



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

BRAGA

“Os Passos em Volta” de Herberto Helder: ou como resgatar a existência pela cartografia do devir

Dissertação de Mestrado apresentada à
Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de mestre em **Literatura
Portuguesa.**

João Carlos Justino Mendes de Gouveia

Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais

MAIO 2020



CATÓLICA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS

BRAGA

“Os Passos em Volta” de Herberto Helder: ou como resgatar a existência pela cartografia do devir

Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Católica Portuguesa para obtenção do grau de mestre em **Literatura Portuguesa**.

João Carlos Justino Mendes de Gouveia

Sob a Orientação do Prof. Doutor **João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva**

Dedico este trabalho às minhas tias,
Felisberta e Merícia,
que estão sempre presentes na minha vida.

Agradecimento

Ao Professor Doutor João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva, o meu reconhecido agradecimento, pelo estímulo e apoio, manifestado do primeiro ao último minuto, no acompanhamento e na orientação desta dissertação sobre Herberto Helder. Jamais esquecerei o rigor, a competência, o espírito crítico, a tolerância intelectual e a lealdade pedagógica como sempre abordou os temas e as questões inerentes ao trabalho agora concluído, o que me honra ter sido seu aluno.

Resumo

A celebração da vida, para Herberto Helder, só é possível pela poesia, uma vez que, no universo herbertiano, esta comporta um poder extremo, alicerçado pela energia inesgotável de duas tensões: a inocência e o espírito demoníaco. É disto que nos dá conta a leitura dos vinte e três textos em prosa apresentados em *Os passos em volta*: a presença ininterrupta de diferentes narradores, em contínua alternidade, em especial o narrador-poeta, um ser indistinto do poema, na sua imanência absoluta.

Na verdade, ninguém sai impune depois de uma leitura mais cuidada de *Os passos em volta*. Convém, por conseguinte, reconhecermos não só a realidade dinâmica inerente à geografia física e humana por onde deambulam os diferentes narradores, mas partilharmos a existência mitificada das tensões interiores e das fugas ininterruptas, num recomeço permanente, sem fim, da própria escrita.

Palavras-chave: autor, imanência, poesia, escrita, corpo.

Abstract

Life's celebration for Herberto Helder is only possible through poetry. In the Herbertian universe it holds an extreme power, grounded by the inexhaustible energy of two tensions: the innocence and the demonic spirit. This is what gives us the reading of the twenty-three prose texts presented in *Os passos em volta*: the uninterrupted presence of different narrators, in continuous alternation, especially the narrator-poet, an indistinct being of the poem, in its absolute immanence.

In fact, no one goes unpunished after a meticulous reading of *Os passos em volta*. It is therefore appropriate to recognize not only the dynamic reality inherent in physical and human geography through which the narrator-poet wandered, but to share the mythic existence of his inner tensions and his uninterrupted escapes, in a permanent, endless restart, of writing itself.

Keywords: author, immanence, poetry, writing, body.

Índice

Introdução.....	1
Primeiro capítulo - Da morte da biografia à suspensão da realidade.....	8
- Como se erguer num devir sem começo nem fim.....	22
Segundo capítulo - Sob o signo da imanência.....	31
- A insídia do real	43
Terceiro capítulo - Uma língua outra	52
- Do estilo e da obscuridade	63
Quarto capítulo - Para cada corpo os sortilégios da loucura	74
- Do caos e do demoníaco	92
Quinto capítulo - A vontade segundo as contingências do acaso	97
- A vida como acontecimento excessivo	111
Conclusão	117
Bibliografia	121

Introdução

É inegável que esta obra de Herberto Helder, *Os passos em volta*, após a sua publicação em 1963, se impôs repentinamente no meio literário português, seja pelo surgimento rápido e espontâneo de uma fortuna crítica fervorosa, seja pela conquista de uma massa de leitores arrebatados, imbuídos de um imaginário e de uma visão do mundo comuns e muito emotivos, nos aspetos social e político. Referimo-nos à presença de uma legião de admiradores desta obra inovadora, críticos e leitores em geral, efusivamente iconoclasta na sua expressão, promovendo a rutura no plano das ideias, das mentalidades e do pensamento. Todos eles são o espelho dos sinais de um tempo histórico específico, no início da mítica década de sessenta do século passado, muito antes dos diversos e distintos *maios* que aconteceram por esse mundo fora, a tal *rebeldia estudantil, orgíaca e poética*, de que nos fala Octavio Paz no seu livro *Vislumbres da Índia* reflexo de uma “civilização doente” (PAZ, 1995: 159), que se aventurou pelos jardins em redor do Pentágono, em Washington, ou por entre os paralelepípedos do Quartier Latin, em Paris, ou, ainda, através do invulgar desfile de minissaias, uma ginástica de lucubrações libidinosas, cujos destinatários se tinham transfigurado em assassinos imberbes, então acantonados com os seus tanques no centro de Praga, ou, para culminar, o hediondo massacre na Praça das Três Culturas, em pleno coração da Cidade do México. Na verdade, muito tempo antes destes acontecimentos, os leitores de Herberto Helder, conscientes da situação política e social no país, também já gravitavam em redor de sentimentos e emoções que apelavam veladamente à “rebelião contra os valores e ideias da sociedade moderna” (PAZ, 1995: 158), os tais valores e ideias que haviam ocupado um espaço considerado interdito: *a consciência*; a consciência, mas completamente estiolada, débil e, acima de tudo, feita em pedaços, tão dispersa por valores díspares entre si, submersa no reino da abundância e da contradição, propício à fuga e ao medo – por mais gloriosos que tenham sido esses tempos. O rastilho era longo, antigo, e, enleado nas diferentes latitudes do mundo ocidental e da sua civilização, haveria de colocar em estado de ignescência as sebatas do positivismo, porquanto das pechas das *luzes* e da *razão* nada se salvaria dos escombros do saber antigo, principalmente da antiquíssima moral.

Porém, reconhecendo ser este um dos aspetos emblemáticos de *Os passos em volta*, perfeitamente datado em termos de receção literária, contrariando a referência ao hermetismo órfico de todas as suas publicações poéticas, sugerida pela crítica, particularmente a partir de *A colher na boca*, em 1961, pretendemos nos concentrar, agora, com a sua nova obra, na revitalização da sua escrita e na inovação da sua estética literária, para melhor compreendermos o pensamento de Herberto Helder, e a intencionalidade e o alcance da sua experiência, a mudança da poesia para a prosa, manifestada nesses contos enigmáticos e estranhos, lidos como se se tratassem de textos poéticos, pelos seus inúmeros leitores. De facto, *A colher na boca* e *Os passos em volta* romperam não só com os modelos estanques da poesia e da prosa, como sobrevalorizaram a linguagem em desprimor da representação – marcando não só todo o espaço literário do país, a partir da segunda metade do século passado, como ainda permitiram que, posteriormente, determinados autores oriundos da Madeira, mas com dimensão literária nacional – José Agostinho Baptista, Ana Teresa Pereira e José Tolentino Mendonça -, quebrassem, em definitivo, e de uma forma indelével, com a imbecilidade de dois arquétipos serôdios, em torno da identidade, e das suas múltiplas e subtis variações, relativa ao quadro mental regional da ilha: por um lado, o inefável “cantinho do céu”, sedimentado durante o Estado Novo, e, por outro, roçando o patético, qual ave de mau agouro, em estrita consonância com a natureza autocrática do regime autonómico emergente, o desbocado “povo superior”.

Por conseguinte, para melhor fundamentarmos o nosso estudo, interessa-nos conhecer o pensamento de Gilles Deleuze, a propósito da identidade e da diferença, de acordo com a sua designada filosofia da transgressão, cujos filósofos, Michel Foucault e Jacques Derrida, se incluem também, todos eles mais ou menos contemporâneos de Herberto Helder, sem que haja, por parte deste, qualquer citação ou referência, nas suas obras de cariz ensaístico e autobiográfico, relativas a estes pensadores. Deste modo, colocaremos o enfoque no que significa pensar (cada metáfora num verso herbertiano, admitimos nós, já era um arrojo do pensamento) n’*Os passos em volta*, um pouco no que é explicitado, por Gilles Deleuze e Felix Guatarri, na obra *O que é a Filosofia?*, particularmente, na conjugação dos conceitos de “geografia do pensamento” (rompendo com a ideia de grandeza filosófica cumulativa, em que a filosofia que se segue é sempre superior à anterior) e de “pensamento sem imagem” (espaço da diferença), por oposição ao conceito de “imagem do pensamento” (espaço da representação), numa clara valorização da inter-relação com outros filósofos, concebidos como seus intercessores, num “teatro filosófico” e “de personagens concetuais”, utilizando um sistema de colagens e jogo de máscaras, no ressurgimento de vários duplos, mas sempre

em conexões diferenciais e dissemelhantes. Nesta originalidade de conceber a filosofia, Gilles Deleuze e Felix Guatarri privilegiaram uns filósofos em relação a outros, e os respetivos conceitos, consoante as motivações dos seus estudos, infringiam determinadas torsões, quer na formalização de novos conceitos, quer na sua reformulação na exposição argumentativa, sendo concebida a filosofia como a “arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos” (DELEUZE, GUATARRI, 2003:9). Pelo que foi dito anteriormente, não só outros conceitos associados ao seu pensamento são sugeridos pela relação entre aqueles criados por si a partir de outros filósofos, mas também por outros elementos não conceituais de outros domínios do saber. No seu livro *O que é a Filosofia?*, decerto, a relação da filosofia com os outros saberes é devidamente explicitado: a filosofia é produção, criação de pensamento, nunca reflexão, nem representa qualquer autoridade ou legitimidade sobre os outros saberes; os outros saberes, a ciência e as artes, por exemplo, também produzem e criam pensamento nos seus domínios específicos. Se a filosofia produz pensamento, criando “conceitos”, a ciência também produz pensamento, criando “funções”. E o mesmo para as artes, a literatura, a pintura ou o cinema; criam sensações e através destas produzem pensamento. Isto é, dão consistência às perceções do domínio comum, transformando-as em “afetos” e “perceptos” – enquanto elementos ficcionais; enfim, tudo disposto no encalce da questão central da sua filosofia: a não representação; dito de outra forma, a necessidade de superar a subordinação da “diferença” em relação à “identidade”, no seu sistema de pensamento.

Julgamos ser necessário, no entanto, trazer à colação um brevíssimo aspeto biográfico, neste conjunto de referências gerais, que confluem diretamente para o processo de definição do objeto do nosso estudo, uma vez que seremos confrontados, na diegese de *Os passos em volta*, com a inevitável (emblemática) viagem. Trata-se de um elemento factual, severamente esclarecedor, relativo àquela deslocação do adolescente Herberto Helder, para estudar em Lisboa, muito antes das suas idas e vindas, em adulto, ao estrangeiro. Pretendemos desmistificar, logo à partida, a imagem com que lhe calafetaram a vida, depois de ungido pela glória de poeta excecional, agrilhoando-o a um simulacro de indigência endémica, *ad hominem*, cuja moléstia secular se distenderia até ao fim da sua vida, numa espécie de contraponto ao valor inestimável da sua obra literária, de um panteão similar ao de Pessoa e de Camões. Na verdade, no ano de 1946, mesmo logo a seguir à segunda guerra mundial, enquanto se reforçavam os grandes surtos de emigração insular, Herberto Helder (um rapaz nem de poucas posses, nem atravancado por falta de necessidades materiais) – “Viaja para Lisboa com 16 anos para frequentar o 6.º e 7.ºanos da escola Luís de Camões (Av. Almirante Reis)” (FERNANDES, 2015: 229). Por essa altura (a segunda guerra mundial acabara

recentemente), ninguém, numa ilha como a Madeira, ambicionava, no horizonte das suas possibilidades, viajar. Para além do cerco do mar, ou se saía ou se fugia, de acordo com a percepção individual da clausura da norma a que cada um estava sujeito, seja por determinismo social, seja pelo sufoco da cobertura do entrelaçado das mentalidades (essa era a situação de Herberto Helder); todo um mundo confinado à exiguidade de terra improdutiva, cuja pressão patológica da moral ufana se revertia na face de um devir, castrador e invisível, que, silencioso, se edificava nas singularidades aterradoras da vida quotidiana, às quais, só com a aprendizagem do “estilo”, como haveremos de ver na matéria diegética de *Os passos em volta*, seria possível as aplacar, enquanto necessidade de sobrevivência física e ética. E tanto se podia sair ou fugir para Lisboa, em claro rompimento com a inocência de um jovem estudante, prescindindo, saberíamos depois, de um futuro promissor, como se poderia zarpar para bem longe, na maior das incertezas, arreigado ao peso do chão e sucumbindo pela dureza da fome, que, no trabalho braçal, o suor, docemente, costuma se encarregar de estucar os traços do rosto e de apaziguar o sangue rebentado nas mãos. Isto é, acaba por ajudar o corpo a mergulhar na bravata diária, indo no encalço da ambição, que alimentaria o sonho de ser alguém na vida, concretizando o momento duplo de predestinação, ter saído e ter fugido, ora para Caracas ora para Willemstad (Curaçau), através dos meandros e do jugo dissimulado da chancela oficial, onde as grandes levas de emigração sempre souberam impor, para assegurar a renda destinada aos gastos de um estado, dos quais pouco ou nada beneficiavam os cidadãos.

Se, neste momento, pretendemos fazer referência às diferentes motivações que nos mobilizaram para este estudo acerca de *Os passos em volta*, não podemos deixar de referir às aulas no primeiro ano do curso do mestrado, em especial aquelas sobre Herberto Helder, onde acabamos por conhecer e estudar *Os selos*, uma obra que desconhecíamos por completo; difícilima do ponto de vista do seu estudo académico, mas arrebatadora em termos literários, revelando, quanto a nós, uma faceta heterodoxa da poesia herbertiana, completamente invulgar. E, de acordo com a situação de aprendizagem, devemos reconhecer a importância da leitura e do estudo do ensaio *Os selos de Herberto Helder – entre a apresentação do rosto e a biografia rítmica*, da autoria de João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva, que determinaram, naturalmente, uma nova e profunda percepção da poesia de Herberto Helder, em relação à qual rejubilamos.

No entanto, numa lógica de consolidação e de aprofundamento dos nossos conhecimentos, no horizonte do estudo sobre *Os passos em volta*, tomaremos como certo articular a leitura desta obra em prosa com uma parte significativa da sua poesia, aquela que

se encontra na edição de *Poemas completos*. E, recorreremos, percebendo a heterodoxia interpretativa, perfeitamente reconhecida pelo cânone literário, consultando e estudando a sua fortuna crítica mais proeminente. Isto é, aqueles ensaístas que, no nosso entender, de acordo o objeto do nosso estudo, investigaram a obra de Herberto Helder de um modo profundo e singular - João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva, Rosa Maria Martelo, Silvina Rodrigues Lopes e Manuel Gusmão. Por conseguinte, consoante o corpus ensaístico de cada um destes autores, teremos presente um conjunto de questões pertinentes para o nosso trabalho: o contexto cultural e literário da sua poesia, a percepção do sagrado, o valor e a dimensão simbólicas da palavra, o papel ontológico da transmutação alquímica do corpo em concomitância com a despersonalização da sua escrita; a identificação das tensões teóricas na sua poética e da correlativa problemática autoral; as análises acerca do devir na obra herbertiana; ou as observações inerentes à interligação do sujeito da escrita com a linguagem e o mundo. Porém, interessa referir que deverão ser consultados outros ensaístas de renome, embora numa perspectiva complementar, conforme determinadas situações pontuais. De modo similar, deverá acontecer o mesmo com os textos de Herberto Helder de teor ensaístico e autobiográfico - *Relance sobre a Poesia de Edmundo Bettencourt, Photomaton & vox, As turvações da inocência, Vinte e cinco cartas de Herberto Helder* (dirigidas a Gastão Cruz) e *em minúsculas* (crónicas e as reportagens) –, que acabarão por reforçar o propósito de uma maior aproximação e de um melhor entendimento da obra em questão.

De facto, o nosso objeto de estudo consiste em dar corpo à ideia de criação e de pensamento, na escrita herbertiana de *Os passos em volta*, estabelecendo a evidente heterogeneidade entre imanência e identidade, abarcando todas as dimensões da existência, da vida, do saber e do conhecimento (no plano ontológico, gnosiológico, moral e estético). Ou seja, compreender a complexidade do processo criativo de *Os passos em volta*: uma escrita e um pensamento que se assumem sem as imagens de qualquer semelhança, nem representam as imagens do mesmo e da identidade; assentam apenas no devir da imanência absoluta de si própria, sob o duplo papel, em simultâneo, de vertigem (o deslocamento do sujeito) e demanda na incerteza (a superação do movimento e do espaço pelo tempo). E tudo isto convirá não esquecer, realizado através do trabalho profícuo da linguagem, em particular pela incorporação de uma sintaxe própria, transformando a língua padrão como se fosse uma outra língua, colocando de parte, todavia, qualquer possibilidade de significação dependente de uma dada metalinguagem. Por conseguinte, iremos estudar cada um dos textos por si só, procurando fazer emergir, por entre os meandros da linguagem, a vida na sua singularidade; queremos, portanto, demonstrar que a vida das personagens, fulgurantemente, acontece na

linguagem e através dela, através dos diferentes enunciadores do discurso, desdobrados, pois, em sucessivos narradores, na sua grande maioria autodiegéticos, nestes vinte e três contos, todos eles muito curtos, constituindo, pela indiscernibilidade do tempo e do espaço, exclusivamente, imagens metafóricas do próprio texto, sucedendo-se umas atrás das outras, mas destituídas de verosimilhança e de representação mimética com a realidade. Esta unidade múltipla desenvolve-se porque o presente da escrita está vinculado a uma autoria, mas que se anula enfaticamente, como se toda a diegese nos conduzisse na pegada do seu assassinato metafórico. No fundo, também demonstraremos que a leitura, adstrita aos multifacetados e anónimos leitores, acaba por reconfigurar o tempo e o espaço, em espaços e tempos imemoriais, como se o eterno se apresentasse no presente da ficção escrita, na sua prosa, tornando rarefeitos os nexos de narratividade, e o texto, ou o conto, se transformasse numa sucessão de imagens metafóricas, simplesmente poéticas, cumprindo-se, assim, a ambição de Herberto Helder: superar a dicotomia “poesia-prosa”.

Para o efeito, desenvolveremos o nosso estudo ao longo de cinco capítulos (com um subcapítulo enfático para cada um), para demonstrarmos as implicações desse tal desafio, que Herberto Helder colocou a si próprio, relacionado com a sua decisão de tentar superar a dicotomia entre poesia e prosa, com uma nova experiência de escrita – a escrita em prosa, mais concretamente, prosa ficcional. Desta forma, marca toda a diegese de *Os passos em volta*, enquanto subtexto das diferentes experiências ficcionadas, principalmente a ficção de uma viagem, dentro de outras viagens ficcionadas, pelo norte da Europa. De facto, já no primeiro capítulo – “Da morte da biografia à suspensão da realidade, como se erguer num devir sem começo nem fim” -, procuraremos colocar em evidência a estratégia de anulação dos elementos biográficos do autor textual e de toda a sua referencialidade envolvente, procurando ainda fundamentar a génese do pensamento literário herbertiano e o pulsar da influência do poeta Edmundo Bettencourt. No segundo capítulo – “Sob o signo da imanência, a insídia do real”-, teremos oportunidade de fazer convergir todo o nosso estudo para a questão da imanência, fazendo corresponder a sua relação com a identidade, que, em última análise, envolve o objeto último do nosso trabalho, onde se entrecruzam, no mesmo universo, a ontologia, a gnosiologia, a estética e a moral. Por isso, serão reequacionados o conhecimento, a experiência e a vida, mas fora da significação que tem por suporte os princípios universais da razão, a necessidade da existência de uma causa primeira, princípio originário ou entidade transcendente, num universo contrário às relações de causa e efeito e às vicissitudes do tempo cronológico. Por conseguinte, colocar-se-á em relevo o modo como se estabelecem as relações de verosimilhança no processo diegético, a começar pelo título, onde

será abordado ainda a diferenciação entre poesia e prosa, e a relação indistinta entre poema e poeta. Contudo, no terceiro capítulo - “Uma língua outra, do estilo e da obscuridade” -, depois de serem apresentadas as diferenças entre a escrita poética e a escrita em prosa, demonstraremos como, n’*Os passos em volta*, é recuperado o sentido da obscuridade e do hermetismo presentes na poesia herbertiana, que recusa a modernidade, particularmente, na pertença exclusividade do saber e do conhecimento, através da razão e da ciência, e, fundamentalmente, do absolutismo moral normalizado pela laicidade. Na verdade, direcionando o processo criativo de *Os passos em volta* para o poder da linguagem, as marcas autorais ficam anuladas porque estas não conferem relações de verosimilhança com uma identidade, seja ela qual for, pois, toda a diegese recusa a representação mimética da realidade, tornando, de igual modo, enigmáticos e misteriosos os processos de subjetivação e de singularidade das diferentes personagens, do narrador-poeta e de outras tantas suas fulgurações, que se transmutam, já não alquimicamente no próprio corpo do autor empírico, mas na ficção do próprio texto, cuja diegese passa a ser a entidade de si mesma, reinventando a noção de “estilo”, depois de lhes serem retiradas as denotações literárias e linguísticas. E é precisamente nos dois últimos dois capítulos - “Para cada corpo os sortilégios da loucura, do caos e do demoníaco”; “A vontade segundo as contingências do acaso, a vida como acontecimento excessivo”- que a ideia da experiência de escrita em prosa - prosa ficcional - se apresenta como subtexto de *Os passos em volta*, ganhando, transversalmente, uma acuidade relevante, apesar dos paradoxismos e ambiguidades persistentes. Por um lado, explicaremos como os nexos diegéticos convergem, todos eles, para uma sucessão de impasses irreversíveis, seja no que diz respeito ao corpo, à loucura, à vontade e ao acaso, seja pela observância da dessubjetivação do sujeito e pela transfiguração da existência, face à inadequação da moral parcial dos indivíduos com seus processos de subjetivação, emblematicamente, referidos na fuga pessoal e da viagem “claustrofóbica”. E, por outro, demonstrar como o processo criativo da prosa herbertiana tende ao seu esgotamento, face ao rompimento com a identidade, isto é, com a presença do autor textual, marcadamente assumido na poesia, uma vez que se apresenta perante uma aporia incedível: a relação indistinta entre poema e poeta, vital para a existência literária de Herberto Helder – isto é, a sua relação corporal com o poema, que jamais acontecerá na prosa.

Da morte da biografia à suspensão da realidade

Se, de Descartes a Kant, em nenhuma circunstância, o “mundo da verdade” (NIETZSCHE, 1973:37-39), de dimensão transcendente e divina (em oposição ao “mundo das aparências”, profundamente humano e terrestre), pode ser demonstrado, continuando, no entanto, a ser inacessível, embora possa ser pensado, com o advento do positivismo, esse mundo eclipsa-se face à exaltação das potencialidades da humanidade, resultante do avanço da ciência e da tecnologia, e transforma-se, de forma gradual, num mundo inútil, que já nada servia e que nada obrigava, destituído da promessa de salvação eterna, reduzidos que ficaram os homens, perante a herança “das luzes”, à crença absoluta e tutelar da razão, do saber teórico e da dialética. Porém, outros elementos concetuais emergiram, com inflexões de várias proveniências, no interior da malha racionalista por onde se foi tecendo até se estender a Hegel - herói da dialética, desde a segunda década do século XIX à década de setenta do século XX. Se assim nos é permitido dizer, esses elementos concetuais acabaram inexoravelmente por abalar todo o edifício construído assente na racionalidade das leis, na relevância tecnológica sobre o domínio do mundo, da natureza e das sociedades humanas, através de sistemas engendrados pela lógica e pela experiência, decorrentes do progresso da ciência.

