização.



impossibilidade de construção de sentido, para a singularidade do poema. Em um tempo em que o poema era mais um participante na performance dos jograis, sendo responsável apenas pela transmissão da mensagem, retoma-se, na presença deste verso ausente de seu contexto original, o imaginário da criação como coletividade. Imersos os sujeitos na realização de uma potência acolhedora e fecundante, o princípio criador recai sobre os envolvidos: o poeta cria enquanto a mulher o cria e se cria a partir dele mesmo. O acontecimento, como o atravessar único entre os participantes animados e inanimados, é o que resulta também na criação incontrolável do ser como singularidade e impropriedade, afinal, é fruto de fusões e separações alheias. Inscrito na fulgurância, o poema como cantiga é efêmero e irrepitível – performance viva de uma enunciação coletiva, que diz respeito às passagens e às interações entre pessoas e instrumentos, entre som e silêncio ou entre som e sentido, entre o que é vivo e o que é morto, entre a ausência e a presença.

A abertura enunciada no poema é a abertura a partir dos vínculos e das associações estabelecidas entre o homem com os elementos naturais, com a mulher, com o outro de si mesmo a aparecer na volta do rosto. É, também, a abertura para uma temporalidade em que o poema não se inscrevia na personalidade e pela subjetividade do trovador. Trata-se do intempestivo, dos saltos sobre os tempos, do caminhar anfíbio, como um axolotl abandonado na recusa de sua gênese e, então, apto a fazer experiência desse abandono, extemporâneo no tempo, forçando a poética a sua variação.

As cantigas medievais eram compostas coletivamente e não se restringiam à expressão do sentimento ou da visão de uma única pessoa. O que motivava a composição da cantiga era a mensagem, e o(s) seu(s) autor(es) esvaneciam no momento de recitação ou cantoria nas festividades públicas. Certamente, tratava-se de um contexto em que a cantiga recebia outro valor e tinha o seu lugar e a sua evasão garantidos pela sociedade medieval, sendo este um tempo que interessa à poética helderiana.

*A faca não corta o fogo* é todo um constante narrar sobre a inespecificidade do sujeito criador, um embaralhamento de nomes e gêneros, de descendências e destinações, como se todas essas classificações pouco importassem. Os utensílios e ferramentas da vida em sociedade tampouco servem para cortar fogo. Uma negatividade encerra o homem frente ao que não lhe diz respeito. No espaço do poema, no contexto em que ele se insere, não valem dispositivos, nem identificações. O homem, por sua vez, é neutro, podendo assumir outras configurações, ser revelado a partir de caracterizações alheias, como o poema alude:

que eu aprenda tudo desde a morte,  
mas não me chamem por um nome nem pelo uso das coisas,  
colher, roupa, caneta,  
roupa intensa com a respiração dentro dela,  
[...]  
chama-me pelo teu nome, troca-me  
toca-me  
na boca sem idioma,  
[...] (2009, p. 540).

O homem, como autor, desprende-se do reconhecimento pelo nome próprio e dos objetos que o configuram como um ser cultural, a viver em sociedade, ao mesmo tempo em que libera os próprios utensílios, como a roupa, libertando toda vida e não-vida que esteja aprisionada no homem e pelo homem. Em outro poema, mais adiante, HH aconselha a mulher a fazer-se a si mesma, no que ela tem de feminino, isto é, “por trás das coxas/ por entre as ancas”, mas também no que os humanos se assemelham e, portanto, os indistingue: “debaixo das unhas,/ nas gengivas” (2009, p. 541).

Uns versos de outro poema deste conjunto alegam: “e apoias-te no teu próprio sangue,/ e a idade apoia-se na sua memória,/ o teu nome obscurece-te,/ fundo, quente, animal, acerbo” (2009, p. 550). Este gesto, de pôr de lado tudo que o constitui e o distingue, isto é, o nome, e agora, o sangue e a idade e a memória, realça as possíveis combinações, as trocas, como os versos finais do poema aludem. A escrita como tematização das relações e dos processos deseja rarefazer os vínculos, propondo um encontro original, desautomatizado. Isso o aproxima, mais uma vez, da obra ficcional brandoniana *Húmus*, na qual destitui-se o narrativa de construções identitárias, de sujeitos reconhecíveis, entregando o narrador ou o narrado às metamorfoses da escrita, à reescrita que não se apega à história ou ao passado, nutrindo a instabilidade de uma personagem ou de uma subjetividade por vir.

Intempestivos são aqueles que correm contra a maré de seu tempo. Na contramão do habitual, do comum, do assunto em dia. O domínio do inatural e do extemporâneo pode então concentrar a figura de Herberto Helder ao lado da de Nietzsche e suas considerações intempestivas. São, ambos, autores de obras que, em certa medida, devolvem o caráter trágico, infame e precário como destino do homem, condição e propriedade. É, portanto, no exercício de uma montagem de tempos, pela poesia, que o escritor português, em contradição com um único tempo, o tempo presente, abre-se para as duplas polaridades que no curso da História foram apartando-se. Assim percebemos no fragmento de poema abaixo, último poema helderiano a ser apreendido pelo presente capítulo:

[...]  
 poema tão difícil aprendido até ao último erro,  
 e entre caos e melancolia,  
 a mão:  
 pela escrita da memória assoprada na folha:  
 a actividade prática,  
 rápida:  
 mão plenária apanhando o dia de cada sítio em cada sítio transbordado:  
 em nome de outra lição, outra  
 dor, outro júbilo, outro louvor, outra interpretação do mundo, outro  
 amor do mundo,  
 outro tremor, outro mundo,  
 e os dedos trabalhos pela bic apanham tudo, o cru e o cozido, o aberto  
 e o fechado, os elementos leves ar e fogo,  
 e a ciência dos fenómenos:  
 a acerba, funda língua portuguesa,  
 poema revolvido a quente e resolvido  
 a frio entre os átomos,  
 o puro rebrilhar  
 irreduzível, irreversível, imperecível: saber a quantas  
 translações estamos  
 entre sujeito e acto, a quanto preto bic do escrito,  
 auto de autor, a luz inteligente sobre o mundo,  
 magnificência,  
 e o mundo, entre visto e emendado e rescrito (HELDER, 2009, p. 581).

O poema reestabelece o devir da escrita e do mundo, revolvendo o que a cultura do homem moderno insistiu em repartir. Emergido do caos e da melancolia, do fundo negativo da vida, o poema, pela mão, apanha as duplas cru/cozido, aberto/fechado/, ar/fogo/. O trabalho da mão é o trabalho do possível no poema, o avanço nos impedimentos fisiológicos, a ruptura das cronologias, a rescrita da destruição, o limiar entre a potência e a passagem ao ato. É tarefa do poema insistir no que resiste em nome de outros, diferentes, demais, restantes. O instantâneo da imagem formada deve-se à montagem das partes e constitui o irrepetível e irreversível do fluxo, das justaposições, sobreposições, composições.

Sabe-se que é atribuído ao cru o estado de natureza do homem e, ao cozido, sua passagem para a cultura. Quando o poema restabelece essas duas condições, permite que momentos do curso da História se cruzem, encontrando outros devires. Em fragmento intitulado “(vulcões)”, outra profecia é anunciada ao nível da linguagem:

A cultura é uma operação de empobrecimento da revelação. Compreenda-se: a cultura é a moral da imaginação; fecha prudentemente a excessiva abertura da linguagem, a formulação entusiástica do símbolo. Quem está fora da cultura propicia-se à revelação. A revelação é um puro espaço de contradição; e só a contradição é abrangedora bastante para conter as dimensões do símbolo. A urgência da contradição mostra uma crise

demasiado manifesta da cultura. A contradição conduz à linguagem sobrecarregada, alusiva, recorrente, descontínua e permanentemente incompleta. A cultura possui conotações severas, é omissa (portanto: completa) (2006b, p. 119).

Desaconselhada a edificar-se sobre alguma noção própria, severa e palpável de humanidade, a poesia, como abertura da linguagem, formulação entusiástica do símbolo, responde aos contatos que ora favorecem a capacidade de afecção do sujeito lírico e de seu corpo, ora são os mesmos que culminam na contradição, na destruição ou na destituição de aspectos particulares. O fim, último, colocado e recolocado pela *última ciência* e pelos *últimos selos*, na descrição narrativa dos encontros entre sujeitos, das distrações, dos alheamentos entre espécies de origens distintas, retorna sempre ao que seria o paradigma humano, por excelência, a destruição, o trágico. Mas, no domínio da escrita helderiana, inclusive esse paradigma, defendido por Agamben como a finalidade do homem, estende-se, em certo sentido, a toda criatura vivente, quando lemos no conto “Aquele que dá a vida”: “Pois cada criatura sutilmente se conjuga com os impulsos da destruição. Tecido de imperscrutáveis forças que de súbito se animam. É um jogo cerrado, difícil.” (2005, p. 73)

A morte, nesse conto, é o elo que faz dos fatos, uma narrativa, embora de intricada e obscura construção. Um homem salva o outro de um touro e, por tornar visível a vulnerabilidade humana, é quase morto por este outro, como forma de vingança. Desde o início, homem e animal pareiam-se, diretamente e indiretamente, no que tange ao que poderíamos identificar como pulsão de vida e de morte. Mata-se como se morre, assim como o touro é um outro, e o outro, mudadas as letras de ordem, poderia ser o touro. A separação, o corte e a diferença são produtos linguísticos; inscrevem-se na linguagem e por ela problematizam a realidade imediata. É a linguagem a responsável pela divisão, portanto, entre a ordem do pretense mesmo (humano) e da desordem dos diferentes (animais). Não há nomes, tampouco há identidades, e o tempo retorna, numa espécie de troca de posição entre os homens e entre o homem e o animal. Aquele que quase morreu e depois tentou matar recebe o pedido de perdão do outro que, no limiar entre a vida e a morte, percebeu o doloroso da vulnerabilidade exposta. O talento do poema/homem está em agir na transformação, em ser hospitaleiro, em retrair-se e avançar-se na disposição da acolhida do outro.

Sendo a poesia o transbordamento da linguagem, este estado errante, vertiginoso, de atenção desatenta, o seu pacto é com aquele outro, o touro, como condição a ser alcançada ou tornada visível, na linguagem. Trata-se de abrir espaços, propor paisagens em que os diferentes modos de vida coabitem. Nesse sentido, priorizamos os fluxos, o que se dá nos

intervalos ou por meio do diafragma, da fricção entre o dentro e o fora, o superficial e o vertical, o desregramento de uma humanidade centrada, instaurando uma poética do contato, da transmutação, da desterritorialização, como aqui já apontamos. O eu passa a ser legião, fruto de experimentações, conjugações e inflexões. O indivíduo se afrouxa, desmede-se. Se a ordem é a partilha, o abeiramento, poderíamos lembrar a escrita de Clarice Lispector, a qual compartilha este princípio “inumano”<sup>28</sup>, um engajamento naquilo que aniquila o próprio humano, como podemos ver no trecho a seguir, de *A paixão segundo GH*:

Estar vivo é inumano - a meditação mais profunda é aquela tão vazia que um sorriso se exala como de uma matéria. E ainda mais delicada serei, e como estado mais permanente. Estou falando da morte? estou falando de depois da morte? Não sei. Sinto que “não humano” é uma grande realidade, e que isso não significa “desumano”, pelo contrário: o não humano é o centro irradiante de um amor neutro em ondas hertzianas. [...] Seremos inumanos - como a mais alta conquista do homem. Ser é ser além do humano. Ser homem não dá certo, ser homem tem sido um constrangimento. O desconhecido nos aguarda, mas sinto que esse desconhecido é uma totalização e será a verdadeira humanização pela qual ansiamos. Estou falando da morte? não, da vida. Não é um estado de felicidade, é um estado de contato (LISPECTOR, p. 111, 1988).

Tocada pela vertigem de descobrir a vida para além do humano, na forma da barata, Lispector é, assim como Helder, de escrita poética selvagem. Seu primeiro livro publicado, em 1943, diferia de tudo o que vinha se consolidando como a literatura brasileira moderna. *Perto do coração selvagem* é uma descida vertiginosa às cavidades e aos subterrâneos da personagem Joana, concentrada na introspecção e na experiência interior. Escavando o discurso que sustenta e inventa o feminino, Clarice busca, em um contratempo, no dissenso, os signos mesmos de sua selvageria, daquilo que difere tanto de uma escrita quanto de uma temática feminina.

Não raro, Clarice se aproxima das temáticas da metamorfose e do animal, como em *Água viva*. Esta obra tão sem forma, modulada ao sabor da palavra, desprende-se da dependência de um enredo, do desenrolar analítico, da cadeia de acontecimentos pautada na causa e na consequência lógicas, como o é a prosa de *Os passos em volta*. A escritura alia-se, portanto, às formas livres, tortuosas, vegetais, truculentas; a frase em metamorfose germinada

---

<sup>28</sup> A aproximação, por mais abrupta que possa parecer, já foi, por nós, destrinchada, no artigo “Um olhar constelar sobre o pensamento selvagem: Herberto Helder, Hermann Hesse e Clarice Lispector”, preparado para a Jornada Discente do Núcleo Walter Benjamin, realizada na Faculdade de Letras/UFMG. Tratou-se, na ocasião, de perceber os pontos de contato da obra dos três autores, no que permeia um pensamento descentralizado da figura do homem, a privilegiar os outros modos de vida e existência, abrindo os sentidos da escrita ao que ainda não foi convergido pelo cartesiano e pelo pensamento Ocidental, numa via de interpretação levi-straussiana.

pelo vigor natural dos caules, dos rizomas, dos devires. Clarice entrega-se à excitação da desordem de quem escreve sem se assentar na experiência. A única experiência em *Água viva* é a da escrita. O exercício da escrita, o esforço para que cada palavra diga em sua própria vitalidade mesma, é o que gera o Mistério: aquele mistério do Verbo.

À medida que são dados passos no sentido da construção de uma poética helderiana contínua, dão-se uns, arrojados, em direção aos outros. Seja o outro de um outro modo de vida, seja o outro excluído da tradição. Terminamos, então, este capítulo, com a presença de uma ausente, a dizer dos outros ausentes a quem a literatura, nada mais deseja, do que torná-los presentes, do que apresentá-lo em sua temporalidade alheia. A atenção desatenta de um sujeito igualmente instável em sua posição de autor acaba por fazer experiência desta ação contra o tempo presente, a favor de condições humanas não-glorificadas, ainda por vir.

