

SCHERZO COM HELICÓPTEROS:

A metáfora do voo em Herberto Helder*

PEDRO EIRAS

eiras_pedro@yahoo.com

«Porque eu reajo. A vida, a natureza,
Que são para o artista? Coisa alguma.
O que devemos é saltar na bruma,
Correr no azul à busca da beleza.»
Mário de Sá-Carneiro, *Dispersão* (1914:
p. 25)

«e o poeta não transcreve o mundo, mas
é o rival do mundo.»
Herberto Helder, *Photomaton & Vox*
(1979: p. 146)

1. Scherzo

Partindo de um texto de Herberto Helder onde se trata de bicicletas e helicópteros, este ensaio propõe a abertura para o imprevisível de um passeio. Entendido como exploração, o passeio confunde-se com a incógnita e só termina quando o explorável se torna conhecido. Como dar conta da fenomenologia do passear, abarcando desde a força das expectativas anteriores até à formação de uma panorâmica, uma assimilação do diverso na percepção simultânea, desde o acto de desocultação até à organização do saber?

* Apresentei uma versão anterior deste ensaio na *Lusophone History, Culture and Literature Conference*, em Santa Barbara, Califórnia, em Abril de 2001. A minha participação neste colóquio foi subsidiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia e pela Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento.

Este ensaio pretende seguir o exemplo herbertiano, abrindo-se a um plural imprevisível. Seja o ensaio o duplo do passeio, adquirindo por sincretismo os contornos da fenomenologia do passear/voar herbertiano (pois toda a leitura crítica que não se saiba assim invadida pelo texto apenas pode incorrer na má-fé de mitos positivistas). Além disso, é o texto herbertiano que, lúdico, me convida a escrever um *scherzo*. Seja o ensaio homenagem a uma metáfora, resposta a um repto, medição do alcance da metáfora. E ainda: um voo sobre outro voo.

152

Parto do texto «*a paisagem é um ponto de vista*», publicado em *Photomaton & Vox* (para as citações, recorrerei à terceira edição, de 1995). Uma primeira versão daquele texto surgiu em 1976, sem título e sem indicação do nome do autor, como introdução a uma antologia literária: *Nova. Magazine de poesia e desenho*, Inverno de 1975/1976. O texto terminava com uma descrição entusiasta dos objectivos da antologia; mas esses parágrafos finais desaparecem em *Photomaton & Vox*. Ora, em 1976, nada prova que este texto (doravante referido como «Declaram que...», suas primeiras palavras) seja da autoria de Herberto Helder: sendo *Nova* organizada por António Palouro, António Sena, Herberto Helder, e editada por este último, poderíamos supor que «Declaram que...» fosse do punho de qualquer dos organizadores. Só com a inclusão do texto em *Photomaton & Vox*, três anos depois, Helder assume *como sua* a defesa da visão helicopteriana da poesia. Nada disto, e muito menos o assumir da paternidade, é inocente ou desprovido de consequências.

Na sua primeira versão, o texto de Herberto Helder divide-se pois em duas partes: a primeira é uma teorização metapoética a partir da metáfora do helicóptero como instrumento de leitura da poesia (1976: pp. 1-3); a segunda, separada por três linhas de intervalo, apresenta objectivos e premissas da antologia (pp. 3-5). Sugere-se assim que a proposta revolucionária de aplicação da metáfora helicopteriana será resolvida (ou está já resolvida) pelos poetas antologiadados (ou pela reunião desses poetas na antologia). No entanto, a ambiguidade predomina. Quem lança a proposta: Herberto Helder ou a comissão organizadora? A favor de quem? Contra quem? O repto dirige-se também/sobretudo aos poetas da antologia? A todos os poetas revolucionários (e em que sentido deve ir esta revolução poética-ideológica?) do Portugal do Inverno de 1975/76? Aos poetas que andam ainda «em mala-posta»? Ao próprio autor de «Declaram que...»?

Nem todas estas questões serão resolvidas pela (re)publicação de «Declaram que...» em *Photomaton & Vox*. Na versão de 1979, «Declaram que...» constitui o décimo-oitavo texto entre os cinquenta e nove do

livro, intitulado-se «*a paisagem é um ponto de vista*», entre parêntesis e em itálico, sublinhando a parergonalidade dos títulos (cf. Derrida, 1978) em relação aos textos propriamente ditos de *Photomaton & Vox*. O estilo é depurado, redundâncias e algumas expressões orais de cortesia irônica apagam-se ou atenuam-se. Além disso, o texto integra-se num livro de Herberto Helder. O projecto de fonte anónima, dirigido a um público ambigualmente lato, passa a ser legível com (ou contra?) outros textos do mesmo autor, incluindo os outros textos do mesmo livro. Constitui-se uma poética pessoal, que giza possibilidades de biografia e estabelece coordenadas idiossincráticas. De «Declaram que...» a «*a paisagem é um ponto de vista*» cria-se um pai, isto é, um piloto.

2. Dicotomias

Sendo o texto uma viagem de helicóptero, a visão é uma panorâmica: unifica o plural do mundo. O símile da teorização é governado por uma economia específica, baseada aliás no evidente desfasamento entre a relativa exiguidade do texto e o incontável número de referências históricas, literárias e outras. Atente-se no primeiro parágrafo, início de uma irónica História da Poesia. Condensa-se um tratado de Poética em cerca de trinta linhas (na mancha gráfica da edição que utilizo); esta condensação oferece uma primeira semelhança com a viagem em que se atravessa o diverso a grande velocidade. Inúmeros testemunhos, na revolução dos transportes dos últimos duzentos anos, dizem que a paisagem passa “depressa demais” nas janelas do comboio ou do automóvel. Este estranhamento é vivido como negativo: algo da essência do mundo se perderia quando visto à velocidade da máquina.

Em Herberto Helder, não só a panorâmica permitida pelo helicóptero é a única que atinge a essência do objecto (poético) perscrutado, mas ainda a visão rasa do mundo dos viajantes em mala-posta é condenada. A velocidade do pensamento e a visão simultânea do múltiplo diacrónico em «*a paisagem é um ponto de vista*», com a sua recusa do tratado extenso e da cronologia linear, são já um manifesto e um exemplo de como perscrutar a poesia. Ao escrever desta altitude, Helder propõe que viagem, observação e leitura sejam uma e a mesma actividade. Eis-nos embarcados no engenho.

Transcrevo na íntegra o muito enigmático primeiro parágrafo:

«Declaram que a melhor maneira de contemplar a natureza é de cima de uma bicicleta (Marilyn Monroe dixit); talvez a forma

eleitamente apocalíptica e luminosa de escutar a poesia seja de helicóptero. Não se pense que a passagem da bicicleta ao helicóptero seja apenas uma subida de graus, é decerto uma alteração de categorias. 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 à 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. Conforme informações britânicas, a natureza pôs-se então a imitar a arte, coisa de algum regozijo irónico para ela, que se fez cada vez mais imaginosa, a ver até onde a natureza obtinha astúcias e recursos plagiários. Foi depois do conflito que a bicicleta se prestou às inquirições naturais. Portanto, a bicicleta passou a ser instrumento de observação da natureza, uma peça laboratorial das ciências naturais. Como a arte não era parte nisso, teve a subtileza de mobilizar a movimentação para os aeroportos helicópteros. Veja-se que argutamente substituiu, à visão horizontal dos interessados na natureza, a visão vertical – abissal – dos seus próprios panoramas, móveis (assim) em todos os sentidos e direcções, e até imóveis (para os casos obsessivos), quando o helicóptero estaca atentamente no ar, seduzido por particularidades ou generalidades do território poético, também dito texto, escrita ou discurso, conforme conveniências geográficas de dicção.» (1979: pp. 60-61).

A tese esquematiza-se numa simples simetria antitética: a bicicleta opõe-se ao helicóptero como a observação e a imitação da natureza se opõem a uma poesia de «visão vertical – abissal – dos seus próprios panoramas».

Se a primeira frase do texto serve de tese ou descolagem, as seguintes são plena visão vertical da dialéctica entre os elementos postos em jogo. A dialéctica evolui para *agon*; e o texto sugere que a vitória pertence ao helicóptero contra a bicicleta: se primeiramente a arte é *obrigada* «à expulsão da natureza, para ter a casa na sua ordem», logo a natureza se vê empobrecida a ponto de *ter de* «imitar a arte» (numa óbvia referência a Oscar Wilde), «coisa de algum regozijo irónico para» a poesia, nitidamente vencedora. É ainda com desprezo que a arte ignora a natureza, tendo «a subtileza de mobilizar a movimentação para os aeroportos helicópteros» (mobilizar a movimentação: um movimento que se põe a si mesmo em movimento, *perpetuum mobile*). A natureza limita-se a *reflectir* descobertas/criações poéticas. Mas num segundo momento o texto assumirá que a «alteração de categorias» (ou transmutação de todos os valores?) está longe de ser completa: «julgam que toda a gente desatou a viajar

– tanto para o acto de fazer como para o de re-fazer (fruir) – de helicóptero? Há quem ainda viaje em mala-posta!» (1979: p. 62).

Entretanto, o texto introduz certo sincretismo entre poesia e poética. A observação realizada a bordo do helicóptero é tanto a do poeta que se torna consciente dos voos poéticos anteriores como a do estudioso de poesia. Da mesma forma que a bicicleta é um «instrumento de observação da natureza, uma peça laboratorial das ciências naturais», o helicóptero permite *estudar* a poesia anterior. Assim, por um lado, a metáfora do helicóptero aplica-se à arte enquanto actividade criadora que rejeita a natureza; por outro, à teoria da literatura enquanto pesquisa que rejeita certo positivismo das ciências ditas naturais. Quando o helicóptero serve para «escrutar a poesia», o “escrutar” é tarefa da *poiesis* do poeta e do *logos* do pesquisador: a diferença entre criação artística e pesquisa teórica é artificial.

Reencontramos esta tese em textos cronologicamente próximos do de Herberto Helder: penso em Eduardo Lourenço, ao reivindicar o gesto de criação *literária* como constituinte do seu discurso crítico, em «Crítica e Metacrítica» (1973), prefácio a *Tempo e Poesia*, e em Harold Bloom, para quem poeta e poeticista realizam um mesmo trabalho de desconstrução de pais poéticos e pais poeticistas anteriores, conforme se torna claro a partir sobretudo do «Inter-capítulo. *Um manifesto por uma crítica antitética*» em *The Anxiety of Influence* (também de 1973).