No plano da literatura, esses elementos concetuais incidem sobretudo nas noções de sujeito e de tempo, e nas diferentes formas de percepção dos mesmos, como já acontecera nas áreas e domínios da filosofia e das artes. E, assim, começa a instaurar-se um desconforto gritante, principalmente nos meios artísticos e académicos, em resposta à vocação totalizadora da razão, que tudo pretende dominar e assegurar o seu domínio; o que parecia ser leve, evidente e claro, cedo adquire o estatuto de imprevisibilidade, confinado a ações inconsequentes e sem atividade relevante para a dignidade humana, passando a ser um estorvo para a própria vida e o seu indubitável mistério. A razão começa, então, a assemelhar-se a um escafandro pesado, que, apesar da sua utilidade pontual, se apresenta austero e limitado na sua ação, vinculado e dependente de um mundo que não é o seu, e de uma autonomia que não é a sua, evidenciando somente uma vocação instrumental. É óbvio que, na relação com a identidade, repetição e semelhança, o conhecimento proposto pela razão conduz, muito bem observado por Friedrich Nietzsche, a um artificialismo contrário ao pulsar da vida e das suas forças vitais: “Tudo o que é digno de crédito, toda a boa consciência, todo o vislumbre de

verdade vem, em primeiro lugar dos sentidos” (Nietzsche, 1999: 100). Há, pois, uma dupla inadequação da razão – Silvina Rodrigues Lopes considera que, no horizonte do estudo sobre a poesia de Herberto Helder, subsiste uma negação a toda a racionalidade exterior ao poema, em evidente oposição a “ [...] uma razão que se auto-limita, separando a mente e a matéria” (LOPES, 2003:42) - tanto no que diz respeito ao “mundo da verdade” como ao “ mundo das aparências”, dois mundos fantasmagóricos que se anulam mutuamente pela sua inoperância e pela ideia socrática que os suporta, o que corresponde a uma abertura para a afirmação diferenciada da existência humana, no sentido da procura de uma moral que esteja para além da oposição de valores metafísicos, sejam eles quais forem, que se inscrevam apenas no próprio devir do homem, na rasura da terra, despojados de qualquer finalidade última, confrontados somente com solidão do mundo e com a própria vida.

É precisamente contra a pretensão hipotética de fazer parte de um mundo perfeito em torno da razão, em que os deveres e as regras se impõem alcandoradas pelos juízos da soberana moral, padronizado pela racionalidade do mundo ocidental, numa aparente ordem natural das coisas e das relações de poder das sociedades humanas, nos mais variadíssimos ritos normalizados e nas celebrações simbólicas convencionais e modelares, que irrompe a obra de Herberto Helder, um verdadeiro ato insurrecional de afrontamento às variadíssimas conformidades estabelecidas pela razão humana (nos planos religioso, político, cultural, económico, social e literário), em termos de um país dominado por uma ditadura e de uma região insular constrangida pela hipocrisia dos costumes e pela pobreza endémica e estrutural de uma sociedade profundamente hierarquizada, de onde é natural, que designamos por *clausura da norma*, um acervo de questiúnculas que acabou por ser trabalhado, na oficina das palavras, pela linguagem, em nome da poesia, cujos resquícios vislumbramos indiretamente na sua escrita, pois, na opinião de Gastão Cruz, “Herberto Helder permanece como um dos casos mais emblemáticos entre os que, na nossa contemporaneidade, conferiram à linguagem o poder de completamente se libertar dos constrangimentos convencionais” (CRUZ, 2015: 141).

Ora, é desse desacerto e dessa discrepância, como é entendida a razão, em relação à vida, globalmente, pelo pensamento ocidental, que as noções de sujeito e de tempo ganham tonalidades novas, provocando fissuras incomensuráveis na forma de pensar dominante, a partir da abertura provocada pelo modernismo, particularmente, no tratamento da subjetivação dos indivíduos, ou melhor da sua des-subjetivação progressiva, do esfacelamento repentino do eu absoluto, em desconexão com os próprios indivíduos e com os outros, seus semelhantes. E, perante tal desconformidade e insegurança, também os mesmos indivíduos não podiam ficar

incólumes à imperiosa e ameaçadora realidade exterior, que, na escrita herbertiana de *Os passos em volta*, se converteu em “insídia do real” (HELDER, 2015a: 21), com implicações relevantes, do ponto vista teórico e prático, no que concerne ao seu processo criativo. Em síntese, Herberto Helder, desde muito cedo, no início do seu percurso literário, foi capaz de estabelecer as destrições e as respectivas conexões a partir da arbitrariedade e da complexidade do mundo e dos homens, desse seu universo elitista e dominante, que lhe pertence, mas restrito à confluência dos limites da terra circundada pelo oceano, descentrado depois na capital do país e na universidade de séculos: por certo, numa ilha não se dobram cabos; rompe-se o cerco do mar. Tudo isto, é do conhecimento geral, distendido, posteriormente, em viagens intrépidas e lancinantes, pela Europa setentrional, segundo os parâmetros de que a geografia “não existe” (HELDER, 2015a: 146-147) ou então “[...] é uma compósita massa de coisas [...]” (HELDER, 2015a: 185); e aí, sim, temos a Europa da antiga rota do açúcar – o ouro branco dos mercadores -, dos portos de mar e das feitorias, lugares estrangeiros de certa mitologia insular erudita, relacionada com a Flandres - uma espécie de Índia imemorial dos negócios e do insucesso, vista sempre ao largo, rumo ao norte, para longe do Atlântico profundo e “[...] das montanhas das áfricas/redivivas -” (HELDER, 2014: 452) -, e a sua cidade de Antuérpia, precisamente no extremo oposto de Singapura, acaso as “virtudes da imaginação” (HELDER, 2015a: 107) acertem com as grandezas lineares das coordenadas geográficas, que preenchem os requisitos da latitude e da longitude, enfim, um universo restrito, repetimos, petrificado na *clausura da norma*, que, sob a tutela de um lastro de vivências intensas e intempestivas, prefigura um conjunto de elementos simbólicos relativos a um imaginário inaudito, nos limites da partilha, entre o andante solitário e o poeta determinado, que, pelo rumo dos ventos contrários aos da bonança, se impôs e se distinguiu na história da literatura portuguesa, desafiando, logo no seu início a ordem estabelecida nas letras, numa aparente candura, a partir de um ensaio sobre um outro grande poeta de origem insular:

Será excessivo afirmar que a actividade artística (o primado da imaginação, o direito de não aceitar os limites sociais, o carácter metafísico do acto criador) é, no fundo, anti-social, se concebermos a sociedade moderna como um espaço que se organiza em nome da ordem e da felicidade a certos níveis, contra os perigos da imaginação, do desejo e da metafísica?

(HELDER, 1999: 13)

Para uma melhor caracterização da “[...] época em que decorreu a lenta e duradoura actividade poética de Edmundo de Bettencourt” (HELDER, 1999: 15), Herberto Helder, reinvestido no papel de prefaciador e ensaísta, assenta que o ponto de partida, para toda a actividade artística, deve ser a imaginação, o desejo e a metafísica, indiciando que, em relação

às diferentes formas de arte, possui um pensamento elaborado sobre o processo criativo, concluindo ainda, perentoriamente, que existe um “ [...] choque entre dois valores morais – a aventura e a ordem [...] ” (HELDER,1999:14) e que “ [...] cada um destes princípios ganhou agora enorme poder e vastas implicações [...] ” (HELDER,1999:14); sendo levado a dizer – curiosamente, a propósito da “ordem”, mantém um silêncio sepulcral - que “ A aventura é mais do que nunca intransigente afirmação individual e sem dúvida, um acto radical no plano revolucionário” (HELDER,1999:14), complementando esta ideia com o reconhecimento da importância dada à modernidade por “ [...] libertar o espírito de qualquer moralismo (HELDER,1999:14). Ao equacionar as questões teóricas sobre arte com a moral vigente, levamos a pensar que existe, por parte de Herberto Helder, o entendimento de que o sujeito é constituído por um sistema de forças subordinado à intensidade e às múltiplas metamorfoses, na esteira do pensamento nietzschiano, e que, na sua percepção, o tempo, embora mantendo-se inexplicável, já não é apreendido enquanto sucessão linear, nem se confunde com a medição do movimento; e, tão pouco, a permanência e a simultaneidade já não confundidas com a eternidade. Desta forma, com estas ideias presentes no seu espírito, verificamos que, considerando a diegese dos diversos contos de *Os passos em volta*, todo o julgamento moral, para Herberto Helder, deixa de ser predeterminado em função de uma causa primeira, dando espaço, por assim dizer, à afirmação do sujeito, que, cindido pela emergência do tempo, se estiola em outros tantos sujeitos, outros de si mesmo, repetindo-se na diferença, mas suscetível à sua inerente precaridade e ao esvaziamento gradual, ou anulação, da sua própria identidade, como acontece logo na abertura no conto “Estilo”, em que o sujeito da enunciação inicia o seu discurso sob a forma de um diálogo - “-Se eu quisesse, enlouquecia” (HELDER,2015a:7) - para se transformar de imediato, transformando o diálogo em monólogo, sob duas pressupostas morais distintos e antagónicos, mas ambos da sua inteira responsabilidade, de um novo sujeito da enunciação, neste morrer e renascer contínuo: “Vejam: o estilo é um modo subtil de transferir a confusão e a violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação” (Helder,2015a:7). Por conseguinte, nas considerações realizadas por Herberto Helder sobre Edmundo de Bettencourt, a respeito dos princípios teóricos e literários da sua poesia, evidentemente distanciada da incidência quotidiana, é destacada apenas a sua dimensão intelectual, própria de um literato e de um poeta consistente, anos depois reconfirmado em *Photomoton & vox*, granjeando um relevo especial, face à singularidade da sua voz, numa época marcada pelo anacronismo das escolas literárias de maior relevância, a Presença e o Neorrealismo, que esbarraram ainda com as

formas de pensar e de agir do autor de *Os passos em volta*, provando que as questões morais e filosóficas estiveram sempre presentes na escrita herbertiana:

Foi para alguns de há anos um *mestre*, no sentido mais que perfeito em que não dizia como era, nem se representava a si próprio como modo e o modelo, mas como perscrutador do nosso caos e estimulador da pessoal riqueza possível em cada um. [...] É que as virtudes de Bettencourt pertenciam à raça exacta daquelas que caminham para a desatenção dos outros, para o desvio público. O pudor, a marginalidade, o silêncio, porventura mesmo algum gosto da obscuridade, deslocaram-no do falatório cultural suplementar e outros empreendimentos tribais.

(HELDER,2013:160-161)

No fundo, nos dois textos herbertianos, o dito ensaio e *Photomoton & vox*, marcados por um intervalo temporal significativo, Herberto Helder evidencia o perfil literário de Edmundo de Bettencourt e interliga esse perfil literário com um conjunto de traços pessoais do poeta, indicando a grande aproximação que existe entre o carácter do poeta e o sentido da sua obra, em especial a partir dos “Poemas surdos”, através das suas marcas distintivas. Estas marcas distintivas também são partilhadas por Herberto Helder e encara-as como se fossem suas, como as pudesse observar no espelho enquanto imagens refletidas do seu próprio rosto; ou como se as estivesse a ouvir, o tal estampido inerente à força da criação, pelo uso desmedido do “martelo” contra à “rosácea”, ideia vinculada n’*Os selos* (HELDER,2014:439-467). No processo criativo de um poeta, efetivamente, são as ideias e as sensações que presidem à realização do novo, possibilitando, dessa maneira, “ver” e “ouvir” o que nunca ninguém viu e ouviu, uma vez que, no raciocínio de Gilles Deleuze, “[...] há uma pintura e uma música próprias da escrita, como efeitos de cores e de sonoridades que se elevam acima das palavras” (DELEUZE,1997:9). Na verdade, sentimos que, por entre o turbilhão das palavras da poesia herbertiana e o espanto e admiração de Herberto Helder pelos poemas de Edmundo de Bettencourt, podemos encontrar nas citações anteriores, uma similitude de comportamentos em relação à poesia, identificadas pelo “gosto da obscuridade”, da “desatenção dos outros”, do “desvio público”, da “marginalidade”, do “silêncio”, e, na linha do que já acontecera no ensaio, a propósito da exaltação nas manifestações artísticas, os valores soberanos da “imaginação”, do “desejo” e da “metafísica”.

De igual modo, a insofismável argumentação - “Um homem escreve um poema para se opor à vida e ao mundo, para negar o poder dos homens e libertar aquele “daemon” interior que, ao mesmo tempo que indica uma tensão criadora, manifesta igual tensão destruidora” (HELDER, 1999: 15) – remete-nos, em termos concetuais, para uma visão do mundo inerente ao ofício da escrita literária, a propósito da experiência poética de Edmundo de Bettencourt, mas que igualmente se manifesta na obra herbertiana, incluindo n’ *Os passos em volta*, onde, no ano da sua publicação, Herberto Helder também “[...] assina o prefácio do livro de

*Edmundo de Bettencourt, Poemas de Edmundo de Bettencourt [...] ” (FERNANDES, 2015: 229). Por tal razão, de acordo com a contiguidade temporal da produção destes dois textos de natureza diferentes, faz algum sentido invocar este trabalho ensaístico: não só tomamos conhecimento do testemunho de Herberto Helder sobre a obra de Edmundo de Bettencourt, mas, acima de tudo, ficamos a saber o alcance das suas reflexões sobre a literatura, as suas conceções teóricas, o seu pensamento e a análise das diferentes perspetivas literárias em termos históricos, evidentemente, sem deixar de enaltecer a singularidade da poesia de Edmundo de Bettencourt, a sua força interior, precipitada pelo abismo da escrita, onde a vida do poeta sempre esteve implicada, mas distante da realidade envolvente - do mundo e do mundo dos outros. Todavia, o que Herberto Helder veio a aprofundar, e a acrescentar (o que é absolutamente extraordinário), referimo-nos não só àquilo que designou por ““daemon” interior”, mas o que nele incorporou, porventura o mais importante: a concomitância de duas tensões, a “tensão criadora” e a “tensão destruidora”. No fundo, procuramos não tanto encontrar similaridades genuínas, mesmo que indiretas, entre os dois poetas, mas o alcance do pensamento de Herberto Helder, e das suas ideias, a partir de Edmundo de Bettencourt, para melhor podermos fundamentar a nossa intuição de que existe, n’ *Os Passos em volta*, uma intencionalidade irrefutável, de dimensão estrutural, e com um objetivo claro, de suspender não só a realidade exterior, no que diz respeito à composição da obra e ao desenvolvimento do seu ritmo interno, mas de anular qualquer registo de natureza biográfica, ou de prossecução autobiográfica, o que seria uma imprevidência no contexto de certas vanguardas do modernismo, pelos diferentes contos, em íntima coerência com o seu processo criativo ao nível da poesia, na qual, a problemática da autoria e da representação são abarcadas de uma forma singular, seja pela diluição do sujeito da escrita no próprio texto poético, seja pela recusa da representação mimética relativa a qualquer identidade, no que diz respeito ao mesmo e à semelhança, trazendo para a escrita novos desafios e novas dinâmicas, particularmente, na abordagem da verosimilhança.*

Neste sentido, reconhecemos que *Os passos em volta* seguem o mesmo ideário poético da escrita herbertiana desde a publicação de *O amor em visita*, precisamente, porque a vinculação indistinta entre a poesia e o ser poeta transpõe não só o sujeito da enunciação, como ainda se metamorfoseia no corpo textual, ficando o poema a ser percecionado enquanto poema contínuo, cuja referência última é a voz do poeta inscrita no próprio corpo:

Não descuido a minha obra. Deve-se velar por aquilo que conseguiu ascender, entre riscos e ameaças, às condições da realidade. Mas serão os meus poemas uma realidade concreta no meio das paisagens interiores e exteriores? Não possuo um só dos papéis que enchi; interessa-me a forma acabada das minhas experiências, e as suas significações, mantida numa espécie de memória tensa e límpida. Os papéis, esses, estão em França (Paris ou Marselha), na Holanda, na África do Sul. Encontram-se nas mãos de conhecidos, desconhecidos, amigos, inimigos – e cada qual saberá usar deles de modo

particular e, suponho, exemplar. Tirarão daí indeclináveis razões para a moralidade dos seus pensamentos com relação a mim e a eles mesmos. Não, não sei de cor as pequenas composições de palavras. Retenho a fantasia, a objectividade delas – ponto onde me apoio para saber que sou sólido, e tenho (ou sou) uma obra.

(HELDER, 2015a: 143)

Perpassando a diegese do conto “Vida e obra de um poeta”, e deste excerto em particular, constatamos que há um propósito por parte do narrador-poeta em apresentar a genealogia da sua poesia. Porém, mais do que a apresentação propriamente dita, o que sobressai é a forma dessa apresentação, a escrita que está subjacente ao processo de criação de uma nova realidade, inteiramente ficcionada. Trata-se de uma escrita pungente, que rememora imagens a partir de uma frase inicial – “Não descuido a minha obra” –, fora da lógica spatiotemporal e dos princípios de causalidade, desenraizada do tempo cronológico. Essas imagens, sempre em contínuo, ganham um colorido especial através de referências a outras imagens emblemáticas de certas cidades europeias conhecidas por todos, e dos seus locais prediletos, apontando uma falsa literalidade, construindo-se, assim, a verosimilhança dentro do próprio texto, seja pela coerência entre imagens, seja pelas suas linhas de fuga, que nascem não de uma sinalização geográfica precisa, incorporada no tempo e no espaço, mas da efabulação e do fingimento criadores, muito próximo das ideias de Fernando Pessoa, que ganham contornos mais profundos no *Livro do desassossego*, a partir do heterónimo Bernardo Soares: “ Invejo – mas não sei se invejo – aqueles de quem se pode escrever uma biografia, ou que podem escrever a própria. Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida” (PESSOA, 2008: 48). Sem dúvida que a expressão “a minha história sem vida” se reporta à ideia de que a escrita, ao afirmar-se no texto, tem o poder de incorporar todas as vidas possíveis, ficcionando-as, e até de transmutar a experiência autoral para a experiência da escrita, desvinculando-se, assim, de toda a referencialidade, especificamente os dados que se reportam aos recursos biográficos, uma vez que a escrita se posiciona sempre em relação ao futuro, nunca ao passado, num presente em devir, em contínua mudança, transformação e metamorfose. O limite da escrita herbertiana, em relação à poesia, corresponde ao renascer do canto no poema, porque a metamorfose do jogo de forças entre “ tensão criadora” e a “tensão destruidora”, assemelha-se à imperceptibilidade do nascimento e da morte para cada um de nós, razão pela qual, n’*Os passos em volta*, a diegese é sucessivamente renascida através dos sucessivos sujeitos de enunciação, e das imagens que desencadeiam, como é o caso de “e tenho (ou sou) uma obra”, contrariamente ao desafio pessoano, “a minha história sem vida”, mas, em todo caso, alterando a ordem racional da significação daquilo que parecia firme e

seguro: ao contrário dos outros discursos, é no texto da escrita poética que o autor se impõe e a sua biografia nasce, porque a vida é indistinta do poema, como acabará por redizer em *Photomaton & vox* - “O autor é o criador de um símbolo heróico: a sua própria vida” (HELDER, 2013:54). Com efeito, a escrita herbertiana, perante a percepção do devir e da metamorfose, defronta-se intransigentemente contra dois sistemas de forças, o silêncio e a morte: “O poema que agora escrevesse diria como estou pronto para morrer, referiria enfim a excelência do meu corpo urdido nas aventuras da solidão e da comunhão, e falaria de tudo quanto auxilia um homem no seu ofício [...] Morrerei como se fosse numa retrete de Paris – só, com a minha visão, o pressentido segredo das coisas” (HELDER, 2015a:147). E, neste sentido, verificamos que o papel da memória é quase inexistente: resume-se à retenção da imagem inerente à frase – “retrete de Paris” - como se a diegese apagasse os factos e negasse qualquer temporalidade nos acontecimentos. Por isso, os factos e os acontecimentos passados, que suportam esta imagem, foram transportados para fora do tempo cronológico, conferindo à imagem uma dimensão imemorial, o que leva que a ação surja enquanto projeção de imagens, no sempre eterno presente da escrita, apresentando algo de novo e surpreendente, face ao que já fora dito – “Eu apurara a experiência, encontrara os meus centros. Levava tudo para a retrete: o amor, o terror, a grande cidade, o anjo da guarda com quem atravessara o bairro atulhado de putas. A minha obra nascia” (HELDER,2015a:145). Estamos perante a criação do inaudito e do completamente novo, parecendo tudo surgir do nada, de um sopro vital, que prescinde de elementos referencias, apoiada apenas em ideias e em sensações, expandidas pela linguagem, conferindo ao texto uma sintaxe própria de uma vertigem única, ou seja, a busca da singularidade extrema de um gesto, num rasgo impossível de acompanhar e seguir, através da mutabilidade dos sujeitos de enunciação e da ordem no tempo da escrita, quebrando a primazia do tempo cronológico, do qual, como se vê, emergem os sujeitos de enunciação de um fazer particular, um labor oficial sobre as palavras, saltando, neste caso concreto, do tempo da narração, da primeira para a terceira pessoa: “ [...] - a ferocidade dos outros, o apartamento, ou o seu amor que, ferido pela ignorância, se inclina para ele, para o seu trabalho, o desejo e a expectativa” (HELDER, 2015a:147). Decerto, será este o domínio da linguagem por onde aponta o pensamento de Gilles Deleuze e de Felix Guattari, não só na valorização do autor, mas também na recusa da representação face à identidade e à semelhança, assumindo claramente o ponto de vista da imanência absoluta: “É sempre necessário o estilo – sintaxe de um escritor, os modos e os ritmos de um músico, os traços e as cores de um pintor – para se elevar das percepções vividas, ao percepto, das afecções vividas ao afecto” (DELEUZE, GUATTARI, 1992: 150). De facto, de acordo com a ordem natural do

entendimento racional das coisas e do mundo, em que a partir dos princípios da causalidade e da linearidade temporal se pode explicar tudo, os gestos e a voz de um poeta são obviamente estranhos, o que leva o narrador-poeta, no conto “Vida e obra de um poeta”, a chamar a si um argumento de consequências óbvias, com a finalidade de introduzir a ideia de que os poetas e a poesia são do domínio da eternidade, estabelecendo dessa forma uma relação imagética com Deus, com a mesma força que aparece na poesia herbertiana: “[...] porque Deus era potência, Deus era unidade rítmica” (HELDER, 2014:441). Quer dizer, a matéria da poesia, energia e ritmo, que, para além de Deus, só os poetas podem usar e invocar, está para além da morte física de um poeta, porque este se confunde com o próprio poema, ou o poema contínuo (parafraseando um dos livros de Herberto Helder): “[...] é na morte de um poeta que se principia a ver que o mundo é eterno” (HELDER, 2015a:147). Morte, morte, só quando o poeta cessa o seu canto, quando se remete intempestivamente ao silêncio não criativo, à inação, porque há outro silêncio, o silêncio utópico, aquele que se confunde com a perfeição máxima, uma espécie de combustão criadora entre a linguagem e o corpo do poeta: a tal linguagem do terror em contraponto aos universais criados pela razão. Deste modo, não é demais concluir que existe uma estratégia subliminar, com vista a reforçar o “[...] convívio obscuro entre o poeta e o leitor [...]” (SILVA, 2004: 89), sinalizado por João Amadeu da Silva no contexto da sua poesia herbertiana, apesar de *Os passos em volta* serem uma obra em prosa, no entanto, lida pela grande maioria dos seus leitores enquanto obra poética.