### 3. ANIMÁLIA, ANIMOT

O livro é um obscuro bestiário. Assim afirma Herberto Helder no já comentado excerto de *Photomaton & Vox*. Seus obscuros bestiários: o livro desalojado dos labirintos da ciência. Como um animal acossado, HH aparece para se esconder. O que estaria, então, por trás desse gesto, na soturna escritura helderiana? Em que medida a aproximação da animália, no gênero ascendido durante a Idade Média, teria a ver com uma poética do contemporâneo, para além das identificações já marcadas, aqui, com os ditos “escritores bestiais”?

O bestiário é descrição e construção de um mundo mesmo, tangencial ao mundo empírico. Configura, em sua amplidão, um ponto fundamental na trajetória do conhecimento humano, na medida em que arrisca o pensamento na direção deste grande Outro linguístico, o touro, isto é, o animal, sob a forma de saltos, deslizamentos, avanços e retornos, dissipações e metamorfoses. O resultado, talvez, não passará de um contorno, um desenho, um perfil a dar uma forma tangível a modos de vida que, tão profunda e superficialmente, vem agregar à poesia e com ela mantém obscuras intimidades.

Se na Antiguidade e até o Renascimento, os exemplares desse gênero ainda avançavam em termos de tornar visível o invisível ou de dar forma àquela existência que se manifestava apenas como fragmento da forma construída – e, parcialmente, imaginada – nos constantes processos de montagem entre o empírico e o fantasioso, ou entre espécies diferentes que geravam as criaturas bestiárias, hoje, a conjuntura impõe ao gênero lidar com o esgotamento do imperativo do conhecimento e com a exclusão das existências excepcionais do discurso científico. O gesto de HH não se daria, portanto, em afinidade com uma concepção outra da palavra como *médium* para o conhecimento? De antemão, supõe-se que se tratará de expor a complexidade entre representação e experiência, entre ficção e testemunho, em um ponto-limite em que se torna necessária a invenção de uma língua para que os sujeitos descritos sejam renovados pela dicção poética. Mais do que descrever os outros, o empreendimento do bestiário helderiano diz respeito não apenas a um relatar ou a um acercar, mas, principalmente, a um apresentar-se *com*. Nos momentos em que o animal é tematizado, o sujeito do poema encontra-se com ele. Essa ênfase dada ao “com” remete à obra *O animal que logo sou*, do filósofo Jacques Derrida, em que lemos a explicação:

O animal está aí antes de mim, aí perto de mim, aí diante de mim – que estou atrás dele. E pois que, já que ele está na minha frente, eis que ele está atrás de mim. Ele está ao redor de mim. E a partir desse estar-aí-diante-de-mim, ele pode se deixar olhar, sem dúvida, mas também, a filosofia talvez o

esqueça, ela seria mesmo esse esquecimento calculado, ele pode, ele, olhar-me. Ele tem o seu ponto de vista sobre mim (2002, p. 28).

Jacques Derrida, ao ser olhado por seu gato enquanto estava nu, permite-se refletir de modo próximo ao do crítico e pensador de arte, Georges Didi-Huberman, em sua obra *O que vemos, o que nos olha*. Dialogando com a tradição da filosofia, da História da Arte e da Teoria da Arte, ambos, salvos os devidos interesses teóricos, invertem a posição de observador e observado, inserindo-se na discussão sobre a dicotomia entre sujeito e objeto uma vez que se entregam à experiência de estar como foco de um olhar que nunca teve a sua autonomia. Nesse sentido, certa condição do olhar é reivindicada por parte de uma mudança de orientação. Emancipar o gesto daquele que, por meio de uma extensa e resistente tradição cartesiana o objetificou, trancando-o numa imutável posição passiva, significa, desse modo, permitir que uma cisão, como Didi-Huberman coloca, abra-se entre o que olha e aquele que é, pela primeira vez, olhado<sup>29</sup>.

*O animal que logo sou* responde, então, ao chamado desse olhar, com a proposição do termo *animot*. Isso porque o crítico argelino enfatiza a ignorância em se reunir – e, portanto, desclassificar ou desconsiderar – uma série de viventes não humanos na categoria genérica de animais. Assim, na ausência de uma palavra referente à pluralidade dos animais, mas que se apresentasse no singular, tem-se o vocábulo *animot*. *Mot*, em francês, significa palavra. Substituir *animaux* (plural de animal, em francês) por *animot* diz da instância linguística<sup>30</sup> que separa o homem do animal e configura-se, então, como uma tentativa de pensar essa cisão ou essa ausência, como Derrida argumenta:

Não se trataria de restituir a palavra aos animais mas talvez de aceder a um pensamento, mesmo que seja quimérico ou fabuloso, que pense de outra maneira a ausência do nome ou da palavra, e de outra maneira que uma privação (DERRIDA, 2002, p. 89).

---

<sup>29</sup> Sem nos atermos às especificidades que motivam a obra *O que vemos, o que nos olha* podemos, mesmo assim, nos dispor da reflexão sobre a “inelutável cisão do ver” para pensá-la como cisão, no caso em questão, entre o homem e o animal, sendo preciso, também, ressaltar que, em se tratando de um olhar mesmo, partindo de um outro modo de existência, essa cisão talvez se reconheceria como estranhamento, mas também reconhecimento *da e na* vida. O animal vê e se dá a ver, clamando o olhar e a admissão do outro que, aqui, somos nós, humanos.

<sup>30</sup> No artigo “Animots: um exercício de leitura dos animais”, publicado na revista *Em Tese*, Eduardo Jorge de Oliveira atenta para a afinidade que o procedimento da formação do novo vocábulo *animot* tem com os vocábulos derridianos da *différance*. Em ambos os casos, os vocábulos criados só se diferenciam daqueles que os geraram pela grafia, ou seja, pela linguagem escrita, e não pelo som, o que atesta o caráter de diferenciação essencialmente linguística entre os modos de vivência humana e animal.



Mediante essa partida em defesa dos *animot*, seguimos em direção à poesia, que se presentifica como o canal, a linguagem mais afim ao dizer destas ausências de nome e de palavra que configuram a existência animal. Desde já, declara-se o objetivo de entender como esses animais serão vistos, verão e se darão a ver pela obra helderiana, no sentido não só de desestabilizar o olhar, como de questionar a posição do observador.

### **3. 1 Língua poética, língua animal**

A poesia é um animal. E um animal, assim como uma poesia, se inscritos no contemporâneo, só podem ser considerados em vias de extinção. Desgastados estão os animais, se pensados em seus usos e na exploração que sofrem. Quando o homem é flexionado pelos intensos processos de assujeitamento e dessubjetivação, o animal surge como uma face oculta e não menos rudimentar, para significar a vida biológica do homem. Nesse sentido, o animal torna-se a animalidade responsável por sustentar o homem quando todos os seus elogiados atributos lhe escapam e lhe abandonam, no extremo da dor. A poesia, por sua vez, mantém-se em condição de resistência, com o avanço do prosaísmo. Sua especificidade sobrevive como resíduo, podendo, inclusive, tornar-se artifício nas obras de prosa poética.

A sobrevivência das formas poéticas e animais restringe-se, no entanto, ao desgaste do moderno. Outrora elas foram sinônimo da centralidade e do esplendor em que residiam. Vide os temas da pintura rupestre, os animais constituíram os primeiros seres com quem o homem pré-histórico se relacionou. Estreitemos, então, a relação entre uma *infância* do homem, quando os processos de hominização ainda estavam em curso, e o animal, ou mesmo a animalidade. Ainda nesse momento, o humano tendia a negar sua “humanidade” em prol de uma “animalidade” positiva, manifesta nas imagens poéticas desenhadas nas paredes das cavernas. Trata-se de reconhecer o infante homem como o que ainda se alia com o excesso, com o desvio, com o não pensamento ou o não sentido, expressos apenas enquanto imagem/ imaginária. O animal esteve desde os primórdios povoando a imaginação do homem, na forma de mensageiros com funções mágicas, oraculares e sacrificiais. Bem como afirma o crítico de arte que muito se dedicou aos Estudos Animais<sup>31</sup>, John Berger (1980), é possível

---

<sup>31</sup> No âmbito acadêmico, vêm se angariando saberes de variadas origens para contribuir em um novo campo de pesquisas denominado Estudo Animais. Biologia, filosofia, antropologia, direito além da literatura e outras artes são exemplos de disciplinas que se voltam para questionar a superioridade humana e estabelecer diretrizes para a “questão animal”.

pensar que a primeira metáfora, por esse motivo, tenha sido animal. O crítico cita o *Ensaio sobre a origem das linguagens* de Rousseau, cujo pensamento defende que a própria linguagem nasce como metáfora, uma vez que, segundo ele, as emoções foram os primeiros motivos que induziram o homem a falar, assim, suas primeiras palavras teriam sido metáforas. Essa relação metafórica estabelecida entre o homem e o animal contribuiu, posteriormente, para a diferenciação entre ambos. John Berger cita a observação que o antropólogo Lévi-Strauss faz sobre a importância do animal para a consciência que o homem adquiriu de si:

Porque originalmente o homem se sentia idêntico a todos os que lhe eram parecidos, entre os quais os animais, é que ele veio a adquirir a capacidade de distinguir a si mesmo como distingue a eles – aos outros – isto é, usar a diversidade das espécies para apoio conceitual da diferenciação social. Assim, desde o início dos tempos, houve um uso universal de signos animais para mapear a experiência do mundo (1980, p. 15).

Por muito tempo durante a pré-história, os animais dividiram o centro do mundo com o homem; eram, ao mesmo tempo, o seu real mais evidente e a tônica para as sua imaginação, expressa nas imagens metamórficas da caverna de Lascaux<sup>32</sup>, por exemplo, nas quais fragmentos de corpos humanos eram enxertados em corpos animais. Homem e animal justapostos, portanto, dividiam equanimemente o enigma da vida. John Berger exemplifica alguns significados da presença do animal no imaginário coletivo de determinadas culturas, em um ensaio para o *Suplemento Literário de Minas Gerais*:

Os animais foram vistos em oito dos doze signos do zodíaco. Entre os gregos, a representação de cada uma das doze horas do dia era um animal. (A primeira, um gato; a última, um crocodilo.) Os hindus enxergavam a Terra sendo carregada nas costas de um elefante, este por sua vez apoiado sobre uma tartaruga. Para os Nuer do sul do Sudão “todas as criaturas, incluindo o homem, viviam juntos em harmonia num único campo” (BERGER, 2010, p. 8).

No âmbito econômico, mesmo a escolha do animal a ser comido perpassava questões mágicas, em que se acreditava que ele estava convidando o homem a partilhar da sabedoria. Posteriormente, a passagem do estado de natureza à sociedade veio romper essa relação essencial entre o homem e o animal. Desde então, pensá-lo tem se tornado congruente a distinguir o homem daquilo que o animal representa de mais primitivo<sup>33</sup>. Pela ascensão da

---

<sup>32</sup> É conhecido do leitor o célebre ensaio de Georges Bataille, “Lascaux ou la naissance de l'art”, de 1955, no qual o pensador propõe uma interpretação das imagens da caverna de Lascaux, na França, como o momento inaugural da representação humana dos signos, por meio do trabalho de *alteração* pela imagem, resultando em um embaralhamento das propriedades humanas e animais, vegetais e minerais, internas e externas, palpáveis ou inatingíveis.

<sup>33</sup> Assim o percebemos nas reiteradas expressões definidoras do homem, que partem do princípio de que “O homem é um animal que” e diz-se o quê.

racionalidade e do antropocentrismo, os animais foram desprovidos de suas auras sagradas, o que acabou alimentando o profundo rompimento e estranhamento do homem em relação a eles.

Retrospectivamente, esse distanciamento e estranhamento do homem em relação ao animal pode ter como ponto de emergência o pensamento que veio à tona com o filósofo francês do século XVII, René Descartes. Por meio de sua obra, o homem foi dividido em termos de corpo e alma, esta última supostamente inexistente nos animais. O animal foi subjugado à categoria de autômato, uma vez que dispunha senão da mecânica do corpo. Como já explorado demoradamente no capítulo anterior, a concisão do homem coincide na racionalidade, isto é, no cogito cartesiano. Essa foi a teoria que prevaleceu nos séculos XVII e XVIII e levou adiante a ideia de humano autossuficiente, que daria lugar ao processo concluído na dupla posição do homem – como sujeito e objeto – do conhecimento, que vimos, anteriormente, com Foucault.

No entanto, resta salientar a maneira como a fundamentação da consciência tornou-se, posteriormente, o princípio do novo sujeito absoluto, que irá ocupar as duas categorias científicas, por excelência. Numa perspectiva paralela à da focalização do homem como objeto da ciência, poderíamos entender esse processo também como aquele que outorga ao homem, e só ao homem, a tarefa de observador e o exercício de ser observador, de ser tomado como objeto de interesse.

Em resposta a esse processo de ruptura e domesticação ou subjugo do animal pelo homem, poderíamos recuperar novamente o pensamento de Bataille. O pensador francês dos radicalismos e das transgressões dedica-se, com recorrência, a repensar os fundamentos da sociedade moderna, forçando ao limite os atributos da experiência humana e, como numa necessidade incontornável, o transbordamento para o lado da existência animal. Em *Teoria da religião*, escrito em plena Segunda Guerra Mundial, o pensador, com um profundo sentimento de angústia diante das atrocidades do homem para com o homem mesmo, propõe-se a transpor a realidade de violência como hipótese de realização também no mundo animal. Entretanto, a conclusão obtida é distinta:

O animal que outro animal come ainda não está dado como objeto. Não há, do animal comido àquele que come, uma relação de subordinação, como a que liga um objeto, uma coisa, ao homem que, por sua vez, se recusa a ser visto como coisa. Nada está dado para o animal com o passar do tempo. É na medida em que somos humanos que o objeto existe no tempo, em que sua duração é apreensível (1993, p. 20).

A partir desse cenário desenhado como experimento para a percepção das relações entre o animal que se alimenta de outro animal, Bataille desobstrui a incompreensão gerada pelo suposto princípio de um instinto violento entre animais. Dado que o animal não objetifica o outro, não há como determinar que a sua relação seja de sujeito ou de senhor, nem que o animal comido seja dependente. Em um salto poético, Bataille se vale de certa imagem para pensar o ser no mundo do animal: “O leão não é rei dos animais: é apenas, no movimento das águas, uma onda mais alta que inverte as outras, mais fracas” (1993, p. 20).