São três as principais dicotomias em Herberto Helder. A bicicleta (horizontalidade) opõe-se ao helicóptero (verticalidade); a observação da natureza (domínio da imitação) opõe-se à criação da poesia (domínio da escrita autotética); as ciências naturais opõem-se à poética. A estrutura do texto permanece binária, agónica, sem síntese. Toda a elevação implica gravidade, só há voo de helicópteros enquanto a mala-posta percorrer caminhos terrestres.

Estabelecida esta esquematização, deparamos com ambiguidades. Por exemplo: em nenhum momento do texto se designa de forma clara os beligerantes. Se Marilyn Monroe surge, carregada de ironia (cf. o *dixit* escolástico), como apologista da horizontalidade natural, é já no seguimento de um obscuramente plural «Declaram que a melhor maneira...» sem sujeito especificado. Marilyn Monroe, obviamente, não é poetisa nem poeticista: surge como metonímia arriscada de um grupo anónimo. As formulações apassivantes serão constantes: “Não se pense”, “Desde que se assegurou”, “Veja-se que”... Noutros casos, os sujeitos escondem-se atrás de substantivos simbólicos ou metonímicos: “Conforme informações britânicas”, “Como a arte não era parte nisso”...

Ainda mais ambígua é a formulação «Desde que se assegurou aristotelicamente a arte imitar a natureza», em que não sabemos se o agente é Aristóteles, aristotélicos confessos, ou aristotélicos *malgré eux*. A valorização positiva ou negativa destes agentes suscita novas dúvidas: quando Rimbaud for citado como herói da verticalidade, sublinhar-se-á que *Le Bateau Ivre* deveria antes chamar-se *L'Hélicoptère Ivre*, numa relativização ambígua do heroísmo. Tudo isto desfoca a panorâmica: definidos os campos em luta, torna-se difícil conhecer os rostos dos oponentes.

156

Em 1976, o contexto de *Nova* lançava pistas interessantes para a definição dos lutadores e da revolução proposta. A verticalidade desejável para a antologia era a procura de uma língua e uma identidade, numa programatividade estrita, enquanto «(a paisagem é um ponto de vista)» se insere numa idiosincrasia mais abstracta e irónica. Regressemos a *Nova*. O autor anónimo de «Declaram que...» faz sua a frase de Pessoa para quem a pátria é a língua portuguesa, e corrige-a assinalando que a língua portuguesa se une à castelhana num «inconsciente idiomático colectivo, cujas formulações seriam parentes, plurilateralmente comerciáveis, organizando-se numa unidade familiar» (1976: p. 4). A seguir, o autor volta a alargar a unidade cultural de partida:

«As línguas portuguesa e castelhana, reconhecendo-se os divórcios e ignorâncias em que estão, podem afirmar-se como um nó cultural de onde partiu um impulso criador que tem exemplo frontal na chamada América Latina e se instituiu mais recentemente em África. É aí, e na pertinência de reencontrar os nexos caídos em descuido, que se pode encontrar a justificação deste Magazine, sinal de uma fraternidade e parentesco que se buscam por cima da geografia.»

A chave de leitura de *Nova*, mas não de *Photomaton & Vox*, encontra-se neste ideal de uma visão panorâmica, mundial, de um núcleo poético comum. O helicóptero busca, voando «por cima da geografia», a «fraternidade» e o «parentesco» que unem a Península Ibérica à América Latina e a África. Se lembrarmos que o texto terá sido escrito aquando da conquista da independência pelas colónias portuguesas, o significado político do texto aprofunda-se, fundado sobre uma possibilidade fortíssima de comunicação poética entre os continentes, por sua vez fundada por (e fundadora de) uma comunidade poética. O helicóptero (e isto permite conciliar as propostas das primeira e segunda partes de «Declaram que...») é símbolo de uma panorâmica que teria faltado a um Pessoa demasiado nacionalista mas queurgia num Portugal pós(?...)-imperial.

3. O natural e o artificial

O que justifica a superioridade axiomática e ontológica do voo de helicóptero sobre a viagem terrestre? Até que ponto a metáfora do helicóptero se apoia em estruturas mentais comuns ao leitor ou introduz um paradigma artificial, falacioso?

Em *Il Pendolo di Foucault*, num texto que é também um *scherzo*, uma personagem de Umberto Eco “justifica” a oposição entre alto e baixo de forma surpreendente e simplista:

«alto é melhor que baixo, porque se estiveres de cabeça para baixo, vem-te o sangue à cabeça, porque os pés cheiram mal e o cabelo menos, porque é melhor subir a uma árvore para apanhar frutos do que acabar debaixo da terra a engordar os vermes, porque raramente te aleijas se tocares para cima (tens de estar mesmo na mansarda) e de costume aleijas-te se caíres para baixo, e é por isso que o alto é angélico e o baixo diabólico. Mas como também é verdade o que eu te disse primeiro sobre a minha barriga, são verdadeiras as duas coisas, é belo o baixo e o dentro, num sentido, e no outro é belo o alto e o fora, e isto não tem nada que ver com o espírito do Mercúrio e com a contradição universal.» (1988: pp. 315-316).

A fazer fé na sagaz Lia, o paradigma de valorização da verticalidade é natural, mas reversível. O helicóptero é agradável porque o pássaro não se magoa contra as nuvens, se é lícito adoptar tal radicalização de certo empirismo hedonista.

Eis outro exemplo: a psicanálise, que «(a paisagem é ponto de vista)» recenseia como etapa da descoberta das panorâmicas verticais. Em *Traumdeutung*, Freud enquadra o sonho em que o sujeito se vê ou se sente a voar no capítulo dos sonhos típicos (1900: pp. 140-173). Dada a grande tese daquela obra (todo o sonho é a realização de um desejo, ainda que essa realização opere sob uma forma provocadora de angústia), deve existir um desejo que encontra satisfação neste sonho. Freud hesita entre vários:

«one must conclude that these dreams also reproduce impressions made in childhood – that is, that they refer to the games involving rapid motion which have such an extraordinary attraction for children. Where is the uncle who was never made a child fly by running with it across the room with outstretched arms, or has never played at falling with it by rocking it on his knee and then suddenly

straightening his leg, or by lifting it above his head and suddenly pretending to withdraw his supporting hand?» (*ibidem*: p. 170).

Freud insiste na importância da aliança periclitante entre segurança e medo: a criança sente-se em perigo e segura. Parte do prazer do voo refere-se à possibilidade de cair. Em suma, é um falso medo, o *scherzo* de uma queda (im)possível.

158

Muito fica, porém, por explicar. Freud é dogmático no seu “é preciso concluir que...”: como se prova que o sonho do voo constitui um regresso à infância e ao jogo com o tio? Porquê o tio e não o pai? Freud não responde; antes acrescenta novas interpretações. Adianta que a recordação destes jogos infantis é activada pela ida ao circo, onde os acrobatas (outro *scherzo*!) desencadeiam a lembrança do voo encenado com o tio. Inflecte, a seguir, para nova explicação: o voo é agradável por representar o momento da tomada de consciência da sexualidade: a criança, na ginástica do voo, descobre em si «sexual sensations» (1900: p. 170). Mais adiante ainda (262ss.), admite outras explicações, como a auto-compensação. Por fim, refere-se à tese de Paul Federn, para quem o voo nos sonhos representa a erecção do pénis (a erecção sugere que o pénis não se submeteria à lei da gravidade); mas Freud limita-se a demonstrar curiosidade por esta tese, sem tomar partido, mesmo se entretanto considerou que o avião pode efectivamente simbolizar o pénis (p. 245).

O mal-estar perante esta(s) interpretação(ões) é evidente: o próprio Freud indica que nunca teve este sonho, contudo típico, e que por isso não pode partir da auto-observação. Mais adiante, confessa que as pesquisas ainda não lhe permitem avançar explicações completas sobre os sonhos típicos.

Dezasseis anos depois, Freud volta a referir-se, em contexto de aulas, a este sonho. Agora, porém, apenas subsiste uma explicação: a erecção.

«La remarquable propriété que possède celui-ci [o pénis] de pouvoir se redresser contre la pesanteur, propriété qui forme une partie du phénomène de l'érection, a créé la représentation symbolique à l'aide de *ballons*, d'*avions* et même de *dirigeables Zeppelin*. Mais le rêve (...) fait de l'organe sexuel l'essence même de la personne et fait voler celle-ci toute entière. Ne trouvez pas étonnant si je vous dis que les rêves souvent si beaux que nous connaissons tous et dans lesquels le vol joue un rôle si important doivent être interprétés comme ayant pour base une excitation sexuelle générale, le phénomène de l'érection.» (1916: p. 140).

Contudo, a valorização da visão panorâmica do helicóptero (Helder), da altura e da fuga à lei da gravidade (Eco), da descoberta da sexualidade (Freud), em detrimento do baixo, da visão limitada, do peso e da castração, pode não ser natural, mas construída. Umberto Eco sugere já que os paradigmas se invertem conforme as analogias aprofundadas: o alto é valorizado *quando* está em causa uma queda dolorosa no solo, mas o baixo ganha valor *quando* se tem em mente o útero.

Assim, uma metáfora de Walter Benjamin pode ser oposta à de Herberto Helder. Lembre-se um texto incluído em *Einbahnstrasse*:

«A força de uma estrada é inteiramente diferente consoante for percorrida a pé ou sobrevoada de aeroplano. Assim, também a força de um texto diverge, conforme é lido ou transcrito. Quem sobrevoa, vê apenas como a estrada atravessa a paisagem e, para si, ela desenrola-se segundo as mesmas leis que a paisagem envolvente. Só quem caminha pela estrada experimenta o seu poder e o modo como ela, em vez de ser a paisagem que para o aviador se desenrolava como uma planície, a cada curva faz sobressair zonas desconhecidas, miradouros, clareiras, perspectivas, da mesma forma que a voz de comando do superior faz avançar soldados da frente de batalha. Desta forma, somente quando copiado, o texto domina a alma do que sobre ele se debruça, ao passo que o simples leitor nunca chega a conhecer as novas perspectivas do seu íntimo, a maneira como o texto rasga essa estrada através da floresta virgem do seu interior que volta sempre a adensar-se: porque o leitor obedece ao movimento do seu eu, nos livres espaços aéreos da sua fantasia, enquanto o copista permite que eles sejam comandados. Por isso o copista chinês era o incomparável garante da cultura literária e a cópia de textos uma chave para os enigmas chineses.» (1928: p. 43).