Há um conjunto de contos, por conseguinte, que se aproximam de uma forma direta com o envolvimento misterioso, persistente, entre os homens e a poesia, e do carácter indissociável entre o poeta e a sua obra, em que a escrita se desdobra numa busca vertiginosa, suspensa, sem fim à vista e sem qualquer finalidade, nem com um objetivo preciso ou com uma determinação específica, incessantemente solitária e enigmática, proporcionada pela libertação daquele ““daemon” interior””, em clara oposição à normalidade da vida e à presença das coisas no mundo, afrontando, no silêncio, aqueles que as dominam e as fazem funcionar, atenta, ainda, ao insondável e ao obscuro, sempre presentes em tudo, fazendo ver o que nunca foi visto e de dar a possibilidade de ouvir o que nunca foi ouvido, através das palavras, seja nos esconsos da “marginalidade” ou no “desvio público”, o que não invalida que até mesmo contos como “Aquele que dá a vida”, “O grito”, “O coelacanto”, “Teorema”, “Duas pessoas”, “Lugar lugares” ou “Coisas eléctricas na Escócia” evidenciem a individualidade absoluta, aquilo que é único, quer em relação aos acontecimentos narrados, quer em relação às personagens, para que o mistério, a obscuridade, o enigma e o absurdo

ganhem o espaço preponderante em toda a diegese, que emerge, de imagem em imagem, da escrita.

A escrita herbertiana de *Os passos em volta* afirma-se para além da propulsão da vertigem e apresenta-se como uma verdadeira máquina desejante perante a “desatenção dos outros”, em prejuízo da “ordem”, seja de que esquadria for, consubstanciada pela margem da radicalidade própria de uma “aventura”, numa deriva muito próxima da fé dos loucos e da loucura dos santos. Nesta obra, as experiências das múltiplas formas de sujeitos do narrador-poeta são relevadas enquanto experiências de escrita, transformadas em simulacros, pela convocação de tudo para o presente da escrita, segundo a ideia de que “podemos devorar a nossa biografia, podemos ser antropófagos, canibais do coração pessoal” (HELDER, 2013:29) ou instituir, pela metamorfose, uma “biografia rítmica” (HELDER, 2014:466), no seguimento de que “Um é cana, outro é som./ O som destroça a cana” (HELDER, 2014:466), num claro registo de que a imagem, em Herberto Helder, nunca é uma imagem da identidade, nem pretende representar a semelhança, nem repetir o mesmo, mas sempre uma fulguração de imagens através da escrita, que se desdobra pelo devir das coisas, do mundo e de tudo. Como foi referido, anteriormente, também por Herberto Helder, no seu ensaio sobre a poesia de Edmundo de Bettencourt, a “tensão criadora” e a “tensão destruidora” estão presentes no mesmo ato, numa relação de interdependência e de complementaridade, porque o processo criativo herbertiano assim o exige, numa perspectiva sempre aberta para o futuro ou para um passado imemorial, que a escrita torna presente, a exemplo destas duas citações de *Photomoton & vox* e de *As turvações da Inocência*: “E o escrito conservará cegamente um tremor central, esse calafrio de ter olhado alguma vez o nosso rosto filmado no abismo do mundo” (HELDER, 2013:29); “- Escreve-se um poema devido à suspeita de que enquanto o escrevemos algo vai acontecer, uma coisa formidável, algo que nos transformará, que transformará tudo” (HELDER, 1990:29). Por certo, enquadrados, nesta mesma envolvência, a relação do narrador-poeta com a poesia e o ser poeta, não só no conto “Vida e obra de um poeta”, como ainda nos contos “Poeta obscuro”, “Brandy”, “Holanda” e “Estilo”, sabendo que, na alucinação da escrita herbertiana, tudo se transfigura e, pelo estilo, se redescobre a obscuridade, ou as diferentes obscuridades, em cada imagem, ou conjunto de imagens, todas elas sobrepostas nos corpos de cada um dos textos. Assim, mesmo n’ *Os passos em volta*, um texto em prosa, há a evidente intencionalidade de suspender a realidade e de anular qualquer elemento de natureza biográfica, porque esta obra está imbuída no mesmo espírito da escrita poética: “A escrita representa-se a si, e a sua razão está em dar razão às inspirações reais que evoca” (HELDER, 2013:54). Deste modo, no seguimento daquilo que está subjacente à

escrita em todos os contos de *Os passos em volta* (o enigmático, o misterioso, o obscuro e até mesmo o absurdo), o narrador-poeta desdobra-se em outros sujeitos de enunciação, cujo universo diegético tanto pode ser o de discorrer sobre poesia e o ser poeta (“Vida e obra de um poeta”, “Poeta obscuro”, “Brandy”, “Holanda” e “Estilo”), como ainda o de apresentar outros contos muito próximos da narrativa tradicional sobre outros assuntos e temas variados (“Aquele que dá a vida”, “O grito”, “Teorema”, “Lugar lugares”, “O coelacanto”, “Cães, marinheiros”, “O quarto”, “Duas pessoas” e “Coisas eléctricas na Escócia”), mas todos eles presos pelos vínculos da individualidade e da singularidade extremas, edificados pela “tensão criadora” e pela “tensão destruidora”, segundo a “imaginação”, o “desejo” e a “metafísica” (metafísica aqui entendida como tudo aquilo contrário à aos princípios da racionalidade e da linearidade), conforme os pressupostos do ensaio de Herberto Helder sobre a poesia de Edmundo de Bettencourt. Porém, temos ainda um conjunto de contos (“Trezentos e sessenta graus”, “Equação”, “Como se vai para Singapura”, “Descobrimento”, Doenças de pele, “Escadas e metafísica”, “Os comboios que vão para Antuérpia” e “Polícia”), substancialmente diferentes, dos quais intuímos a proeminência do ser poeta inserido no mundo dos outros, revertido em uma dimensão existencial – por tal razão repetimos parte da citação anterior, uma das faces mais luminosas da escrita herbertiana, o seu averso: “Um homem escreve um poema para se opor à vida e ao mundo” (HELDER, 1999: 15) -, através das diversas metamorfoses do narrador-poeta, na sua interação com o mundo dos outros, tudo apresentado de uma maneira muito híbrida, sob formas de mestiçagem cultural e de heterogeneidade grupal, embora não seja dado relevo às questões identitárias relativas à raça, à classe social, à sexualidade, às diferenças de género, à emigração e à marginalidade, sob uma forma, profundamente, ambígua, no seguimento da lógica da suspensão da realidade, situações essas que não faziam parte do imaginário literário português, na década de sessenta do século passado e que, por vontade própria, Herberto Helder não quis nem ser o seu precursor, nem dar continuidade à escrita em prosa do mesmo teor de *Os passos em volta*, concentrando-se, em termos literários, exclusivamente na poesia. No entanto, há ainda que referir, neste contexto, a particularidade do conto “Teoria das cores”, tardiamente integrado n’ *Os passos em volta*, em substituição de “Sonhos”, que fazia parte da obra desde a primeira edição. Quanto a nós, a sua inclusão reforça a unidade na diferença, em estrita coerência com o todo, conferindo-lhe um inegável papel de coesão teórica, no que diz respeito à não representação mimética da realidade e do valor fundador da metamorfose, assim como o da liberdade total do artista, em particular o papel dos seus sentidos e da sua imaginação: “Em arte, e nomeadamente tanto na pintura como na música, não se trata de reproduzir ou inventar

formas, mas sim captar forças” (DELEUZE, 2011: 111). Este é o caminho que se persegue em *Os passos em volta* - o de “captar forças”: quase uma via única, mas multifacetada, comum a todos os contos, com maior ou menor presença explícita do narrador-poeta, já que não obedece ao registo de etapas e ao desenvolvimento de cronologias, de factos e acontecimentos, nem preocupações de resvala referencial, na procura da repetição do mesmo e do semelhante. E se juntarmos a esta ideia, de que a tarefa essencial da arte é a de “captar forças”, a posição de Rosa Maria Martelo, apresentada no seu livro *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*, ficamos ainda mais próximos daquilo que julgamos encontrar n’ *Os passos em volta* - uma vontade inequívoca, por parte de Herberto Helder, de asseverar os mesmos princípios da escrita poética, como até então “vinha praticando” no seu “poema”:

Sendo Herberto Helder um poeta que simultaneamente recupera muito a tradição romântica, designadamente ao nível da afirmação do papel demiúrgico do poeta e da função epifânica da poesia, embora operando uma síntese entre essa tradição e o legado modernista, através da afirmação da espessura objectual do poema e da sua inscrição metonímica no mundo, os seus textos podem tornar-se particularmente reveladores dos motivos que conduziram à sobrevalorização do símbolo e da metáfora em detrimento da alegoria.

(MARTELO, 2007:93-94)

Assim, em primeiro lugar, temos de reconhecer que Herberto Helder, n’ *Os passos em volta*, não só não impôs o seu percurso biográfico, como não o rasurou artificialmente da sua escrita, e de toda a referencialidade que lhe é contíguo, mantendo o mesmo princípio de imanência de que emerge a “tensão criadora” e a “tensão destruidora” durante o seu processo criativo, transformando os textos num povoado de imagens, ideias e sensações, ressurgindo por essa via uma realidade nova, desligada de tudo e de todos, no pressuposto de que não há uma relação de identidade a preservar e a desenvolver a partir da autoria. E, no que diz respeito à proximidade aparente entre o narrador-poeta e Herberto Helder (aproximação de natureza biográfica, comumente aceite em alguns meios), temos de referir que, no processo criativo herbertiano, essa questão é superada, uma vez que a metamorfose, entre a “tensão criadora” e a “tensão destruidora”, anula qualquer relação de identidade, recusando todos os elementos que confirmam a semelhança e a mesmidade – argumento, de certa maneira, muito próximo do ponto de vista de Silvina Rodrigues Lopes - tendo como referência o poema “IV” do livro “Do mundo” (HELDER, 2014:515-525) -, sobre o tratamento da biografia na poesia herbertiana: “Não há outro protagonista, porque o poeta que escreve é já, ou é apenas, o poema escrito, o qual, por conseguinte, é necessariamente biografia, *escrita de uma vida* na sua inacessibilidade [...]” (LOPES, 2003:19). Por outro lado, se tivermos presente o valor do devir, o devir-outro imperceptível, o processo de metamorfose conduz ao apagamento do autor,

ou do seu assassinato enfático, uma vez que o mesmo se funde na escrita, desaparece, deixa de existir, e, como numa transmutação alquímica, passa a ser outra coisa de natureza diferente, anulando a “significação” (HELDER,2015a:7 de biografia, como a conhecemos, suspendendo ainda toda a realidade exterior ao poema, de que este emerge, fechando-se no novo, que acontece, como explicita Herberto Helder em *Photomaton & vox* - “É nessa tensão real criada em escrita que a realidade se faz” (HELDER, 2013:54). No fundo, o que está em causa é a perceção da tensão e da intensidade do sistema de forças, que faz com que tudo esteja ligado entre si, e o inerente jogo simbólico e criador entre a “tensão criadora” e a “tensão destruidora”, perante a necessidade de as captar, as ditas “forças” a que se refere Gilles Deleuze, de acordo com a singularidade daqueles que sempre “ [...] encarnaram as forças do assombro [...] ” (HELDER, 2015a:172), por exemplo, vivificado pela criação de Aberdeen, no conto “Coisas Eléctricas na Escócia”. É óbvio que para Herberto Helder a criação literária, na prosa e na poesia, possui um carácter fundador, não apenas estético, mas igualmente ontológico, que está para além de um fazer e de um agir, dentro do campo da linguagem, desenvolvido tanto pela imaginação como pela experiência, pois a literatura, pelo menos no pensamento herbertiano, nunca será um meio de expressão, nem nunca estará associada a um princípio utilitário; equipara-se, evidentemente, a uma cosmogonia, embora contrária à criação judaico-cristã, totalmente mitológica e profundamente grega, no sentido da filosofia pré-socrática, apostado na valorização do caos em detrimento do nada, do vazio e do abismo dos céus, na assunção evidente “do papel demiúrgico do poeta”, referido por Rosa Maria Martelo e explicitado por um verso, na sua obra, densa e enigmática, *Os selos* - “O caos nunca impediu nada, foi sempre um alimento inebriante” (HELDER, 2014:441). Por isso, dissemos, efetivamente, que a suspensão da realidade e a morte da biografia, n’ *Os passos em volta*, não advêm de uma postura metodológica e artificial, nem obedece exclusivamente ao modelo, que Herberto Helder domina e que o entende muito bem, a que se refere Silvina Rodrigues Lopes - “Toda a poesia existe em processo de ser-absolutamente-moderna” (LOPES, 2009:169) -, porque há, na verdade, uma conjugação profunda entre estética e ontologia, no processo criativo herbertiano, na qual é reabilitada uma gnosiologia que incorpora o pensamento mítico, a irracionalidade e a exaltação dos sentidos, com a verve da liberdade pessoal e individual sempre presentes, da experiência enquanto aprendizagem, de que são exemplos máximos as elucubrações relativas ao “estilo”, que atenta contra qualquer biografia de quem quer que seja, uma vez que é uma espécie de passagem do caos para o cosmos, no plano mental e da existência - o que se coaduna com uma passagem em *Photomaton & vox*, relativa à atitude de Edmundo Bettencourt para com a nova geração

letrada, nomeando-o de “ [...] perscrutador do nosso caos [...] ” (HELDER, 2013:160) -, em defesa da vida, que não tem representação possível e não se pode biograficamente assumir, pelo menos de uma forma intensa inconsciente: “Há felizmente o estilo. Não calcula o que seja? Vejamos: o estilo é um modo subtil de transferir a confusão e a violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação. Faço-me entender? Não? Bem, não aguentamos a desordem estuporada da vida (HELDER, 2015a:7). O que na verdade abre uma nova perspectiva relativamente às questões da biografia e da realidade, n’*Os passos em volta*: reflete a ideia de que o ser humano não só é finito e perecível, mas, mais do que isso, limitado, sujeito ao acaso e à contingência, perante um sistema de forças que não domina, ligado a tudo em devir e em intensidade, razão pela qual se reconhece pertinente a máxima nietzschiana assente na vontade incessante de cada homem – “ [...] como vir a ser o que se é [...] ” (NIETZSCHE,2000:109), numa lógica e postura contrárias à superioridade moral subordinada à Razão, ao Bem e à Verdade, figuração de três imagens de identidade, de raiz metafísica e transcendente, o que equivale a uma grande humilhação da vida, acabando por concluir que “ [...] A última coisa, que *eu* prometeria seria “melhorar” a humanidade” (NIETZSCHE, 2000:112). E, neste aspeto, Herberto Helder acompanha Friedrich Nietzsche na crítica à modernidade, não do campo da filosofia e da metafísica, mas exclusivamente a partir da sua experiência literária e do seu processo criativo, que também é uma forma de pensar e de consolidar o pensamento:

[...] A ênfase sublinha por um lado o carácter extremo da poesia e por outro a sua natureza extremamente dúbia prática destruidora e criadora, e o segredo jubilatório dessa duplicidade; sublinha também, escandalosamente, o sentido não-intelectual, irracional, 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. Porque o espírito enfático existe pela subtracção dos elementos em que se funda essa cultura. É forçoso ir longe, aos recônditos do tempo, ir beber nas noites ocultas. Parece que a física, agora, começa a trabalhar no sentido da pergunta poética; as coisas têm entre si relações de mistério, não relações de causa e efeito. Abre-se caminho através da obscuridade, inquirindo, seguindo adiante.

(HELDER,1990:30)

Se tivermos em consideração a distância temporal, certa de vinte e sete anos, entre a publicação de *As turvações da inocência*, texto de onde é retirado este excerto, e a publicação de *Os passos em volta* e a escrita do prefácio do livro *Poemas de Edmundo Bettencourt*, do poeta Edmundo Bettencourt, notamos a congruência do pensamento herbertiano, a propósito da sua crítica ao modernismo, na medida em que este apresenta a susceptibilidade de continuar a ser uma “cultura alimentada pelo racionalismo, a investigação, o utilitarismo”, portador de um sentimento gregário de afrontamento ao “sentido não-intelectual, irracional,

corporal” de algumas realizações poéticas, numa reprovação total de qualquer reconhecimento do “espírito enfático da magia, a identificação do nosso corpo com a matéria e as formas”, que, no que se refere às questões da autoria e da realidade, são elucidativos, em especial, na relevância dada ao corpo, mas o corpo identificado “com a matéria e as formas”, na linha daquilo que sempre foi a sua poesia, mantendo-se agora na sua obra em prosa, que é objeto no nosso estudo, concluindo de uma maneira soberba: “as coisas têm entre si relações de mistério, não relações de causa e efeito”. Ora, esse mundo obscuro e misterioso, sendo sucessivamente reconstruído, n’*Os passos em volta*, fora dos preceitos da causalidade e do tempo cronológico, pelo discurso e através da linguagem, nas diferentes mutações do narrador-poeta, bastando-se a si próprio e opondo-se a toda e qualquer realidade, está em conformidade também com as observações relevantes de Rosa Maria Martelo, anteriormente citadas, que, salvaguardadas as devidas distâncias entre prosa e poesia, também estão presentes nos textos de *Os passos em volta*, seja no relevante “papel demiúrgico do poeta” e da “função epifânica da poesia”, seja na “afirmação da espessura objectual do poema e da sua inscrição metonímica no mundo”. Contudo, o “papel demiúrgico do poeta” e a “função epifânica da poesia” estão presentes, de um modo mais acentuado, nos contos onde a preponderância da diegese aponta para o tema da poesia e do ser poeta - “Vida e obra de um poeta”, “Poeta obscuro”, “Holanda”, “Estilo” e, sumariamente, “Brandy”-, no que se refere à “afirmação da espessura objectual do poema e da sua inscrição metonímica no mundo” destaca-se em todos os contos, incluindo “Teoria das cores”, posicionando-se como um verdadeiro ponto comum, que, na prática, possui uma dimensão agregadora, pejada do “[...] fogo apocalíptico das cidades” (HELDER, 2015a:15), trazendo para cada um dos textos a imprevisibilidade e o efeito ou dimensão pictórica, na edificação de um mundo outro, contrário ou em oposição ao existente, dominado pelo padrão das coisas, com novas significações, abertas ao abismo do emaranhado visual dos novos ambientes criados pela escrita, como se de sedimentos da alma se tratasse.

Como se erguer num devir sem começo nem fim

A questão colocada, a propósito da morte da biografia e da suspensão da realidade, amadurecida ao longo deste capítulo, permite-nos estabelecer uma ligação entre o pensamento de Herberto Helder e a escrita literária, o próprio ato de escrever, que será sempre, para este autor, a escrita de um poeta, que domina concetualmente a Poesia, a partir de um conhecimento experienciado nas mais variadas origens, resumido no excerto, acima transcrito,

de *As turvações da inocência*, transformando o poema num ato fundador, de raiz ontológica, que se evidenciou na sua obra, primeiro enquanto “poesia toda” e depois como “poema contínuo”, precisamente porque a poesia herbertiana trouxe novos atributos para as noções de sujeito e de tempo, provocando consequências diretas na percepção da autoria e do corpo do autor, que fará da relação da linguagem com a vida o fundamento de tudo, razão pela qual toda a problemática, em torno da biografia e da realidade, tem o mesmíssimo tratamento, quer na poesia quer na prosa, apesar da sua visão genuína e do universo do seu pensamento serem conduzidos para uma opção matricial, que origina e diferencia tudo, expressa em *Photomaton & vox* num tom, que, ao longo do seu percurso literário, se verificou irrevogável: “Não nos acercamos da prosa, a prosa não existe, a prosa é uma instância degradada do poema [...]” (HELDER, 2013:140). Contudo, antes de chegarmos ao poema, à percepção da sua genealogia, n’ *Os passos em volta*, convém determo-nos sobre o ato de escrever, no fundo, aproximarmos de um tempo antes do que aconteceu pela escrita e percebermos a sua interação pessoal, intimista, enquanto sujeito real, identificado civil e humanamente: o autor. O problema é o que vem depois, quando o ato de escrever transpõe o gesto da escrita para se transformar em efabulação ou “fingimento”, desvinculado de uma necessidade particular ou de uma utilidade concreta, sem qualquer suporte prático, rechaçado do mundo e do indivíduo que escreve, figurando um outro pela linguagem, que se expande e que, dessa expansão, um universo singular irrompe intempestivamente, sem identidade nem referência prévias, alimentado pela força propulsora da vida, que, apesar de se apresentar de fora, mantém os seus liames a esse mesmo universo, sem suporte material, se assim se pode dizer, apenas realidade ficcionada, originária do pensamento, da imaginação e dos sentidos de quem escreve - “[...] finalidade da literatura: é a passagem da vida na linguagem que constitui as Idéias” (DELEUZE, 1997:16) -, podendo ser interpretado ingenuamente como uma réplica fidedigna ou representação perfeita do mundo, que todos nós, supostamente, conhecemos.

Assim, se, no conto “Brandy”, se verifica que está implícito um percurso e uma aprendizagem - “Escrevi poemas sobre as vozes, as luzes, as metamorfoses, as imagens e equivalências do mundo. E fui por aí fora: filosofia, ciência, estética. Desejava conhecer tudo, abrir enigmas” (HELDER, 2015a:177) -, no conto “Poeta obscuro”, é revelado o ápice desse percurso, de acordo com a expressão de uma vontade e de um pensamento - “Acerca da frase - “Meu Deus, faz com que eu seja sempre um poeta obscuro.” [...] Tracei-a a lápis na parede em frente da cama. Estava sempre a vê-la. [...] Neurose. “Faz com que eu seja sempre um poeta obscuro”” (HELDER, 2015a:163) -, que, o narrador-poeta, depois de registar o momento da escrita - “Escrevo o poema [...]” (HELDER, 2015a:163) -, no fervor criativo, o

despedace aos bocados, aparentando um fechamento e uma derrota, de anulação da existência, mas que se abre a um mundo alternativo, numa tensão dramática entre o que é destruído e o que se constrói, proposto pela efabulação da escrita e do seu processo imagético, o que nos leva para outro patamar de análise e interpretação. É porque o narrador-poeta também nos anuncia que esse percurso se iniciou na juventude “ [...] e concluía que os caminhos do orgulho, que me haviam conduzido até ela, eram a minha arma e a maneira de antecipar com vitoriosa alegria as várias mortes dos meus vários anos.” HELDER, 2015a:163-164). Com efeito, a partir desta perspetiva, assinalando “as várias mortes dos meus vários anos”, o que subverte toda a noção de biografia e da relação desta com a realidade, não só no plano semântico, como também no plano social e cultural, a escrita poética apossa-se de uma dimensão-outra, sempre em devir, levando ao descontrolo total por parte do sujeito da enunciação, como era comum já na poesia: “- Caneta do poema dissolvida no sentido / primacial do poema. / Ou o poema subindo pela caneta, / atravessando seu próprio impulso, / poema regressado” (HELDER: 2014:112), de acordo com “ [...] a desrealização, a des-subjectivação ou desumanização e a prevalência de um conceito de experiência circunscrito ao domínio da linguagem” (MARTELO, 2007:32), segundo os padrões da poesia modernista depois de Charles Baudelaire, pelo menos na visão de Hugo Friedrich, no seu livro *Estrutura da poesia moderna*. Todavia, com um cunho muito pessoal, Herberto Helder associa à experiência da linguagem, para além da “desrealização, da “des-subjectivação” e da “desumanização” do sujeito, reconhecida nos seus versos - “O actor cresce no seu acto” (HELDER, 2014: 116), “O actor actifica-se” (HELDER, 2014: 116) -, três elementos inusitados, no contexto cultural e literário da década de sessenta do século passado, também presentes n’*Os passos em volta*, reconhecidos pela magia, pelo mito e pela religião, mas, vistos pelo racionalismo crítico, como uma contracultura anacrónica, que, no seu processo criativo, resultam do confronto das duas tensões referidas no ensaio sobre a poesia de Edmundo de Bettencourt, a “tensão criadora” e a “tensão destruidora”, a saber: corpo, morte e ressurreição. De facto, as ideias que acompanham os versos “O canto é o meu corpo purificado” (HELDER, 2014: 108), “Tudo morre o seu nome noutra nome” (HELDER, 2014: 112), “ [...] a morte é passar, como rompendo uma palavra, / através da porta / para uma nova palavra. E vejo / o mesmo ritmo geral. Como morte e ressurreição” (HELDER, 2014: 63), e são desenvolvidas e complexificadas, de uma forma intensa, nos contos de *Os passos em volta*, pela efabulação de pequenos núcleos narrativos reconfigurados pela obscuridade, mantendo a presença do enigma e do mistério, um ambiente ficcional contrário à cultura modernista, em certos aspetos, “alimentada pelo racionalismo, a investigação, o utilitarismo”.