O que se realiza nessa imagem diz respeito à passagem de um estar-no-mundo para um ser-no-mundo, que tem a ver com a imersão, a entrega absoluta, o estar diante de um Aberto<sup>34</sup> de maneira que o homem só tem acesso ao não desvelado. Então, como conclui Bataille, ainda no campo (semântico) da água: “todo animal está *no mundo como a água no interior da água*” (1993, p. 20, grifo do autor). O mundo imaginado a partir apenas da existência animal aboliria, inclusive, a dicotomia entre sujeito e objeto, visto que o animal não possui uma temporalidade especificamente sua, tornando impossível, desse modo, o estatuto ontológico próprio ao homem. Para falar desse mundo (im)possível de ser cogitado, cedemos ao poético, ao incognoscível para onde tanto a poesia quanto o animal deslizam.

O regime representativo da arte, que postulou a semelhança como medida para a visibilidade e dizibilidade das coisas, isto é, para o reconhecimento por meio da arte daquilo que está originalmente no mundo, foi o primeiro regime a estabelecer, paradoxalmente, o irrepresentável. Nesse sistema de visibilidades, temas, seres ou acontecimentos que não encontram adequação a um gênero ou a uma forma de expressão já fundamentada no leque de técnicas artísticas, são medidos por sua irrepresentabilidade. No entanto, o *insight* do filósofo e crítico contemporâneo Jacques Rancière é o de evidenciar como não só no regime representativo havia materiais irrepresentáveis, como, a rigor, esses materiais resguardavam aspectos invisíveis da própria comunidade. Não por acaso, a arte estética que se desenvolve em resposta é incumbida de, sensivelmente, tornar visíveis novos panoramas e novos agentes e caracteres sociais que acometiam as mudanças no mundo.

---

<sup>34</sup> Agamben, que contribuiu até aqui, em desmedida, na obra intitulada justamente de *O aberto*, avança nas reflexões sobre o homem e o animal, sobretudo na discussão heideggeriana sobre o gozo animal do aberto que o ente teria enquanto ente, diferentemente do homem, na sua relação enquanto ser com o seu ente (relação ôntico-ontológica). Para certo Heidegger, lido por Agamben, no entanto, o aberto seria aberto em um não desvelamento, uma vez que por não possuir a palavra, ele fica isento do conflito entre desvelamento e ocultação. Já o aberto tratado no poema de Rilke parece conferir ao homem uma espécie de animalidade perdida e uma nostalgia deste olhar e enxergar o aberto: “Com todos os seus olhos, a criatura vê o Aberto./ Nosso olhar, porém, foi revertido e como armadilha/ se oculta em torno do livre caminho”. O que Agamben propõe, em sentindo tangente ao do poeta e ao do filósofo, é uma abertura pela inoperosidade para a potencialidade da forma de vida.

É precisamente em torno da questão de irrepresentável, das alterações propostas entre um e outro regime da arte, que Jacques Rancière elabora o capítulo “Se o irrepresentável existe”, presente em *O destino das imagens*. Neste trabalho, o pensador identifica o movimento inflacionista das noções sinônimas de irrepresentável na arte, posicionando-se sobre uma extensa discussão acerca dos limites e das possíveis impotências artísticas em dizer ou tornar visíveis determinados assuntos, temas ou objetos. O período de maior latência dessas questões se deu nos períodos pós-guerra, quando o artista, já apartado da necessidade de representação clássica desde o século XVIII, é quem escolhe para onde olhar, o quê e como retratar, por meio de sua sensibilidade. Nas palavras de Rancière (2012a, p. 33), o regime estético é aquele que “identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes”.

A disposição e liberdade conquistadas pelo artista tornam-se obsoleta no início das grandes guerras que assolaram o século XX, chamado por Eric Hobsbawm como “era das catástrofes”. Os horrores vividos nas trincheiras da I Guerra Mundial por aqueles que, ocasionalmente, conseguiram voltar, emudece-os, como declarou Walter Benjamin em seu célebre ensaio “O narrador”. Os que não sofreram diretamente as consequências dos regimes totalitários e impositivos, mesmo assim, têm consciência das atrocidades. A inteira disposição do olhar e do narrar e, mais ainda, a necessidade de testemunhar, atravança quando não encontra uma língua própria no terreno dos traumas. Como usar a mesma língua do cotidiano para narrar o absurdo e o inumano a surgir?

Ainda na seara das consequências geradas pelo despautério das guerras mundiais para o campo das artes, em meados do século XX, o filósofo expoente da Escola de Frankfurt, Theodor W. Adorno, pergunta-se sobre a viabilidade de se escrever uma poesia após Auschwitz. Não seria, de fato, toda a tentativa de sublimar uma afronta diante do cenário devastado? Bem como defende Jeanne Marie Gagnebin em *Lembrar escrever esquecer*, apesar de a colocação adorniana ter crescido em polêmica e ainda hoje ser motivo de argumentações, o que havia sido postulado por Adorno seria a necessidade de outra poesia, *dessublimada*, reerguida a partir dos escombros da História e do abjeto. A poesia do pós-guerra deveria se mostrar disposta a acolher o bruto, o animal –, esse fundo não conceitual que nos escapa e que paradoxalmente nos é inerente. Se por um lado, a poesia não mais teria como tarefa alcançar o belo – desaparecido, inacessível, extemporâneo –, por outro, o único caminho aberto ao artista lhe abriria importantes e necessárias vertentes a serem percorridas. Do mesmo modo, Rancière pensa sobre a poesia que vem:

A experiência extrema do inumano não conhece impossibilidade de representação nem língua própria. Não há uma língua própria do testemunho. Nos casos em que o testemunho deve expressar a experiência do inumano, ele encontra naturalmente uma linguagem já constituída do devir inumano, da identidade entre sentimentos humanos e movimentos inumanos (2012b, p. 136).

Em certo sentido, Adorno estabeleceu relações significativas entre historicidade e arte, cujos fundamentos sobre a modernidade possibilitaram que Rancière e artistas contemporâneos percebessem os novos desafios que se delineiam. O filósofo francês, por exemplo, reflete anacronicamente sobre a arte como regime instável que intervém na dizibilidade e visibilidade das coisas. Para ele, a literatura se faz, ao contrário do que objetivava o estruturalismo, no domínio justamente daquilo que lhe é impróprio, do devir, da linguagem que não é sua, sempre avançando ou recuando em terrenos incertos e ainda inexplorados. No caso das literaturas do testemunho, em expansão e apropriação por parte dos discursos minoritários, não há de se pensar em uma língua própria da experiência traumática, pois esta não existe. Para Rancière, tal conclusão incumbe o artista das decisões éticas e estéticas de como revelar ou esconder aquilo que significa um desafio à figuração ou à representação; ciente de não haver uma expressão determinada, as possibilidades são ainda mais amplas e, necessariamente, éticas.

Diante dessas questões que se embaraçam ao domínio da contemporaneidade, o poeta é aquele que deve não apenas enfrentar os irrepresentáveis postos por instâncias temerosas quanto à visibilidade de certas formas, como, sobretudo, tensionar os limites do que tem ou não imagem, do que é ou não dizível.

Nota-se que tais pontos reverberam na obra de Herberto Helder. Com uma extensa reflexão sobre o lugar e a função da poesia, a partir de sua própria obra poética e de fragmentos críticos expostos em *Photomaton & Vox*, o escritor vale, aqui, como exemplo, no sentido agambeniano, a se pensar qual seria a língua do poema.

Em um dos poemas que compõem *A faca não corta o fogo*, publicado originalmente em 2008 e, posteriormente, incluído em *Ofício cantante*, o poeta aborda frontalmente a provocação de Auschwitz e dos teóricos que viram nela o impedimento para a poesia posterior. Eis o seu posicionamento por meio da poesia:

[...]  
no uso expansivo das palavras, por exemplo: o poema  
¿como foi possível escrevê-los antes ou depois de Auschwitz?  
no corpo até se fazer osso,

até que fosse apenas uma ferida,  
Auschwitz é sempre contra os mesmos,  
e sempre se escreveu na língua do inimigo,  
e escreve-se nessa língua porque é preciso que o inimigo não compreenda  
nunca,

[...]

Auschwitz é sempre, immer, e escreve-se ou por fora ou por dentro,  
ou por baixo ou por cima, ou cara a cara, que é o melhor de tudo  
e é cada vez mais perigoso, ou é o mesmo, ou é menos perigoso?

[...]

antes ou depois: de quem, de quê, de como ou quando?

immer, always, Auschwitz, sempre toujours, em todas as línguas ricas  
(HELDER, 2009, p. 589-590).

Nesse poema, pensamos como a língua poética, em Helder, mantém-se em posição de combate e revolução. Antes ou depois de Auschwitz, nada mudou: a poesia é corporal, bárbara, impetuosa. Ela afronta e insulta por meio de sua indecifrabildade, quando se recusa a falar na linguagem dos jornais e do capital, do uso cotidiano e banal. Em um fragmento intitulado “(a poesia é feita contra todos)” da obra já citada, *Photomaton & Vox*, diz-se sobre a (in)disposição da poesia frente ao mundo-inimigo: “A poesia é feita contra todos, e por um só; de cada vez, um e só. A glória seria ajudar a morte nos outros, e não por piedade” (2006b, p. 153). Aqui, revela-se ainda como a poesia destina-se a frequentar a morte, os mortos, com uma missão.

Portanto, a guerra, o terror e a monstruosidade expostos na imagem de Auschwitz declaram-se mais como condição de uma poesia já originalmente afim a tal conjunção. Não há de se questionar a poesia após o nazismo, pois haverá sempre um “quem” ou um “quando” a desafiar-la, a lançar-lhe novas provocações e interditar antigos procedimentos. Vale ressaltar a forma como o poeta Herberto Helder encara a própria noção de beleza. Em uma força e violência contínuas, a beleza é a potência do arrebatamento e da transformação. Eis outro poema ainda de *A faca não corta o fogo*, no qual o poeta evidencia o emprego da beleza:

[...]

eles dizem que a beleza perdeu a aura, e eu não percebo, creio  
que é um tema geral da crítica acadêmica: dessacralização, etc., mas  
tenho tão pouco tempo, eis o que penso:

[...]

e a beleza é sim incompreensível,  
é terrível, já se sabia pelo menos desde o Velho Testamento  
a beleza quando avança terrível como um exército,  
e eu trabalho quanto posso pela violência,

[...] (HELDER, 2009, p. 548-549).

A beleza, inscrita na brevidade e impermanência das palavras ou nas imagens criadas por elas, escreve-se não sem denotar certa inflamação, comportando-se como beleza perturbadora e terrível. É este um dos motivos poéticos de Herberto Helder: concentrar, por meio do descentramento dos sentidos, a potência de uma revelação ou mesmo que de uma tensão.

Portanto, não cabe ao regime representativo conceder as possibilidades poéticas helderianas. Não interessa ao poeta o regime mimético, em que as palavras se estabelecem com base no mundo concreto e nele permanece com seus sentidos assentados na dita realidade. O exercício violento praticado pela e na língua dispõe-se como um primeiro passo no sentido de transformar o quotidiano em extraordinário, alterando, nos termos de Rancière, o que seriam as formas comumente visíveis. O crime (figura trabalhada por Helder) será o de uma vocação criminosa do poeta em abandonar uma relação mimética com a realidade, deformando e corrigindo o espaço banalizado, com esboços de algo que esteja para lá da ordem comum, uma visão extra-ordinária a alterar a “partilha do sensível”<sup>35</sup>.

Esse movimento de proposição de transformações e de deformações pode, também, ser visto no terceiro conto de *Os passos em volta*, intitulado “Teoria das Cores”, outrora chamado de “Vocação animal” pelo autor. Nele, o pintor se vê diante de um impasse: ao observar seu peixe com a intenção de representá-lo, percebe que de vermelho ele começa a transmutar-se para o negro. O narrador comenta: “O preto formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor” (HELDER, 2005, p. 21). Transtornado de dúvidas sobre qual cor pintar o peixe, antes vermelho e agora negro, decide-se então pelo amarelo:

Ao meditar sobre as razões da mudança exatamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efetuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose (2005, p. 21-22).

É possível ler a metamorfose, nesse conto, como veto à representação, mas não apenas. A metamorfose impera também no sentido em que o próprio homem está a mudar a consciência que tem de si e a se regenerar, num contínuo reconhecer-se e estranhar-se a partir

---

<sup>35</sup> Partilha do sensível, para o filósofo, constitui-se como “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2012a, p. 15).



de sua obra. É sobre essa identidade entre os contrários, entre o saber e o padecer, que Rancière discorre no trecho a seguir:

A revolução estética institui como definição mesma da arte essa identidade de um saber e de uma ignorância, de um agir e de um padecer. A coisa da arte é aí identificada como a identidade, numa forma sensível, do pensamento e do não pensamento, da atividade de uma vontade que quer realizar sua ideia e de uma não intencionalidade, de uma passividade racial do ser-aí sensível (2012b, p. 129).

Balizado o domínio estético em detrimento de uma imposição meramente representativa, pode-se recorrer novamente a Derrida, ao concordar com a abertura promovida na arte para responder ao apelo do animal à poesia, no já citado *O animal que logo sou*. O pensador argelino confirma a tese batailliana, escrita em 1973, da única possibilidade de se abordar o animal que é pelo discurso poético. Nas palavras do filósofo argelino, em extrema afinidade com o pensamento do crítico francês: “Pois o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar” (2002, p. 22). A incógnita recai, abruptamente, no indecifrável: de que maneira é possível o animal pensar dentro do poema, se o poema é o pensamento do homem?

Se se considera a afinidade do animal com a poesia, abre-se, nela, uma animalidade como espécie de operação crítica a ser evocada por artistas, filósofos e pensadores, dispostos a acolher a alteridade por meio de uma lente, ensejando outras relações entre o homem e o animal, ou entre o homem e a diferença, em linha geral. Em sua tese de doutorado, na qual propõe uma leitura da obra literária e plástica do artista brasileiro Nuno Ramos, a partir das reflexões teóricas de Bataille, Eduardo Jorge de Oliveira arrisca uma definição de animalidade, que a nós muito acrescenta, neste ponto de reflexão:

Existe um princípio de animalidade na matéria e ainda é possível estender a pele por todas as coisas – escritores, artistas e pensadores se empenham em tal operação, que nem sempre implica em *humanizar* o animal e tampouco resume-se ao inverso, *animalizar* o homem. A animalidade surge a partir da abertura desses espaços até então não qualificáveis, que compreendem a apreensão de novos textos, de novas texturas que alteram a forma de ler e olhar outras imagens e outros textos já existentes. Ela está mais próxima dos sentidos que o homem não divide com os animais, mas que podem acionar uma partilha sensível. Mas convém notar que a animalidade lida com os sentidos partilhados de tal modo que mesura as distâncias pelo viés desses sentidos; afinal, uma relação entre proximidade e distância não lida com a exclusão ou com o dualismo, e sim com escalas de relação (OLIVEIRA, 2014, p. 285, grifo do autor).