Encontram-se aqui vários *topoi* benjaminianos: o valor do detalhe sintomático na leitura do mundo, o passado (do texto) como um acumular de ruínas visto pelo anjo saudoso que o vento implacável impele para o futuro, o gosto pela cópia (Benjamin aconselhava, a quem estivesse cansado de escrever, o labor revigorante de passar a limpo textos já escritos). Benjamin mostra ainda, contra Herberto Helder, que a hierarquia entre céu e terra é sempre idiossincrática.

É claro que estas sugestões apontam para direcções diferentes. Benjamin busca a exegese de um texto já constituído, deixando que a obra comande a leitura e deposite o segredo num copista que renunciou, imitando o texto até à duplicação, aos «livres espaços aéreos da sua

fantasia». Não é sequer um criador, como Pierre Ménard, mas um receptor a deixar-se atravessar pelo texto. Em Herberto Helder, os «espaços aéreos» interiores não são de fantasia mas de cosmovisão e gnose. Além disso, segundo «(a paisagem é um ponto de vista)», o texto ainda não existe: deve ser construído a partir de uma panorâmica que se abre para o futuro, contornando o passado terrestre de tradições gastas. O leitor é escritor e crítico, agente responsável sobre o texto. Por isso em Benjamin há uma teoria da recepção, e em Helder, da produção. Nesta antítese fulcral, não se deve esquecer o que é comum às metáforas de ambos: uma profunda dicotomia.

Por sua vez, o confronto das duas versões opostas indica que ambas as hierarquias podem ser discutidas; o elogio da verticalidade é um paradigma artificial, construído, *ad hoc*. Se quiséssemos complicar o *scherzo*, poderíamos avaliar os benefícios de um paradigma baseado nas superioridades do submarino.

O confronto mostra ainda que Herberto Helder propõe um modelo de sujeito forte, quiçá menos receptor exegeta (sendo crítico, o sujeito herbertiano antevê uma literatura ainda futura) do que criador, crítico ou poeta, que reivindica os «livres espaços aéreos» (Benjamin) da sua gnose, e a «visão vertical – abissal – dos seus próprios panoramas» (Helder). Este sujeito criador, nos antípodas do copista, é por sua vez definível como filho ou profeta das vanguardas. Voltarei a este ponto.

4. A travessia do *Apocalipse*

Outra questão que o primeiro parágrafo do texto suscita tem a ver com a referência bíblica: «escutar a poesia de helicóptero» é uma «forma eleitamente apocalíptica». Porquê *apocalíptica*? Não encontraremos helicópteros no texto de João. Mas o céu é um cenário fulcral. Seria preciso fazer um levantamento das suas conotações; assinalo apenas algumas referências ao céu ou a voos de criaturas celestes:

«Depois destas coisas, olhei e vi uma porta aberta no Céu: e a primeira voz que ouvi, e que me falava, como o som de uma trombeta, disse: “Sobe aqui e mostrar-te-ei as coisas que devem acontecer depois destas”. Logo fui arrebatado em espírito e vi um trono no Céu, no qual Alguém estava sentado.» (4:1-2);

«Vi, depois, outro anjo a voar no mais alto do Céu, o qual tinha uma boa nova eterna para anunciar aos habitantes da Terra, a toda a nação, tribo, língua e povo.» (14:6);

«E vi a cidade santa, a nova Jerusalém que descia do Céu, de junto de Deus, bela como uma esposa que se ataviou para o seu esposo. (...)»

(...) Transportou-me em espírito ao cimo de uma alta montanha e mostrou-me a Cidade Santa, Jerusalém, que descia do Céu, de junto de Deus, resplandecente da glória de Deus.» (21:2,10-11).

O céu é a *própria revelação* das vontades divinas. Dele chegam as vozes que ordenam a João a escrita do livro; dele descem os anjos; nele surgem a mulher e o dragão (12), e ainda, no final dos tempos, a Jerusalém celeste. Tópicos que reencontramos nos padres da Igreja; comentando o *Apocalipse*, Santo Agostinho define a *civitas Dei* por contraste com a *civitas terrena*, exaltando o domínio celeste como origem do Bem:

«Diz-se que Jerusalém, símbolo da Igreja, desce do céu, porque é do céu que vem a graça que a purifica dos pecados, e a une com Cristo, cabeça eterna, esposo celeste.

Pelo contrário, diz-se que a besta sobe do abismo. O povo mau nasce do mau povo.

Jerusalém desce pela humildade, e é exaltada; a besta, o povo soberbo, sobe arrogante, e é precipitado.» (Santo Agostinho, s/d *a*: p. 95).

A besta e as figuras demoníacas em geral são colocadas por Santo Agostinho na terra, uma vez que o mal provém da Queda: «o diabo, expulso dos santos, desceu aos que são dele, aos que são terra porque o seu amor é terreno.» (*ibidem*: p. 165). Também no último livro das *Confissões* a dicotomia surge de forma clara, separando o trigo do joio: «pelo seu Cristo criou Deus entre nós um “céu” e uma “terra”, isto é, os perfeitos e os imperfeitos da sua Igreja.» (s/d *b*: p. 365). Todo o capítulo 15 do livro 13 das *Confissões* define o céu como sabedoria: «Mas quem senão Vós, Senhor, estendeu sobre nós e para nosso proveito o “firmamento” de autoridade da vossa divina Escritura? “O que será dobrado como um livro”, e agora estende-se como um pergaminho, sobre as nossas cabeças.» (*ibidem*: p. 368). O céu é divino, bom e *verbal*: o firmamento material, comparado ao pergaminho e ao livro, ao suporte da escrita divina, confunde-se com a própria autoridade que cria pelo verbo.

O binarismo que encontramos em Helder é o mesmo que funda a comunicação entre céu e terra em Santo Agostinho e no autor do *Apocalipse*. O homem da mala-posta não vale esteticamente o piloto do

helicóptero, tal como o condenado não vale moralmente o justo. Em Helder, Agostinho e João o céu é lugar de desocultação da verdade: o piloto e o homem arrebatado em contemplação vivem a mesma gnose, inacessível ao homem terrestre. Mantém-se o esplendor da visão das alturas: o conhecimento é dado na panorâmica. O helicóptero descobre a profundidade e o abismo, o homem arrebatado conhece «as coisas que devem acontecer depois destas».

162

Mas se estes privilégios se mantêm nos diversos textos, em cada qual existe um movimento contrário. No *Apocalipse*, a perspectiva (joanina) é divina. O homem pode ser *arrebatado* e *içado* para junto do *numen*, por graça. Quando se encontra no céu é por um milagre temporário: deverá regressar à terra e escrever. Não assim o poeta que pilota o helicóptero; tal como o homem em João é objecto de arrebatamento, o poeta/poeticista é dono do seu destino: vive no céu e controla a sua própria graça pela criação vertical do voo. Esta inversão implica que o super-homem herbertiano se coloca no trono de Deus. Ao contrário de João, autor de um *Apocalipse* ditado, o piloto do helicóptero poético dita o *seu próprio* texto a partir de (ou contra) o texto terreno. Neste sentido, o poeta é duplo e rival de Deus, numa inspiração romântica. A forma eleitadamente apocalíptica de escutar a poesia não é sequer a de João, mas a do próprio *numen* alcançado.

A aproximação encerra um ludismo próximo da blasfémia, recorrente em Helder. Penso noutros textos onde a mistura de profano e sagrado serve uma mesma estrutura de revisão de textos. Encontramos em *Photomaton & Vox* «o mundo com os seus anjos cibernéticos, as devastações no interior dos mitos» (1979: p. 29), ou um anjo andando de motocicleta, em «(as motocicletas da anunciação)» (pp. 106-108). Este texto mereceria ser lido paralelamente a «(a paisagem é um ponto de vista)», por recorrer à mesma estratégia de desenvolvimento lúdico de uma metáfora nuclear (mas com a reabilitação, desta vez, do veículo terrestre!) e por reavaliar conceitos como vanguarda ou imitação, também presentes no texto que nos ocupa.

«Temos então a motocicleta. A motocicleta aparece na *Anunciação* de Fra Angelico. Encontra-se ao lado esquerdo do quadro, fora dele, pois ao tempo a motocicleta não se investira ainda de valor moral, político e estratégico. (...)

A bicicleta do Arcanjo São Gabriel, anunciando a Maria a eleição e a subversão da natureza – a fecundidade na virgindade – é pintada de azul, ouro e prata. Porque se não vê, Fra Angelico usa a metáfora das asas nas costas do anjo, e pede desculpa com muitas cores.» (pp. 106-107).

Raras obras têm em Herberto Helder uma tão profunda assimilação como o *Apocalipse*. O sujeito de *Photomaton & Vox* refere-se à sua escrita como «caligrafia extrema do mundo, um texto apocalípticamente corporal» (p. 10), e sabe que em toda a escrita «Os erros são apocalípticos; mas quando há algum acerto, acerta-se ferozmente.» (p. 111). Afirma que, após discussões sobre o *Apocalipse* com o psicanalista, escreveu «enormes poemas apocalípticos e o psicanalista pôs-se a examiná-los» (p. 31), por ser «tão permissivo às trombetas apocalípticas, e aos selos que se abrem no livro, e às trevas e luzes!» (p. 164). O *Apocalipse* é um modelo de leitura do mundo: «Agora ocupamo-nos nos apocalipses, e principia a perversa alegria de escrever mal, o gosto de coçar» (p. 134), donde o sujeito esperar «ver a metáfora apocalíptica ganhar um sentido literal.» (p. 26).