A recomendação, de Herberto Helder a Gastão da Cruz -“Gostaria que V. relesse, se lhe apetecesse, “Aquele que dá a vida”” (HELDER, 2015b:172) -, relativamente a um artigo deste ensaísta e poeta, no Jornal de Letras, em 1985, “ “Os Passos em Volta” ou o “caminho para o conhecimento” ” (CRUZ,1985:5-6), é bem demonstrativa do que acabámos de dizer e reaviva a ligação da escrita herbertiana às linhas de força atrás mencionadas – obscuridade, enigma, mistério-, que atinge o cerne do seu processo criativo em geral e, para o caso concreto deste conto, revigora a estratégia de composição da diegese em causa, numa lógica contrária às relações de “causa e efeito”, de subjetivismo inconsequente ou da fastidiosa representação mimética da realidade:

Sabe que o outro voltou. Sabe que outro sabe não terem encontrado nenhum homem morto. Por isso mesmo está vivo em si e no outro. Deseja reaparecer, ser um anjo demoníaco, um ressuscitado. São os direitos de quem entrou nas trevas e saiu das trevas. Eu sou aquele que esconjuro a morte. Eu venho do fundo.

(HELDER, 2015a:101-102)

O rosto do homem que ressuscitou é agora um rosto fixo e acerbo, o rosto de um homem que morreu e, cerrado, se pôs lentamente a ressuscitar. E o outro estremece, porque de súbito encontrou a sua própria vulnerabilidade. [...] Então cai de joelhos e diz: - *Perdão!* O homem murmura algumas palavras que apenas os dois podem perceber, mutuamente fascinados, o poder e a vulnerabilidade frente a frente. Diz: - *Vou matar-te!* [...] Então grandes lágrimas sobem aos olhos do outro, e escorregam-lhe pela cara. [...] Repete: - *Perdão!* [...] - *Perdoo-te se disseres ...* A cabeça do outro está exposta – nua e frágil - à luz muito alta. [...] - *Se disseres: tu tiraste-me a vida e tornaste a dar-me a vida.*

(HELDER, 2015a:103)

Se tivermos em conta a variabilidade do discurso, as mutações do sujeito de enunciação pelas mudanças de pessoa gramatical, ora sob a forma de diálogo, ora como prolongamento da narrativa – “Eu sou”, “Eu venho” -, percebemos que as dinâmicas da expressão, no universo ficcionado, arrastam a narração para um todo coerente, adensando-se, assim, o mistério, numa fuga clara a qualquer referencialidade plausível, quando transfigura um ocasional encontro violento com a expressão interior do ódio, através do crime e do terror, para uma deambulação sobre o espaço mínimo da existência humana (a hipotética separação entre vida e morte), melhor, sobre os seus limites, os limites de um eu de si mesmo, em contínua relação com um outro, e da sua inseparabilidade, em que nada é petrificado, e que tudo se converte em energia, preparada para todas as metamorfoses possíveis: como se separa a vida da morte?; que faz um corpo perante a força de terceiros, isto é, perante a ordem moral do mundo?; como se erguer num devir sem começo nem fim, se cada corpo é o recetáculo transitório de uma diferença abismal e partilhada, a mais radical das dualidades (nascido/morrer), cujo tempo é o tempo de uma vida? Por isso mesmo, n’ *Os passos em volta*, como já fora na poesia herbertiana, a valoração máxima do corpo acontece porque se entende

que é no corpo que a vida e morte se dão, constituindo e prorrogando o seu sistema de forças, indiferentes a uma ordem moral exterior. E, esse sistema de forças, distinto da moral exterior, pode ser visível em várias circunstâncias, desde o “touro preto”, que é “[...] uma espécie de massa rebarbativa, com uma obscura vida interna onde se imagina que circulam imagens fundas e carregadas [...]” (HELDER,2015a:91), de “Aquele que dá a vida”, a D. Pedro, D. Inês e o assassino, as designadas “criaturas infernais” (HELDER,2015a:117), do conto “Teorema” ou à “criança aberdeenense” (HELDER, 2015a:169) que dava choques elétricos (já acontecera algo de extraordinário e diferente, a um “elefante branco” e a um “polvo”), do conto “Coisas eléctricas na Escócia”, como se vê, longe de uma visão antropocêntrica, apenas pautado pela excecionalidade - “[...] a exceção devasta o mundo [...]” (HELDER, 2015a:170) – e pela recusa das normas instituídas, que, neste conto, só poderiam ser aquelas que se expressam na “sintaxe escocesa” (HELDER, 2015a:170). Na verdade, também em certos momentos, o corpo é a origem de tudo, antecedendo o conhecimento, pois ninguém se lembra de ter nascido (nem ninguém se lembrará da sua morte), como ainda, seguindo determinadas manifestações do pensamento mágico, e de certa maneira, do pensamento mítico, a vida e a morte nem sequer se materializam exclusivamente no corpo, distendem-se para além dele, e, por essa razão, a percepção do tempo é indistinta da percepção da realidade, como se aquele não existisse, o que, pelo menos, lhe retira não só a ideia de cronologia, como também de linearidade. É perfeitamente compreensível, desta forma, que o narrador-poeta, no conto “Os comboios que vão para a Antuérpia”, no maior momento do seu desespero, tenha a ousadia de enraizar a sua esperança, na sua mente e no seu coração, presumindo que “[...] Talvez alguém tenha um dia ressuscitado em Antuérpia [...]” HELDER,2015a:46), ou, então, no conto “ Descobrimento”, perante a paisagem nocturna de Antuérpia - “Os anúncios luminosos pulsavam: era o corpo da cidade; [...]” (HELDER,2015a:84) -, e da sua adversidade para alguém estranho e estrangeiro, se conclua que [...] essas figurações vivamente entalhadas na noite, essa escrita brusca, renascida, eram indecifráveis para um intruso” (HELDER,2015a:84), raciocínio que se assemelha ao do excerto de uma citação anterior - “Retenho a fantasia, a objectividade delas – ponto onde me apoio para saber que sou sólido, e tenho (ou sou) uma obra” (HELDER, 2015a:143) -, num retorno, portanto, ao domínio da escrita, a “escrita brusca, renascida”, cuja responsabilidade provinha do “corpo da cidade” (“anúncios luminosos”), um corpo anónimo e indecifrável, as tais “figurações vivamente entalhadas na noite”, particularmente adversa para “um intruso”, o que ressalva uma escrita, autónoma, com vida própria, que se confunde com a sua autoria, a quem não lhe é atribuída qualquer papel de mediação com os intrusos deste mundo, mesma que seja

“indecifrável”; escrita, sim, onde a autoria se inscreve e metamorfoseia no próprio texto, como no poema – “Estou estendido como autor na ligeira/palavra que a noite molha / e os ventos sopram como se sopra/ uma brasa” (HELDER, 2014: 99).

A escrita herbertiana, ao cingir o autor e o próprio texto do poema, que é “poesia toda” ou “poema contínuo”, permite a reversibilidade de ambos, o corpo do autor e o corpo da escrita (texto), que, por analogia, o corpo da cidade, conforme a citação mais atrás de Rosa Maria Martelo, acaba por suspender, metonimicamente, a realidade, levando a que os seus referentes deixem de ter consistência, repassados que ficam apenas enquanto elementos de um jogo metafórico, pela intensidade criadora da linguagem, descorando a identidade e a representação, mas assumindo não só a escrita “ [...] como caligrafia extrema do mundo, um texto apocalipticamente corporal.” (HELDER, 2013: 10), como ainda, e de novo, em *Photomaton & vox*, concluir que escrever “ [...] é literalmente um jogo de espelhos, e no meio desse jogo apresenta-se a cena multiplicada de uma carnificina metafisicamente irrisória” (HELDER, 2013: 12). Por isso, para compreendermos *Os passos em volta* e descortinarmos as suas ideias marcantes, a força do pensamento herbertiano desenvolvida pela energia e pelo ritmo do seu processo criativo, é irrelevante cruzar a leitura de *Os passos em volta* com os elementos biográficos de Herberto Helder, o seu percurso de vida, entre o nascimento e a sua morte; e nem sequer estamos a pensar no seu afastamento voluntário em relação ao mundo editorial ou em relação aos seus leitores, enquanto poeta: o apagamento social e a autoexclusão pessoal - o que seria uma tarefa impossível; impossível na sua inteligibilidade, sem qualquer sentido do ponto vista lógico e racional. Mais: seria um atentado contra os pressupostos do seu processo criativo. Com efeito, verifica-se em *Os passos em volta* uma necessidade de reforçar o processo criativo herbertiano, no ponto de vista teórico e prático, nas vertentes da poesia e do ser poeta, expressas logo à entrada, no conto “Estilo”, a propósito de um excerto do poema VI da “Elegia Múltipla” da obra *A colher na boca*: “Veja agora esta artimanha: *As crianças enlouquecem em coisas de poesia* [...] Trata-se do excerto de uma poesia. Gosta de poesia? Sabe o que é poesia? Tem medo da poesia? Tem o demoníaco júbilo da poesia?” (HELDER, 2015: 9). Parafrazeando o narrador-poeta de “O coelacanto”, há muito que Herberto Helder houvera desbaratado o seu “potencial biográfico” (HELDER, 2015a:59), quando “ Há uma trama de pontos de onde se é humanamente visível, e coincidem eles todos na suposição de que carácter e o movimento dele, que é uma vida, se exprimem no tempo e o espaço por uma linha peremptória, direita” (HELDER, 2015a:59). Neste sentido, a biografia está associada sempre à normalidade, nunca ao desvio e à exceção; como referimos no conto de “Coisas eléctricas na Escócia”, mas que se

abre ao mistério, após o regresso à conformidade das coisas e do mundo: “Aquele desvio de biografia aberdeenense não terá criado uma espécie de incessante criminalidade, mesmo após a recuperação da regra e póstuma instauração do mito e da beleza” (HELDER, 2015 a:169)? Ora é esse mundo de rutura, misterioso, que inviabiliza qualquer biografia, sempre que se introduz “ [...] no cerrado corpo da vida um elemento abrupto que alarma todas as simetrias” (HELDER, 2015a:59). Por tal razão, só poderemos falar de biografia em Herberto Helder até determinado momento da sua história pessoal, até ao momento de um rompimento inusitado; dito de outra forma, ao romper com a significação das coisas e do mundo, com toda a normalidade assente na identidade e na sua representação mimética, a “significação de tudo” (HELDER, 2013:10), tudo o que lhe cercava a terra – a água nunca será salgada porque “A poesia é um baptismo atónito, sim uma palavra/surpreendida para cada coisa [...] ” (HELDER, 2014: 460) – e o que lhe envolvia a inocência, podendo apenas ser resgatada a existência pela cartografia indiscernível do devir, isto é, pelo ser poeta: todo o corpo numa só loucura.

Em suma, neste capítulo, expressamos a ideia de que há o evidente propósito de anular os elementos biográficos relativos à presença do autor textual, Herberto Helder, pois, todo o processo criativo da diegese de *Os passos em volta* incorpora em si mesmo um modo de pensar que anula a representação de qualquer identidade ou reprodução de uma semelhança, a começar por tudo aquilo que está relacionado com a autoria literária, responsável por estes textos em prosa. E o mesmo acontece em relação à referencialidade dos países e das cidades, incorporadas enquanto elementos ficcionados, na diegese desses mesmos textos, de valor simbólico e metafórico, como já acontecera na sua poesia: por exemplo, no poema “As musas cegas” (HELDER, 2014:75-98), o vocábulo “Bruxelas”, grafado com letra maiúscula, aparece no verso inicial como uma cidade, capital da Bélgica, e depois surge, noutro verso, com minúscula, introduzindo uma significação antropomorfizada alusiva ao sujeito lírico - “de bruxelas do mundo”. Neste sentido, procuramos situar a génese do pensamento inerente ao processo criativo de *Os passos em volta*, que, embora emerja da narração, é da inteira responsabilidade do autor textual, também responsável pela criação. Criação que nunca será uma representação seja do que for, nem um relato autobiográfico, neste caso, de Herberto Helder: apenas criação do novo; um ato fundador da escrita, de dimensão ontológica e estética, através da linguagem, e que, nos interstícios desta, pelo entendimento, a imaginação e as sensações, surge a vibração da vida na sua máxima intensidade e na sua extrema singularidade.

Deste modo, numa atitude minimalista, para melhor separarmos os campos da biografia e da criação literária, demos conta do percurso pessoal e académico de Herberto Helder (a escrita é sempre uma produção de um autor) e da sua estadia no norte da Europa – o que aconteceu não por razões económicas, nem como projeto de emigração familiar, e, muito menos, por qualquer ação persecutória de natureza política: o que diz tudo e separa as águas, no que se refere ao ambiente cultural e literário de então. Também não se trata, na verdade, de um decalque da exuberante e esplendorosa geração “beat”, na senda dos iconoclastas Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William S. Burroughs, nem de uma atitude solipsista de se fazer passar por um duplo de Charles Baudelaire, entre os serôdios “flâneurs” de Paris, nem muito menos o de assumir uma reminiscência qualquer de Arthur Rimbaud, em torno de uma glosa sobre a aventura, a propósito da espiritualidade da poesia europeia, mas tão só o de retomar um gesto prosaico, inculcado no imaginário de certos jovens, de expressão minoritária, durante sucessivas gerações insulanas, que consistia em se lançar à deriva pela Europa fora, numa espécie de ritual de iniciação: “Essa revolta de um só (Coeurderoy) pertence-me desde os alcances da memória. Os poemas são apenas equivalências do crime, ou são então, eles mesmos, um acto explosivo no próprio centro do mundo” (HELDER, 2013:39).

Cedo, muito cedo, Herberto Helder teve consciência da vocação totalizadora da razão hegeliana, do seu jogo dialético, e das suas limitações, particularmente, no campo da literatura, das artes e da moral. Na verdade, não verificamos qualquer citação da obra filosófica de Hegel, por parte Herberto Helder, nos seus textos teóricos - *Relance sobre a poesia de Edmundo Bettencourt, Photomaton & vox* e *As turvações da inocência*-, apesar da fortíssima influência do filósofo alemão na cultura europeia no século XX, pelo menos até à década de 70, incluindo Portugal. Esta situação corrobora o argumento de que a forma de pensar de Herberto Helder constitui uma crítica severa à *razão ocidental*, iniciada por Nietzsche, e que, para este poeta, se veio a revelar, desde muito jovem, como uma espécie de insurreição à *clausura da norma* em que estava mergulhado, tanto em relação à lei da ditadura como em relação aos seus costumes, à moral dos partidários do regime ou aos modelos literários dos seus opositores. Como tal, verificamos, no escopo teórico da sua criação literária, a existência de um sentimento de influência em relação a Edmundo Bettencourt, enquanto poeta de inspiração, aberto ao trabalho da linguagem, à presença da vida pelos sentidos, ao gosto pelo silêncio e pela metafísica (por oposição à razão e à dialética), ciente do mistério e da obscuridade presente na natureza das coisas, no sentir-se bem na marginalidade hostil em relação ao mundo e aos outros, o que retira ao texto literário qualquer valor instrumental de finalidade, seja de carácter utilitário seja de intencionalidade comunicativa.

Daí que tenhamos inter-relacionado os textos de *Os passos em volta* com a obra poética, procurando destacar exemplos da presença autoral no discurso lírico, com a finalidade de começar a demarcar as especificidades da escrita em prosa destes contos em relação à poesia, apesar da aparente similitude, com o objetivo claro de melhor entender o desafio de Herberto Helder colocado a si próprio ao imiscuir-se de uma forma arrebatadora pelos domínios da ficção. O que se verifica, então, é que o poeta maneja agora as coisas da prosa com o mesmo fogo interior da poesia, numa busca vertiginosa sem fim à vista e sem qualquer finalidade, contrapondo a subjetivação e a singularidade das suas personagens à normalidade da vida assente nos universais criados pela razão e pelos seus sistemas de representação e pela sua moral. O que se coloca, à partida, várias questões, radicalmente diferentes, se agregarmos, como foi elaborado neste capítulo, os diversos contos em função da presença do narrador-poeta e cingirmos nas suas especificidades. Para além da verificação do desdobramento de vários sujeitos de enunciação e das limitações dos princípios de causalidade, da linearidade temporal e do próprio tempo cronológico, levando a que a diegese, toda ela multifacetada, de variadíssimas imagens desconcertantes, viesse a percorrer os caminhos do enigmático, do misterioso do absurdo e do obscuro, tomamos consciência, através de alguns nexos narrativos, da distinção entre poesia e o ser poeta no conto “Estilo” (HELDER,2015a:5-10) e, ao mesmo tempo, do carácter indissociável entre o poeta e a sua obra, no conto “Vida e obra de um poeta” (HELDER,2015a:141-147); e, pela assunção do estilo, conforme o conto homónimo, e pela lei da metamorfose, do conto “Teoria das cores” (HELDER,2015a:19-22), ficamos a saber que a escrita é sempre um devir-outro impercetível, que nem se coloca a questão da representação da autoria, quanto muito o seu apagamento, ou, em termos simbólicos, o seu assassinato enfático. E, ainda, como fizemos referência neste capítulo, não podemos deixar de ter em conta a subtileza da abordagem da biografia nos contos “Grito”, “Doenças de pele”, “O coelacanto” e “Coisas eléctricas na Escócia”: a dimensão biográfica de cada uma das personagens, na sua respetiva diegese, tem a ver com o contínuo ímpeto deleuziano de “captar as forças” relativas ao desvio e à exceção face à normalidade e não a sua reprodução mimética. É precisamente este ponto que é valorizado n’*Os passos em volta*: a efabulação da exceção e do desvio na busca de uma criação única e nova, correspondendo a uma singularidade abissal inusitada, que, como é explicitado na passagem de *As turvações da inocência*, se apresenta contrária a “uma cultura alimentada pelo racionalismo, a investigação, o utilitarismo”, a “cultura moderna”.

Sob o signo da imanência

A densidade dos textos de *Os passos em volta* contribui para o levantamento de um conjunto significativo de questões, pois, em cada olhar, através das suas múltiplas leituras e dos inúmeros juízos formulados, ressoa uma outra novidade sempre mais luminosa, que, em relação ao consabido, ora resvala ora se aparta, como se o desespero, o vazio, a solidão, a incerteza, o amor, o desvario, a marginalidade e a resignação não podiam deixar de ter grande influência no sistema de pensamento de Herberto Helder. Na verdade, para a compreensão destes textos, reconhecemos um elevado grau de dificuldade, que, para o ultrapassar, é necessário uma exigência maior e um empenho persistente, apesar de reconhecermos a dificuldade em não cairmos na paráfrase. Portanto, o que nos interessa é configurar a leitura de *Os passos em volta* à trajetória de estudo aberta às dissemelhantes possibilidades de sentido, para melhor podermos compreender as múltiplas formulações das ideias que sobressaem, genuinamente, dos seus textos em prosa. Pretendemos, então, promover a compreensão e inteligibilidade destes textos, submersos por uma profunda estranheza e por uma estonteante paradoxalidade, que urge trazer à superfície através de sucessivas leituras. Esse é o desafio: fazer brilhar o que se pretende ocultar permanentemente – uma ambiência estranha, que se perpetua desde a primeira publicação até às derradeiras emendas e alterações definitivas concebidas pelo próprio Herberto Helder, em 1980. Se compararmos com a sua obra poética, verificamos que os textos de *Os passos em volta* passaram pelo mesmo processo de reescrita, de corrigir e de emendar sucessivamente, embora, numa graduação mais reduzida e de um modo menos intempestivo. A fixação final dos textos foi mais precoce: “São 23 os textos na 4.^a ed. – como, aliás, já o eram na 3.^a” (MARINHO, 1982: 65). Situação confirmada também por Marco Silva, ao registar que havia apenas 18 contos, na primeira edição de *Os passos em volta*, e que “da 3.^a para 4.^a edição, a única que se apresenta expressamente “emendada” pelo autor, na qual se opera uma grande transformação, sobretudo a nível do discurso” (SILVA, 2009:26).

É evidente que, na intrínseca perenidade da obra poética de Herberto Helder, reconhecemos a esplendorosa marca de *Os passos em volta*: o de dar continuidade a uma escrita que explode da obstinação do seu autor, espelhando um trabalho vertiginoso e arduamente persistente, estabelecido no domínio atualizado do saber literário e na pujança criadora, sumptuosa e desconcertante. De facto, somos confrontados com um conjunto de

textos em prosa muito curtos, nomeados individualmente e com dinâmicas próprias, em afinidade constante uns com os outros, sob a égide de um título agregador e globalizante, onde são perceptíveis as noções de *centralidade de uma vontade* (“os passos”) e de um *movimento circular* (“em volta”), inscritos num ilusório e sugestivo princípio euclidiano, no qual, poderíamos supor que a imagem do espaço ressurgiu enquanto projeção mensurável e omnipresente de um território adequado a uma rememoração mimética de uma determinada geografia física e humana, circunscrito a uma topografia precisa, porventura aberta a um assentamento geográfico concreto, adequada às inúmeras possibilidades de representação - plantas, mapas ou cartas. Sem dúvida que, se examinarmos os textos com maior acuidade, título a título, apesar de se assemelharem a marcos geodésicos de um determinado território, ou de vários territórios muito mais vastos e ilimitados, não existe a preocupação de registrar, desenhar e mapear seja o que for – isto é, a de reduzir à escala linear os elementos morfológicos do espaço -, uma vez que, ao invés das cartas geográficas, pouco ou nada representam, nem indicam os parâmetros técnicos, nem a identificação de quem os projetou. Em síntese, o espaço, intuído a partir do título desta obra e da sua ligação com os demais títulos relativos aos textos - textos escritos em prosa -, dissolve-se ao longo da enunciação do discurso e transforma-se espontaneamente num espaço ficcional, imensurável e estranho, chegando a ser dissimulado em certas circunstâncias, perturbando, por certo, qualquer rememoração mimética da presença humana de um hipotético lugar, remetendo, no entanto, os leitores para a escrita do próprio texto, sem ser necessária a exigência de um esforço suplementar ou de uma lucubração extraordinária do espírito. Por essa razão, convém não nos esquecermos que *Os Passos em Volta*, “um livro de prosas que são contos profunda e admiravelmente modelados pela poesia” (GUSMÃO,2002: 374), foram lidos, a contar da primeira hora, assim o atestam os principais estudiosos de Herberto Helder, como se de poesia se tratasse, ou que, pelo menos, não foram colocadas questões alusivas à dicotomia entre prosa e poesia, e da indubitável superação dessa dicotomia herbertiana, sendo pertinente, a este propósito, a observação lapidar de António José Saraiva, ao asseverar que a obra: “[...] se apresenta com o ritmo da prosa [...]” (SARAIVA, 1997:167).