Não seria essa uma proposta de pensar não o que nos separa, mas nas junções proporcionadas pelas aberturas de sentido, decorrentes das *escalas de relação*? O filósofo e antropólogo Dominique Lestel, coorientador do trabalho de Oliveira, aponta, precisamente, para essas outras dimensões da animalidade, no artigo “A animalidade, o humano e as comunidades híbridas”, presente na obra organizada por Maria Esther Maciel. Seu objetivo é precisar a *relação* entre o humano e o animal, com o que lhes é comum, não se atendo a oposições hierarquizadas, mas em termos de complementaridade em constante mudança:

Não é mais possível pensar nas relações homens/animais em termos puramente utilitários ou de poder. Descrivê-las em termos de domesticação e selvageria só leva parcialmente em conta o que está em jogo. O animal não habita apenas as casas, os quintais ou os campos do homem; ele povoa também seu espírito e sua imaginação, seus medos e suas crenças. Desenvolve, além disso, seus nichos ecológicos na linguagem do homem (LESTEL, 2011, p. 40).

A associação desgastada e determinada, sobretudo, pela escravização ou pela domesticação, vem sendo questionada contemporaneamente também pelo viés da literatura, num ramo que se inaugura sob o título de *zoopoéticas* e que tem reunido obras do passado e do presente em que a operação animal abre novas texturas.

Poderíamos acrescentar a esse grupo, o conjunto de poemas “Outra genealogia”, de Luiza Neto Jorge, contemporânea a Herberto Helder, e que no primeiro momento expõe a máxima aristotélica e avança: “O poeta é um animal longo/ desde a infância” (JORGE, 2001, p. 122). A *escala de relação* estabelece-se, então, entre a infância, o animal e o poeta. Se a infância é a condição de ausência – e experiência – com a linguagem, o poeta e o animal poderiam ser pensados nessa mesma condição. Sem o fardo da linguagem, a exposição frente às coisas responde-se imediatamente. A poesia também pode ser considerada a infância do homem, na qual a relação com o mundo é experimental, inaugural, reativa. A escrita, por sua vez, pode ser o que inicia o poeta na sua animalidade, nas vias de abertura do sentido, nas imagens em movimento, no arrebatamento causado pelo que ainda não encontrou relação, como mãos mãos de uma criança um jogo ainda não se desvendou.

Frequentemente, a aliança travada pela animalidade conclui-se na afirmação do enigma na aporia. É o caso do último verso do poema “V”, da mesma série de Luiza Neto Jorge. Assim termina o poema: “um animal (qualquer)/ se alça a pata espessa sobre o mundo/ atormenta” (2001, p. 124). Assim como nesses versos vislumbra-se a possibilidade de o animal produzir efeito, no conjunto de poemas helderianos *Última ciência*, espécies de

animais aparecem como sujeitos de si e ensinam ao homem seus conhecimentos, como afirma Maria Esther Maciel, no ensaio “Poéticas do animal”<sup>36</sup>. Entretanto, na estrofe em que se propõe olhar a serpente nos olhos, a alteridade animal aparece como uma das *últimas ciências*, alternativa e intraduzível em sua forma de saber e transmissão.

Se olhas a serpente nos olhos, sentes como a inocência  
é insondável e o terror é um arrepio  
lírico. Sabes tudo.  
[...]  
A tua vida entra em si mesma até ao centro.  
Podes fechar os olhos, podes ouvir o que disseste  
atrás das vozes  
do poema (HELDER, 2006, 432).

Pelo olhar da serpente, tudo é sabido *secretamente*; não da ordem do conhecimento científico tradicional, mas da sensação e da impressão causadas pelo abalo do contato. Bataille alinha-se ao pensamento da complementaridade quando observa a tensão instaurada no contato com o animal: “Nada, para dizer a verdade, nos é mais inacessível do que essa vida animal da qual somos resultantes” (1993, p. 21). Copertencimento e inviabilidade de acesso, portanto, são chaves (in)falíveis para percorrer as relações entre o homem e o animal. A serpente possui um olhar e por meio do encontro com esse olhar é possível (re)conhecer um outro tipo de existência, que se abre no centro do próprio humano, naquilo que há de mais íntimo e, ao mesmo tempo, mais secreto: a comunhão da vida por espécies diferentes. Somada à visão está a audição, cuja potência favorece a percepção das várias vozes presentes no poema, humanas, animais ou vegetais, a dignificarem, do centro de suas grandezas, a biodiversidade no arranjo do poema. Mirada e escuta são, dos cinco sentidos, os responsáveis e os suficientes pela aliança formada, cuja base não se encontra, em definitivo, na compreensão intelectual, no cientificismo ou na tradução dos comportamentos. É, pois, pelo lirismo que o insondável e o arredo do animal se manifestam e encontram aliados na poesia.

No poema/fragmento de *Photomaton & Vox*, cuja disposição de textos sugere, de antemão, o procedimento da montagem, associa-se a concepção aristotélica<sup>37</sup> ao pensamento sobre o leitor e sobre a autonomia da obra. Este fragmento outrora fez parte de um conjunto

---

<sup>36</sup> A pensadora brasileira aborda o trecho do poema *Última ciência* em que se encara uma serpente nos olhos, retomando a personagem de John Coetzee em *A vida dos animais* para afirmar que assim como os animais, os poetas nos ensinam mais do que sabem.

<sup>37</sup> Foi Aristóteles quem também concedeu importância aos animais, naquele que é para Maria Esther Maciel, “o primeiro grande compêndio científico-literário sobre o reino zoológico, no qual os animais foram tratados como animais, a partir de uma abordagem minuciosa que conjuga pesquisa, esforço taxonômico e imaginação criadora” (MACIEL, 2008, p. 10-11). Trata-se da obra enciclopédica *A história dos animais*.

de poemas intitulado *Cobra*, que integra a *Poesia Toda* de Herberto Helder até 1981. Leiamos a primeira parte:

(*memória, montagem*)

O poema é um animal;  
nenhum poema se destina ao leitor;  
ou, como um quadro, assume o poder dos feitiços, objetos mágicos  
ou instrumentos de esconjurar os espíritos, ou a emoção, ou o inconsciente,  
guardando o homem de uma oculta dependência de tudo;  
porque se vive dos lucros da superstição;  
e é forçoso existir a natureza, outorgada às nossas violações;  
ou que as regras de organização do poema são as mesmas da  
natureza, mas os elementos com que o poema se organiza não estão na  
natureza;  
e o poeta não transcreve o mundo, mas é o rival do mundo.  
[...] (HELDER, 2006b, p. 138).

O poema é um animal. É, ao fim e ao cabo, um modo de existência próprio, um organismo vivo incapturável, rasteiro, sinuoso, tal qual a *cobra* de que este fragmento fazia parte, como um dos ossos ou segmentos de seu esqueleto. A poesia não se destina ao leitor, como o fragmento defende, resguardando o homem, isto é, o poeta, de uma inescapável dependência de tudo, das demandas do público leitor, das exigências de uma mídia envaidecida, das investidas ansiosas e totalizadoras da crítica.

Mas, se por um lado a poesia arroja-se dessa animalidade, em sua organização – ou desorganização, indisciplina, não coincidência –, os elementos com que o poema se organiza não se encontram na natureza. A poesia não é mais apenas representação, imitação e mímese. Talvez, ao unir a técnica da montagem com o processo da memória, o título do fragmento se concretize, elucidando essa abertura. Veremos mais a respeito desse procedimento pessoal helderiano adiante. Trata-se, antes, de sublinhar a autonomia da arte em relação à ideia de pura transposição ou tradução do real para uma linguagem outra.

Como vértice oposto da mesma questão, temos também a discussão a respeito da retirada da natureza na arte. Há pouco, evidenciamos pontos em que os animais, as metamorfoses e as marchas dos processos naturais emergiram de sua origem como acontecimento e transitaram entre o real e a arte, incluindo toda a carga simbólica e a influência para o pensamento em movimento que esses momentos proporcionaram. No entanto, desde o Romantismo, possivelmente, não se vê, como na atualidade, a presença de uma instância que há muito se ausentava das obras artísticas. Afinal, qual teria sido o motivo

que causou tal desaparecimento, para além do esvanecimento dos próprios recursos naturais no mundo contemporâneo?

O ensaísta e filósofo português José Gil pode apontar para alguns rastros que dizem respeito a essa indagação. No capítulo “O desaparecer da natureza” pertencente à obra *Sem-título*, Gil retoma a discussão kantiana, no tocante à pretensão de universalidade do gosto, para traçar paralelos com a natureza. Segundo o pensador português, é a presença da natureza na arte, não apenas como objeto representado, mas como um fazer criador, que irá assegurar o acordo entre todos os homens a respeito do gosto. A natureza se manifestaria, portanto, em uma “espontaneidade inintencional”, que corresponderia à ideia de arte como imitação da natureza.

Na perspectiva poética – e crítica, por incluir-se nos fragmentos nevrálgicos de *Photomaton & Vox* –, o poeta português comenta essa mesma percepção de um desaparecimento da natureza na arte, como podemos perceber a seguir:

Desde que se assegurou aristotelicamente a arte imitar a natureza, a natureza começou a desavir-se dentro da arte; e então a arte obrigou-se a expulsão da natureza, para ter a casa na sua ordem, e nela manter habitação, sono e insónia próprios, e o despertar e a vida seguida (2006b, p. 58).

A alusão lançada por Helder de expulsão da natureza pela arte redimensiona a perspectiva de Gil, reportando-se para além da ideia de modelo, norma ou referência, no sentido da criação artificial de uma morada própria, de um autocentramento ou de um endurecimento que teria a ver com o encontro com um ritmo e hábitos da ordem do privado. Mais a frente neste mesmo fragmento, o poeta discorre sobre a mudança dos meios de observação da natureza: da bicicleta passa-se a usar o helicóptero, substituindo a visão horizontal pela vertical, interessado que o homem está nos abismos, nas profundidades, prescindindo-se, tanto cientificamente quanto artisticamente, das superfícies, dos panoramas, das aparências e relevos.

Retornando à discussão levantada por José Gil, conforme tenha se dado a passagem de uma era da representação para a modernidade estética, arrefece-se não só a ideia de mimese, como a própria natureza que antes era garantia da representação – e, para Kant, da universalidade do gosto. Gil avança na discussão, atingindo a contemporaneidade herdeira dos *ready-made* que desconcertam o objeto artístico, transformando as fronteiras entre arte e não arte em passagens. O resultado é o seguinte:

Se tudo pode ser arte, “gostos não se discutem” porque todos os gostos são bons. Se tudo pode ser arte, então não há mais natureza: basta que eu escolha um objecto natural, uma pedra, e o exponha como *ready-made*, para que a natureza seja reduzida a uma fábrica que produz objectos “já-feitos” (GIL, 2005, p. 73).

A musealização seria, então, o componente final a legitimar o estético, na medida em que, sendo pedra ou mictório, o objeto só se torna artístico por meio de sua localização. Se a natureza não mais dita a norma, qual o sentido oculto no retorno contemporâneo das formas naturais? Se pensarmos a escritura em horizontal helderiana, das paisagens, dos encontros e das colisões, podemos avançar na ideia do bestiário como o retorno do outro, sem que isso implique uma necessidade de entendê-lo, para além de sua aparência, de seu aspecto informe e informal.

### 3.2 Máquinas, montagens

Visto que animalidade e poesia mantêm vínculos secretos e outros mais aparentes, conduzimo-nos, agora, para os procedimentos que asseguram os liames entre uma e outra instância, entre uma e outra operação. Com um olhar acomodado ao escuro, num agenciamento por meio do qual se erguem os devires da poesia de Herberto Helder, é possível que o leitor seja tomado por momentos ínfimos, nos quais são construídas escalas de relações entre homem e animal. Trata-se da criação de uma zona imiscuída de adjetivos animais a qualificar caracteres tradicionalmente humanos, perdendo de vista os contornos relativos ao pertencimento e, naturalmente, ao reconhecimento das espécies. Assim poderíamos pensar os trechos como “o teu nome obscurece-te,/ fundo, quente, animal, acerbo” (2009, p. 550), ou “nada/ que num dia abrupto seja mamífero, magnífico” (2009, p. 551), “zona animal da cabeça” (idem), “beleza mamífera” (2009, p. 559), “pão canino” (2009, p. 592). Ou ainda, na inclusão de uma terceira categoria de forma de vida (biomórfica), os vegetais: “quando os arbustos/ eram bichos iluminando as regiões do céu” (2009, p. 29).

Como um dos procedimentos que a máquina realiza, a saber, a montagem, situamos a qualificação, isto é, o adjetivar, como um dos dispositivos da *máquina lírica* helderiana, operando nas metamorfoses, responsável por fazer circular os predicados, as aptidões e os gêneros – se assim pudéssemos entender as classificações entre espécies – das diferentes formas de vida. Tal como uma montagem, provoca cortes, acelera movimentos, retarda marchas, adensando ou invertendo, distorcendo ou deslocando predicados. O substantivo,

nesse caso, por mais abismal que possa se apresentar enquanto distância e alteridade, na forma do desconhecido animal, é a garantia de certa depuração da linguagem, esta, afirmando-se pela presença em si só, pelas coalizões de ordem da afecção. Os substantivos inauguram-se pelas circulações imprevistas, pelos pesos e agilidades adquiridas em conjunto, pelo em-comum criado nas associações. A morfologia, por sua vez, opera a partir de uma aproximação do insólito, em formas híbridas, em conjugações inesperadas e abruptas entre o homem, o animal, o vegetal e mesmo o mineral.

Dito isso, percebemos como, de fato, qualidades animais e atributos humanos participam da máquina lírica helderiana, sendo dispostos como se não houvesse tido um controle dos procedimentos dessa máquina e ela mesma, autônoma ou desgovernada, fosse a responsável pelas imagens criadas. Passemos, portanto, à leitura de outros trechos fundamentais para a compreensão do procedimento que une as imagens da memória e a montagem:

Não se trata propriamente de montagem, diga-se: uma cuidada maneira de receber a memória, assistir à ressurreição do que foi morrendo, e morre, e vai morrer.

Baudelaire confundiu a sua memória, a montagem, com as exigências de um certo código narrativo.

[...]

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

[...]

O terror agora avizinjado traduz que a memória se ganha arduamente, através de uma montagem sempre mais audaciosa, da morte cada vez mais real e da ressurreição multiplicada no poder de formular a ilusão integral do mundo.