O que podemos concluir deste levantamento, de forma alguma exaustivo, limitado apenas a algumas referências *explícitas* ao texto joanino? Pelo menos isto: a «forma eleitamente apocalíptica e luminosa de escrutar a poesia» é já o próprio *Apocalipse*, como livro de revelação, não de uma verdade divina, mas da verdade de si mesmo como poema. Por isso *Photomaton & Vox* propõe um escrutar que desvende naquele livro as possibilidades poéticas da escrita de João. Também a poesia herbertiana as experimenta, como em *A Máquina de Emaranbar Paisagens*, que conjuga excertos de textos de diversos autores e quatro fragmentos do *Apocalipse*. Salientarei este: «E as estrelas do céu caíram na terra, como quando a figueira lança os seus figos verdes, abalada de um grande vento.» (Helder, 1963: p. 275; cf. *Apocalipse*, 6:13). O céu apocalíptico é lugar de arrebatamento e de queda: a revelação é uma catástrofe.

Assim, em qual de dois sentidos devemos entender a referência ao *Apocalipse*? Se, apoiando-nos no sentido grego original, lermos *Apocalipse* como *Revelação* cifrada da Divindade ao Homem, ou às sete Igrejas, por meio do redactor João, em Patmos, talvez a teoria herbertiana implique que a poesia é um segredo conferido por Deus a indivíduos eleitos. Se entendermos *Apocalipse* no sentido corrente de destruição catastrófica do mundo conhecido, ou fim do mundo *tout court*, que outra coloração ganha o texto? Até que ponto se anuncia pelo helicóptero a morte da (ou de certo tipo de) poesia, assassinada pela sua própria auto-consciência?

5. Diacronia da *mimesis*: Aristóteles

A panorâmica é diacrónica. Estabelecida a hierarquia entre helicóptero e mala-posta, o texto define o *agon* histórico, num confronto ao mesmo tempo lúdico e grave. Não posso abordar aqui cada fase dessa diacronia, mas interessa-me analisar o argumento primeiro da evolução da poesia contra a imitação da natureza. Penso na menção a Aristóteles, subtilmente colocado entre a facção defensora da *mimesis*: «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 à 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.» (1979: p. 60). Esta definição da teoria aristotélica ecoa noutro passo de *Photomaton & Vox*:

«Procurando estabelecer um significado na historiação da escultura, Gillo Dorfles propõe a perda no homem da necessidade em criar arte à sua semelhança como o grande “centro” de crise da escultura anterior ao nosso século. Intimamente vinculada à organicidade naturalística da casa e da cidade, quer devido às concepções antropomórficas pagãs quer cristãs, quer ao princípio aristotélico da imitação da natureza, a escultura serviria uma reconfiguração fenoménica» (*ibidem*: p. 73).

Aqui começa o *agon*, mas a constituição das facções é discutível desde o início. Sempre *scherzando*, podemos perguntar se Aristóteles viaja em mala-posta ou helicóptero.

No início da *Poética*, Aristóteles define o poema como imitação. Como se sabe, o termo *mimesis* já tinha sido utilizado por Platão, mas os julgamentos de valor explícitos n' *A República*, onde *mimesis* corresponde a uma perda de valor ontológico da obra imitadora em relação ao objecto ideal imitado, estão ausentes em Aristóteles. *Mimesis* passa a ser, doravante, técnica do fazer objectos estéticos; a questão do valor ontológico do objecto imitante não se coloca. Ora, em II.7., Aristóteles define a poesia como imitação de acções de homens, que por sua vez podem ser superiores, iguais ou inferiores a uma (polemicamente definível) média dos homens comuns. Nem esta tripartição problemática nem estes julgamentos nos preocupam agora. Em todo o caso: a imitação é *de acções*, e estas acções são *humanas*. Entre imitação da natureza e imitação de acções humanas (nem sequer “naturais”, se o homem, além de “animal”, é também “político”, etc.) há imensa diferença. Em termos

que antecipam o funcionalismo e o estruturalismo do século XX, Aristóteles escreve (os parêntesis rectos são de Eudoro de Sousa):

«o elemento mais importante é a trama dos factos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de acções e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade reside na acção, e a própria finalidade da vida é uma acção, não uma qualidade. (...) Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efectuar certas acções; por isso, as acções e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa.» (Aristóteles, s/d: VI.32.).

165

Aristóteles volta a restringir o campo da *mimesis* num momento posterior: não só a poesia imita acções, mas só deve imitar a acção possível e verosímil. Como tal, é lícito indicar regras para a escrita de *boa* poesia (ou literatura). Aristóteles torna-se normativo:

«tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas [e dirão], por exemplo, “este é tal”. Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão-somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie.» (Aristóteles, s/d: IV.14.).

Os motivos de deleite são dois, e apenas o primeiro se enquadra na crítica herbertiana: os homens deleitam-se quando são capazes de reconhecer no objecto imitante o objecto imitado: «este é tal». O poema aristotélico convida menos a escrutar as suas próprias profundezas do que a remeter para um mundo exterior: neste sentido, Helder tem razão em identificar Aristóteles com a tese da “imitação da natureza”. Há, porém, outro tipo de deleite, concorrente, que provém da apreciação da técnica: a obra é então recebida enquanto objecto opaco.

Outra razão impede-nos de pensar que todo o deleite provocado pela *mimesis* se deve a um reconhecimento do real. Pois a acção possível e verosímil que o poeta deve *imitar* não está ao alcance dos seus olhos da mesma maneira que a cadeira a pintar está sob o olhar do pintor platónico, no Livro X d'*A República*. Traduzir *mimesis* por imitação é um risco que já Käte Hamburger e Gérard Genette denunciaram:

«La réponse d'Aristote est claire: il ne peut y avoir de création par le langage que si celui-ci se fait véhicule de *mimèsis*, c'est-à-dire

de représentation, ou plutôt de *simulation* d'actions et d'événements imaginaires; que s'il sert à inventer des histoires, ou pour le moins à transmettre des histoires déjà inventées. Le langage est créateur lorsqu'il se met au service de la fiction, et je ne suis pas non plus le premier à proposer de traduire *mimèsis* par *fiction*. (...) Autrement dit: ce qui fait le poète, ce n'est pas la diction, c'est la fiction.» (Genette, 1991: p. 17).

Com esta nova tradução introduz-se uma viragem. *Mimesis* é simulação de acções e acontecimentos *não reais*: o *poietes* cria o objecto “natural”.

Desta conclusão ao estabelecimento de diferenças essenciais entre arte e vida vai um passo; o surpreendente é que esse passo já se encontra em Aristóteles. Lê-se na *Poética* (VIII.46-49.) que a obra deve ser uma, isto é, todos os seus elementos serão ligados por uma coerência interna específica. Podemos sublinhar o tom normativo deste parágrafo (origem da controversa *lei da unidade* da tragédia?). A obra é orgânica e teleológica: a sua qualidade depende da contenção que justifica e exige as suas partes. Mas esta unidade/coerência opõe-se claramente à multiplicidade/a-teleologia da vida: a obra é uma, a vida é plural. Se a vida fosse orgânica e teleológica, o *poietes* não precisaria de perseguir, artificialmente, uma unidade de acção, seleccionando o pertinente, o verosímil e o necessário, recusando o impossível: a obra é *criação* do novo. Cabe ao *poietes inventar* pela *mimesis* uma estrutura unificada para propor um mundo.

Ora, se Aristóteles rejeita o que, sendo possível na vida, é prescindível na arte, a realidade proposta pelo poema é ao mesmo tempo artificial, pois constitui uma unidade condensada e orientada para certo fim, e essencial, pois elimina o acaso e a contingência para depurar a acção. Aristóteles atribui ao *poietes* o domínio do *logos* que Platão conferira ao filósofo. É no capítulo IX que a inversão do valor do *poietes* se torna clara, com a célebre comparação entre poeta e historiador:

«não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. (...) Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular. Por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e acções que, por liame de necessidade e verosimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia» (Aristóteles, s/d: IX. 50.).

Criando, pela *mimesis*, uma acção subordinada pelos princípios da verosimilhança e da necessidade, o poeta dá a ler o *logos*. Dito de outra forma, a imitação da acção possível, verosímil e necessária é também um estudo da possibilidade, da verosimilhança e da necessidade. O poeta conhece o universal.

Podemos concluir que a sugestão herbertiana não faz justiça à argumentação de Aristóteles? A infidelidade de «(a paisagem é um ponto de vista)» tem, é claro, uma função; «Desde que se assegurou aristotelicamente a arte imitar a natureza» é uma expressão (argutamente) falaciosa. Vemos como Aristóteles dá os primeiros passos para a teorização da arte como autotélica: não usa uma bicicleta natural, mas o helicóptero do *logos*. Isto é, observa menos a pluralidade an-árquica do mundo do que a coesão tecnicamente trabalhada do poema. Porque o poema começa onde o mundo se esgota:

«O imaginário, sempre aberto e crescente, apodera-se de todas essas hipóteses reais e converte-as na muito astuta e operante realidade do imaginário. O mundo acaba por ser uma matéria residual inactiva, aquilo que não pôde ser integrado na coerência energética do espírito. É quando o mundo já não consegue propor hipóteses que inquietem, suscitem, movam, comovam.» (Helder, 1979: p. 23).

Tudo isto não impediu que toda uma tradição tomasse Aristóteles como fundador daquilo a que M. H. Abrams chamou “teoria mimética” (1953). Nas leituras renascentistas (e posteriores) da *Poética*, considera-se a obra de arte como espelho da natureza: a imitação já não é de acções humanas mas de todo o objecto natural. Desde então, e até ao Simbolismo, esta leitura errónea permitirá que a poesia *imite* tanto acções como objectos.

Abrams define outras três teorias. O nascimento da teoria “pragmática” encontra-se na *Ars Poetica* de Horácio e define-se pela atenção conferida ao horizonte de expectativas do público: a obra deve, não meramente imitar, mas procurar ensinar, deleitar e comover o leitor. Na teoria “expressiva”, com origem distante em Longino e aprofundamento teórico no Romantismo, a obra centra-se na expressão da subjectividade intencional do autor. A metáfora correspondente é a lâmpada: a obra brilha porque o autor brilha, sob vivências comunicadas. Às três teorias sistematizadas, Abrams acrescenta uma quarta, “objectiva”, em que a obra retira o seu valor apenas de si mesma. Este entendimento da obra enquanto tal é levado ao auge pela primeira vez pelo Simbolismo, e em especial por Mallarmé; está na base da teoria do Formalismo Russo;

fundamenta toda a poética do século XX. Encontra-se pela primeira vez, já, em Aristóteles. É exaltada por Herberto Helder, por exemplo, no que concerne a evolução da escultura: «Vê-se pois como a escultura, antes votada ao culto da natureza e do homem, na sua metáfora representativa, se entrega agora à realização de formas autónomas, preocupada em instaurar um espaço multiplamente formulado.» (1979: p. 74).