A “*modelação pela poesia*” e o “*ritmo da prosa*” instituem-se, efetivamente, num único processo, no decurso do ato criador de *Os passos em volta*, de Herberto Helder: das vozes e da sua cadência, imanentes à escrita, impõe-se a força avassaladora de uma entidade estranha, *o tempo*, enquanto elemento concomitante a tudo, omnipresente, a começar pelo título, neste caso, percecionado pela ideia subjacente de movimento, se bem que não existam referências espaciais diretas na expressão “os passos em volta” para que se possa estabelecer

distâncias, e, por consequência, promover uma explicitação de ordem cognitiva precisa, sujeita a medições. Portanto, levanta-se uma nova questão muito mais vasta, parecendo até inadequada, por ser de uma grandeza diferente, que é o de saber o tipo de relação existente entre *conhecimento* e *experiência*, o que transita para um outro nível de compreensão. Desde logo, pela inexistência de nenhuma referência assinalada e pela impossibilidade de sinalizar os intervalos entre hipotéticos pontos, as noções de sujeito, de objeto e de linearidade deixam de ter significado, sugerindo que o *tempo* se apresente sem princípio nem fim - fora da ação, da memória e da própria imaginação -, como se a sua existência dependesse de uma necessidade. Por conseguinte, no cômputo geral da obra, as hipotéticas figurações espaciais – na maioria dos casos imensuráveis, inexistentes ou dissimuladas -, adotando uma variabilidade proporcional para cada momento da enunciação, pertencem em exclusivo ao domínio da linguagem, na sua vertente ficcionada, colocando de parte a primazia da intencionalidade da comunicação referencial. Estamos, enfim, perante um universo relacional interdependente, do qual faz parte a matéria ficcional de cada um dos títulos da obra, todos eles recentrados no título da obra, numa permanente e distinta mutabilidade descontínua. Desta maneira, só temos consciência do tempo e do espaço quando seguimos o percurso da narração ou o rasto das personagens, ao serem expandidos pelos diferentes registos do discurso, desvalorizando os difusos elementos referenciais e instituindo uma flutuação entre *sujeitos*, *lugares* e *acções*, mas que não de emergir transmutados, sequencialmente, na linearidade da leitura dos textos, como um todo ordenado e coerente (uma alegria estonteante de estar tudo no papel, do lado de fora da realidade). Contudo, esta coerência artificial, do registo sequencial e linear dos textos, tem o condão de reforçar os laços de comunicação entre a obra e os leitores, pois, podem ser lidos como textos independentes, sem nenhuma ligação entre si: não há hierarquias, apenas relações interdependentes, uma mais fortes do que outras. Em resumo, prevalece, no interior da sucessão dos momentos em que se desenrolam os acontecimentos, a ambiguidade; e instaura-se um universo *inexplicável* e *inaudito*, que se sabe inteiramente ficcional. Na realidade, os diferentes textos, ou contos, como foram designados no subtítulo da primeira edição, estão, por certo, posicionados na mesma ordem qualitativa, de acordo com o horizonte do título da obra, propiciando um todo coerente. Reforça-se, assim, o pressuposto de que a escolha do título constituiu uma valoração estrutural da obra, apresentando-se de uma forma cumulativa perante a expressão da *centralidade de uma vontade* e de um *movimento circular* incessante, tudo num universo indiscernível - onde não há distâncias, posições, coordenadas espácio-temporais -, mas de dimensão infinita, aberto a todas as possibilidades somente pela força relacional das palavras - *os, passos, em, volta* -,

consubstanciado na adjunção de dois *sintagmas*, nominal e preposicional, que transportam para um universo indefinido, sem princípio nem fim, sem identidade nem semelhança, que apenas ocorre na imanência da linguagem, como se nada houvesse para representar, fora das noções de modelo, de semelhança e de imitação. Não obstante, é indiciada a presença de dois simulacros de figuração humana, remetidos na *vontade* e no *movimento*, simultaneamente suspensos, mas suspensos no vazio incomensurável da vertigem atónita da escrita, postos a pique, em queda livre, transbordando a pulsão primordial expressa no interior de cada um dos textos, ou seja, aquilo que os liga à vida e à existência humana, que é o mesmo que dizer o que delas sobrevêm: a morte e a solidão; ou a sua percepção compulsiva, muito próxima dos domínios de um drama trágico, reabilitado por parte de cada um dos leitores, tão só pela leitura.

Herberto Helder, posteriormente, a propósito da sua poesia, em *Turvações da Inocência*, acaba por reafirmar o seu pensamento de sempre acerca da sua conceção de escrita, que está subjacente no título *Os passos em volta*, como temos vindo a desenvolver, uma vez que não estamos perante o fenómeno mimético da representação dos desígnios de um *eu* imperscrutável, de uma *subjetividade* complexa ou de um mundo hostil e perigoso, subjugado por uma moral repressora e grosseira. O universo herbertiano da escrita é radicalmente diferente; concentra-se no trabalho da e sobre a linguagem, na capacidade intensa de poder criar o novo e o único, e recorrentemente, nos limites do inexplicável e do inaudito. E com uma extraordinária particularidade – concebe a matéria ficcionada como se fosse um espaço insubmisso à própria linguagem, tanto é o seu burilar no interior desta, projetando-se para fora, sem que nunca se subalternize ao exercício de uma metalinguagem, engenhosa e imaginária, em substituição daquilo que de mais insondável traz dentro de si, decantado, na escrita, as experiências que estabelece com a vida e o mundo:

- Escreve-se um poema devido à suspeita de que enquanto o escrevemos algo vai acontecer, uma coisa formidável, algo que nos transformará, que transformará tudo. Como na infância, quando se fica à porta de um quarto obscuro e vazio. Fica-se durante um minuto, uma brisa levanta-se nos confins da obscuridade: um redemoinho no ar, uma luz, uma iluminação talvez? Estamos prontos para o assentimento [...] A suspeita apenas de que nos aguarda uma espécie de graça reticente, um dom reticente. [...] Escrevi para fornecer uma forma legível e apaziguadora aos momentos na porta do quarto [...] Escrevi para trás numa espécie de engolfamento memorial [...] não se coloca o tema da utilidade [...]. Interessa-me este resultado: o de que em mim, expressando-me em gramática, em pauta, há uma expectativa ardente, uma ardente pergunta sem resposta, uma perplexidade ardente, que me concedem um centro, um ponto de vista sobre a debandada das coisas, coisas centrífugas para diante, nos dias, no caos dos dias, centrífugas para trás, nos instantes mais densos da memória, átomos fosforescendo no caótico fluxo da memória. [...] A acção é a nossa pergunta à realidade; e a resposta, encontramos-la aí: o mundo torna-se um facto novo no poema, por virtude do poema – uma realidade nova. [...] E temos essa forma: a forma que vemos, ei-la: respira, pulsa, move-se – é o mundo transformado em poder da palavra, em palavra objectiva inventada, em irrealidade objectiva. [...]. [O poema é] irreal, e vive.

(HELDER, 1990: 29-30).

Podemos reconhecer, com certeza, a importância estrutural do título, *Os passos em volta*, pois, para além da sua ostentação imprecisa, quase enigmática, o mesmo comporta um vínculo de natureza qualitativa, enformador dos fundamentos da noção de *imanência* na escrita herbertiana, observando-se que, neste caso concreto, a partir do argumento sobre a constatação da “*suspeita*” no ato inicial, acima indicada por Herberto Helder, a comoção primeira dessa experiência absoluta, e única (“*de que enquanto escrevemos algo vai acontecer*”), desdobra-se e dilui-se nos textos seguintes (“*que nos transformará, que transformará tudo*”), de acordo com títulos individualizados, subsequentes. Esse título, que dá corpo ao livro, não passa de uma ação no vazio perante o precipício do texto, reduzida à expressão elementar, mínima, mas submetida a uma suposta condição de possibilidade de um hipotético *movimento circular*, demarcado por um princípio e por um fim imaginários, sempre novos, enquanto acontecimento, exclusivamente de ordem temporal, relativo à escrita ou à leitura, denegando, assim, o que parecia ser óbvio: a representação do espaço. O título acaba por ser, evidentemente, um contraponto à subordinação a qualquer princípio de identidade, à repetição do mesmo, adequado a uma forma ou a um modelo, seja qual for. Por outro lado, como o sujeito é omissivo, ao materializar-se a *centralidade de uma vontade*, conforme a sobreposição de *passos* e de *volta*, ou de *volta* e de *passos* - se existisse uma relação causal entre estes dois termos, teria de ser recíproca -, somos levados a pressupor que a fixação dessa vontade, implícita no título, ganha consistência porque foi concebida ao arrepio dos pressupostos de uma determinada conceção de pensamento, pois não se verifica um ponto de partida, uma causa primeira ou um princípio originário - enfim, tudo o que possa servir de modelo para ser representado, consoante a semelhança submetida ao princípio da identidade, ou, analogamente, ao princípio da transcendência, seja nos valores universais relativos à *razão*, seja em relação a Deus, que é a *verdade* e o *bem*. Subsistem, desta forma, dois domínios, perfeitamente entrelaçados, o do conhecimento e o da moral, que estão sempre presentes na estrutura ficcional de *Os passos em volta*, desde o seu título: um, que nos remete para as questões da representação e da verosimilhança no processo criativo; outro, que nos conduz em direção aos assuntos épicos e dramáticos, podendo ser designado, em matéria diegética, de insurreição contra o que se pode nomear de clausura da norma. Se a “*suspeita*”, perene e intangível, anteriormente referida por Herberto Helder, corresponde a uma forma de pensar a propósito da criação literária - a imanência dos seres e do universo -, há um comprometimento não mimético, n’*Os passos em volta*, no que se refere à *representação* e à *verosimilhança* em termos de matéria ficcional (não nos esqueçamos da designação de *contos*

enquanto subtítulo, na primeira edição), alusivos aos múltiplos referentes e aos vários sujeitos da enunciação no discurso, que se verificam na reversibilidade diegética dos acontecimentos e na pressuposição ética das personagens, subjacentes em todas as ações narradas, de acordo, talvez, com o princípio da “*lei da metamorfose*” (HELDER, 2015a:22). Partindo da situação de “*suspeita*” no momento da escrita, e também pela afirmação da “*lei da metamorfose*”, tudo muda durante a criação; e o mundo criado altera o mundo que o antecedeu, perpetrado pelo jogo relacional entre a linguagem e a ação do poeta, consciente do seu poder e da sua força, num movimento do interior para o exterior, e de novo para o interior do texto, porque, no futuro, poderá ser sempre reabilitado pelo leitor (foi sempre como poeta que Herberto Helder escreveu *Os passos em volta*, assumindo um papel de *deus maior*), num todo fechado e de afirmação autoral - “ e o poeta não transcreve o mundo, mas é o rival do mundo” (HELDER,2013:139). Subvertida a *mimesis* como imitação, e recusada a *revelação* (palavra) enquanto acesso à verdade e ao conhecimento verdadeiro, a valorização da relação entre constituintes na linguagem literária - o predomínio de uma sintaxe prolixa em metáforas transforma a escrita herbertiana (MARTELO, 2016) num “cinema de palavras -, permite que a matéria ficcional seja reportada, n’ *Os Passos em Volta*, desde a primeira edição, ao mundo e à vida, ou, mais especificamente, à sua poesia e o seu reverso, o inevitável e necessário afrontamento moral, implícito na máxima nietzschiana ””para além do bem e do mal”” (NIETZSCHE, 1973:115), de que são exemplos significativos os contos desde a primeira hora de *Os passos em volta*, que situam a criação poética e as formas de existência do poeta a um mesmíssimo nível, indissociáveis, através de uma espécie de um todo, montado às peças, o que revela uma intenção fragmentária, sobejamente exposta em *Photomaton & Vox*, decompondo as partes desse todo pelo exercício da prosa, com a particularidade de explicitar no poema *Húmus*, de que “Tudo está ligado e é conduzido/ por uma mão enorme” (HELDER, 2014:235). Essa percepção de um *todo* (ou de *poesia toda*), com as suas partes interdependentes e de que *tudo* está ligado entre si, dependente de uma autoria, proporcionou que outros novos textos, de forma harmoniosa, fossem incorporados n’*Os passos em volta*, precisamente os textos escritos depois da primeira edição de *Os Passos em volta*: “Lugar lugares”; “Doenças de pele”; “Cães, marinheiros”; “Poeta Obscuro”; “Coisas eléctricas na Escócia” e “Teoria das Cores”, confirmando o designado processo de “*montagem*”. Situação relevante, que se verifica até na estrutura externa, pois, na abertura da 3.^a edição (HELDER,1970) de *Os passos em volta*, existem duas notas informativas - uma indica as datas das três primeiras edições; outra remete para as datas em que foram escritos os diferentes textos: “1.^aedição – 1963”, “2.^aedição – 1964”, “3.^aedição – 1970”; “Este livro foi

escrito entre 1952 e 1962, com excepção dos textos “Sonhos” (1963), “Lugar Lugares” (1964), “Doenças de Pele” (1964), “Cães, Marinheiros” (1968), Poeta Obscuro” (1964), e “Coisas Eléctricas na Escócia” (1968) ”.

Sendo colocado em causa, então, a tradicional linearidade e unidimensionalidade de uma obra literária, este título, por outro lado, no afã intenso da sua escrita, expressa uma determinada intencionalidade exposta em *Photomoton & Vox*, num dos aforismos sincréticos de Herberto Helder sobre poesia: “A poesia é feita contra todos, e por um só; de cada vez, um e só” (HELDER, 2013: 159). A imagem do título assume, por assim dizer, uma atribuição qualitativa nova, incidindo sobre o registo do enunciado uma indefinição total (os-passos-em-volta, por si só, ficam reduzidos ao absurdo, omitidos que estão o sujeito e o objeto), por pouco desprovida de sentido, o que reabilita as categorias literárias de autor e de leitor, simultaneamente distanciados e presentes, adensando desta forma o mistério, constituindo-se indispensáveis um ao outro, pela interface da escrita e da leitura. Por tal razão, Herberto Helder, ao irromper com a sua publicação, em 1963, não faz outra coisa senão seguir um impulso interior, responsável pela necessidade endógena do seu processo criativo, como esclareceu ao *Jornal de Letras e Artes*, no ano imediato, numa entrevista - designada por “Os cinco livros que até hoje publiquei pouco significam para mim!”-, onde o autor explica as razões da sua passagem da poesia para a prosa, que, no nosso entender, ultrapassam, de longe, um problema teórico-literário. Não se trata apenas de uma questão de linguagem, mas, acima de tudo, de uma questão ética; a pretensão de inculcar no seu “*poema*” um elemento de conotação trágica, personificado no “Estilo”, pelo menos por uma só vez no seu percurso literário, atribuindo à prosa uma função meramente circunstancial e de carácter instrumental:

“Os Passos em Volta” são a minha primeira tentativa para superar a dicotomia prosa-poesia. Marcam também o meu interesse, no momento de referir algumas experiências de facto, em que a circunstância desempenhava papel preponderante. Achei então que o poema, como eu o vinha praticando, não possuía a elasticidade, o ritmo, o clima verbal, capazes de abranger, adequadamente, o tecido temático e circunstancial que eu pretendia explorar. Aquele livro permitiu-me tal experiência, tendo sido ele, afinal, um passo decisivo para a abolição dos preconceitos que vinham limitando o meu trabalho.

(HELDER, 1964:15 apud MARTELO, 2016:33-34)

Se é verdade que Herberto Helder, discorrendo enquanto poeta e escritor, valoriza o papel de *Os passos em volta*, no âmbito da teoria da literatura - a sua “*primeira tentativa para superar a dicotomia prosa-poesia*” -, não é menos verdade que este autor deixa transparecer no seu discurso um juízo extremamente crítico, de alcance prático, de acordo com o seu “*poema*” e ao modo como “*o vinha praticando*”, razão pela qual o leva a reformular não só a imagem estética da sua escrita, mas também o de reequacionar as questões éticas a propósito de uma maior amplitude dos núcleos temáticos por si escolhidos. Com efeito, segundo as suas

apropriadas palavras, no que se refere a *Os passos em volta*, Herberto Helder assume que existiu no interior da sua escrita uma necessidade de mudança concetual no que diz respeito aos pressupostos do seu processo criativo, apesar de se ter verificado posteriormente que a mudança da poesia para a prosa tenha sido pontual, realizada por uma só vez, entre aquelas publicações, reconhecidas por si, no contexto global da sua obra. Por certo, entendemos hoje que a “*tentativa para superar a dicotomia prosa-poesia*” acaba por se transformar numa celebração exemplar da escrita, indistintamente de ser prosa ou de ser poesia. E se considerarmos que os *textos*, ou *contos*, são narrativas em prosa por excelência, verificamos que o autor escolhe um campo e, depois, em definitivo, realizada essa experiência concetual, reassume em exclusivo, e para sempre, o campo da poesia, até mesmo quando surgiu a insegurança no seu *poema* provocado pelo que se pode concluir como *síndrome do bairro des Abbesses*, a partir de *A faca corta o fogo*. Por *síndrome do bairro des Abbesses*, designamos a afetação autoral operada na escrita de Herberto Helder a partir de *A faca não corta o fogo*, pois, um belíssimo edifício, construído na planura dos dias, todo ele mimético, por si só não se transforma num monumento. É preciso descer, cair abrupta e vertiginosamente, ir além da linguagem, como o fizera até então, para assassinar os modelos (mesmo que sejam portadores de roupagens excêntricas ou de vestes heterogêneas), e, assim, trazer a eternidade para o presente dos “séculos adiante” (HELDER, 2015a:188). Sobre estas questões, são de extrema relevância, os textos de João Amadeu da Silva e de Manuel Gusmão, na Revista Diacrítica (N.º 23/3 – 2009), contextualizadas nas duas citações que se seguem: “Para além de toda a ideia de continuidade, com os contextos poéticos de uma biografia pretendemos reforçar uma particular perspectiva do livro no espaço de uma biografia poética associada a diversos contextos, entre os quais aqueles que reflectem relações particulares com o autor empírico e uma visão peculiar da sociedade contemporânea” (SILVA, 2009: 66); “Num poema que pode ser lido como uma clara figuração autoral, o poeta enquanto arqueiro enfrenta o que designaremos algo informalmente como a angústia da autoria. Podemos imaginar que, no caso de um autor como Helder, essa angústia nasce de um *agon* em que ele é o seu próprio e único adversário” (GUSMÃO, 2009: 136-137). Há portanto que ter em conta a época em questão, o conjunto dos textos que compunham *Os passos em volta* e o que Herberto Helder pensava da escrita em geral e da sua em particular. Por isso mesmo, ao enquadrar o seu ensaio sobre a publicação de *Os passos em volta*, vinte anos depois da primeira edição, pela editora Assírio e Alvim, Gastão Cruz, observando a dicotomia entre a poesia e a prosa, toma como referência os poetas Octavio Paz e Sophia de Mello Breyner e conclui que se deve “privilegiar sempre a função poética [...] encarar a matéria verbal, não como um meio, mas como um fim” (CRUZ,

1985:5), observação que viria a ser reconfirmada e aplaudida pelo próprio Herberto Helder, numa das suas cartas dirigidas ao autor do ensaio. Nessa mesma carta, verificamos, por parte de Herberto Helder, a importância dada às considerações tanto de natureza teórica como de ordem temática, desenvolvidas pelo ensaísta e poeta Gastão Cruz: “vai ao centro da significação [escreve Herberto Helder] – e apanha as significações laterais ou decorrentes - de “Os passos em volta” e do meu universo poético, da minha imagem ou visão do mundo” (CRUZ, 2015: 172). Na verdade, a passagem momentânea da poesia para a prosa resulta da ponderação crítica que Herberto Helder fizera acerca do seu próprio processo de escrita - o modo, segundo as suas palavras, como “*vinha praticando*” o seu “*poema*” -, particularmente no labor poético entre “*algumas experiências de facto*” e a “*circunstância*”. Associamos o vocábulo *circunstância* à celeberrima frase de José Ortega y Gasset - “Eu sou eu e a minha circunstância, e se não salvo a ela não me salvo a mim. *Benefac loco illi quo natus es*, lemos na Bíblia. E na escola platónica se nos dá como empresa de toda a cultura, esta: “salvar as aparências”, os fenómenos. Quer dizer, buscar o sentido do que nos rodeia” (GASSET, 1967:52). Por outro lado, o pensamento de Ortega y Gasset equaciona os conceitos de *ser*, *viver*, *vida*, *a minha vida*, *vivido*, *realidade radical*, *mundo* e *circunstância*, na “Décima Lição” e “Décima Primeira Lição”, da sua obra *O que é a filosofia?* (GASSET, 1999: p.157-171; p.173-192), que, para este trabalho, se entreabre às problemáticas da *vida* e da *imanência*: “A vida encontra-se sempre em certas circunstâncias, numa disposição em torno - circum – das coisas e restantes pessoas. Não se vive num mundo vago, posto que o mundo vital é constitutivamente circunstância, é este mundo, aqui, agora. E circunstância é algo determinado, fechado, mas simultaneamente aberto e com amplidão interior, com o oco ou concavidade onde mover-se, onde decidir-se. Viver é viver aqui, agora; o aqui e o agora são rígidos, imutáveis, mas amplos. Toda a vida se decide a si mesma constantemente em vários possíveis” (GASSET, 1999: 184). Esta é a questão: centrar *Os passos em volta* no viver e no criar; apresentando-se a vida para além das deduções e das demonstrações da razão, do raciocínio lógico, próprias do conhecimento racional; no plano da ética, todos estes princípios se transformam num sistema de julgamento: a julgar a vida e os indivíduos. Se fosse a razão a comandar a vida, esta seria realmente um espectro, um arrastar de fantasmas – diria provavelmente Herberto Helder a propósito da racionalidade inabalável de Ortega y Gasset. E, desse juízo crítico, Herberto Helder confessa que o “*poema*”, como até então fora produzido, se cristalizara e que tal cristalização se traduzira na incapacidade de conferir a magnitude, por si exigida, à interseção estética e temática da sua escrita, visto que o “*poema não possuía a elasticidade, o ritmo, o clima verbal, capazes de abranger, adequadamente, o*

tecido temático e circunstancial”. Por isso, Herberto Helder, para além de demonstrar grande efetividade por esta sua obra em prosa, *Os passos em volta*, declara também que foi “*um passo decisivo para a abolição dos preconceitos que vinham limitando*” a sua atividade literária; na realidade, a sua experiência de escrita no processo criativo de *Os passos em volta* reveste-se de uma carga simbólica muito marcante, importantíssima para o percurso da sua criação, como viria a sintetizar, mais tarde, de uma forma magistral em *Photomaton & vox*, reafirmando o que sempre almejava:

Certas obsessões (até vocabulares) iluminam-se durante a realização de um texto. A escrever é que se aprende o que somos. Referências a objetos, situações, movimentos, aparecem como imagens ou metáforas de experiências muito antigas, como elementos da composição interior, portanto: do mundo, da vida.

A experiência é uma invenção.