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

O jogo remete para a solidão e revela que, cumprido o trabalho devastador da ironia, o poema escrito não se destina ao leitor, mas é o destino pessoal na sua narração, no esforço para criar o mundo, fábula última de uma espécie de montagem planetária segundo o medo sagrado e o exorcismo dentro das trevas.

O filme projecta-se em nós, os projectores.

[...] (HELDER, 2006b, p. 139-141).

A partir da leitura desse trecho, percebemos como o código narrativo de Helder se constrói senão pela técnica da montagem. Necessário pontuar que denominaremos de montagem um dos modos de funcionamento da máquina lírica helderiana, atuante na permuta, na reversibilidade dos elementos do poema e responsável pela produção do estranhamento. Como já demonstrado no primeiro capítulo, Herberto Helder emergiu na literatura a partir do

Surrealismo. No Café do Gelo, em Lisboa, nos meados dos anos 1950, com Cesariny e companhia, considerados como a segunda geração surrealista portuguesa, o poeta provavelmente conheceu as técnicas e engrenagens da escrita automática que faziam surgir as imagens surrealistas providas de livres associações e sonhos. E, dentre elas, certamente está a montagem.

Sabe-se que o surrealismo teve uma relação particular com o procedimento da montagem. A professora de história da arte moderna e contemporânea da Columbia University, Rosalind Krauss, em uma obra inteiramente dedicada à fotografia, intitulada *O fotográfico*, aborda esses momentos da relação entre o surrealismo e a montagem. Krauss identifica como a visualidade passa a ser o sentido de maior importância, pela sua autonomia em relação à razão e pela capacidade de considerar o surgimento de objetos na prontidão de sua presença e na crença de sua realidade. A fotografia, por sua vez, passa a apresentar a realidade como composta, estruturada ou codificada. Tanto os exemplares formados a partir de técnicas de enquadramento e foco quanto as imagens não manipuladas denunciam “esta percepção da natureza como representação, da matéria como escrita” (2002, p. 122).

Krauss identifica ainda os dispositivos que foram fundamentais para a fotografia surrealista. O *espaçamento* teria a função de cortar ou recortar o elemento representando, provocando uma ruptura para depois, a partir dela, produzir-se uma nova sequência. O *enquadramento* controla e estrutura a imagem a partir de um ponto de vista. Ambos contribuiriam para a fotografia como suplemento, modelando e tornando a realidade disforme, de acordo com os seus próprios termos.

Cabe retornar ao excerto helderiano para pensar como essas práticas surrealistas podem estar presente – problematicamente ou não – na obra do escritor português. A montagem helderiana garante a multiplicação das imagens fornecidas pela memória – em sua mais interessada armação – com imagens externas, que escapam ao domínio ou à experiência pessoal do escritor. Trata-se de recompor e religar os fatos e as consequências ou a consequência e os fatos, ausentando-se de uma noção de origem, como se cada um destes não fosse pleno senão em sua rede de associações, por mais rizomáticas que possam se revelar. A memória, nesse caso, tem a tarefa de elaborar a morte, de assistir e reintegrar as mortes no gerúndio, no composto em que a escrita se torna, e de elencar uma voz restante. As outras imagens, provenientes do mundo empírico ou da imaginação, respondem, por sua vez, como afirmação de uma continuidade entre o real e o fantasioso, entre o factual e o fabular, entre o testemunho e a ficção, entre a memória e a criação.



A última sentença do trecho reproduzido anteriormente remete, mais uma vez, à permuta entre sujeito e objeto. A narrativa ou o poema não são vistos como objetos gerados pelo sujeito e que se destinam ao mundo, mas retornos simultâneos à produção. A imagem refletida pela montagem incide sobre o sujeito, multiplicando-se as origens e os espelhos, as passagens e os empregos. Os espaçamentos, isto é, as molduras ou os intervalos entre o signo e a sua referência, é que construirão, juntamente ao enquadramento dado pela escrita, o efeito visual.

É a partir do posicionamento do próprio escritor-crítico que remetemos a poesia de Helder à concepção poundiana da *fanopeia*, que designa a capacidade da poesia de produzir imagens. Não por acaso, o sentido da visão adquire tamanha importância no movimento Surrealista. São precisamente essas imagens e seus procedimentos de construção os elos de proximidade entre o cinema e a literatura. Possivelmente, o grande êxito do fragmento a que tentamos nos debruçar nestas linhas seja a elucidação de como os ritmos, as intensidades e as iluminações das técnicas cinematográficas dizem respeito à escrita helderiana. Sobre o procedimento da montagem, Helder sublinha: “Quanto mais sutil, furtiva, secreta, desentendida, complexa e ambígua for a montagem, mais penetrante e irrefutável a sua força hipnótica” (2006b, p. 143). O poeta, nesse sentido, inscreve o estado hipnótico na força gerada pela estranheza das imagens, como se a narrativa paratática que delas deriva fosse a única narrativa que importa. Há, decerto, uma provocação à metamorfose que se revelará ao mesmo tempo, uma suspensão dos temas pela reversibilidade das imagens.

A respeito da desorientação que a máquina lírica promove por meio das montagens, poderíamos ler o texto “Comunicação acadêmica” como exemplo das inversões e, sobretudo, do distanciamento progressivo que vai se criando a partir da observação de um sujeito. O texto assim começa: “Gato dormindo debaixo de um pimenteiro”. É este o núcleo de toda a metamorfose que o gato, a ação de dormir, o advérbio “debaixo” e o substantivo “pimenteiro” irão sofrer. A transformação é de tal ordem que cada um dos elementos da frase inicial perdem completamente as suas caracterizações, sendo que o dormir converte-se em sono, o pimenteiro em folhas e sombras e cal e parede, o silêncio e a água emanam, assim como o intercalar de cores, a cada momento adornando um elemento. O efeito é de uma gravitação dos temas. Cada sentença separa-se da outra pelo sinal de dois pontos, sugerindo o hábito acadêmico da citação ou da explicação – muitas vezes, em nossos textos, dentro já de uma sentença argumentativa, o que atesta o caráter infinito e, portanto, intangível, das proposições

do pensamento. Passemos, então, aos dois últimos desta pontuação, para explicitar o caráter metamórfico e não menos irônico:

[...] *secura da noite: secura da noite: noite do gato na noite da cal com a noite das folhas dentro da noite do verdíssimo debaixo da noite do sonho diante da noite do pimenteiro após a noite do amarelo desde a noite das sombras consoante a noite redonda para a noite de dentro durante a noite do vermelho detrás da noite dos tempos debaixo da noite sem à frente do com da noite conforme a noite conforme: a noite dos tempos: um gato de dentro desaparecendo num pimenteiro: pimenteiro desaparecendo: a cal morrendo no sonho das folhas pequenas: o silêncio de tudo no mundo inteiro:*

*et caeteramente vosso inteiro:*

herberto helder:

em janeiro:

mil novecentos e sessenta e três

1963

(HELDER, 2006a, p. 184).

O texto que se iniciou marcado por uma linguagem de observação culmina em descrições alienadas do núcleo que as originou. Poderíamos supor que a especialização e a imersão progressiva são maneiras de lidar com o objeto científico, que resultam, paradoxalmente, em um afastamento cada vez maior daquele. O espaço mesmo da frase, sua distância, altera a construção dos cenários. Nos momentos derradeiros do texto, reproduzidos aqui, concentra-se a descrição na noite, sendo a noite aquela a que tudo atinge, a que tudo toma em seu domínio, sendo a noite o conforme, a referência para todas as instâncias que germinaram do cenário, antes restrito a um gato dormindo debaixo de um pimenteiro. Não por acaso, o gato, sendo animal e, portanto, tradicionalmente visto como objeto doméstico, vocábulo restrito aos mandos domiciliares, vai desaparecendo, bem como o pimenteiro. De toda a metamorfose, de todos os amálgamas e permutas, resta o silêncio: o silêncio do gato silenciado, o silêncio do pimenteiro emudecido de suas linguagens. A assinatura, por sua vez, marcada pelo *et caeteramente*, realiza-se ironicamente sob a ordem do inclassificável e do interminável, distanciando-se, por inteiro e em sua inteireza, do imbróglgio resultante do gesto de observação “acadêmica” do gato. O cientista ou o acadêmico, nesse sentido, seria aquele que lança a desordem, mas mantém-se a salvo dela, como sujeito pleno e imparcial.

No último poema do conjunto *A máquina lírica*, disposto logo em seguida de “Comunicação acadêmica”, o procedimento de montagem opera de tal forma que não é possível escapar de certa sensação de encadeamento infinito, por meio do qual se afirma a impossibilidade de esgotamento do objeto, das permutas, dos sentidos por vir. O poema

intitula-se “Joelhos, salsa, lábios, mapa”, que constitui também o primeiro verso, e foi incluído, originalmente na obra *O corpo, o luxo, a obra*, cujo título compartilha da ideia da formação de um grupo de palavras sem nexos aparentes. Essa ordem de substantivos que, *a priori*, não mantém relações de sentido explícitas e não pertencem ao mesmo campo semântico, é substituída, ao longo do poema, por outras sequências de palavras em desunião sintática, a saber, “fogo, vestido, cidade, areia”, “mulheres, mercúrio, noite, fábrica”, “engenheiro, letra, grito, aspas”, “som, radar, peixe, k”, “copo, muro, livro, tábua”, “neve, borboleta, vírgula, estátua”, “martelo, sono, rosa, porta”, “carro, retrato, canal, álcool” e, por fim, “castiçal, silveira, linho – e:/ porta porta” (2006a, p. 208-212).

O que a máquina em funcionamento realiza no poema diz respeito, mais uma vez, à substituição entre os predicados das frases, permitindo que letras verguem, transformando-se em Ww, tt, e tornem-se sujeitos, pois uma letra k se levanta, fica de pé sobre o livro. Diante das destruições e reconstruções, das montagens instáveis de sentido, por meio de um experimentalismo árido, o sentido fica em suspenso, hesitante pelo próximo movimento. A referência externa das palavras, com o real, prejudica-se no sentido em que não há mais parâmetro para além do poema capaz de esclarecer a mixórdia interna. O poema finaliza-se com uma espécie de duplicação de portas a fortalecer a ideia das passagens, dos acessos, dos umbrais, dos trilhos.

Pensemos, então, em uma escrita que monta o seu sentido intrínseco ao texto, sendo a montagem a experiência mesma do abismo, da desordem, do transitório. O sentido passa a ser formado ou deformado pelas proximidades e pelos abandonos do que antes foi o seu pilar, sendo a remontagem o futuro mais próximo dos mecanismos da montagem, que cunhamos anteriormente. Um dos críticos de arte que na contemporaneidade mais tem dado atenção à questão da montagem, na obra *Remontages du temps subi*, aborda a experiência gerada pelo procedimento em questão:

Não se ‘regra’ os ‘problemas da imagem’ pela escritura e pela montagem. Escritura e montagem permitem muito mais oferecer às imagens uma legibilidade, o que supõe uma atitude dupla, dialética (com a clara condição de compreender, com Benjamin, que dialetizar não é nem sintetizar, nem resolver, nem ‘regrar’): não cessar de arregalar nossos olhos de criança diante de uma imagem (aceitar a prova, o não-saber, o perigo da imagem, a falta da linguagem) e não cessar de construir, como adultos, a ‘cognoscibilidade’ da imagem (o que supõe o saber, o ponto de vista, o ato de escritura, a reflexão ética).<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> A tradução é de Vinícius Honesko e encontra-se na resenha elaborada sobre o livro para a revista *Sopro*, n. 56, de agosto de 2011. O texto está disponível no endereço:

Didi-Huberman, em suas aproximações do autor da “ciência sem nome”<sup>39</sup>, Aby Warburg, tem proposto, em recorrentes artigos e ensaios, um saber pelas imagens, acatando os movimentos, as extensões, as intensidades, as anacronias, de maneira a romper com um saber linear, de corpos inflexíveis e classificações estanques. Por isso, é preciso desconfiar de toda e qualquer espontaneidade, haja vista, sobretudo, a recusa do poeta em enquadrar-se como surrealista. Todo o procedimento habitual a Herberto Helder de visitar sua obra e rearranjar a ordem dos textos, numa técnica afim à da montagem, confirma a precisão e a intenção por trás de um gesto de rever, reler e reorganizar, abrindo a obra para os seus devires. Nesse sentido, de um planejamento que leva a cabo a montagem, ainda poderíamos conceber o conhecimento gerado pela justaposição, pela permuta, pela estima ou deserção de imagens humanas, animais e vegetais na poesia.

Não por acaso, os bestiários investiam no encaixe de partes de corpos reais e imaginados, seja de homens ou animais – marca da qualidade visual na tarefa do conhecimento da espécie. O conceito de espécie, do latim *species*, que significa “aparência”, “visão”, “aspecto” possui a raiz etimológica do termo espelho (*speculum*), espetáculo (*spectaculum*) e espectador (*spectator*). Recuperar essa proveniência em comum revela uma proximidade originária entre os animais e as imagens conservadas na linguagem, que parece afirmar que a relação estabelecida entre os humanos e os animais, no Ocidente, passou, de alguma forma, pela visão. As instituições que mediaram em nossa cultura os encontros entre os animais e os humanos parecem ter sempre sido grandes máquinas de visão – nos bestiários, zoológicos, circos, compêndios, catálogos, enciclopédias e atlas – dispositivos que instituíram formas determinadas de observar e classificar os animais, que construíram a partir de técnicas de catalogação, exposição e espetacularização os nossos modos de ver o animal. Portanto, trabalhar em cima de recortes que dão a ver as escalas de relação entre o homem e o animal, por meio da máquina escritural, é apostar na montagem das imagens, levando em consideração as lacunas, os estranhamentos, as incongruências, de forma a dar a ver os modos de existência reconfigurados, remontados, descontínuos, por uma espécie de aposta no imaginário e na desestabilização como únicas maneiras de apreender o inapreensível, de ler o ilegível. O conhecimento da alteridade sendo possível apenas a partir de formas em rotação.

---

<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/resenhas/maosaoalto.html>

<sup>39</sup> Agamben, em interessante ensaio sobre o alemão, classificou seu sistema de pensamento como uma tentativa de se criar uma disciplina sem nome, como crítica à disciplina da História da Arte.