O mérito da sistematização de Abrams está na possibilidade de sistematizar múltiplas experiências estéticas, sabendo que não há “teorias puras”. Além disso, interessa-nos este esquema tetrapartido como comparação com as dicotomias aguerridas que encontrámos até aqui. Herberto Helder parece deixar na sombra as teorias “pragmática” e “expressiva”: a construção de um confronto entre Aristóteles (“teoria mimética”) e o helicóptero (“teoria objectiva”) é, de facto, uma construção, uma esquematização não natural, de apenas dois pólos.

Resta saber se a “teoria objectiva” corresponde de facto à metáfora herbertiana de uma visão abissal. A melhor definição do *poietes* como arquitecto de um realidade intra-poética, sem referência ao mundo, talvez se encontre em *Photomaton & Vox*, onde se diz que a escrita «produz uma tensão muito mais fundamental do que a realidade»:

«É nessa tensão real criada em escrita que a realidade se faz. O ofuscante poder da escrita é possuir uma capacidade de persuasão e violentação de que a coisa real se encontra subtraída.

O talento de saber tornar verdadeira a verdade.

Chega a mão a escrever negro e conforme vai escrevendo mais negra se torna.» (1979: pp. 56-57).

6. Artes não-aristotélicas: Álvaro de Campos

O *scherzo* conduz a este paradoxo: talvez Aristóteles deva estar do lado dos viajantes de helicóptero. No entanto, também Fernando Pessoa, em 1924-1925, o apresenta como defensor da “imitação” realista, ao publicar na *Athena* «Apontamentos para uma Esthetica Não-Aristotélica», assinados por Álvaro de Campos. Também aqui se trata de combater uma estética, porém já não baseada na imitação da natureza mas na beleza que o artista pretenderia veicular junto de um público.

A tese de Pessoa/Campos é de uma simetria antitética tão extremada quanto a de Herberto Helder. A uma estética dita aristotélica opõe-se

uma estética dita não-aristotélica, representada apenas por Whitman, Caeiro e o próprio Campos. Se a estética aristotélica «pretende que o fim da arte é a beleza, ou, dizendo melhor, a produção nos outros da mesma impressão que a que nasce da contemplação ou sensação das cousas bellas» (Campos, 1924: p. 113), a estética não-aristotélica basear-se-ia no conceito de força, «tomando (...) a palavra *força* no seu sentido abstracto e scientifico» (*ibidem*).

Na verdade, a *Poética* de Aristóteles não define a arte enquanto produção de *beleza*. Esta noção do artista enquanto contemplativo do belo, receptor de uma beleza *anterior* à obra e sua inspiradora, parece mais renascentista ou neoclássica do que aristotélica. Por outro lado, a *Poética* não indica que o fim do poema seja a produção de beleza *no receptor*. Apenas no sexto capítulo, quando se define a tragédia (e já não a arte em geral), Aristóteles considera os efeitos da obra na audiência:

«É, pois, a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.» (VI.27.).

A leitura de Campos deturpa o texto aristotélico, ou simplesmente faz de Aristóteles o símbolo de uma tradição milenar. Pergunto-me se estas leituras erróneas de Campos e de Helder são constitutivas de uma angústia de influência. Ambos precisam de *criar* um opositor e de o suplantar por uma nova estética: não-aristotélica ou helicóptera.

Sigamos ainda os «Apontamentos». Para uma estética baseada na força, Álvaro de Campos entende arte e vida enquanto forças comparáveis. A vida, por sua vez, seria composta por integração e desintegração, num equilíbrio específico. Campos entende, de forma apriorística e inefável, que a integração sem contrário significa «ausência de vida» (1924: p. 114), tal como a desintegração pura representa a morte. Neste binómio, a vida traduz-se em força: o “equilíbrio vital” depende de um jogo de poderes entre acção e reacção. Schopenhauer está nas entrelinhas, mesmo se as conclusões do texto são de intensa adesão a um projecto vital, e não de renúncia indiana ou caeiriana. Campos regressa à questão estética, indicando que «A sensibilidade é pois a *vida* da arte» (*ibidem*). A sensibilidade, enquanto equilíbrio e compromisso, seria o símile, no homem, da dicotomia da vida – estranho ponto de partida em que Campos pretende fazer advir uma vanguarda a partir de um modelo *natural*. Pelo contrário,

a escolha herbertiana da máquina como símbolo implica uma coerente vontade de artifício e recusa da natureza.

Depois de estabelecer o símile, Campos aprofunda o conceito de sensibilidade como forma de coesão e assimilação: o artista não-aristotélico integra o mundo exterior no seu próprio interior. O eu está disponível para assimilar o outro do mundo; no entanto, não devém o outro: apenas o absorve violentamente. É sensível a proximidade das grandes “Odes” futuristas, mas também da teorização pessoana sobre o poeta enquanto experiência auto consciente da pluralidade da existência. O poeta não-aristotélico, capaz de incluir na sua complexidade a multiplicidade do real, e cuja subjectividade é um compromisso entre subjectividades distintas e até antagónicas, não será, antes de mais, o próprio Pessoa, que Campos parece aqui anunciar e voluntariamente esquecer?

Nos segundos «Apontamentos» (1925), a tónica já não será colocada na capacidade artística de assimilação mas na de dominação. A arte deve dominar o receptor, captando (arte aristotélica: baseada na beleza, na inteligência, no agradável) ou subjugando (pela força, pela sensibilidade, pelo natural: arte não-aristotélica). Mas a concepção da arte como domínio pode evocar o propósito de vanguarda de Álvaro de Campos, não a poética democrática de Aristóteles, para quem tais termos (dominar captando) careceriam aliás de sentido. O sincretismo de Campos falha, mais uma vez, não por rigorosa falsidade, mas por impertinência. O veículo desta vanguarda será, pois, menos o leve helicóptero do que o tanque de guerra. O modelo de *eu forte* proposto por Campos parece arrombar uma porta (aristotélica) aberta.

Já em 1925 Mário Saa respondia a Álvaro de Campos, no mesmo quarto número de *Athena* onde são publicados os segundos «Apontamentos». Para Saa, Campos é um racionalista que se deixa prender pelas teias do materialismo (que em Saa significa isto: «nada existe na intelligencia que não tivesse entrado pelos sentidos; isto é, não ha outra existencia além da existencia das coisas que entram pelos sentidos» (1925: p. 166)). A teoria de uma estética não-aristotélica implicaria, diz Saa, uma generalização do materialismo na arte: o artista, enquanto sensibilidade criadora, é menos um emissor do que o receptor de informações do mundo. Mas Saa termina o seu «A Alvaro de Campos» abandonando este campo conceptual que parece não o seduzir: «é preciso não esquecer que esses conceitos de *dentro* e *fóra* da Arte são subdivisões espirituales da authoria do proprio Alvaro de Campos (...). Você é que arranhou aquella dissidencia de *interior* e *exterior* de Arte dentro do mesmo espírito.» (*ibidem*: p. 167).

Não houve terceiros «Apontamentos», nem resposta de Campos a Mário Saa, nem crítica de Mário Saa aos segundos «Apontamentos». De resto, Campos, que fora colaborador de *Athena* desde o segundo número com «O que é a Metaphysica?», está ausente do número cinco, onde se encontra publicado Alberto Caeiro, o próprio mestre, como se a réplica a Saa devesse ser dada não pelo engenheiro futurista exaltado mas pelo seu (falsamente) plácido mestre – mas isto é uma especulação. E não houve número seis.

O exemplo de Herberto Helder e de Álvaro de Campos deve mostrar que, na ânsia de revitalizar o poema gasto, Aristóteles é tão “mal” lido quanto inescapável. Não só estes ataques de vanguarda parecem afinal confirmar a *Poética*, como a linguagem em que teorizam é moldada sobre categorias gregas. Se a poesia segundo Herberto Helder deve auto-perscrutar-se, a língua e o *logos* da perscrutação serão inevitavelmente gregos. Aristotélicos.

Ao contrário de Helder, Campos não procura a metáfora de uma superioridade física, mas a de uma interioridade valorizada. Já na «Ode Triunfal» perpassava uma perseguição do interior, do psicológico, até do doméstico: «Banalidade interessante (e quem sabe o quê *por dentro?*)», «E toda a gente simplesmente elegante que passeia e se mostra / E afinal tem alma *lá dentro!*», «Ah, que vidas complexas, que coisas *lá pelas casas* de tudo isto!» (Campos, 1914: pp. 89-91; itálicos meus). Contra a panorâmica artificial, a interioridade resiste: mesmo que haja escândalo em conferir alma à pequena burguesia.

7. Outros helicópteros, outras imitações: Karlheinz Stockhausen

O *scherzo* procura outros helicópteros.

Helikopter-Streichquartett (1993), de Karlheinz Stockhausen, inclui o helicóptero como instrumento musical. Trata-se de uma obra com cerca de meia-hora de duração para quarteto de cordas, quatro helicópteros com pilotos, quatro técnicos de som, quatro emissores de televisão, doze difusores de som. Cada músico interpreta a obra a bordo de um helicóptero diferente, ouvindo os outros músicos por um sistema de *headphones*. O público pode observar os helicópteros no céu e o interior de cada *cockpit* através de vídeos dispostos no solo. As indicações sobre a componente visual fazem parte da composição, sendo indispensável que até o percurso dos músicos a caminho dos respectivos helicópteros se faça sempre, como diz Stockhausen, «sous l'œil constant des caméras» (1999: p. 20).

Esta concepção nasce de um sonho de Stockhausen (o sonho típico de *Traumdeutung?* mas como interpretá-lo se Freud multiplica exegeses?). O compositor tinha recebido a encomenda, em 1991, de uma peça para quarteto de cordas. Sonhou então que via um quarteto distribuído por quatro helicópteros em pleno voo.