(HELDER, 2013: 66-67)

Herberto Helder, ao intentar por um caminho inesperado, de repente, abre um espaço perspicaz à inscrição de novos elementos de “*composição interior*” – o tal “engolfamento memorial” (HELDER, 1990: 29) de que nos falava na sua obra *As turvações da inocência* - do seu processo criativo, com vista à resolução de problemas simultaneamente teóricos e práticos, que conduzem à identificação de um conjunto de pressupostos do seu pensamento. Em primeiro lugar, estamos perante uma escrita que reconhece a importância extrema do autor na produção literária, mas, ao contrário das estratégias do *romance de iniciação*, parte do princípio que é a obra que faz o autor; em segundo, a experiência, assim concebida enquanto “*invenção*”, aproxima-se muito mais da ontologia e da ética do que da gnosiologia e das condições acesso à verdade e ao conhecimento. O essencial é o “*poema*”, onde a *vida* e a *poesia* se apresentam indistintas; sim, indistintas do viver, do fazer e do conhecer, por isso é *toda* para uma e para outra, independente dos princípios universais da razão, inventando-se e desfazendo-se por mútuo acordo tácito, perante os elementos referenciais e seus simulacros, sem que os seus olhos estejam postos no *ser* e na *transcendência*, simplesmente no abismo da terra e na sua vertigem, o trilha de Herberto Helder na sua escrita, porque é muitíssimo marcado pela conceção nietzschiana de tragédia (a grega), não a da primeira fase – no tempo da conciliação “*do espírito apolíneo e do espírito dionisíaco*” (NIETZSCHE, 1978:35) da *Origem da Tragédia* -, mas a do último Nietzsche, uma síntese perfeita do Nietzsche de *Zarathustra*, na sua expressão sagaz em *Photomaton & vox* (o filósofo alemão não diria melhor): “Uma bomba dionisíaca rebentou dentro da cabeça de Apolo” (HELDER, 2013:120). Aliás, o que vem no seguimento da correspondência entre Herberto Helder e Gastão Cruz. Na mesma carta, Herberto Helder, depois das múltiplas considerações que fez sobre o artigo /

ensaio, intitulado “Os Passos em Volta” ou o “caminho para o conhecimento” (CRUZ, 1985:5), sugeriu a Gastão Cruz o seguinte: “Gostaria que V. relesse, se lhe apetecesse, “Aquele que dá a vida”, onde me parece ser dado [na mira da questão do *conhecimento*] de modo mais complexo [...] Que é propriamente o estilo, a iluminação, o conhecimento, a poesia, o ouro alquímico, a religião, o manejo do mundo, a suprema e dinâmica correspondência, uma espécie de inocência ciente” (CRUZ, 2015: 172). Subentendemos que Herberto Helder, ao solicitar a leitura de “Aquele que dá a vida”, texto de *Os passos em volta*, concede maior realce a um contexto de análise, onde, não só o conhecimento sistemático e racional, sob a alçada dos princípios universais da verdade e da razão, é desvalorizado, mas também as relações de causalidade, a dimensão espaçotemporal e a existência de um Deus único e criador são postos em causa – o que se distancia, mesmo que indiretamente, da ideia expressa no título do ensaio de Gastão Cruz sobre esta obra de Herberto Helder. Gastão Cruz poderá considerar o movimento e o tempo circulares, mas o seu raciocínio é excessivamente dedutivo e linear – daí a subtileza de Herberto Helder. Por outro lado, aproximamo-nos das palavras de João Amadeu da Silva, que, em analogia com a sua poesia, estabelece o ponto de equilíbrio necessário para uma melhor compreensão do assunto suscitado por Herberto Helder a Gastão Cruz: “O conhecimento, na poesia de Herberto Helder, assume-se como tema central, num universo herbertiano fechado, em termos sintagmáticos-lineares-temporais, mas aberto a uma perspectiva paradigmática, em profundidade: não se abre para o exterior, vive entre as palavras e o corpo e, portanto, o conhecimento inflecte-se para o interior, num convívio obscuro entre o poeta e o leitor. Será assim um conhecimento de si porque conhecendo-se conhece o absoluto [...] A poesia de Herberto Helder afirma-se na sua ausência por meio da presença sempre obscura: estando não está, sendo não é, porque, para além do nosso espaço e do nosso tempo, ela está sempre toda” (SILVA, 2004: 89).

Esta é a linha mestra - *sob o signo da imanência* – que procuramos conduzir este trabalho, perpassando por todos os capítulos: a vida do poeta e a sua imagem, ou dito de outra forma, *poesia e experiência poética (ser poeta)*, suportadas por um corpo em conjugação com outros corpos, o que se designa de *mundo* ou de *poema*, que são a mesma coisa, não se distinguindo o poeta da poesia, mas reconhecendo a diferença na imanência absoluta de ambos. Só assim é que *a poesia e experiência poética* podem ser percecionadas pela vertigem da escrita herbertiana, na afirmação da poesia e na personificação do que lhe é congénita – o poeta na experiência do seu texto, isto é, uma entidade, submersa na ficção narrativa, que supera o seu modelo, *assassinando o autor*. Perante este *crime*, podemos afirmar que o fio condutor do pensamento de Herberto Helder mantém-se desde a primeira edição, concebendo

o mesmo leitmotiv trágico de *assassinato involuntário do autor* – pela simples razão de não distinguir a *poesia* da *experiência poética (ser poeta)* –, e que, pela via da imanência absoluta, reforça a ideia não só de que *poesia* e *experiência poética* são indiscerníveis, mas que estas duas circunstâncias, ou melhor, acasos, compõem uma amálgama indestrutível, que se podem reconhecer nos diferentes contos, seja do mais simples para o mais complexo, seja no sentido inverso, para que se adensem de imediato a perplexidade e vertigem da escrita em “Trezentos e sessenta graus”, “Duas pessoas”, “Vida e obra de um poeta”, “Equação”, “Como se vai para Singapura”, “Aquele que dá a vida”, “Descobrimento”, “Escadas e metafísica”, “Os comboios que vão para Antuérpia”, “Holanda” e “Estilo”.

Ora, colocar em perspetiva a função e o estatuto particular de *Os passos em volta* é reconhecer que a intuição originária de Herberto Helder se transformou numa marca indelével, da qual podemos reconfigurar a circunstância de tal intencionalidade com uma necessidade prática: a exigência colocada a si próprio, relativa a uma questão simultaneamente estética e moral, num determinado momento do seu processo criativo. *Os Passos em Volta*, decisivamente, constituem uma *cunha incrustada* no universo herbertiano, na qual se reconhece a mesma pertença e o mesmo espaço identitário, mas também o seu deslocamento e a sua diferença em relação ao cerne da sua obra literária, a poesia, apresentando uma série de cambiantes e inovações complexas, para grande surpresa dos leitores e até de alguma crítica. Por esta razão, o aparecimento de *Os Passos em Volta* não pode ser interpretado apenas como uma simples decorrência temporal e necessária, numa lógica de causa e efeito, ou, pior do que isso, porventura reportando-se a uma situação eminentemente subjetiva, de carácter psicológico, como se se tratasse de um descuido momentâneo de hipotética estultícia endémica do poeta, enfim, um devaneio diletante perante o fascínio da poesia. No fundo, com esta imagem de incrustação, pretendemos afirmar que a lava que compõe a urdidura de *Os passos em volta* é a mesma da restante obra, mas processada de um modo diferente, com o objetivo claro de reforçar a consistência do impulso inovador da sua poesia, pois, estamos perante uma questão que ultrapassa a dicotomia entre prosa e poesia, ou da subalternidade de uma em relação a outra, uma vez que, escarpelizando os tais textos em prosa, reconhecemos um embutido revertido ao dissemelhante, assumindo uma outra forma, no entanto, soberbamente magnífico e igualmente tão invulgar.

A insídia do real

O subtítulo deste capítulo é um epónimo do texto a “Teoria das Cores”, de *Os Passos em volta*, retirado da frase – “O preto formava a insídia do real e a abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor.” (HELDER, 2015a:21). Este texto “começou por fazer parte de um preâmbulo [...] para o caderno Poesia Experimental I (1964)” (MARTELO, 2014), surgindo posteriormente em *Vocação Animal* (HELDER, 1971:11-12), com a particularidade de em ambas as situações não apresentar título. Mais tarde foi colocado pelo autor na *Poesia Toda* (HELDER, 1981:379-380), migrando, desta vez, para a parte relativa ao “Retrato em Movimento”, um conjunto de textos, todos eles em prosa, agrupados em subtítulos, enquanto segundo texto de um conjunto de seis, ainda sem título, registado em numeração romana, do subcapítulo designado por “As maneiras”. Porém, devemos lembrar que não fez parte da edição de *Poesia Toda*, de 1973. Só a partir da 6.^a edição de *Os passos em volta* (HELDER, 1994) integra esta obra, aparecendo no lugar de “Sonhos”, com o título conhecido.

A circunstância de o texto, agora designado de “Teoria das Cores”, encerrar, em definitivo, o seu processo de mudança e de transformação, fazendo parte de *Os passos em volta*, em nosso entender, corresponde à ideia de que cada texto, na escrita herbertiana, possui uma maturação própria, de acordo com a sua versatilidade imagética colocada em relação com outros textos, obra em prosa na presente situação, encaixando-se os textos em *dobras* sucessivas e constantes, em que o todo é sempre mais intenso do que as partes, porque nada é mimetizado em função de uma identidade, seja ela qual for, permitindo, desta forma, uma abertura galopante de toda a obra, pautada pela singularidade e pelo valor diferencial de cada texto, numa tentativa de complexificação – que veremos mais tarde, será de obscuridade - da matéria diegética pontual, a propósito de uma ideia, de uma ação ou de uma atitude de uma personagem ou o do narrador. Neste caso concreto, esta relação, da parte com o todo, não é fortuita – já o referimos anteriormente -, como também não é fortuito o lugar que ocupa, na ordem sequencial, e, igualmente, em relação ao texto que é substituído - “Sonhos” (HELDER, 1980: 21-26). Perante os dois primeiros textos, “Estilo” e “Holanda”, este de pendor severamente enigmático e aquele de proposituras desregradadas, compreende-se a substituição de “Sonhos” por “Teoria das Cores”: a descrença *na razão ocidental* pode manifestar-se para além das narrativas e das teorias do *inconsciente*, do *eu* e da *interpretação dos sonhos*, que pressupõem, na maioria das ocorrências, a *representação* e a *verosimilhança* em relação à *identidade* e à *semelhança*, ainda, por cima, correspondendo a um tempo datado culturalmente: “Quanto à psicanálise, eis a doutrina por excelência corruptora da sacralidade:

o modo pior de fazer perguntas; são perguntas destinadas a obter respostas. Encontramo-nos no círculo fechado da modernidade” (HELDER,1990: 30). Realmente a narração na primeira pessoa de três sonhos - “Volto-me; vejo no espaço um par de sapatos pretos de homem.” (HELDER, 1980: 23); “Parto. Vou ter a um lugar estranho: vasta extensão de pedras -” (HELDER, 1980:25); “Entrego-lhe um pequeno embrulho. É veneno.” (HELDER, 1980:25) - contrapõem-se com a reflexão inicial do narrador e o diálogo deste com uma personagem não identificada, onde o sujeito - vê, observa, decide, parte, expõe, pensa -, de acordo com os preceitos da argumentação de um raciocínio lógico e dedutivo, cujos argumentos, termos e premissas roçam o fantasmagórico, levando a que não se distinga o sonho da realidade, ou que, pelo menos, não se retire ao ser humano as confluências entre a dimensão onírica e a própria vida. E, se tivermos em consideração que o texto que se segue – “Polícia” (HELDER,2015a:23-30) – nos conduz a um texto profundamente narrativo, onde as suas categorias são levadas a uma precisão rigorosa, com personagens até identificadas, coisa muito rara em *Os passos em volta*, apresentando sem subtilezas as exposições temáticas da ação, enquadradas por um tempo e por um espaço verosímeis, como se de um diário se tratasse, a nova *dobra*, através de “Teoria das Cores”, acabaria por evidenciar mais subtileza, não só quebrando o cunho narrativo de dois textos seguidos (“Sonhos” e “Polícia”), mas também encerrando a densidade de pensamento, em termos de criação literária, do núcleo formado pelos três primeiros texto, reforçando a coesão global da obra, segundo uma perspectiva mais visual e irónica, muito próxima da técnica *montagem cinematográfica*. Por conseguinte, a temática da relação do sujeito com a realidade mantém-se, agora sob o domínio da *teoria do conhecimento*, na observação da experiência do pintor durante a realização de uma pintura, fazendo convergir a sensibilidade, o entendimento e a imaginação para o mesmo fim – um todo coerente entre conhecimento, estética e moral -, à mercê da vontade e liberdade do pintor, pois contra as demais expectativas lógicas, numa perspectiva racional e do senso comum – “pintou um peixe amarelo” (HELDER, 2015a: 22).

Ora, agora metamorfoseado num verdadeiro conto, mas estabelecendo uma verdadeira diferença em relação aos outros textos, expressa no insólito título “Teoria das Cores”, é caso para equacionarmos um conjunto de questões prévias e subjacentes a *Os passos em volta*. Que pensamentos, ideias e saberes poderão advir da sua leitura? Quais são os valores morais que se cruzam nesse mínimo e rudimentar universo diegético dos textos? Que ética subsiste? Que poderemos dizer a propósito dos artificios que se manifestam nesta escrita, melhor dito, na ficção de cada texto, para que haja uma persistente convergência entre os nexos narrativos em torno do poeta e da poesia, por meio da junção de *estilo* e de *vida*, tudo revertido num *acordo*

simétrico, e que se transforma em leitmotiv trágico, fazendo passar a ideia da existência de uma contradição insanável nos princípios romanescos apresentados, em cada um dos textos?

A grosso modo, podemos dizer que tudo conflui para “um mundo de imagens orgânicas” (HELDER, 2014: 622), tal como na poesia; porém, nesta obra, tudo está em suspenso em volta de complexo imbrincado, aparentemente inorgânico, com múltiplas *linhas de fuga*, portadoras de uma multiplicidade de dados ou de questões, na busca de novas soluções para problemas insolúveis, encaixando-se estes textos, assim, no desdobramento de outros já existentes, reforçando a *embriaguez* da ambiência que os acompanha, numa permanente intervenção do leitor. Não obstante, à medida que surgem novas e diferentes significações, essa tal ambiência esgota-se num ápice, em queda abrupta, no vazio, ou no fim da prosa, não por serem os textos curtos, mas por haver uma sobrecarga de imagens justapostas, decorrentes do registo discursivo, um tanto ou quanto indecifráveis e inverosímeis. Numa primeira observação, quebra-se a narratividade e, em simultâneo, impõem-se segmentos textuais repentinos, de cariz retórico, com vista ao fechamento inusitado da ação ou mantendo-a em suspenso, quando se abre a outros textos, “num convívio obscuro entre o poeta e o leitor” (SILVA,2004:89), consoante a percepção de um todo despojado de marcas referenciais, inexistente fora da ficção literária, perpassando a ideia de que estamos não só na presença de um universo *obscuro*, mas também na presença de um universo *fragmentário* e *enigmático*. Por outro lado, esse carácter *obscuro*, *fragmentário* e *enigmático* dos textos, de *Os passos em volta*, entronca na *vertigem da escrita*, que estabelece a essência da atitude permanente de Herberto Helder enquanto seu impulso primeiro, apesar da perplexidade que possa suscitar. Por isso, a compreensão dessa mesma escrita e do domínio da sua inteligibilidade exigem que se equacione um ponto de equilíbrio e de moderação, na maioria das vezes reportado para o que está fora dos textos, do universo da linguagem, que tanto podem ser o mundo exterior, a vida ou o próprio corpo, visto que, como muito bem referiu João Amadeu da Silva, “nunca ou, pelo menos, de uma forma distante e livre de qualquer dúvida o poeta afastou a sua linguagem da realidade, seja qual for a definição de realidade” (SILVA,2004:80), a propósito da sua análise do conceito homem em desagregação e as suas implicações na criação literária, no contexto do Modernismo e do Pós-Modernismo.

A escrita de Herberto Helder n’*Os passos em Volta*, ao estar intimamente ligada à realidade e ao perpetuar o tal “convívio obscuro”, desde sempre se apresentou também como exercício de um poder pessoal, hostil aos valores da sociedade de onde é originário, convertendo essa hostilidade, através da porosidade do afrontamento, numa escolha maior,

traduzida num prolongado *combate externo*, irreduzível até à sua morte, e por uma vivência extrema e continuada da sua experiência poética, enquanto limite inigualável de uma *intensidade interior* - de *resistência* é que nunca será a sua escrita, ou de *atrito*, consubstanciando uma representação mental, metafórica e abstrata, que nos levaria a reconhecer-lhe uma *deriva* humana inconsequente pelo asfalto. A escrita herbertiana é antes de tudo um projeto de fuga contínuo - um tornar-se outro permanentemente -, fruto de uma *vontade soberana, abissal*, plasmada numa das suas aporias mais emblemáticas: “É sempre fácil caminhar em cima das águas, mas é impossível fazê-lo milagrosamente” (HELDER, 2013:11). Há um outro sentimento, por conseguinte, a par da genialidade criadora e do arrebatamento da linguagem poética de *Os passos em volta*, que se impõe e nos fascina: a forma de pensar no decurso da escrita o modo como é engendrada, e a percepção da existência de um vínculo profundo desta com a realidade. Por isso, a partir do que foi explicitado, situando-se a sua forma de pensar e o seu processo criativo no campo estritamente da imanência, pretendemos registar o discernimento das suas ideias, aquelas que provêm da leitura indexadas em cada um dos textos de *Os passos em volta*, numa escrita igualmente arrebatadora e excessiva, conforme já o fora nas publicações anteriores - *O amor em visita, A colher na boca e Lugar* -, e que, no nosso entender, conferem um posicionamento óbvio, mesmo que indireto e obscuro, em relação à Modernidade. Portanto, urge valorizar o percurso de consolidação do seu saber literário consistente, cimentado precocemente em termos formais e informais, e, gradualmente, sustentado por uma escrita de carácter oficial e laboriosa, uma vez que, como observa Gastão Cruz, o poeta sempre viveu “obcecado com um desejo de precisão e de perfeição, que o leva a trabalhar incessantemente os textos [a] existência de Herberto fundia-se com a prática dessa arte excessiva, em que todavia o excesso criava a sua própria regra” (CRUZ, 2015: 141), se tivermos em consideração que esse saber literário foi, ainda, sustentado por opções de vida e formas de viver, portadoras de uma radicalidade assombrosa.

Sem dúvida que podemos descortinar n’ *Os Passos em Volta* aglomerados de ideias, abordagens teóricas, princípios de fé, paradoxos metafísicos, núcleos temáticos inusitados, excessivas fragilidades humanas, ou, ainda, terror e medo redivivos no meio dos vislumbres de um poeta dilacerado “por uma tormentosa inocência” (Helder, 2014:13), caído no abismo interior da sua consciência, prisioneiro da sua solidão, num sufoco imparável, submetido a um tumulto mental impiedoso, porque, em traços gerais, o desejo é entendido, por Herberto Helder, não como uma falta, castigo ou impossibilidade de representação de um objeto determinado, mas como uma atividade produtiva e uma experiência incessante, geradas no

interior dos sujeitos e originárias do mundo exterior. E, no reverso desse mundo exterior, podemos distinguir o que antecede na observância dos padrões uniformizados próprios de uma *sociedade de controlo* e da inevitável sujeição da *computação logarítmica* dos seres humanos, na nossa contemporaneidade da era digital, correspondendo às duas utopias hegemónicas do modelo ocidental das sociedades contemporâneas, socialismo e liberalismo, jocosamente dissimuladas em “Lugar Lugares” (HELDER, 2015a: 49-55). Tudo isto é, por assim dizer, compaginável nesta obra de Herberto Helder, desde a marca autoral - com o seu percurso biográfico implícito - ao seu processo criativo, desencadeando-se, intempestiva e abruptamente, um *fazer literário* marcado por ciclos de erupção indiscernível, vertendo para cada um dos textos as oposições e os contrastes, para promover, em simultâneo, através da linguagem, a obscuridade e ambiguidade, que os signos comportam em si mesmo, em contraponto à ordem e à razão definidas pela ingenuidade das ideias *claras e distintas* de Descartes (a fundamentação da certeza de que tudo o que é pensado e de que toda a verdade passaram a ser da responsabilidade da autoconsciência do sujeito, por oposição ao mundo das ideias e da verdade teleológica). Em síntese, diligencia-se a indagação sobre os sentidos da *existência*, e a sua *desrazão*, de acordo com os elementos da ficção literária, tendo como pano de fundo os universos individuais abafados, pungentes, submetidos ao enclausuramento da normalidade, onde todas as coisas são deificadas e, contraditoriamente, tudo se remete ao *Juízo de Deus*, à lógica binária do conhecimento, com a convicção sumária de que estamos perante uma inevitabilidade escatológica: o perigo de estarmos vivos e de vivermos no mundo. Ao não privilegiar, no discurso, a referência à identidade e à ideia de modelo, a representação converte-se num espaço movediço, e, ao libertar-se das amarras, transforma o espaço da verosimilhança num espaço disforme, escorregadio, parecendo tomado pelo sopro da loucura, de um mundo sem razão, ao contrário do que proclama toda a metafísica, desde Platão a Hegel, como nos advertiu Nietzsche.

Escolhido que está o trilho da imanência, por onde nos leva a dissertação sobre *Os Passos em Volta*, ao nos aproximamos dos textos de uma forma mais aprofundada, cada um por si, e estabelecermos entre eles as mais díspares comparações, verificamos que podemos destacar, de um modo mais ou menos evidente, um conjunto de elementos essenciais, que possibilitam selecionar determinados eixos condutores em torno do pulsar da escrita, enquanto *vertigem* e enquanto *demanda*, pela “experiência de dessubjetivação” (MARTELO, 2016: 12), na e pela linguagem, expressos de uma forma recursiva, mas aparentemente aleatória, nas quais se podem destacar uma permanente intencionalidade para apresentar e para desenvolver determinados princípios teóricos, entrecruzando-se, assim, os domínios da

estética literária e da moral, através da projeção das inúmeras vozes, que emergem da matéria diegética, adequando a expressão de um pensar sobre a conduta das personagens e das perspectivas do narrador, segundo o modelo de uma montagem cinematográfica cirúrgica, pelo simples jogo de espelhos inerentes ao próprio discurso, ou seja, *descarnar o signo*, através de uma nova abordagem da *representação* e da *verosimilhança*, e conferir-lhes, pelo *estilo*, uma outra “unidade de significação” (HELDER, 2015a:7) – apesar de risível o contexto desta expressão no conto -, de raiz ontológica e de alcance trágico pelo seu carácter prático e utilitário, em termos de existência humana: “Procure o seu estilo, se não quer dar em pantanas” (HELDER, 2015a:8). Desta maneira, é pela asserção da singularidade dos acontecimentos e pela recorrência dos múltiplos desdobramentos do mesmo sujeito, quer enquanto personagem quer enquanto narrador, nesta obra de Herberto Helder, que os deslizamentos de sentido e dos inevitáveis paradoxos imagéticos e simbólicos se impõem na espessura ambígua da sua escrita, de acordo com a máxima exigência de um texto literário.

Por tal razão, há uma exigência premente a observar em relação ao invulgar e ao imprevisível, que reaparecem abundantemente n’ *Os passos em volta*, como ocorre, por exemplo, na imprevisibilidade dos acontecimentos sucedidos a KZ, após o contacto deste com a “matéria rebarbativa” (HELDER, 2015a:61), no texto “O Coelacanto”, ou, então, no fluxo discursivo do narrador, onde o imponderável acaba inevitavelmente por acontecer, no frente a frente do homem com o touro, através da “linguagem da fascinação” (HELDER, 2015a:94-95), em “Aquele que Dá a Vida”. São situações que nos conduzem ao reconhecimento da força e da importância do papel da linguagem na criação literária, que se torna inexcusável quando levada aos seus “extremos ou limites” (DELEUZE, GUATARRI, 2003:49), de acordo com a epígrafe apresentada. Deste modo, tendo presente os elementos constitutivos do universo diegético de *Os passos em volta*, a linguagem, ao estar orientada para uma nova atitude em desfavor da representação, reveste-se de um papel de mais alta excepcionalidade relativamente ao ato criador em si mesmo, pela fulguração do sistema de forças inerentes à própria escrita, não só imperceptível e descontínua em relação ao sujeito autoral, como despreocupada no que diz respeito à sua legitimidade (dai que tivéssemos falado do *assassinato involuntário do autor*), uma vez que a escrita hertertiana, para se afirmar, não privilegia qualquer princípio de imitação da identidade, nem se apoia numa similitude vinda de fora do processo de criação, numa lógica de captação dos elementos referenciais externos, centrados na dicotomia entre o *eu* e a *realidade*. Isto é, criar corresponde ao nascimento do que é inteiramente novo, à expressão imanente daquilo que é dito, visto e ouvido, de uma forma única e singular, sem estar reportada a qualquer identidade ou modelo correspondente.