A máquina lírica opera, como constatamos, na relativização dos postulados de sujeito e objeto no aspecto científico, mas ao largo de toda as manifestações em que um observador mantém-se distante daquele que é olhado. Se nos ativermos ao primeiro caso, trata-se de considerar a máquina lírica como uma desarticuladora da máquina antropológica, a indefinir, continuamente, as posições e proposições humanas e animais, mantendo-as em suspenso. O conceito de máquina antropológica, de acordo com o que postula Agamben, e que abordamos no capítulo anterior, diz respeito à incessante (re)composição do conflito entre homem e animal, entre aberto e não aberto, produzindo, em seu maquinário, nem uma vida animal, nem uma vida humana, “mas somente uma vida separada e excluída de si mesma – apenas uma *vida nua*” (2013, p.65). No capítulo precisamente intitulado de “Máquina antropológica”, o pensador alerta que é preciso compreender o funcionamento dela para, eventualmente, ser possível interrompê-la, cessando a produção de vidas sem forma e de formas sem vida.

### 3.3 Devires, deveres

Retornemos à poesia. Na sintaxe então construída pela poesia de Herberto Helder, a animalidade é a via de acesso, a operação textual de que fala Oliveira, pelo transbordamento do humano em direção à alteridade animal, pelas escalas de relação que podemos traçar entre um e outro. A animalidade, neste sentido aqui trabalhado, não é nem propriedade do animal, nem transformação do humano em animal, isto é, *animalização*. As transmutações helderianas ocorrem no sentido da abertura de sentidos, nos efeitos de uma apresentação do animal, confirmando a importância do *movimento* e do *excesso* para a poesia. Por isso, podemos associar esse sentido específico de animalidade como aliança, com a noção, amplamente debatida e questionada, de devir-animal. No quarto volume de *Mil platôs*, Gilles Deleuze e Félix Guattari lançam as bases dos blocos de devires, e do devir-animal, que será, posteriormente, pensado também em outras obras da dupla:

Um devir não é uma correspondência de relação. Mas tampouco ele é uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação. [...] Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não devém “realmente” animal, como tampouco o animal devém “realmente” outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos ou somos (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 18-19).

A noção de devir de Deleuze e Guattari, provinda dos estudos de Deleuze sobre a coexistência de durações em Bergson, mas que ganhou contornos mais nítidos na obra conjunta sobre Kafka e no capítulo 10 de *Mil Platôs*, é de apreensão problemática dentro do quadro analítico tradicional do estruturalismo, pois opera em um outro registro ao da relacionalidade combinatória. O conceito de devir não designa nem a imitação nem a identificação. Tão logo o homem devém o animal, o animal já não está mais lá. Apenas a transformação é real. Sendo esse fenômeno um fenômeno artístico, de desafio ao pensamento e encontrado nos rituais indígenas, boa parte da literatura de nomes como Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Kafka, Hermann Hesse e, evidentemente, de Herberto Helder, se contempladas em perspectiva com o devir, iluminam-se, como que estrelas extremas de uma constelação<sup>40</sup>.

O devir, portanto, não deixa de ser um exercício do limiar, como experiência da passagem, enxergando ao Outro, no mais incapturável dos instantes, pois a transposição e o acesso só seriam possíveis senão por uma tangente. Uma luminescência de vaga-lume. Um tocar na pele. Dito de outro modo, o limiar diz respeito à tangência por tornar possível o contato, ao menos em um ponto, na passagem, no estar em trânsito, em fluxo, trabalhando no que ainda não foi completamente cindido. Na posição de escritor, a escrita é um fenômeno de borda, anômalo, atravessado por vozes, por multiplicidades, acrescentariam Deleuze e Guattari. O escritor é um feiticeiro. No caso de Helder, um alquimista. Ou como ainda veremos, um xamã. Está em suas mãos o aglomerado das multiplicidades que, por sua vez, são repletas de devires-animais, vegetais, minerais, do mais externo ao mais ínfimo, da micropartícula à galáxia, como percebemos, por exemplo, no verso já aqui escrito: “ou malha de luz na malha de água até que galáxia” (2009, p. 542). O que há é uma *risca disjuntiva* entre elementos heterogêneos sendo transformados, atravessando portas e limiares, instaurando relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão. Como diz o poeta: “Deslocações de ar, de palavras, partes do corpo, deslocações de sentido nas partes do corpo [...] alguém se transforma numa coisa inominável” (HELDER, p. 446, 1981).

Ausentam-se, nesse caso, relações de profundidade, típicas dos processos identitários, formais. O animal é, de forma análoga ao homem, um ser em formação, em mutação, a se despersonalizar nos encontros e nos embates. O fora e o dentro, na superfície do poema, dispersam-se. O devir opera uma dessubjetivação, na medida em que lança o indivíduo para fora de seus contornos, de suas propriedades, de seus comuns. A superficialidade constrói-se

---

<sup>40</sup> Ver, a propósito, o estudo que desenvolvemos em um trabalho de conclusão de curso, intitulado *HH: animalidade e subjetividade em Hermann Hesse e Herberto Helder*.

nas descrições das paisagens, na narração dos contatos, na operação das metamorfoses que desmancham os limites e as identidades, multiplicando os sujeitos, as subjetivações, as impessoalidades.

Em um conjunto de poemas presente apenas na *Poesia toda* de 1953-1980, cujo título é *Vocação animal*<sup>41</sup>, a predominância nas ações da superfície revela o funcionamento da *máquina lírica*, a substituir e a trocar atores e particularidades. Anuncia-se, de antemão: “É uma paisagem de répteis, de ovos e de máquinas que não calculam” (1981, p. 442). A reptilínea paisagem é a afirmação da animalidade na linearidade da poesia, na transformação sem cálculo, possibilitada pela nivelção do solo, pelo aterramento a que todos os elementos (do poema/ da terra) suporta e que a todos parecia. Sendo o umbral entre o real e a imaginação, entre a natureza e a cultura, o poeta-crítico avança: “A realidade é um rept. A poesia é um rapt. De uma para a outra queimam-se os dedos, e como é de fogo que aqui se trata, tudo se ilumina” (HELDER, 2006b, p. 23).

O título do conjunto de poemas, a relembrar, *Vocação animal*, atesta, desde já, a espécie de expansão do ser humano, do ser pessoa, dada a ler pelo poema. Há uma inclinação da poesia para a animalidade, como operação crítica, que demos a ver anteriormente. Ou poderíamos afirmar que a propensão é também do poeta, esta página em branco que trava alianças com o impróprio, com o irrepresentável, com o inimaginável. *Vocação* deriva do latim *vocare*, isto é, de uma noção de chamado, convocação. Também pelo vocal, o poema dá voz aos animais, ainda que essa voz se apresente como *pura língua*. O poema é, então, de onde tudo emana, onde todos os seres e existências se anunciam.

Vejamos, portanto, como a vocação animal opera no sentido de transformar, em princípio, a leitura. Assim começa-se a desorientação: “Leia-se esta paisagem da direita para a esquerda e vice-versa, ou vice-versa e de baixo para cima, pode-se saltar as linhas que tremem debaixo dos olhos” (1981, p. 442). Pode-ser ler, ainda, “a cavalo, de pé, ou sentado numa cadeira” (1981, p. 442). A leitura individualizada, ocidental, linear é convertida, portanto, em desgoverno, em múltiplas direções, em espanto. O que importa é acordar, como de um sonho intranquilo, a exemplo do despertar de Gregor Samsa, cujo processo é responsável por lhe aliciar ao devir-animal do inseto.

---

<sup>41</sup> Esta obra foi publicada, originalmente, em 1971, como obra autônoma. Posteriormente, o autor a incluiu na *Poesia toda* de 1981, retirando-a, posteriormente das edições de sua poesia completa. Ou o poema contínuo, de 2004, e a edição *Ofício cantante*, de 2009, já não contêm *Vocação animal*. Hoje, este título foi substituído por “Teoria das cores”, conto presente em *Os passos em volta*.

A leitura da paisagem do poema é, ao mesmo tempo, leitura de si mesmo e do animal (em si e em ti). A identificação, tão comumente associada ao prazer e ao estímulo da leitura, é também revertida, quando o poeta a pensa na imagem refletida: “Espelho, procedimento de expansão ardente” (1981, p. 442). Se há reconhecimento, esse reconhecimento precisa expandir-se, inflando tal qual uma combustão, uma ferida a alargar a pele. A pele, de antes, da pessoa, pode recobrir uma espécie do reino vegetal, quando se diz: “desfolha-te pétala a pétala, até seres puro como uma paisagem expectante” (1981, p. 443).

Como é de seu feitio, Herberto Helder dirige-se a alguém, desafiando um pretense leitor/interlocutor, a dar continuidade ao ato criativo e expansionista, a voar, a cantar abruptamente, impelido a transformar-se em uma “coisa inominável”, refeito de todas as partes, redivivo. Ou o animal é quem reflete, esvaindo-se até esfumaçar-se: “Este animal respira como um espelho de pé, no ar, no ar” (1981, p. 455). Um leitor como imagem feita apenas de sombras e nuvens, sem traços certos. Um poema em língua fracionada, estrangeira, de onde as palavras emanam com força original, inaugural, embrionária.

Seja o homem a sentir-se quadrúpede, ou as ervas a espantarem-se, ou ainda o carneiro a palpitar, todos participam ativamente da *máquina lírica* no poema, contribuindo para uma exaltação dos gestos singulares e para o obscurecimento do autor/leitor. Ambientado no enigmático e no desalumiado, essa existência a que se dirige o poema não precisa encontrar sentido algum fora dele. O poema é o apoio, seja esse apoio bípede, quadrúpede, um ramo, um rizoma, uma respiração branquial. As qualidades permutam entre aquele que escreve, o que se transforma quando escreve, aquele que lê transmutando-se e entre os elementos, as paisagens do poema. Assim, depreendemos de: “Por isso, por isso, por isso – somos assim obscuros” (p. 453).

Recordando o trajeto que aqui propomos, a animalidade resta como operação, devir e, não menos importante, dever. Há um compromisso do escritor como feiticeiro, alquimista, sujeito do limiar, por possuir-se o dom das transposições, das abstrações, das transmutações. As coisas pensam/passam por ele. Pensam nele. Revelam-se por ele. Comprometem-se com ele. A vocação é a convocação a que não se pode nunca renunciar. O vínculo estabelecido com a alteridade resta, portanto, como o único vínculo, de fato, necessário. Por isso é preciso ser obscuro, travar alianças que não se explicam na claridade, mas emanam cintilância, lampejam apenas para os que se habitam ao falecimento da luz, ao turvamento.

O problema da voz resiste como um dos principais nodais reflexivos do Ocidente. Lembremos a reflexão retomada por Agamben e trazida, no capítulo anterior, para pensar a



separação entre o homem e o animal. Decerto, em Heidegger, assim como nos modernos em diante, a revelação ou a abertura residem na esfera acústica (*Stimmung* de *Stimme*, voz). Passemos, então da in-vocação à voz mesma. “Cães, marinheiros” é um conto presente em *Os passos em volta*, cuja narrativa se constrói no dar à voz a um animal e no interditar a voz humana. O cão e sua esposa são os que têm o dom da língua e o marinheiro é uma espécie de animal doméstico, a ocupar a posição tradicional do cão na sociedade ocidental. A situação do conto é uma inversão dos lares e hábitos domésticos ao estilo de uma fábula, na medida em que emudece o homem e faz com que o animal saia da pura língua e fale. Essa inversão, portanto, dá a ver, ao avesso, o subjugo e os domínios exercidos em relação ao animal, que, nesse caso, é um homem. Isso se percebe, por exemplo, quando a esposa alerta o cão a não deixar o marinheiro perto do mar, pois o “marinheiro é uma criatura derivada por sufixação, e pode reear-se o poder do elemento de base: o radical mar” (2005, p.99). A dependência do marinheiro em relação ao seu prefixo é a imagem das dependências que atribuímos ao animal. O casal de cães resolve, então, ir para longe do mar, com medo de o marinheiro fugir. Eram cães orgulhosos de seu exemplar marinho (“Nem todos os cães têm a nossa sorte, disse o cão, pois conheço vários cães que são donos de vários marinheiros estúpidos”). Mas o marinheiro, distante de seu prefixo, não aguenta e morre. Os cães decidem não ter mais cães, afinal, “ralações já existem de sobra” (2005, p. 101).

O que lemos nos sugere o absurdo do hábito de se criar animais domésticos. Dar voz a eles, nesse caso, é escutar nossa própria voz e o absurdo que é se ouvir pela figura de um cão. É o cão quem deveria estar reivindicando sua liberdade, mas não deixa de ser ele quem contribui para outra percepção. O homem está silenciado, pois passa por uma provação no sentido em que, fora da fábula, é ele quem subjuga e exerce o domínio sobre o animal. A superação espreita na forma do desafio do homem de encontrar a justa medida, sem a linguagem, no exercício dos gestos.

Agamben, ao comentar o gênero fabular, inscreve-a ao mistério, num capítulo intitulado “Infância e mistério”, de *Infância e história*. Para ele, é a fábula uma história que só se pode contar, a que contém a “verdade da infância como dimensão original do homem” (2012b, p. 77). O homem, nas fábulas, por uma feitiçaria, perde a fala. A experiência da ausência de fala é o teste que o lança na pura e muda língua da natureza que deve ser, por fim, superado. A alternância dos estados de natureza e cultura, na fábula, responde por uma inversão das posições, capaz de fazer com que cada um dos elementos, homem e animal, reencontrem o seu justo lugar na história.

Curioso notar que Foucault, na obra *A coragem da verdade*, cujo volume reúne as aulas dos últimos cursos ministrados pelo filósofo, nos anos 1983 e de 1984, no Collège de France, reflete sobre a animalidade como uma economia distinta da economia do homem biopolítico, voltada para o gasto e o excesso. Na aula de 14 de março de 1984, o pensador francês, depois de citar uma anedota que narra Diógenes concluindo que o homem deve prescindir de tudo o que o animal prescinde, após observar um caracol carregar sua morada nas costas, arremata:

Para não ser inferior ao animal, é preciso ser capaz de assumir esta animalidade, como forma reduzida mas prescritiva da vida. A animalidade não é um dado, é um dever. Ou antes, é um dado, é o que nos é oferecido pela natureza, mas é ao mesmo tempo um desafio que é preciso perpetuamente enfrentar. Essa animalidade, que é o modelo material da existência, que também é seu modelo moral, constitui na vida cínica um tipo de desafio permanente. A animalidade é uma maneira de ser em relação a si mesmo, maneira de ser que deve tomar forma de uma perpétua provação. A animalidade é um exercício. É uma tarefa para si mesmo e é ao mesmo tempo um escândalo para os outros. Assumir, diante dos outros, o escândalo de uma animalidade que é uma tarefa para si mesmo: é a isso que conduz o princípio da vida direita segundo os cínicos, a partir do momento em que ela é indexada à natureza e a partir do mundo em que esse princípio de uma vida reta indexada à natureza se torna a forma real, material, concreta da própria existência. O *bios philosophikos* como via reta é a animalidade do ser humano encarada como um desafio, praticada como um exercício e lançada na cara dos outros como um escândalo (FOUCAULT, 2011, p. 234).