A composição realizou-se em 1992/1993. A 26 de Junho de 1995, o Quarteto Arditti realiza a estreia mundial em Amsterdão, com três interpretações seguidas de discussão com o público. Mais tarde o compositor acrescentaria uma *Formation* de três minutos à peça.

172

O som do helicóptero é uma informação musical, “tocando” em concerto com o quarteto de cordas. No livro que acompanha a edição Westdeutscher Rundfunk WDR – MONTAGNE AUDIVIS do *Helikopter-Streichquartett* interpretado pelo Quarteto Arditti (1999), Stockhausen explica a ideia nuclear de harmonia entre os helicópteros e o quarteto: «Les musiciens exécutaient la plupart du temps des tremolos qui s’harmonisaient si bien avec les timbres et les rythmes des pales des rotors que les hélicoptères en devenaient comme des instruments de musique.» (1999: p. 18). O ouvinte tem uma singular experiência de sincretismo entre o som dos instrumentos de corda e dos rotores, tornando-se impossível distinguir com segurança o que pertence a cada fonte. Mas o texto de Stockhausen não é claro quanto ao sentido em que se dá o sincretismo. Primeiro, são os arcos que se aproximam da sonoridade *sui generis* dos helicópteros. Ora, na frase de Stockhausen, a consequência do mimetismo não é que os instrumentos se tornem helicópteros, mas que os helicópteros se tornem “comme” instrumentos de música. Quando as madeiras imitam os rotores, são estes que se tornam semelhantes àqueles.

A distinção entre “arte” e “realidade” torna-se uma falácia. *Helikopter-Streichquartett* confunde imitador e imitado num sistema fechado, senão cíclico. E aqui, curiosamente, estamos de novo muito próximos de certas metáforas herbertianas, senão de todo um paradigma herbertiano que vê o mundo e acção humana como um eterno retorno cheio de inversões, onde o perseguidor é perseguido e o caçador caçado.

Regressemos a *Helikopter-Streichquartett*. Não só a fusão entre imitado e imitador é convincente, mas também o efeito de fusão é sublinhado graças à disposição espacial do quarteto e dos helicópteros face ao público. Este não tem acesso directo aos sons das cordas e dos helicópteros, mas à sua reprodução, trabalhada electronicamente pelo compositor e difundida por colunas colocadas em pontos estratégicos do espaço. Ou seja, embora o receptor se encontre no local de realização do concerto, recebe a mesma informação sonora que pode receber em casa com um leitor de cd’s.

Atentemos ainda na apresentação do *Helikopter-Streichquartett* por Stockhausen:

«La retransmission effectuée par micro à partir de chaque hélicoptère doit être réalisée de telle sorte que le bruit des rotors se mélange bien avec celui de l'instrument, l'instrument devant toutefois être *légèrement* plus audible. Il faut donc au moins 3 micros par hélicoptère: 1 micro de contact au niveau du chevalet de l'instrument, 1 micro devant la bouche du musicien et 1 micro placé à l'extérieur de l'appareil pour faciliter une retransmission claire *des sons et des rythmes des pales du rotor.*» (Stockhausen, 1999: p. 21; itálicos do autor).

173

A obra é diferida. Os helicópteros «doivent s'efforcer de voler à une hauteur telle que le bruit des rotors qui parvient en direct au public soit beaucoup moins fort que le son retransmis par les haut-parleurs, ou, mieux encore, qu'il ne soit plus audible du tout.» (*ibidem*). Por um lado, o sincretismo entre helicóptero e instrumentos de arco deve ser radical, a ponto de se confundirem as origens dos sons (mas com a salvaguarda de uma *ligeiramente maior* audibilidade das cordas...). Por outro lado, quarteto e helicópteros devem afastar-se do público, que só ouve o som transmitido pelas colunas. O jogo coloca o público *perante o inalcançável*: ouve os helicópteros *mas* não ouve os helicópteros.

Talvez seja possível descrever esta encenação em termos benjaminianos. Pois esta sobreposição do som diferido até à perda do original não é também uma perda de aura, na «manifestação única de uma lonjura, por muito próxima que esteja» (Benjamin, 1936: p. 81)? E a ausência do som imediato não lembra a morte de um narrador? A obra promete o que nunca dá senão por reprodução. Existe ainda outro diferimento, em segundo grau. Penso numa indicação de Stockhausen: o espectador vê, no *écran* da televisão, o cockpit de cada helicóptero, com o piloto, o instrumentista, o instrumento de arco, e a própria terra que se avista através do helicóptero. Assim, o espectador pode ver *aquele mesmo lugar onde se encontra*, mas a partir de um helicóptero e de uma televisão. Neste duplo diferimento, o espectador vê-se a si mesmo, mas é um outro si-mesmo que ele vê.

Este diferimento é, de resto, uma estratégia nuclear de Stockhausen, que afirma numa entrevista dada a Mya Tannenbaum:

«a família instrumental sofrerá de futuro uma metamorfose, em relação aos meios electroacústicos à disposição. Eles são os microfones de contacto, os filtros, os transformadores, os projectores espaciais, os pedais para o volume sonoro, elementos que serviram para a execução de algumas peças, se não de todas. Por outro lado, até Beethoven se pode executar em parte com microfones. Beethoven microfonizado sob garantia. (...) Sabe-se por experiência electroacústica que com apenas três violinos microfonizados se obtém o mesmo timbre sedoso e as mesmas modulações de frequência de uns bons 14 violinos ouvidos ao natural.» (Stockhausen e Tannenbaum, 1985: pp. 60-61).

Herberto Helder apreciaria certamente este “Beethoven microfonizado por garantia”. A orquestra clássica anda ainda em mala-posta, para salvaguarda do som “autêntico”, biciclético, dos 14 violinos. Em Stockhausen, a obra sobrepõe-se ao real, dá-se como soberana: o real é a própria obra, mas a obra fica sempre diferida. Na perda da aura, o diferimento torna-se objecto sensível.

Não poderemos pensar a visão panorâmica herbertiana também como *diferimento* da terra poética? A visão do helicóptero teórico, capaz de perscrutar do alto uma terra cheia de tradições, não será uma visão perturbada pelo voo? Não será *toda* a visão de um poeta sobre a poesia anterior uma visão diferida pela sua própria necessidade de voar alto? Não será o helicóptero a metáfora do diferimento da terra na imagem vista à distância? E tal ganho de estranheza perante um objecto diferido não fará parte de (ou não provocará) angústia de influência acrescida?

É claro que em Stockhausen os helicópteros existem e em Herberto Helder são uma metáfora. Mas em ambos os autores eles funcionam como símbolo de corte com uma tradição “terrestre”, propõem um novo laço com a arte. Por outro lado, como vimos, o corte não é radical: o helicóptero stockhauseniano *devém* violino. Na própria ruptura se insinua a ambígua continuidade. Para descobrir um paradoxo semelhante, teremos de recuar quatro séculos.

8. Outros helicópteros, outras imitações: Leonardo da Vinci

Até que ponto o helicóptero pode servir de metáfora a um século de poesia autotélica? Será preciso regressar ao primeiro modelo de engenho voador, idealizado por Leonardo da Vinci. Ora, Herberto Helder

não integra esta referência no seu texto. Na sua diacronia, o voo humano começa com Ícaro. Dédalo é silenciado, e no entanto, segundo o mito, teria sido ele o primeiro voador: Ícaro não inaugurou o voo mas a queda.

Leonardo da Vinci não é Ícaro: talvez seja Dédalo, ou Fausto. Infelizmente, pouco sabemos da efectiva concretização dos seus projectos para máquina voadoras: se tentou construir os engenhos projectados, nada assegura que estes primeiros helicópteros ou aviões tenham voado. De qualquer forma, Paul Valéry lembra que máquinas voadoras do século XX usam «la voilure même du type *chauve-souris* que Léonard avait minutieusement étudiée et dont il a dessiné et calculé tous les éléments de construction.» (1942: p. 11). Leonardo da Vinci dissecava morcegos, procurando as leis do voo que seria preciso *imitar* no engenho voador. Eis como o descreve:

«Un oiseau est un instrument qui fonctionne selon la loi mathématique, instrument que l'homme est capable de reproduire avec tous ses mouvements, mais non avec une force correspondante, encore qu'il ne soit défectueux que sous le rapport de la conservation de l'équilibre. Nous pouvons donc dire qu'à un tel instrument, construit par l'homme, rien ne manque hormis la vie de l'oiseau, vie qu'est tenue de lui fournir celle de l'homme.» (Vinci, s/d: p. 509);

«Fais-la en sorte que l'homme soit solidement maintenu dessus (...), de façon à ne pouvoir ni monter ni descendre; et qu'il exerce sa force naturelle avec les bras ainsi qu'avec les jambes.» (512).

O confronto entre homem, máquina e pássaro será constante nestes textos. O pássaro é o paradigma da máquina perfeita. Esta, por seu turno, funciona como um suplemento do homem: as asas são os braços do voador. Mais próximo de nós, Wittgenstein ainda concebeu uma máquina que funcionaria nestes termos. Mas o helicóptero do século XX e todo o nosso imaginário da máquina voadora distanciam-se neste aspecto do modelo de Leonardo da Vinci. Não sendo necessária a força motriz humana, o homem é apenas piloto dentro de uma máquina que o fecha e transporta.

De resto, Leonardo parece ter concebido dois tipos de engenhos: um elevava-se graças a asas, outro através de uma hélice. Apenas este último deveria porventura comparar-se com o helicóptero contemporâneo. A diferença entre os dois engenhos é tal que me pergunto se poderei continuar a chamar helicóptero à máquina com asas de Leonardo e à máquina herbertiana. Mas o próprio Herberto Helder, evocando Ícaro, cria uma relação entre o voo por meio de asas e o voo do moderno helicóptero. O essencial é a conquista da panorâmica.