Existe, por conseguinte, um esvaecimento contínuo, intentado num sujeito ou num objeto, das marcas cognoscíveis assentes numa autoria ou em outros referentes, para que se constitua um universo ficcional, ao arrepio dos jogos de uma metalinguagem, cravada na vida e na sua defesa. A escrita herbertiana não se reporta à revelação de uma semelhança identitária, nem decorre de um pensamento pré-determinado ou de uma consciência que tem por objetivo captar os signos do mundo circundante e os transpor para o texto, muito próximo do que nos diz Eduardo Lourenço:

O signo diz menos e mais do que a palavra. Mais, seria símbolo. Menos, enigma. Só como signo-palavra, origem, substância e horizonte do texto, o signo “canta”. Assim subtrai a escrita à sua função referencial, ao seu papel codificado ou equivocadamente aberto sobre sentidos que o símbolo fecha por excesso. A literatura é o canto reiterado e inesgotável da palavra-signo que tudo designa sem a si mesma se poder designar.

(LOURENÇO,1994: 9)

Por isso mesmo, consideramos que, no processo criativo de Herberto Helder, n’*Os passos em volta*, a dita *palavra-signo* ressurge na emergência da escrita e ganha uma vida própria inesgotável por ser transmutada pela “artimanha” (HELDER, 2015a:9) poética do discurso literário, na sua transposição para o universo ficcional em prosa, como se se tratasse de um salto quântico ou de uma viagem interestelar, e estivéssemos numa outra dimensão, indiscernível em termos racionais. É evidente que, para Herberto Helder, as categorias espaço e tempo são assimiladas entre si indistintamente, assumindo um carácter imemorial relativo à construção de novas realidades, perscrutáveis apenas pela posição de um observador, que, adaptando a posição einsteiniana, dependem menos de quem as escreve do que de quem as lê, numa mudança qualitativa, propiciadora de mais e melhores sentidos, porque o leitor, em relação ao texto literário, é sempre uma entidade presente, para desconforto dos preceitos da linearidade.

Em resumo, para o estudo em curso sobre *Os passos em volta*, entendemos colocar no centro da investigação a problemática da imanência, que, pela sua acuidade, nos possibilita não só compreender melhor a experiência herbertiana da escrita em prosa, como ainda descortinar os fundamentos do seu processo criativo, que se coadunam numa ontologia, estética e moral – um todo harmonioso e coerente. Partilhamos a ideia, na verdade, que, no processo criativo de *Os passos em volta*, não podemos dizer que haja um princípio originário, um ponto de partida ou uma causa primeira adequados quer a uma transcendência, quer aos valores universais da razão; isto é, não existem modelos estabelecidos previamente, o que leva os dinamismos engendrados a se centrarem na singularidade e na diferença, sonogando, assim, as relações com a identidade, o mesmo e a semelhança. Fundamentámos a noção de

imanência no pensamento herbertiano com os argumentos de *As turvações da inocência* (HELDER,1990:29-31) e através das referências aduzidas ao texto “Teoria das cores” (HELDER,2015a:19-22): por um lado, fala-se da suspeita de que algo acontece enquanto escrevemos, que tanto nos transforma, como transforma tudo; por outro, o ato de criar reporta-se à vontade e à imaginação do artista, numa relação misteriosa e enigmática com a metamorfose presente em tudo, e em todas as coisas, uma espécie de lei oculta. Deste modo, na literatura e nas artes, subverte-se a *mimesis* enquanto imitação; e o acesso ao conhecimento verdadeiro, ou à verdade, deixa de ser concebido como revelação - a revelação pela palavra (e na palavra), no seu sentido transcendente -, sobrepondo-se a linguagem à representação, o que possibilita novas abordagens da verosimilhança. De facto, desde o título aos textos, os ditos contos, passando pela multiplicidade de nexos narrativos, ou de expressões paradoxais enigmáticas, que surgem repentinamente fora dos princípios de causalidade e da ordem cronológica e linear da diegese em curso, o inexplicável e o inaudito estão sempre presentes porque as noções de sujeito, tempo e espaço não reproduzem qualquer significação, apenas atestam possibilidades e sugerem imagens inauditas, inverosímeis, no que diz respeito à comunicação, ao valor representativo e ao carácter utilitário das mesmas. Na verdade, se, através das expressões “os passos” e “em volta”, percecionamos, tomando o título como exemplo, a centralidade de uma vontade e da ideia de movimento, verificamos a imensurabilidade do espaço e do tempo, porque nada estão a representar; intuímos, sim, o devir da escrita, um sujeito que se dilui no seu objeto, no seu próprio discurso de enunciação, consubstanciando, a essas mesmas expressões, novas significações, ordenadas quer pelas imagens que emergem do discurso, quer pelas relações que estabelecem umas com as outras, um corrupio incessante de imagens só observáveis por alguém exterior, como expressamos no parágrafo anterior, numa composição próxima de uma montagem cinematográfica.

Todavia, o estudo da imanência, no universo literário de *Os passos em volta*, torna-se ainda mais pertinente ao refletirmos sobre a passagem – experiência pontual, que nunca mais repetiu - da poesia à prosa, entendida como ficção narrativa, por parte de Herberto Helder, o que atesta uma enorme robustez do seu processo criativo, abrindo uma fenda diferenciadora no mesmo, que o leva a optar definitivamente pela poesia. É no encalce desta opção que tentamos compreender a diegese de *Os passos em volta* – obra de carácter experimental -, precisamente naquilo que a distingue da poesia, a anulação ontológica da marca autoral, uma vez que é obrigada a distinguir a poesia da experiência poética, isto é, a afirmar o ser poeta no mundo, na sua relação consigo própria e com os outros. Na prosa de ficção, jamais o poeta é indistinto do poema; na poesia, poema e poeta são indistintos - se há diferença, essa diferença

é na forma, de natureza transcendental, a expressão kantiana que, em osmose, assenta simultaneamente uma ontologia e uma gnosiologia, pois, poema e poeta constituem um todo na sua imanência absoluta, um devir-outro contínuo. O devir-poeta, na escrita em prosa ficcional, rompe com a unidade em devir, anteriormente, exposta; mas, se desse rompimento surge o novo, esse novo é radicalmente novo, sem modelo nem identidade e semelhança, projetado no futuro, que, na imanência da escrita, corresponderá àquilo que podemos designar de assassinato enfático do autor, embora, dessa morte, renasça um ser de ficção – a vida de um poeta, na sua singularidade extrema e na sua máxima subjetivação. Isto é, o homem na sua desagregação absoluta, no plano interior e no plano social, sem qualquer salvação possível, nem eterna nem terrena.

Capítulo III

Uma língua outra

A propósito da entrevista de Herberto Helder ao *Jornal de Letras e Artes*, em 1964, verificámos que, no capítulo anterior, para além dos problemas teóricos e literários relacionados com ultrapassagem das diferenças entre prosa e poesia, podemos aprofundar outras questões pertinentes, expressas nesse mesmo excerto, relativas ao estudo de *Os Passos em Volta*, apesar da superação dessa antinomia constituir, aparentemente, o núcleo mais visível dessa problemática desenvolvida pelo próprio autor, que continua a fazer eco entre muitos estudiosos da sua obra. Reconhecemos, na verdade, que a insatisfação manifestada pelo autor, no que diz respeito à perceção estética da sua própria poesia, nesse determinado momento do seu percurso literário, deixa entreaberta uma preocupação maior, antevendo um posicionamento significativo de outra ordem, de natureza diferente. Se é relevado tal desconforto, no âmbito da teoria e da estética literárias, o que, realmente, se veio a verificar, na prática, foi que este autor acabou por incorporar no seu processo criativo, de um modo muito subliminar, o que designou de “algumas experiências de facto”, tomadas não como objeto de inter-relação com o seu “poema”, já que a superação da referencialidade e do esvaziamento do sujeito poético desde há muito que eram equacionados na sua escrita, nem tão pouco se reportavam a uma atitude solipsista porque pensar e conhecer. Para Herberto Helder, versado no domínio dos interstícios do modernismo originário das doutrinas kantianas, correspondiam a duas posições distintas, razão pela qual se depreende que existia uma necessidade irreduzível, dependente de uma determinada “circunstância”, na qual faz parte um mesmo universo comum veiculado pela linguagem, a mesma linguagem a que pertence o sujeito da enunciação, fruto do seu processo criativo. Como tal, ainda segundo esse mesmo excerto, fica demonstrado que, para Herberto Helder, por assim dizer, no que se refere à linguagem poética, fazem parte dois campos perceptíveis e diferenciados, ambos convergindo para um ponto comum, à semelhança de um sistema centrífugo de forças, ininterrupto e indiscernível; um dos campos remonta aos fenómenos de linguagem propriamente ditos e outro, preexistente e transcendental, no sentido kantiano, que, no caso concreto, equivale à vontade do poeta (“tecido temático e circunstancial que eu pretendia explorar”), estabelece, na prática, a mediação com a realidade externa. Portanto, com toda a vida, a vida no seu esplendor, pela força da criação, que, como veremos na parte final deste capítulo, é correlata

com a força imanente do *estilo*, onde o *narrador-poeta* assume um papel determinante e exclusivo. Como evidencia Silvina Rodrigues Lopes, na sua obra “Inocência do devir: *ensaio a partir da obra de Herberto Helder*”, uma concepção, julgamos nós, de pendor nietzschiana, que esta curta passagem alude, está concentrada no escritor, no que designamos componente autoral da escrita literária, a razão e o fundamento da escrita:

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

(LOPES, 2003:10)

Ao conceber, deste modo, a escrita enquanto “assinatura” e a vida pela “afirmação da existência como devir”, convém relembrar o valor da imanência no processo criativo de Herberto Helder, tendo presente as palavras de José Gil: “para dar sentido à linguagem, ou à arte, ou aos signos e imagens heterogêneas, é preciso mergulhar na imanência, [restabelecendo] a diferenciação das formas e significações singulares, exprimindo o (sentido) inexprimível, impensável – o sentido do sentido” (GIL, 2018: 40). De facto, ao colocarmos do ponto de vista da imanência, pretendemos valorizar as dinâmicas internas da escrita herbertiana e levar em linha de conta o pensamento de Herberto Helder sobre a literatura em geral e sobre a sua obra em particular; ou seja, na prática, assumimos um posicionamento estratégico e instrumental para melhor perscrutarmos as intenções do autor, de acordo com as limitações do seu “poema” face a “algumas experiências de facto”, situação referida anteriormente, “experiências” que não sabemos bem o que sejam, porém mimetizadas no interior de *Os passos em volta* através de múltiplas e diferenciadas vivências, únicas e singulares, rememoradas pela força e densidade da ficção, por um narrador-poeta, que se apresentam, nos contos, segundo uma espécie de máscaras sucedâneas da imagem deste, contaminadas pelos hipotéticos simulacros biográficos, como são unanimemente reconhecidas, no rodopio da *vida* e das *coisas*, pelo *mundo* fora, num exclusivo palco possível – a poesia; a dita poesia indistinta da vida, consagrada nos anais de um certo modernismo (uma atitude que Herberto Helder assumirá até às suas últimas consequências), capaz de registar e ser a expressão do “inexprimível” e do “impensável”, conforme a referência de José Gil. Por isso, *Os passos em volta* poderão ser encarados como uma experiência pontual, sendo excessivamente sobrevalorizado o aspeto da “superação” e da “dicotomia prosa-poesia”, pelo autor e pela crítica, que, quanto a nós, em nada terá alterado a mudança ou a evolução do “poema”, valendo apenas a experiência literária em prosa por ter instaurado na matéria diegética a interface da poesia, a condição de possibilidade da sua realização prática concreta,

aquilo a que podemos denominar por elemento imanente a tal atividade, o *ser* poeta, que se reconhece na vida dos outros homens, um só sujeito desdobrado em vários sujeitos, apesar de “estar destinado à inteira perdição” (HELDER,2015a:13), presentificado nos textos por vários narradores, entre os quais pelo narrador-poeta, de acordo com uma urdidura específica, cujo objetivo é o de deslindar os presumíveis artefactos – antropológicos, históricos, sociais, imaginários e simbólicos - que antecedem e compõem a escrita poética, uma realização humana ancestral, dispersa no tempo e no espaço, em todas as latitudes e culturas, sujeita a modelações e a rituais de vária ordem, e de várias combinações, pelas quais consideramos toda a obra de Herberto Helder um exemplo desta conceção poética. Verifica-se, então, no universo da narração de *Os passos em volta*, um contraponto harmonioso entre os diferentes discursos dos sujeitos da narração, desdobrados a partir do narrador principal, o narrador-poeta, interligados por nexos narrativos de ação muito curtos, que se manifestam sobre as mais relevantes formas da existência quotidiana, numa interligação com o mundo social e com a vida humana, que as disciplinas do saber costumam retratar, constituindo núcleos temáticos diferenciados, cuja matéria comum à prosa e à poesia é também extensiva às vivências e ao carácter de todas as personagens que emergem da narrativa. Não vislumbramos, por tal razão, uma hierarquia entre prosa e poesia; antes pelo contrário, o que surge em primeiro lugar é a vida e a sua celebração - celebração pela escrita e pelo pensamento, um universo repleto de códigos em permanente mutação e alimentado por um plâncton errático de emoções inusitadas. Ora, é nesse universo incerto, e cheio de incertezas, que Herberto Helder mergulha e coloca as questões, trazendo para o presente todo um passado imemorial, onde, por meio da linguagem, tudo se dilui e recomeça, despontando o novo de uma outra ordem nevrálgica, como se passássemos do caos para o cosmos, fora do tempo físico e histórico, num caldo cultural por si edificado, do qual promove o seu processo criativo, um pouco na linha de Gilles Deleuze e Felix Guattari, no decorrer do estudo da génese do pensamento filosófico, que, por analogia, podemos transpor para a conceção herbertiana de literatura, da poesia em particular:

A razão é apenas um conceito, e um conceito muito pobre para definir o plano e os movimentos infinitos que o percorrem. Em resumo, os primeiros filósofos são os que instauram um plano de imanência à maneira de um crivo estendido sobre o cabo. Opõem-se neste sentido aos Sábios, que são personagens da religião, sacerdotes, porque concebem a instauração de uma ordem sempre transcendente, imposta de fora por um grande déspota ou por um deus superior aos outros [...] Há religião sempre que há transcendência, Ser vertical, Estado imperial no céu ou na terra, e há Filosofia sempre que há imanência, mesmo que esta sirva de arena ao ágon e à rivalidade [...] Só os amigos podem estender um plano de imanência como um solo que se escapa aos ídolos. [...] É possível que os primeiros filósofos [...] tenham ainda o ar de sacerdotes ou até mesmo de reis. Pedem emprestada a máscara ao sábio e, segundo as palavras de Nietzsche, como é que teria sido possível a filosofia não se mascarar nos seus primórdios? Será que deixará de ter de que se mascarar?

(DELEUZE, GUATTARI; 1992:43)

Deste modo, talvez, para Herberto Helder, a publicação de *Os passos em volta - contos*, em 1963, condiga com uma necessidade intrínseca e espontânea relativamente ao seu processo criativo adequado a um imaginário constituído por fraturas culturais e pelo incessante questionamento dos valores da civilização ocidental, num determinado momento muito intenso do seu percurso literário, destituída de qualquer reflexão aturada, de forma racional e consciente, depois de ter publicado, entre 1961 e 1962, *A colher na boca* (Edições Ática), *Poemacto* (Contraponto) e *Lugar* (Guimarães Editores), escreve ainda, no ano da publicação da obra em estudo, “ “A Máquina de Emaranhar Paisagens” e assina o prefácio do livro de Edmundo de Bettencourt, *Poemas de Edmundo de Bettencourt* (Portugália Editora) ” (FERNANDES,2015:229). Aventamos, por conseguinte, a ideia de que a aparição de *Os passos em volta - contos*, indicia não só um ato de vontade, mas também a afirmação de um impulso primário, pretendendo escancarar as portas desse edifício hermético e obscuro adstrito ao seu “poema”, um universo muito próximo do imaginário dos almofarizes e demais instrumentos da química artesanal, dos líquidos e dos metais, trabalhados pelo fogo e pelo delírio ofegante dos alquimistas, na errância da mais perfeita transmutação, permitindo uma cabal osmose entre a porosidade da linguagem, neste caso a escrita em prosa, e a realidade, reforçada pela opinião generalizada de que homem é um “animal simbólico”, que, a este propósito, a posição de Umberto Eco é bastante elucidativa: “O homem, disse-se, é um *animal simbólico*, e neste sentido não só a linguagem verbal mas toda a cultura, os ritos, as instituições, as relações sociais, o costume, etc., mais não são do que *formas simbólicas* [...] nas quais ele encerra a sua experiência para a tornar intermutável: instaura-se a humanidade quando se instaura a sociedade, mas instaura-se a sociedade quando há comércio de signos” (ECO,1981: 97). Neste sentido, é extremamente difícil apontar com rigor os temas tratados n’ *Os passos em volta*; ou, até mesmo, no limite, aceitar que é relevante o interesse pela sua identificação temática, uma vez que, no âmbito do *narrador-poeta*, distinguimos as suas dinâmicas quer em relação à poesia, particularmente a sua expressão prática, o ser poeta, quer à sua relação com o mundo e a realidade, mas, quanto ao resto, tudo se apresenta de uma forma esbatida, por vezes ambígua, numa lógica de imprecisão propositada, embora partilhemos o princípio lapidar apontado por João Amadeu da Silva, que nos serve de orientação: “O reconhecimento do contexto de uma obra literária e da sua pertinência para a compreensão da mesma representa, desde logo, a negação das teorias que entendiam o texto literário como entidade fechada, como realidade puramente estética” (SILVA, 2004: 39). Daí que, para o efeito, compreendamos, por exemplo, a pertinência das observações concetuais apontadas por Fátima Marinho e a forma genuína como nos aponta o fio condutor das suas

análises, de acordo com os arquétipos tradicionais de uma determinada teoria literária, cujas questões teóricas assentam na representação e na verosimilhança:

Apesar de os textos de *Os Passos em Volta* funcionarem separadamente, há temas comuns a vários e uma unidade ressalta logo a uma primeira leitura. [Manuel Poppe e Maria Estela Guedes] alertam para o pequeno número de temas que se deslocam de uns textos para os outros e que acabam por conferir ao livro uma coerência interna que à primeira vista parece não possuir. Temas como os da casa, amor, inocência, escrita, antropofagia, crime, infância, solidão, aparecem em todos os textos. [...] Mas a coerência de *Os Passos em Volta* não se esgota na unidade temática: a ordem dos contos não é de nenhum modo arbitrária, assim como a pessoa narrativa em que eles estão escritos.

(MARINHO, 1982: 67)

Se este pendor sinóptico, do ensaio de Fátima Marinho, possui um alcance didático, logo nos apercebemos que este didatismo corresponde a um primeiro patamar de uma explanação mais profunda, de cariz marcadamente ideológico, sob a fórmula “Do Círculo à Espiral”, correspondendo à afirmação do enquadramento genealógico da matéria diegética dos textos designados por contos. Na verdade, há uma intenção sub-reptícia de afirmar o hipotético carácter utilitário da expressão literária, recolocando-o, no que respeita à *dignidade do homem*, em função de um vínculo doutrinário e ideológico - particularmente as injustiças vigentes de qualquer sociedade humana ou alienação absoluta dos seus membros -, conferindo à Literatura, e à Arte em geral, uma dimensão redentora, por mais que os homens sejam exauridos ou amesquinados na sua própria humanidade. Pois bem, pensamos que estas não serão as intenções de Herberto Helder, tanto mais que, no ano da publicação de *Os Passos em Volta*, escreve o ensaio “Relance sobre a Poesia de Edmundo de Bettencourt” (HELDER, 1999: 7-29), no prefácio do livro de Edmundo de Bettencourt, “Poemas de Edmundo de Bettencourt”, sob o hospício do posicionamento de Eduardo Lourenço sobre o que designou de “Contra-revolução da Presença”, face à “Geração do Orpheu”, a geração do nosso primeiro modernismo, bem como a sua oposição direta, roçando o afrontamento, em relação ao “Novo Cancioneiro” e, genericamente, a todo o Neorrealismo triunfante, em contraponto à “consciência revolucionária” do surrealismo “tardio” em Portugal, do qual sobressaem os nomes de Mário Cesariny e António Maria Lisboa. Atentemos nas suas palavras do dito ensaio:

Existe agora a obsessão do que se costuma denominar *testemunho social*. Quando um Homero explora o princípio do heroísmo e o valor apaixonado do acto humano, ou quando um Shakespeare levanta a problemática da razão envolvida pela paixão, ou ainda quando um Goethe caminha do direito à experiência total para o dever de uma ordem superior à paixão indiscriminada – não englobam a afirmação de uma urgência de definitivo testemunho do seu acto como correspondendo a uma vivência geral do tempo. Então, acreditava-se no indivíduo, crença que certa filosofia ou certa pragmática não haviam posto em dúvida. Homero, Shakespeare e Goethe simbolizavam, no plano individual da criação, uma experiência humana.

(HELDER, 1999:12)

Sim, n' *Os passos em volta*, estamos no plano do indivíduo, sob o domínio das experiências profundamente humanas, que se pretendem únicas e exuberantes, postas nos limites de tudo, daquilo que de mais antípoda possa existir, seja interpor na narração um juízo dos confins da consciência de uma personagem, - “A sedução deste bêbado rebarbativo é nada poupar à sua luminosa vertigem terrorista” (HELDER, 2015a:110) – seja, de igual modo, não raras vezes, a de partilhar, paredes-meias, os adornos hipotéticos de diferentes experiências, uma das quais, com a máxima aflição, inerente ao patamar traçado pelo narrador-poeta abaixo do qual o mínimo divisor comum das condições de existência colapsa, não só de não ter “dinheiro nem livros nem cigarros” (HELDER, 2015a:45), como ainda fazer de “Antuérpia” um lugar postergado, um *não destino*. Um sítio que fica lá muito para trás da porta de um quarto imaginário, remetido ao que não se vê e ao que não se escuta, tomando a proporção de uma *linha de fuga*, que se volta para o interior de si mesmo, para dentro da sua solidão absoluta, somente para o exercício da escrita. Percebemos efetivamente o universo humano que irrompe desta narrativa singular, nestes e nos demais contos de *Os passos em volta*, prenhes de susceptibilidades e de nunces próprias de uma composição arguta – “[...] o princípio de que a obra artística não é um conjunto arbitrário e caótico de elementos desconexos[...].” (REIS e LOPES, 1987: 69)-, procurando o que até então nunca fora dado pela expressão criadora nem fora pensado, para utilizarmos o raciocínio anterior de José Gil, de igual modo vinculada a uma presumível pecha autoral. Porém, ao se desfazer dos elos biográficos, acaba por dar consistência à entidade categorial omnipresente do narrador-poeta enquanto personagem central da obra:

Esta minha vida de agora é circular e eu sufoco, sem dela poder sair, com o deus que lá existe, com Deus, com Deus...Comboios que não param de ranger e apitar. Comboios que partem. Durante a noite acordo muitas vezes com Deus a apitar. Mas de manhã a minha falta de fé parece ainda maior e compreendo que nunca hei-de sair deste quarto e que os comboios são simples pensamentos, como Antuérpia, uma inspiração difusa, confusa. [...] O meu único alimento é o desespero. E é do coração estéril que extraio toda a força: tenho confiança em que Deus está neste quarto, está na tão experiente expectativa das tumultuosas passagens dos comboios.