A animalidade é, nesse sentido, um encargo, uma tarefa a ser realizada tanto no âmbito do homem, quanto no da criação, sendo o nome próprio do artista sempre uma conclusão dos processos de despersonalização, abrindo-se e dando a ver as alteridades que o atravessam, as experiências e experimentações do limiar, na prática dos devires. A animalidade é, ao mesmo tempo, cuidado de si e cuidado dos outros; uma elaboração das formas de vida em que o que está em jogo é a variedade da vida como matéria artística e ética. A operação poética do animal revela-se, enfim, um transbordamento do pensamento ecológico no pensamento artístico e, sobretudo, no pensamento filosófico. Assim, a poesia assume para si, por meio de Herberto Helder, o incorporar-se voz dos que não a possuem, o escutar a desrazão do degradingolado, o aproximar-se daquele que se mantém arredio. O poeta pergunta: “Que voz me dão as vozes” (2009, p. 451).

No fundo, trata-se de liberar a economia da escrita diante dos excessos e dos comedimentos, dos gastos e das reservas, manobrando uma vida por entre aquilo que se transforma no poema ou por meio dele. O resultado a que chega a poética helderiana se

aproxima muito do resultado do exercício da animalidade para Foucault: o escândalo. Há, decerto, o risco do escândalo na medida em que se responde à vocação, à invocação e à convocação da alteridade para a realização de um mundo mais amplo, de outro mundo.

### 3.4 Traduções, tradições

Eleita como último ponto deste bestiário, detenhamo-nos, finalmente, na questão das incursões tradutórias de Herberto Helder, a revelarem-se incursões que ecoam as vozes excluídas da tradição – ou ao que nela não se inclui, sob a forma de resistência. São cinco obras destinadas unicamente à tradução, a saber, *Doze nós numa corda*, *Poemas ameríndios* e *Oulouf*, as três tendo sido publicadas em 1997, e *As magias* e *O bebedor nocturno*, de 2010 que, se pensadas de acordo com a cronologia da escrita e da publicação de obras autorais, manifesta o intercalar de um e outro exercício de criação. Na realidade, em *Poesia toda*, de 1981, incluem-se poemas traduzidos de *O bebedor nocturno*. O traduzir, no entanto, é marcado como uma via de acesso direto à alteridade, no sentido em que se debruça sobre cantares e poesias ameríndias – dos exemplares astecas, quíchua, yuma, sioux, omaha, navaja, na dos índios das montanhas rochosas, na dos peles-vermelhas – e também na dos esquimós, japoneses, tártaros, indochineses, árabes-andaluzes, entre vários outros.

O termo usado pelo poeta português para assinalar essas obras aponta para a singularidade de seu método e dialoga com a ideia de *transcrição*<sup>42</sup>; seus últimos três livros vêm com a legenda “poemas *mudados* para o português” (grifo nosso). A palavra *muda* de língua, muda *na* língua e muda *a* língua. Pelo teor da inscrição, parece que algo além do idioma estará diferente. Um dos motivos é que a leitura de Helder dos textos a serem mudados estabelece uma relação determinante com a sua poética e com os seus fundamentos, e não com o projeto do outro, como é tradicional na tradução. Para essa reflexão, é válido recorrermos ao fragmento “(*o bebedor nocturno*)”, no qual Helder esclarece o seu método:

Quanto a mim, não sei línguas. Trata-se da minha vantagem. Permite-me verter poesia do Antigo Egipto, desconhecendo o idioma, para o português. [...] Versão indirecta, diz alguém. Recriação pessoal, diz alguém. [...] Não

---

<sup>42</sup> O termo *transcrição*, criado por Haroldo de Campos e ligado ao *make it new* de Ezra Pound, assume acepções particulares ao longo da obra de Campos, configurando uma espécie de “poética da tradução”. Esta seria devedora também do ensaio benjaminiano sobre a tarefa do tradutor e das reflexões do linguista Roman Jakobson. Partindo, portanto, dessas duas rupturas da tradução como “tributo de fidelidade”, Campos chega a caracterizar a tarefa do tradutor como uma “empresa luciferina”, marcando a esfera tanto angélica de reconciliação das diferenças linguísticas quanto satânica de dessacralização do texto original.

digo nada, eu. Se dissesse, diria: prazer. O meu prazer é assim: deambulatório, ao acaso, por súbito amor, projectivo. Não tenho o direito de garantir que esses textos são traduções. 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 viagem, a velocidade do ritmo, a saturação atmosférica do vocábulo, a pressão do adjetivo sobre o substantivo (2006b, p. 68-69).

A incompatibilidade entre as línguas, portanto, seria um *a priori* que todo trabalho de tradução deveria levar em conta, não havendo, então, “infidelidade” quanto ao original. Lembremos que a regra de ouro é a liberdade, o indômito de uma fome canibal. Helder anuncia que o poema deveria ser destruído – o poema, como princípio de toda a construção/destruição que se segue. Para criar, é preciso destruir, não se limitar ao que precede. Próximo ao que afirma a poeta portuguesa Fiama Hasse Pais Brandão: “Existimos sobre o anterior” (2006, p. 173). A formação de uma língua pessoal, em Herberto Helder, portanto, é paradoxal. Nos versos do quinto poema de “Poemacto”, o poeta escreve sobre as polarizações presentes na criação:

Que é preciso recriar o criar, meu Deus, ser truculento  
Ser simples e não o ser  
[...]  
Criar é delicado.  
Criar é uma grande brutalidade.  
Porque eu sou feliz. Durmo  
na obra (HELDER, 2006a, p. 117-119).

Inevitável não se lembrar de inúmeros poemas que começam precisamente da impossibilidade de começar<sup>43</sup>. Entretanto, no poema helderiano, o que sobressalta é a brutalidade, essa espécie de animalidade voraz, aglutinadora, que serve de operador para a tradução remexer na tradição e dela extrair vozes, outros poemas, mensagens. Tudo modificado no presente. A tradução serve, nesse sentido, como via de acesso, outra possibilidade de alcance da alteridade animal. O livro de poemas mudados para português, *Doze nós numa corda*, é exemplo disso. Publicado no ano de 1977, a obra é composta por doze poemas, os doze nós de uma tradição em que o tradutor se agarra aos meandros exigentes e arriscados de seu labor. Afinal, trata-se de nomes como o de Edgar Allan Poe,

---

<sup>43</sup> Retomando, mais uma vez, Haroldo de Campos, no primeiro texto de *Galáxias* (2004): “e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas escrever milmapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso recomeço por isso arremeço por isso teço [...]”.

Mallarmé, Artaud e o último dos doze, Hermann Hesse, com o poema “O lobo das estepes”, que pertence ao romance homônimo, escrito pelo alemão no início do século XX. Passemos, então, ao poema:

Eu, lobo das estepes, corro, corro,  
a neve cobre o mundo,  
da bétula levanta voo o corvo,  
mas nunca aparece uma lebre, nunca aparece um cervo.  
E como eu amo os cervos!  
Se acaso encontrasse algum,  
prendia-o com garras e dentes:  
é a coisa mais bela em que penso.  
Com os sensíveis seria também sensível,  
devorava-os todos de extremo a extremo,  
bebia-lhes até ao fundo o sangue púrpura e espesso,  
e solitariamente uivava pela noite dentro.  
Contentava-me com uma lebre.  
É tão doce à noite o sabor da sua carne quente.  
Porventura foi-me negado tudo quanto possa, um pouco,  
alegrar a vida, um pouco apenas?  
A minha companheira, há muito que a não tenho,  
o pêlo da minha cauda começa a ficar cor de cinza,  
e só quando há bastante luz é que vejo.  
Agora corro e sonho com cervos,  
ouço o vento soprar nas grandes noites de inverno,  
e a minha alma dolorosa, entrego-a eu ao demónio (HELDER, 1997a, p. 159).

No poema, o eu apresenta um lobo das estepes, porém, descaracterizado, impróprio. Todas as capacidades que, naturalmente, seriam atribuídas pelo imaginário coletivo ao animal selvagem que representa essa espécie, estão, nesse caso, inoperantes, ineficazes ou desempregadas. A velocidade, por exemplo, não lhe serve para captura de presas e alimentação; ele corre, corre, mas “nunca aparece uma lebre, nunca aparece um cervo”. De modo que não se pode responsabilizar apenas a velhice. O lobo parece estar destituído, inclusive, de sua condição de matilha, que poderia lhe auxiliar nas atividades as quais não é mais plenamente capaz de exercer. Os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, ao adentrarem a questão das neuroses e psicoses, escrevem o capítulo “Um só ou vários lobos?” para compor o primeiro volume de *Mil platôs*, obra na qual explicam a coletividade do lobo:

O que é importante no devir-lobo é a posição de massa e, primeiramente, a posição do próprio sujeito em relação à matilha, em relação à multiplicidade-lobo, a maneira de ele aí entrar ou não, a distância a que ele se mantém, a maneira que ele tem de ligar-se ou não à multiplicidade (2011, p. 55).

Da maneira como o lobo é construído no poema, passamos a pensar na relação de estranhamento com sua matilha. Embora o conceito do devir esteja reservado para ser detalhadamente trabalhado no terceiro capítulo da presente pesquisa, atendo-me aqui ao que Deleuze e Guattari classificam no *devir-lobo* como aquela condição em que o homem participa do bando, mas não deixa de estar só. No caso do poema, não há sequer referência a outros lobos, apenas à sua companheira que também está ausente. Sem forças e fracassado, o lobo se encontra isolado de qualquer par. Assim é o personagem principal do romance *O lobo da estepe*, Harry Haller, um homem à beira dos cinquenta anos, que não consegue (con)viver em harmonia com a massa. O lobo é o lobo do homem, este último tendo em seu interior o lobo de si mesmo. Paralelamente, o HH de Herberto Helder se reconhece no HH de Hermann Hesse, que se espelha, por sua vez, no HH de Harry Haller. Humanos em decomposições, fraturas, siglas.

Tão excessivos são os livros de Hesse, que sofreram boas e más recepções em Portugal. Barrento (1996, p. 141) responsabiliza as diversas fases do país ao explicar o acolhimento ou a recusa às obras de “Hermann Hesse, cuja história editorial tem sido perfeitamente atípica e imprevisível no nosso país, quando confrontada com as ondas, as modas e o ‘espírito dos tempos’[...]”. Entre os anos de 1956 e 1974, Portugal estaria “adormecido” e “indisposto” a encarar a radicalidade e complexidade dos tons políticos e psicanalíticos de Hesse, além da censura do salazarismo que barrava obras consideradas perigosas. Somente após 1974 foi possível acessar o país, quando *Siddhartha* se tornou um dos livros preferidos da geração de 60. Ainda assim, foi preciso esperar até os anos oitenta para que uma expressiva parte da obra do escritor alemão fosse traduzida. *O lobo das estepes*, por exemplo, publicado originalmente em 1927, sob o título *Der Steppenwolf*, só foi traduzido para Portugal em 1983, quarenta anos após a primeira edição do livro no Brasil. Se Hesse passou do tempo, por um lado, ao chegar atrasado às prateleiras lusitanas, Barrento (p. 143) afirma que o escritor está “em mais óbvia consonância com os tempos”: “Hesse é um autor para o nosso tempo, porque o nosso tempo é um tempo de excesso tecnocrático e utilitarista. E aí é fundamental o contra-poder, neste momento enfraquecido, da poesia e do espírito (no sentido mais amplo do alemão *Geist*)” (p. 145).

Essa afinidade com o lobo hessiano talvez esclareça a verdadeira “constelação de lobos” presentes na poesia de Herberto Helder. Explico: em uma poesia de *A faca não corta o fogo*, o poeta assume a animalidade tanto ao pensá-la em perspectiva com a autoria, quanto no



Lévi-Strauss, em sua extensa vivência nas comunidades indígenas, cansou de se deparar, em seus estudos sobre os mitos, com atos breves pelos quais o homem devém animal. Aqui, é fundamental atentar para o caráter intransitivo e infinito do verbo “devir”. Recuperemos, então, a apreensão que Deleuze e Guattari fazem do verbo, para aproximá-los dos estudos antropológicos. Se contemplarmos as obras literárias de até então em perspectiva com o devir, com o multinaturalismo e o perspectivismo, podemos captá-los na iminência de um relampejo, quando elas se iluminam como estrelas extremas de uma constelação.

A constelação proposta diz respeito ao conjunto dos notáveis estudiosos do pensamento selvagem e das obras de arte que encarnam tais configurações. O reformulador da antropologia moderna, Lévi-Strauss, cuja obra foi responsável por tornar infinitamente complexo todo possível limite entre humanos e não humanos, natureza e cultura, sensível e inteligível, legou ao pensamento crítico de áreas díspares, como Deleuze e Guattari, o mote para seus conceitos de multiplicidade, afeto, devir, transversalidade e rizoma, bem como para o desenvolvimento da teoria do perspectivismo e do multinaturalismo, de Viveiros de Castro. Isso, para citar apenas dois limites da constelação de uma antropologia *menor*, os quais objetivaram pensar, a todo custo, o animal sem as amarras antropocêntricas. As categorias formuladas, a seus modos, contribuíram para desbancar os alicerces do modelo cultural ocidental. Na cultura do devir, a alteridade é o homem suscetível ao devir-bicho, ao devir-planta, ao devir-mulher do próprio homem, sem hierarquias. Para os ameríndios, as categorias de humano, espírito e animal são flexíveis e transitam a partir de posições e pontos de vista que não são fixos<sup>44</sup>. Todos, incluindo artefatos e plantas, pertencem à mesma categoria ontológica e cosmológica. Para os índios, existe apenas uma cultura (mesma humanidade para todos) e diversas naturezas (horizontes e fisionomias). Viveiros de Castro explica essa configuração, levantada por Lévi-Strauss e Brightman, que trava nosso entendimento ocidental, de matriz europeia:

*A condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade. A grande divisão mítica mostra menos a cultura se distinguindo da natureza que a natureza se afastando da cultura: os mitos contam como os animais perderam os atributos herdados ou mantidos pelos humanos (Lévi-Strauss 1985: 14, 190; Brightman 1993:40, 160). Os humanos são aqueles que continuaram iguais a si mesmos: os animais são ex-humanos e não os humanos ex-animais (2011, p. 355, grifo do autor).*

---

<sup>44</sup> O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, no capítulo sobre perspectivismo e multinaturalismo, propõe esta revisão, “pois as categorias de Natureza e Cultura, no pensamento ameríndio, não só não subsumem os mesmos conteúdos, como não possuem o mesmo estatuto de seus análogos ocidentais; elas não assinalam regiões do ser, mas antes configurações relacionais, perspectivas móveis, em suma – pontos de vista” (2011, p. 349).