Ícaro e Leonardo têm uma relação física com os engenhos que no helicóptero herbertiano desaparece, em prol de um controlo técnico mais apurado: agora o homem está alienado da sua própria força. O voador que activava a máquina com os músculos apenas dominava a paisagem; o piloto da máquina motorizada domina o helicóptero *que* domina a paisagem. Podemos encontrar neste domínio técnico uma forma de anti-humanismo, num sentido lato do termo? *Photomaton & Vox* investe ironicamente contra o sujeito, a biografia, a vida como obra. Preferindo o helicóptero ao esforço muscular, ou confundindo-os, como confunde mão e revólver, Herberto Helder rejeita anteriores definições do humano, certo de que nenhum humanismo alguma vez pôde pensar o homem, como pretende Heidegger:

«Que humanismo? Lá isso! Já tanto me contaram de tantos humanismos, já, por motivo do humanismo, houve quem se devotasse à expectativa da invasão dos bárbaros, que, senhores, prefiro destutelar-me de qualquer intenção humanista: peço apenas que me estimem o paradoxo e a ironia como uma arte.» (Helder, 1979: pp. 111-112).

Por outro lado, para definir o voo, o próprio Leonardo da Vinci recorre a comparações que interessa analisar:

«Il est également nécessaire que l'abaissement des ailes s'accomplisse par la force des deux pieds simultanément; ainsi tu pourras régler le mouvement et garder l'équilibre en abaissant une aile plus vite que l'autre, selon les besoins, comme tu le vois faire au milan et à d'autres oiseaux» (p. 515);

«Voici comment tu procéderas si tu veux décoller d'une plaine; ces échelles font office de jambes, et tu peux battre des ailes tandis qu'il s'élève. Vois le martinet, et comme une fois pose sur le sol, il ne peut plus prendre son essor parce que ses pattes sont courtes. Mais quant tu t'es élevé, tire les échelles en haut» (p. 518).

A analogia é óbvia: o engenho, proto-avião ou proto-helicóptero, funciona como um animal. Cada movimento imita ou corrige a natureza (o martinete não deixa de ser um modelo, mesmo quando o engenho se torna *anti*-martinete). O próprio facto de Leonardo escrever “asas” significa que o modelo zoomórfico continuará presente na catacrese.

Depois de Leonardo, a navegação aérea só recomeça com a *Passarola* (nome sintomático) do padre Bartolomeu de Gusmão, em 1709, setenta

e quatro anos antes do balão de ar quente dos irmãos Montgolfier; em 1900 o conde alemão Ferdinand von Zeppelin cria o dirigível; mas estas naves entrarão em decadência cerca dos anos '30 do século XX. Se já em 1845 o inglês George Cayley desenha o primeiro planador, apenas em 1903 os irmãos Orville e Wilbur Wright voam num avião, o *Wright Flyer*, com motor a gasolina. Quatro anos depois, em 1907, Paul Cornu e Louis Breguet são os pilotos dos primeiros voos de helicóptero (com motor de explosão). Na década de '30, o helicóptero “giroplano” atinge recordes de velocidade (110 km/h) e em 1939 Igor Sikorsky cria o *VS-300*, modelo para todos os helicópteros posteriores. Amplamente utilizado na Segunda Guerra Mundial, o helicóptero passa a ter motores a jacto em 1955.

A bicicleta, por outro lado, tem origem incerta. Podemos recuar a um engenho chamado “célérifère”, inventado em 1791 pelo conde de Sivrac, em França: trata-se de uma máquina em madeira, com duas rodas, que o condutor acciona com os pés no chão. Em 1816, Niepce, o inventor da fotografia, e em 1817, o barão alemão K. F. Drais criam duas máquinas antecessoras da bicicleta, inventando a roda dirigível à frente. Ora, até aqui, a bicicleta imita o cavalo; as primeiras bicicletas inglesas em ferro chamam-se *dandy-horse* ou *hobby-horse*. Só em 1861 surge o pedal, da autoria de Pierre Michaux e seus filhos Ernest e Henri; e no fim da década de '60 (algumas décadas antes dos primeiros voos pilotados de avião) nascem as primeiras bicicletas modernas.

Neste sentido, ambas as máquinas partem de modelos naturais, constituindo imitações zoomórficas.

9. Os voos das vanguardas

Sugeri que a «forma eleitamente apocalíptica e luminosa de escutar a poesia» seja a vanguarda. O século de *Photomaton & Vox* define-se precisamente pela violência guerreira (*vanguarda* é um termo militar) da acumulação de helicópteros. Que consequências traz o acumular de voos: criações e teorizações poéticas? O que acontece quando também os “lepidópteros” voam?

O contexto em que surge *Photomaton & Vox* é inédito na História. *Novo*, não porque se tenham inventado novas formas de vanguarda (essa fora já a *novidade* do modernismo) mas porque essas formas criaram uma história: a(s) notícia(s) do(s) fim(ns) *repete(m)-se*. O vanguardista sabe que o antecede uma *tradição* de vanguarda: a vanguarda é agora um obstáculo a destruir. Discurso do fim, ela não se preserva a si mesma; mas até isso já estava em Dada, que era o alvo de Dada. Em 1976

(«Declaram que...»), ou 1979 (*Photomaton & Vox*), matar a vanguarda já é uma repetição da vanguarda anti-vanguarda Dada – e Dada é nesse momento só uma escola: o *dadaísmo*.

A vanguarda contém um paradoxo venenoso. Matei Calinescu lembra, em *Five Faces of Modernity*, que todo o projecto de vanguarda, quando atingido, é de um aborrecimento insuportável. A Jerusalém celeste prometida no *Apocalipse* peca por falta de diferença: nela nada acontece. Como pretende Calinescu, a vanguarda só pode existir enquanto a sua proposta é utópica: qualquer concretização a destrói (1987: 67). Com efeito, esse futuro previsto pela vanguarda, onde o tempo encontrará o seu culminar na perfeição, é também a absoluta anulação do tempo. A utopia apenas é válida enquanto, como quer o étimo, não tem lugar. Quando o helicóptero já voa, ninguém pode descolar dele para um céu superior: não há meta-helicóptero.

Ora, «(a paisagem é um ponto de vista)» insere-se ainda em certo vigor vanguardista. A sua leitura da história não é linear, mas sabe que os poemas se transmitem no sentido escatológico de uma iluminação progressiva. Isto justifica a permanência de Rimbaud como modelo poético: «Rimbaud principiou a ser contemporâneo do futuro, melhor designado: ele é nosso irmão de sangue – conotando-se sangue como raça espiritual; mestre e discípulo de um certo destino comum.» (1979: p. 62). O gesto de pilotar um avião teórico sobre a poesia atravessa a história, empilhando, numa expressão nietzschiana, cadáveres de divindades: «Quando começou a navegação aérea – isto é: nas alturas de Ícaro, apesar da biografia desastrosa –, começou-se logo também com o crepúsculo dos deuses.» (*ibidem*: p. 61).

Mas se o entusiasmo dos vários experimentalismos a que assistem os anos '50, '60 e '70 leva a um apogeu do experimentalismo, todos os apogeus têm algo de canto do cisne. A burguesia que as vanguardas visavam reconhece agora o mérito artístico das experiências. Barthes tinha razão: a novidade dura apenas um instante. Herberto Helder sente este paradoxo de forma violenta: «Não sei de desespero tão fundamental como este de gesto e palavra, os nossos, serem tão prestidigitadoramente reconvertidos ao gesto e palavra da regra.» (1979: p. 110). O relativismo da segunda metade do século torna impossível o choque porque os valores da sociedade ocidental perdem muito da sua rigidez (rigidez que, aliás, incentivava a própria violência das vanguardas) e porque a abundância de propostas vanguardistas fez da vanguarda uma cacofonia repetitiva sem poder. O ocidente deixa de oferecer um modelo a destruir; e a destruição torna-se um modelo. A vanguarda perde conteúdo, passa de acção potencial a objecto estudável: Matei Calinescu propõe a formação

de uma Teotematologia (1987: p. 62), que descreveria as iconoclastias como um sistema.

Torna-se paradoxal exigir helicópteros quando só a jangada irônica é possível. O modelo forte do helicóptero não serve, se o “lepidóptero” já descobriu como anular as vanguardas. Talvez o novo apenas possa chegar, então, pelo regresso à planura, por uma sobrevivência que recupere a tradição, não lutando contra ela, mas navegando nas suas entrelinhas? Na jangada, o piloto do helicóptero estilhaçado reencontra uma feitura do poema sem projectos autoritários.

Poderíamos abandonar todo o símile do helicóptero pensando o que seria o céu herbertiano. Tal como o texto de *Photomaton & Vox* o pensa, o céu parece habitado apenas por um helicóptero, com o privilégio de ver toda a locomoção terrena. Mas a este helicóptero devemos acrescentar os de tantos autores que Herberto Helder sabe “verticais”: pelo menos Rimbaud e Nietzsche. Ícaro e Freud? *Photomaton* permite alargar a lista, incluindo Artaud, Jarry, Bataille, etc. E a enumeração poderia continuar por nossa própria conta, extravasando até as referências explícitas.

Em suma, o céu herbertiano está repleto de helicópteros. Não voam todos à mesma altura, mas habitam o mesmo céu. Temos de pensar então a dialéctica da verticalidade/horizontalidade na arte do século XX: trata-se de um século de helicópteros, aviões, foguetões. O voo é regra: toda a vanguarda, mesmo a mais revolucionária, *repete* um gesto prometeico – gasto? Sem provocação (mas *scherzando*) direi que a revolução após o descolar dos helicópteros seria fazer poesia em terra. Magritte, para chocar os amigos surrealistas, vestiu um fato, apertou a gravata e saiu à rua de chapéu de coco.

10. O regresso ao *Apocalypse*

Depois de tantas propostas de fim (do belo, do homem, da história, da cultura, do sujeito,...), resta proclamar o fim das próprias vanguardas. Esta é a tarefa paradoxalmente moderna da pós-modernidade: o fim das vanguardas é também uma vanguarda, o pensamento do fim do fim. Eis-nos de novo no limiar do *Apocalypse*.

Isto não nos deve surpreender, se pensarmos, com Derrida, que todo o discurso é apocalíptico. Em *D'un Ton Apocalyptique Adopté Naguère en Philosophie* (1982), Derrida lê um texto de Kant sobre a mistificação: Kant ataca os filósofos que se assumem como iluminados profetas do fim de um mundo, ostentando um conhecimento secreto

(admita-se o paradoxo). A fonte de tais discursos é, claro, o *Apocalipse* de João, mensagem cifrada sobre a Revelação e o Fim. Kant é impiedoso contra tais mistagogos, ocupados em alimentar um mito sobre si próprios, um tom de conhecimento escatológico. No entanto, indica Derrida, Kant parece ridicularizar menos o “tom” dos filósofos do que a tese do fim da filosofia. Por outro lado, só os “falsos” aristocratas do espírito são criticados: mistagogo é aquele que *se faz passar por* iluminado. O “tom apocalíptico” acaba salvaguardado, mesmo quando Kant pugna por uma teologia racional contra as metáforas do véu de Ísis.

Derrida conclui que «se Kant denuncia aqueles que proclamam que a filosofia acabou desde há dois mil anos, foi ele próprio que, assinalando um limite, até mesmo o fim de um certo tipo de metafísica, libertou uma outra vaga de discurso escatológico em filosofia.» (1982: p. 42). Se «o Ocidente foi dominado por um poderoso programa que foi também um contrato indestrutível entre os discursos do fim» (*ibidem*), tal programa poderia começar com João, incluir Hegel e o fim da História, Nietzsche e o fim do Homem, Heidegger e o fim da Metafísica. Podemos acrescentar Herberto Helder e o fim da poesia horizontal? Poderemos reconhecer em «(a paisagem é um ponto de vista)» o mesmo “tom” de conhecimento secreto e a predição do fim de um estado de coisas que inclui até a tradição *Apocalipse – Assim Falou Zaratustra – Carta sobre o Humanismo –...*? Haverá nestes discursos um mesmo “tom” de revelação da verdade última? A «forma eleitadamente apocalíptica de escutar a poesia» significará que esta é a forma nova e definitiva de conhecer a poesia? Nada é previsto para lá do helicóptero: é a utopia conquistada, o futuro da vanguarda tornado presente da criação, o erotismo do sonho volvido realização sexual.

No tom apocalíptico o tempo é destruído. Inevitável melancolia: *omne animal triste post coitum*. Mas isso virá depois: agora o discurso do fim exulta na sua busca de desmistificação e apresentação apocalíptica:

«E há ainda a apresentação, novo estilo de 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. É o comovente e fulgurante show do imaginário. Ficará para depois, para a impopularidade doméstica. Vertigens, venenos, os murmúrios íntimos! Assim.

Talvez não fique mal um dizer de Blaise Cendrars. “Et le métier d’homme de guerre est une chose abominable et pleine de cicatrices, *comme la poésie.*” (1979: p. 63).

Em *D'un Ton Apocalyptique...*, o pensamento de Derrida abandona Kant como exemplo de *double bind* e regressa à estrutura do *Apocalipse* de João. Cujo “autor” não se confunde com o redactor: João apenas escreve o que ouve as vozes celestes dizerem. As quais são mero veículo das palavras de Deus. Quanto a João, escreve para Igrejas, as quais informarão os fiéis, etc. Em suma: pouco se pode esclarecer sobre a identidade do emissor e dos receptores. De resto, como acontece em todo o acto de enunciação:

«desde que não saibamos já quem fala ou quem escreve, o texto torna-se apocalíptico. E se os envios reenviam sempre a outros envios sem lugar de destino decidível, o lugar de destino ainda por vir, então esta estrutura bem angélica, aquela do apocalipse de João, não é também aquela de toda a cena da escrita em geral? (...) o apocalíptico não será uma condição transcendental de todo o discurso, mesmo de toda a experiência, de todo o presságio ou de todo o sinal?» (1982: pp. 57-58).

Três brevíssimas conclusões. Em primeiro lugar, é claro que continuamos a tentar desmistificar falsos apocalipses (como João, que ameaça com o castigo divino quem deturpar o texto do *Apocalipse*). Mas esta desmistificação é também um gesto apocalíptico, refaz o apocalipse em si mesma: «toda a linguagem sobre o apocalipse é também apocalíptica», diz Derrida (*ibidem*: p. 63). Álvaro de Campos propõe o fim da beleza para desvelar a força, Herberto Helder condena a mala-posta para anunciar o helicóptero. Não podemos pensar sem nos referirmos a esta estrutura (de que a vanguarda é só um exemplo extremo): todos os nossos enunciados procuram actualizar uma nova verdade, continuar um discurso do fim. Por último, o próprio enunciado desconhece o seu destinatário. Derrida avança esta conclusão a partir do estudo de um curto enunciado do *Apocalipse*: “Vem”. Não podemos dizer quem enuncia ou a quem é enunciado este “Vem”. Também no texto herbertiano não pudemos definir quem andava de mala-posta, quem pilotava os helicópteros, ou sequer quem é visado, convidado, provocado pelo enunciado. O apelo à instauração da novidade vertical provém de uma voz indefinível e atinge todos os receptores disponíveis. O *apocalipse* herbertiano está supremamente sozinho e disponível para actualizar-se. Tal como o de João.

Por isso a viagem continuará. Não pode senão continuar.
Scherzando apocalipticamente.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMS, M. H.
1953, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*;
ed. ut.: London, Oxford University Press, 1960.
- AGOSTINHO, Santo
s/d a, [19 homilias de comentário ao *Apocalipse* de São João]; ed. ut.:
Vitória Final de Cristo. Apocalipse de S. João comentado por Santo Agostinho,
Coimbra, 1960.
- AGOSTINHO, Santo
s/d b, ed. ut.: *Confissões*, 12.^a ed., Braga, Livraria Apostolado da Imprensa,
1990.
- Apocalipse*
s/d, ed. ut.: *Bíblia*, 15.^a ed., Lisboa, Difusora Bíblica (Missionários
Capuchinhos), 1991.
- ARISTÓTELES
s/d, ed. ut.: *Poética*, ed. de Eudoro de Sousa, 3.^a ed., s/L, IN-CM, 1992.
- BENJAMIN, Walter
1928, *Einbahnstrasse*; ed. ut.: *Rua de Sentido Único*, editado com *Infância
em Berlim por volta de 1900*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992.
- BENJAMIN, Walter
1936, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit»;
ed. ut.: «A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica» in *Sobre
Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992: pp. 71-
-113.
- BLOOM, Harold
1973, *The Anxiety of Influence*; ed. ut.: *A Angústia da Influência. Uma
teoria da poesia*, Lisboa, Cotovia, 1991.
- CALINESCU, Matei
1987, *Five Faces of Modernity – Modernism, Avant-Garde, Decadence,
Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press.
- CAMPOS, Álvaro de
1914, «Ode triunfal» in *Orpheu I*, 1915; ed. ut.: *Livro de Versos*, ed. de Teresa
Rita Lopes, 2.^a ed., Lisboa, Estampa, 1994: pp. 87-93.

- CAMPOS, Álvaro de
1924, «Apontamentos para uma Esthetica Não-Aristotélica I» in *Athena*, vol. I, n.º 3, Lisboa, Dezembro de 1924: pp. 113-115; ed. ut.: 2.ª ed. fac-similada, Lisboa, Contexto, 1994.
- CAMPOS, Álvaro de
1925, «Apontamentos para uma Esthetica Não-Aristotélica II» in *Athena*, vol. I, n.º 4, Lisboa, Janeiro de 1925: pp. 157-160; ed. ut.: *ibidem*.
- DERRIDA, Jacques
1978, *La Vérité en Peinture*, Paris, Flammarion.
- DERRIDA, Jacques
1982, *D'un Ton Apocalyptique Adopté Naguère en Philosophie*; ed. ut.: *De um Tom Apocalíptico Adoptado Há Pouco em Filosofia*, Lisboa, Vega, 1997.
- ECO, Umberto
1988, *Il Pendolo di Foucault*; ed. ut.: *O Pêndulo de Foucault*, 4.ª ed., Lisboa, Difel, s/d.
- FREUD, Sigmund
1900, *Traumdeutung*; ed. ut.: *The Interpretation of Dreams*, New York, The Modern Library, 1994.
- FREUD, Sigmund
1916, ed. ut.: *Introduction à la Psychanalyse*, Paris, Payot, 1973.
- GENETTE, Gérard
1991, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil.
- HELDER, Herberto
1963, *A Máquina de Emaranhar Paisagens*; ed. ut.: *Poesia Toda*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996: pp. 273-278.
- HELDER, Herberto
1976, «Declaram que...», texto introdutório de *Nova. Magazine de poesia e desenho*, org. de António Paulouro, António Sena, Herberto Helder, n.º 1, Lisboa, Inverno 1975-1976: pp. 1-5.
- HELDER, Herberto
1979, *Photomaton & Vox*; ed. ut.: 3.ª ed., Lisboa, Assírio e Alvim.
- LOURENÇO, Eduardo
1974, *Tempo e Poesia*; ed. ut.: Lisboa, Relógio d'Água, 1987.

SAA, Mário

1925, «A Alvaro de Campos ou Apontamentos sobre os “Apontamentos para uma Esthetica Não-Aristotélica”» in *Athena*, vol. I, n.º 4, Lisboa, Janeiro de 1925: pp.165-167; ed. ut.: 2.ª edição fac-similada, Lisboa, Contexto, 1994.

SÁ-CARNEIRO, Mário de

1914, *Dispersão*; ed. ut.: *Poemas Completos*, ed. de Fernando Cabral Martins, 2.ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

184

STOCKHAUSEN, Karlheinz

1993, *Helikopter-streichquartett*; interpretado por Quarteto Arditti (Irvine Arditti, David Alberman, Gart Knox, Rohan de Saram), com direcção e tratamento electrónico de Karlheinz Stockhausen, em 1996; edição: Colónia-Paris, Westdeutscher Rundfunk WDR – Montaigne Audivis, MO 782097, 1999.

STOCKHAUSEN, Karlheinz

1999, [texto introdutório à edição de *Helikopter-streichquartett*]; versão francesa: pp. 18-24.

STOCKHAUSEN, Karlheinz, e TANNENBAUM, Mya

1985, *Stockhausen – Entrevista sul genio musicale*; ed. ut.: *Diálogo com Stockhausen*, Lisboa, Edições 70, 1991.

VALÉRY, Paul

1942, «Léonard de Vinci» in *Les Carnets de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard: pp. 7-12.

VINCI, Leonardo da

s/d, ed. ut.: *Les Carnets de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1942.