Se suspeitássemos de que há uma espécie de humanismo por detrás dessa consideração, imediatamente seríamos levados a descrever nessa hipótese, uma vez que há apenas uma equivalência entre as relações que humanos e não humanos mantêm consigo mesmos. Pontificado isso, passemos, portanto, a refletir como essa configuração altera categorias fundamentais da sociedade, da comunidade e da ciência. Se, sob o perspectivismo ameríndio, a condição humana é o natural, todos os seres que povoam e habitam a terra possuem um ponto de vista, por já terem experimentado a existência de um homem. Assim, Viveiros de Castro recupera a consideração saussureana de que o ponto de vista cria o objeto, para invertê-la, uma vez que no perspectivismo ameríndio é o ponto de vista que cria o sujeito. Assim pensa também Deleuze, concordando com a indefinição de um sujeito antes da ascensão ao ponto de vista.

*Ouolof* é o título de uma dessas reuniões de palavras poéticas primitivas e também o nome da língua falada na África Ocidental. Apesar dessa referência linguística africana no título do livro, não há nenhum poema especificamente africano, mas preces e cânticos maias, expressões dos índios Caxinauás, além de poemas de escritores mais conhecidos. Importa, aqui, perceber como em dois desses textos, há, nitidamente, a incorporação do ponto de vista alheio e não meramente diferente. O primeiro é o “Cantar 1” retirado do Livro maia dos cantares de Dbitbalché. Empenha-se a voz para entoar a narração do sacrifício de um homem, que deve se concentrar na figura do Pai, maiúsculo, divino, para que não retorne à Terra como animal:

Amaina o teu espírito, belo  
homem; verás  
o rosto do teu Pai  
no alto. Não voltarás aqui  
à terra  
com a plumagem  
do pequeno Colibri ou  
na pele  
... do esplêndido Veado,  
do Jaguar, da pequena  
Mérula ou do pequeno Peru silvestre (HELDER, 1997b, p. 13).

Em outro cantar, mas dos índios Caxinauás, da Amazônia, o teor de um mundo altamente transformacional efetiva-se na variedade e heterogeneidade dos elementos presentes. Seria possível dizer, então, que o multinaturalismo transversal amazônico não

afirma uma *variedade de naturezas*, mas, sim, a *naturalidade da variação*? É essa a hipótese de Eduardo Viveiros de Castro, em um texto de homenagem a Lévi-Strauss, intitulado “Xamanismo transversal”. O que se afirma, segundo os estudos das comunidades indígenas por Lévi-Strauss, não é a existência de uma *multiplicidade de pontos de vista*, mas a *existência do ponto de vista como multiplicidade*. Vejamos um trecho do cantar Caxinaú:

Eu, eu que serei porventura?

Eu legumes ser queria, vós me comer podeis,  
eu mandioca ser queria, vós me comer podeis,  
eu banana ser queria,  
vós bananas tirastes, cozinhastes, vós me comer podeis,  
eu inhame ser queria, vós me comer podeis,  
eu batata ser queria, vós me comer podeis,  
[...]  
vós eu com legumes plantastes, os legumes amadureceram,  
vós me comer podeis,  
eu terra ser queria, vós eu com andar podeis,  
eu água ser queria, vós me beber podeis,  
eu peixe ser queria, vós peixe pegastes, me comer podeis  
[...] (HELDER, 1997b, p. 65-66).

Na ausência de interpretações mais concretas acerca do sentido dos verbos “ser” e “querer” conjugados um após o outro, aquilo que se pode, sem dúvida, no entanto, afirmar é da extrema mutabilidade: seja o perspectivismo exercido pelo xamã seja na simples reincorporação do ser vivo após a morte. Sendo alimento, pode ser comido; sendo terra, andado; sendo água, bebido; sendo sol, aquecido; sendo noite, escurecido etc. O foco não está em uma essência, mas na ação. Sendo um ser, o ponto de vista é naturalmente múltiplo, ajustando-se apenas à sua fisionomia presente.

O perspectivismo é uma convenção interpretativa dos rituais e práticas indígenas, que emerge ao primeiro plano no contexto do xamanismo. São os xamãs certos indivíduos com a capacidade de adotar a perspectiva de outros corpos e se enxergar como essas existências se enxergam. Para além de um duelo em que a posição de humano está em constante disputa, o xamanismo consiste em uma atividade de tradução entre os mundos colocados em questão:

o xamã ele próprio é um ‘relator’ real, não um ‘correlator’ formal: é preciso que ele passe de um ponto de vista a outro, que se transforme em animal para que possa transformar o animal em humano reciprocamente. O xamã utiliza – substancia e encarna, relaciona e relata – as diferenças de potencial às divergências de perspectivas que constituem o cosmos: seu poder, e os limites de seu poder, derivam dessas diferenças (CASTRO, 2008, p. 97).

Se o xamã é, então, este que por suas aptidões comunica a heterogeneidade, Herberto Helder, no avizinhamo das expressões poéticas das tribos ameríndias e africanas, articula-se como poeta-tradutor-xamã<sup>45</sup>. Como poeta, assume a vocação animal, como xamã responde à convocação das traduções. Somente agora, nos últimos tempos da presente pesquisa, recobro a epígrafe de *Doze nós numa corda*, espécie de síntese do gesto tradutor de Herberto Helder: “Saisir: traduire. Et tout est traduction à tout niveau, en toute direction.” A frase de Henri Michaux, o poeta belga que se aventurou na Ásia e inscreveu boa parte de sua obra na categoria da magia, de forma semelhante a Helder, libera a tradução e o tradutor do rigor na medida em que anuncia que toda aprendizagem é uma tradução. Aprendizado dos povos, elo entre as línguas, correlações imagéticas; a tradução do inefável na linguagem secular.

Tradução é, sobretudo, o único gesto possível de aproximação da alteridade. Sendo os animais os grandes Outros de nossa cultura ocidental, suas apresentações na textura das palavras só se dão pelo salto de poeta que é também um acrobata, a calcular a medida exata, a ausência do vento, a força necessária para o impulso e o movimento correspondente do corpo, para que o corpo/palavra não desabe e impossibilite, drasticamente, a poesia, o sentido, a mensagem. Só o corpo da palavra, como montagem de um andamento e de um peso, de uma imagem e de uma reserva, pode figurar, na literatura, os outros, os animais, os bestiais, os malditos, os excluídos e os dizimados, os que potencialmente têm a acrescentar na explosão de uma decifração que só se dá no duplo movimento do estilhaçar e do cruzar, da autonomia e da associação. Talvez seja este o legado do bestiário, o gênero decadente cujo mecanismo Herberto Helder remonta às construções de suas paisagens, às acelerações e retardamentos de um verbo ciente de sua inexatidão: há visões que só se dão como fulgor.

Se pensamos o escritor português a partir da personificação do xamã, que cobre uma gama de atividades na comunidade, pensamos, conseqüentemente, na jornada a que se lança HH, na errância por espaços distantes geograficamente e, sobretudo, temporalmente. Até que as referências se percam, a cronologia entra em uma duração indefinida e os mapas esfacelam-se. Nosso poeta é a figura da tribo, que por seus poderes encantatórios e sua ampla vocação, cujas realizações exigem grandes responsabilidades, peregrina a maior parte do tempo, voltando à cena apenas para cumprir com rituais específicos. É tarefa de Herberto

---

<sup>45</sup> Em publicação recente, o pesquisador Marcel de Lima Santos propôs pensar a figura do compositor e cantor Jim Morrison, vocalista da banda norte-americana de rock psicodélico, The Doors, a partir do xamanismo. Trata-se da obra *Jim Morrison: o poeta-xamã* (2013), cujo percurso passa pela fama advinda das práticas do excesso, pelas correlações entre a poesia e o xamanismo na tradição literária e pela abordagem sobre a ciência e a magia como modos de aquisição do conhecimento.

Helder, sua potência inesgotável, trabalhar na fertilidade das palavras, na visão da solidão, acoçando temores e terrores, em uma perseguição sem fim pela obscuridade.

É chegado o momento em que os livros mais bem fechados, a incluir os cadernos imaginados, são finalmente abertos. Os obscuros bestiários: imagens em deslocamento, sempre mais próximas e sempre inacessíveis. Iniciação ao deslumbramento.

## REFERÊNCIAS

- HELDER, Herberto. *Apresentação do rosto*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Poesia toda 2*. Lisboa: Plátano, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Poesia toda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1981.
- \_\_\_\_\_. (org.) *Edoi Lelia Doura: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Doze nós numa corda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997a.
- \_\_\_\_\_. *Ouolof*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997b.
- \_\_\_\_\_. *Poemas ameríndios*. Assírio & Alvim, 1997c.
- \_\_\_\_\_. “Entrevista”. In: *Inimigo Rumor*, n.11. Rio de Janeiro: 7letras, 2º semestre de 2001.
- \_\_\_\_\_. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Ou o poema contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006<sup>a</sup>.
- \_\_\_\_\_. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006b.
- \_\_\_\_\_. *Servidões*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.
- \_\_\_\_\_. *A morte sem mestre*. Lisboa: Porto Editora, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assman. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007a.
- \_\_\_\_\_. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012a.
- \_\_\_\_\_. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012b.
- \_\_\_\_\_. *La potencia del pensamiento*. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007b.
- \_\_\_\_\_. *O aberto: o homem e o animal*. Trad. Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ANGLADA, Carolina. *HH: animalidade e subjetividade em Herberto Helder e Hermann Hesse*. 2013. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

\_\_\_\_\_. *Um olhar constelar sobre o pensamento selvagem: Herberto Helder, Hermann Hesse e Clarice Lispector*. Constelações: II Jornada Benjaminiana. 2013. (Encontro).

BARRENTO, João. *A palavra transversal: literatura e ideias no século XX*. Lisboa: Cotovia, 1996

BATAILLE, Georges. *Lascaux ou la naissance de l'art*. Paris: Skira, 1994.

\_\_\_\_\_. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

\_\_\_\_\_. *Teoria da religião*. Trad. Sergio Goes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Ática, 1993.

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, 2011, p. 49-73.

BERGER, John. Animais como metáforas. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 1.332, p. 6-9, 2010.

\_\_\_\_\_. Por que olhar os animais? In: *Sobre o olhar*. Trad. Lya Luft. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. p. 11-32.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. BORGES, Jorge Luís. Kafka e seus precursores. In: *Outras inquisições*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 127-130.

BRANDÃO, Fíama Hasse Paes. *Obra breve*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

BRANDÃO, Raul. “Húmus”. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Espanha: RBA Coleccionables, 2006, v. 1, p.1-201.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: NAU, 2001.

CAMPOS, Haroldo de Campos. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

\_\_\_\_\_. *Galáxias*. 2 ed. São Paulo: Ed. 34, 2004.

CANGUILHEM, Georges. *Michel Foucault: morte do homem ou esgotamento do Cogito?*. Goiânia: Edições Ricochete, 2012.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

\_\_\_\_\_. “Xamanismo transversal – Lévi-Strauss e a cosmopolítica amazônica”. In: QUEIROZ, Ruben Caixeta de e NOBRE, Renarde Freire. *Lévi-Strauss: leituras brasileiras*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 79-124.

CORTÁZAR, Julio. “Axolotl”. In: \_\_\_\_\_. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 2010, p. 400-404.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: 34, 2012a. v. 4.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. Trad. Fabio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio de Stéphane Huchet; tradução de Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

\_\_\_\_\_. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DOMINGUES, Ivan. *O grau zero do conhecimento: O problema da fundamentação das ciências humanas*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade – O Governo de Si e dos Outros II*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. *Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978 – 1979)*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FREITAS, Manuel de. “O tempo dos puetas”. In: \_\_\_\_\_. *Pedacinhos de ossos*. Lisboa: Averno, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GIL, José. “Sem título” – *Escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio D’água, 2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Cascatas da modernidade”. In: \_\_\_\_\_. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HESSE, Hermann. *O lobo da estepe*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 2011.

HOFMANNSTHAL, Hugo Von. *Uma Carta – A Carta de Lorde Chandos*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.

HONESKO, Vinicius. *Mãos ao alto: olhos armados*. Revista Sopro, n. 56. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/resenhas/maosaoalto.html>. Acesso em: 18/11/2014.

JORGE, Luiza Neto. *poesia*. 2 ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Trad. Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

LAJOLO, Marisa. “No tempo em que os animais falavam”. In: *Aletria*: revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, v.6, 2011.

LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror*: poesias, cartas (obra completa). Trad. Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2008.

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.

LESTEL, Dominique. A animalidade, o humano e as “comunidades híbridas”. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever o animal*: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora UFSC, 2011. p. 23-53.

LIMA, Sérgio Henrique da Silva. *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.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Florianópolis: Editora da UFSC, 1988.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da feira, 2012.

\_\_\_\_\_. *A inocência do devir*. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.

MACIEL, Maria Esther. *O animal escrito – Um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lumme Editor, 2008.

\_\_\_\_\_. Poéticas do animal. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Pensar/escrever o animal*: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora UFSC, 2011a. p. 85-101.

\_\_\_\_\_. Prólogo. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Pensar/escrever o animal*: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora UFSC, 2011b, p. 7-9.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

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, 2008, p. 101-132.



OLIVEIRA, Eduardo Jorge. “Animot: um exercício de leitura dos animais”. In: *Em Tese*, v. 14, 2009.

\_\_\_\_\_. *Inventar uma pele para tudo: texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais (uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille)*. 2014. Tese (Doutorado em Estudos Literários – Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

OTTE, Georg. SEDLMAYER, Sabrina. CORNELSEN, Elcio. (orgs) *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. 3 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2012a.

\_\_\_\_\_. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto; organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b (Artefissil)

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANTOS, Marcel de Lima. *Jim Morrison: o poeta-xamã*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

SEDLMAYER, Sabrina. “Além atlântico: a prática tradutória de Herberto Helder”. In: LAGES, Suzana Kampff. SAVEDRA, Mônica Maria Guimarães. KRETSCHMER, Johannes. *Cadernos de Tradução – Depois de Babel*. Florianópolis: Pós-graduação em Estudos da Tradução, nº especial, jul./dez. 2014.

TAYLOR, Charles. *As fontes do self – A construção da identidade moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

VECCHI, Roberto. *Excepção Atlântica: Pensar a Literatura de Guerra Colonial*. Lisboa: Edições Afrontamento, 2010.