(HELDER, 2015a:47)

Com efeito, a frase “Esta minha vida de agora é circular e eu sufoco”, toda ela sincopada, parece ser uma distensão do vazio e da angústia de um sujeito lírico, vivenciados, anteriormente, entre várias situações do seu “poema”, desde a “A colher na boca” – “Se te aprendessem minhas mãos, forma do vento/ na cevada pura, de ti viriam cheias/ minhas mãos sem nada” (HELDER, 2014:25). Porém, a frase anterior - “Esta minha vida de agora é circular e eu sufoco” – traduz uma vontade que se apresenta para além do estado elementar da comunicação verbal do verso, da expressão lírica concebida metaforicamente, no excerto do

poema “O amor em visita”. Há, agora, uma nova intencionalidade, cujo objetivo é esvaziar até ao limite as marcas da referencialidade, mantendo, no entanto, a literalidade da maioria dos elementos da narração, por onde podemos seguir os passos da diluição do sujeito não só no plano do discurso, como também no seu ofuscamento e na sua perdição enquanto personagem. Tudo se concatena, portanto, para o quarto e para o estado de espírito do narrador-poeta, um emaranhado de referências, de pensamentos e de sentimentos, destituído de qualquer lógica ou ordem racional, num completo desvario, porque cada uma das sequências narrativas vai sempre no encalço da destruição e do rompimento das teias da verosimilhança tradicional, de acordo com um modelo ou princípio identitário, numa deambulação zigzagueante, transformando-se as descrições, que são uma amontoado de minúsculos fragmentos informativos, e a própria narrativa, em imagens sucessivas pelo provir da escrita, através da ficção da prosa. Tudo se esmorece e se define em torno do narrador-poeta, já não tanto pelo jogo desmedido e arbitrário das metáforas, mas pela própria afirmação valorativa dos elementos expressivos, decorrentes da imprevisibilidade sintática - “Não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas” (DELEUZE, 1997:12) - e da significação das palavras na frase, colocadas a nu na sua literalidade e na sua polissemia, numa constante abertura à construção encantatória de uma realidade nova assente, numa narração revulsiva, numa narração que se basta a si própria, escavando camada a camada a própria língua, despromovendo a verosimilhança e a representação, em termos de identidade, consoante os múltiplos desdobramentos do discurso do narrador-poeta, num retomar permanente do mesmo e do diferente, em perfeita circularidade absoluta. Por tal razão, centrar a compreensão de *Os passos em volta* na procura incessante dos temas que lhe estão subjacentes talvez se venha a revelar uma atitude muito redutora, com a agravante de nos afastar de questões mais essenciais, como sejam a linguagem e a especulação sobre a poesia, a vida e o mundo. Por esta razão, seguimos uma vez mais, em analogia com a poesia, as preocupações de João Amadeu da Silva, na sua obra “Os selos de Herberto de Helder, entre a apresentação do rosto e a biografia rítmica”:

Na poesia de Herberto Helder não existe um tema, não há somente um campo cultivado ou uma semente lançada ao solo, não é folclore de uma ideia; o leitor fica perturbado com tantas pontas, num mesmo novelo. Sentiremos necessidade de abordar esta poesia como se ela fosse um poliedro policromático, apresentando diversas densidades, assumindo progressivamente formas e cores distintas. [...] Pretendemos desencadear diversas leituras, com a intenção de abordar essa plurifacetada realidade do poema e de recolher alguma dessa riqueza sempre rejuvenescente.

(SILVA, 2000: 11)

No pensamento herbertiano, todos sabemos, não há lugar para sínteses, e muito menos para antíteses, qualquer encenação do confronto dialético ou do escrutínio linear, sistemático e lógico da ação e dos acontecimentos: n’*Os passos em volta*, tudo é circular; a vida e a escrita. E, no devir-poeta da narração, a vida e a poesia são a mesma coisa: perante o quotidiano diegético, o narrador-poeta depara-se com o abismo da terra, e a sua respetiva vertigem inexorável, com a força resplandecente da vida por mais tenebrosa que esta se apresente. Por isso, o narrador-poeta é levado a se atravessar no tempo - “Agora é o movimento que se subordina ao tempo. [...] O tempo é a forma de tudo o que se altera e se move, mas uma forma imutável e inalterável” (DELEUZE, 2015: 59-60) -, perfurando-o ao meio, como um corpo inimaginável, numa ordem não cronológica, sem sucessão linear, causando, assim, a implosão dos acontecimentos, em confronto direto com aquilo que entendemos ser, para Herberto Helder, *a eternidade do instante*. Isto é, o presente não duradouro, mas miraculosamente perceptível, que se transforma em imemorial pela escrita, como se se tratasse sempre de poesia. Há, pois, um fascínio místico pela vida que ressurge do nada, imprevisível e irrepetível, apenas ao alcance da poesia e do seu ser congénito, o poeta, entidade que, no profético conto “Holanda” (HELDER, 2015a: 11-17), tem por missão exercer os seus “dons” pelo *manejo* das “coisas do fogo” ou “fogo dos infernos”, propício também a receber a inopinada “visita” ou “visitação”, sim, todo este estribilho imagético e encantatório, de acordo com uma “tradição” que distingue um poeta da normalidade dos homens comuns, a começar pelos holandeses, assumindo a magnitude máxima do valor da inspiração que só os poetas, na sua singularidade, nos podem transmitir, cientes do precívél, do transitório, do finito e do limitado, no entanto, fazendo corresponder cada uma das suas ações a uma necessidade incompreensível do acaso, perante a insofismável “justiça cósmica” das coisas elementares, mas que estão fora do alcance de um simples mortal ou dos princípios racionais, quer do saber quer da experiência. Senão vejamos:

Um poeta está sentado na Holanda. Pensa na tradição. Diz para si mesmo: eu sou alimentado pelos séculos, vivo afogado na história de outros homens. E a sua alma é atravessada pelo sopro primordial. Mas tem a alma perdida: é um inocente que maneja o fogo dos infernos. Abre-se ao fundo da sua meditação holandesa um grande lago: a solidão, e em volta passeiam vacas. A Holanda agora é isto: vacas, e – no centro – o inferno, a revolucionária inocência de um poeta sentado.

- Por quem me tomam? – pode ele perguntar. – O que eu quero é o amor.

E sempre assim, sempre: cidades inexplicáveis no meio da terra ou prados imensos onde se tem medo. Prados para vacas, não para um poeta di-la-ce-ra-do por uma tormentosa inocência.

(HELDER, 2015a:13)

Tanto neste excerto, como no anterior de *Os passos em volta*, assistimos às múltiplas facetas com que o narrador-poeta se nos dá a conhecer, o que pressupõe a ideia, observada em todos os textos, de encenação recursiva das personagens e dos ambientes, particularmente

centralizados na personagem principal, através de máscaras sobrepostas umas nas outras, cujo tempo passa a ser o tempo da encenação e a ação o espaço fantasmagórico da mesma, desdobrando-se em outras personagens e acontecimentos, de aparência ora clara ora subtil, subentendidas em diferentes formas discursivas e modos de narração, – “Um poeta” (HELDER, 2015a:13) “eu sufoco” (HELDER,2015a:47) –, neste caso, numa situação de extrema solidão e desespero, posicionados distintamente em termos existenciais: no primeiro, o narrador equaciona o seu infortúnio pessoal e a exuberância dos seus próprios “dons”, num ambiente hostil, embora superiormente dúctil, a “Holanda”, que permite a perceção integral e pungente da vida; no segundo, assume a rememoração na primeira pessoa da indigência levada ao extremo perante o impulso da sobrevivência e a visão preclara de um Deus inerte. Ao fim ao cabo, tudo se desenrola segundo uma espécie de simulacro de uma representação cénica ou de uma montagem de planos cinematográficos, o que culmina invariavelmente numa interrupção abrupta, perante o vazio, o escuro e o silêncio. Desfeitos os adereços, os atores e os cenários, só resta apenas o que perdura para sempre: a voz, a única voz necessária e possível do discurso do narrador-poeta, incessantemente transmutado, de metamorfose em metamorfose, enfim, um monólogo interdito à representação e à verosimilhança. Na verdade, é nesta tensão que tudo ganha forma. Como, então, desenvolver uma narrativa que possui como leitmotiv a escrita da *experiência poética* e as inevitáveis “experiências de facto”, estas conspurcadas pela vida concreta do poeta, pese embora o seu tratamento seja homologado pelo limbo da ficção, cuja ratificação decorre do presente assentamento tácito e comumente generalizado e aceite pelo cânone literário de que “a poesia existe em processo de ser-absolutamente-moderna” (LOPES, 2009:169)? E, se reportarmos estes pressupostos de Silvina Rodrigues Lopes – “ Não podendo senão devir [...] o poeta escapa à inescapável melancolia do passar do tempo e ao sentimento das ruínas do mundo enquanto sinais da sua auto-contemplação nelas” (LOPES, 2009:169) -, para o contexto de *Os passos em volta*, somos levados a pensar que quanto mais Herberto Helder aprofunda a sua escrita em torno do narrador-poeta, posicionando-a no devir-poeta, mais se afasta da poesia, penetrando na intimidade da prosa, de maneira a poder engendrar o novo através da ficção. Repare-se no excerto acima transcrito do conto “Os comboios que vão para Antuérpia”: o drama pessoal do narrador-poeta atinge um patamar ainda mais elevado devido à dimensão claustrofóbica da existência projetada pelas interligações dos vocábulos “comboios”, “quarto”, “Deus” e “Antuérpia”, que uma vez diluídas as referências, quer temporais quer espaciais, se inculca uma realidade excessivamente ténue, somente observada na sequência textual, através das fulgurações imagéticas do processo criativo, reforçando a imagem de um mundo sem

consistência, uma escrita dobrada entre folgas e intervalos em busca da nudez das coisas e da razão do desespero do narrador-poeta, com múltiplas dimensões e expressas, muitas vezes, através de elipses aterradoras e fortuitas. Apesar da escrita se adensar, não se esperam grandes desenvolvimentos da ação, de acordo com o que acontece igualmente nos outros contos, uma vez que as sequências das frases construídas se apresentam como se fossem flashes instantâneos, dos quais ressurgem, no interior do quarto, uma dança inebriante entre a indignação absoluta e a ausência de tudo, debaixo do ranger estridente e continuado do aço contra o ferro dos comboios, sobre os carris, em permanente desvario de apitos e partidas incertas e improváveis. E, perante tal quadro, quase tudo é possível: o jogo de máscaras apresentado pelo narrador-poeta e a reversibilidade das suas próprias imagens conferem à narrativa uma dimensão icónica e figurativa, o que não é indiferente para qualquer leitor. Assim, para agudizar a tensão dramática daquela circunstância, oferece-se ao leitor a possibilidade de este intuir uma hipotética onomatopeia, improvável e inverosímil, como se estivéssemos perante numa derrocada inesperada, concentrados num único ponto, exclusivo, na dependência de um paroxismo psicológico e emocional, que se pode assemelhar a um reflexo soturno e tétrico, longe de ser risível: se a repetição dos vocábulos “com” e “Deus” não formam a palavra “comboio”, quando o narrador-poeta acorda, acorda “com Deus a apitar”.

Daí que o aspeto visual da escrita herbertiana, n’ *Os passos em volta*, seja uma constante: através de frases muito simples, por princípio quase sempre curtas, elegem-se determinadas palavras, que têm por finalidade concretizar a figuração do que se pretende apresentar, para lhes ser associada depois uma outra de densidade icónica maior (o exemplo da junção mental do vocábulo “Deus” ao vocábulo “com” é paradigmático), quebrando assim todos os nexos de causa e efeito, permitindo outros sentidos e outras significações, desfigurando as normas da compreensão da língua padrão, e, até, em certas circunstâncias colocando em causa “a expressão verbal da linguagem literária” (REIS e LOPES, 1987: 69), ao transpor a narrativa para um outro universo não usual, impessoal, pelo labor apurado da linguagem. Herberto Helder transfigura, por assim dizer, a banalidade de um acontecimento, de uma ideia, de uma frase ou de uma palavra - aquilo que, no seu entender, corresponde a uma visão caricatural da comunidade linguística e dos falantes da língua padrão, apelidada satiricamente de “uma unidade de significação” (HELDER, 2015a:7) -, no que de mais singular possa existir em cada uma dessas situações, conferindo-lhes um carácter único e inigualável, retirando, desta forma, todo o aparato de normalidade linguística, e até literária, à sua obra, *Os passos em volta*. Com efeito, retomando o excerto anterior, o adensamento da

situação hostil, reforçado pelo trabalho da linguagem, e no decurso desta, fez reerguer o narrador-poeta, preparado, agora, inusitadamente, para superar toda a adversidade, o isolamento e a inexistência de nada, nem de ninguém - “O meu único alimento é o desespero. E é do coração estéril que extraio toda a força” (HELDER, 2015a:47) -, estabelecendo a configuração paradoxal da semântica das frases e das incongruências da presença de Deus, que tanto pode apitar como um comboio, ou simplesmente concluir que “Deus principia a inspirar-me terror. [...] e o terror é uma inspiração sem mácula, dentro do que se pode alcançar”(HELDER, 2015a:48). No meio de tanta imprecisão, ficamos a saber que as questões relativas ao desenlace, ou ao progresso ou regressão da intriga, não se colocam, como não se espera um fim, nem se reconhece um começo; em qualquer página desta obra, estamos sempre no meio de um vórtice e, ao mesmo tempo, ao alcance de um sorvedouro exterior (outro conto, página ou parágrafo), que, perante a voragem e o abismo, nos interpela a seguir por novos caminhos, na demanda de outros sentidos, de distintos sentidos para a existência. Repare-se, entretanto, que, se estes pressupostos são facilmente observáveis nos contos onde é evidente a presença do narrador-poeta, também podemos reconhecer o mesmo imaginário e a mesma ambiência naqueles em que é impossível entrever o seu rasto ou vislumbrar o seu espectro ou fulguração iminente. Por exemplo, no conto “Teoria das Cores” (HELDER,2015a:19-22), um título muito sugestivo acerca da argumentação que se segue, e o último texto a fazer parte de *Os passos em volta*, o narrador relata-nos que um pintor, executando o seu trabalho de artista, face à observação continuada dos dados da experiência, ao verificar a mudança inesperada da cor do peixe – colocado dentro de um aquário, servindo de modelo à sua criação -, que passou da cor vermelha para a cor preta, “ pintou um peixe amarelo”, como se tivesse subvertido os princípios do seu processo criativo: representação mimética da realidade, de um modelo subordinado à razão, reconhecendo, no entanto, a presença da temporalidade na ação do sujeito e da sua respetiva vontade, isto é, da imaginação do artista. Qual o fundamento de tal gesto aparentemente inusitado? Com a introdução deste conto na obra, e o posicionamento inequívoco do denominado título, “Teoria das cores”, em substituição do conto “Sonhos”, Herberto Helder, em relação ao seu processo criativo, quis evidenciar o seu rompimento com a ideia de modelo (mesmo na realidade onírica, enquanto atribuição referente a uma identidade, amplamente desenvolvida por Freud e pela psicanálise), conjugando duas desconfiças significativas: sugeria-se que a experiência empírica, o empirismo levado ao seu extremo, não conduz por si só ao conhecimento; nem que o império da razão transcendente é a garantia da verdade. Verificamos que, no cômputo geral, há um processo inverso à sobreposição da razão no que diz respeito à experiência, aos sentidos e à

imaginação, que deixa de ter a valência estranha de guardião da verdade, que é diferente de ter a posse do conhecimento verdadeiro, deixando de assumir uma natureza condicente com uma função perversa. Isto é, o de questionar e colocar em causa a função de julgar, de tudo julgar, passando de guardião da verdade para ser o fundamento da moral, seja relativamente à experiência e ao saber, seja em relação à arte e à vida. Por conseguinte, a reação do pintor ao aparecimento súbito da cor preta no peixe - “O preto formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor” - estabelece que a criação artística se deixa guiar por uma espécie de aporia cosmogónica, de acordo com o caos instalado pela inadequação do objeto que estava a ser representado e o seu modelo, instalando-se, assim, uma nova ordem e uma nova realidade. Porém, nesta nova ordem e nova realidade, que advêm de o artista ter pintado “um peixe amarelo”, são outorgados os seus fundamentos estéticos, gnosiológicos e ontológicos, dado que, neste quadro mental, o homem passa a ser o centro de tudo: do saber, do conhecimento, da vida e da arte; capaz de inventar, pensar e criar. E devemos acrescentar uma outra dimensão, a relação estabelecida pelo pintor entre duas antinomias, a racionalidade e as pulsões artísticas, associadas aos sentidos e à imaginação, simplificada no texto pela designação de “lei da metamorfose”, que permitiu a abertura ao universo intrínseco da ação humana, de natureza ética, uma vez que o artista, no ápice da sua criação, agiu por sua conta e risco, fora do julgamento da razão, traduzindo, no seu gesto, a afirmação plena da vida, que, no limite, equivale à restituição da raiz trágica da existência, que o faz depender apenas de si próprio e de nenhuma verdade metafísica oculta, ficando completamente entregue à sua solidão absoluta.

Do estilo e da obscuridade

Chegados a este ponto, assumimos que tal gesto, súbito e imprevisível, de pintar um peixe de cor amarela, que quebra determinada visão do mundo sobre a criação artística, assente na representação de um modelo subjugado à identidade, teve como consequência o reacender do caos, fazendo emergir a inocência, expressão tão cara a Herberto Helder, para que algo de novo possa nascer. Deste modo, pela vontade explícita de fugir ao julgamento moral da razão, reconhecemos, dizemos nós, o surgimento de uma *fórmula vazia*, com o objetivo claro de conceber e de reinventar permanentemente um imaginário único e irrepetível, numa ambiência global das tonalidades de *Os passos em volta*, neste caso, reiterando pelo vocábulo “amarelo”, como já fora observado com vocábulo “Deus”, no conto “Os comboios que vão para a Antuérpia”. Estamos novamente perante um processo de

esvaziamento do valor icônico que, neste momento, é atribuído ao vocábulo “amarelo”, de acordo com *Dicionário dos Símbolos*: “Intenso, violento, agudo até à estridência, ou amplo e ofuscante como uma metal em fusão, o amarelo é a mais quente, a mais expansiva, a mais ardente das cores, difícil de desvanecer, e que extravasa sempre os limites em que se pretende encerrá-la” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1982:58). Ou seja, o artista, ao pintar um peixe de cor amarela, não faz mais do que resolver um problema de composição, valorizando ostensivamente o elemento pictórico da cor, tão só isso, numa frieza atroz, por isso arrebatadora. Anula, por assim dizer, qualquer relação da cor com a referência, o modelo associado à representação mimética, no plano físico, como no plano simbólico, embora acrescente à sua pintura, e isso é que é extraordinário, uma intensidade plástica e uma singularidade extrema, trazendo novos sentidos e de novas significações para a sua obra de arte.

De igual modo, na frase “com Deus a apitar” (HELDER, 2015a:47), não se pretende, com o vocábulo “Deus”, estabelecer qualquer tipo de sátira, arremessando, displicentemente, em várias direções, sentimentos antirreligiosos, através de blasfêmias efusivas e gratuitas, ou acicar os espíritos indiferentes com a gracejos e chalaças de mau gosto, mas reverter o peso icônico e figurativo desse vocábulo, a sua subjacente significação – como sejam a onnipresença, a onisciência e a onipotência –, para a dimensão extremada do “desespero” do narrador-poeta, onde tem uma percepção “difusa” e “confusa” da realidade. O que nos leva a concluir que qualquer *fórmula vazia* se entrelaça com o desenvolvimento específico de uma situação em concreto, ou de uma ambiência específica, com a finalidade última da sua hipervalorização, de forma intensa e excessiva. Relacionamos a ideia de *fórmula vazia* com o procedimento respeitante ao “estilo” desenvolvido no primeiro conto: “Começo a fazer o meu estilo. Admirável exercício, este. Às vezes uso o processo de esvaziar palavras. Sabe como é? Pegó numa palavra fundamental. Palavras fundamentais, curioso... Pegó numa palavra fundamental: Amor, Doença, Medo, Morte, Metamorfose. Digo-a baixo vinte vezes. Já nada significa. É um modo de alcançar o estilo” (HELDER, 2015a:9). E, se falamos de vocábulos, o mesmo se passa com as ideias: no conto “Vida e obra de um poeta” (HELDER, 2015a:141-147), a abertura começa com uma frase simples, todavia muito estranha - “Não descuido a minha obra.” A partir daí, em toda a diegese do conto, assiste-se a uma concatenação temporal: o passado e o futuro são aprisionados pelo presente da escrita, transfigurando a ação com um cunho impessoal e imemorial, mediante o discurso do narrador-poeta, verdadeiramente empolgante, no qual se apresentam indexadas pequenas sequências narrativas arrebatadoras, desde o seu processo de iniciação poética, “um dístico na parede de

um urinol de Lisboa”, ao seu apogeu e à gênese da sua criação no “bairro des Abbesses, em Paris”, e a conseqüente dispersão dos seus poemas, os ditos “papeis”, pelos mais diversos quadrantes geográficos. Nesse conto, também ainda é dado corpo a um conjunto de reflexões teóricas, num tom alucinado, sobre Deus, o mundo e a vida e a morte, tendo, sempre como pano de fundo, um jogo de espelhos, no indiscernível anverso e reverso de uma imagem, que, na esteira nietzschiana, só é possível a entender pela visão “abissal” (HELDER, 2013:58), posta na verticalidade de um fundo inalcançável, a relação diferencial entre poesia e eternidade, num fulgurante movimento dirigido para o interior do sujeito, contrário, no entanto, a uma concepção solipsista arreigada, onde o peso da vida e do mundo são equacionados nas suas profundas mutações, num sinal evidente da pertença a um *todo* inexplicável, enigmático, misterioso: “E é na morte de um poeta que se principia a ver que o mundo é eterno”. Este é o campo da poesia e da tarefa exclusiva do poeta; não no sentido de procura ou de desvelamento dos enigmas, dos mistérios, ou, pior do que tudo, de descobrir pela luz da razão o inexplicável: por isso, a poesia herbertiana se diz *toda*, depois de se consolidar inicialmente, para se reinventar ainda como *ofício cantante e poema contínuo* – este, entendemos assim, pode ser a afirmação do percurso literário de Herberto Helder e do seu pensamento.

Parece-nos evidente que todo o pulsar de *Os passos em volta* corresponde à ambiência de um universo quando a poesia se dizia *toda*, na premente solicitude de uma consciência que percebe a - podemos pensar tudo, mesmo que nada se venha a saber ou conhecer – a individualidade indistinta da totalidade, nas múltiplas manifestações do homem e do mundo estudadas pela ciência e pelas disciplinas ancestrais do saber humano, como sejam a arte, a filosofia, a religião e a literatura:

Dizem que Goethe escreveu e reescreveu os seus poemas. Leonardo era mortalmente paciente diante das cores. E que sabemos dos outros, os mais antigos? Tudo é eternamente recomeçado. Não se sabe o que acharam alguma coisa - os antigos, os modernos?

HELDER,2015a: 87)

Por conseguinte, a tomada de consciência da relação do sujeito individual com o *todo*, que na prática acaba por ser a criação de diferentes *dispositivos* similares aos propostos por Michel Foucault, institui-se fundamentalmente pela arte, através da ação dos artistas, na linguagem e pela linguagem, e, quanto mais profunda for essa relação, mais grandiosas serão as suas obras, apesar do mistério e da incerteza, ambas seculares, que presidem a toda esta envolvência. O que levanta duas questões verdadeiramente interligadas, uma vez que “tudo é eternamente recomeçado”. Que podemos, então, conhecer? De que serve a experiência? No ápice da poesia, poesia enquanto *poesia toda*, não há “coisa em si” a desvendar, nem

revelação do “eu absoluto” ou de uma “consciência em si”, mas transformação e metamorfose do sujeito em devir outro permanente; por tal razão, face imperceptibilidade do poeta em relação à obra, *Os passos em volta* pretendem, exaltar, senão mesmo mitificar, um hipotético poeta, conceptualmente redesenhado pela “circunstância” e pelas “experiências de facto”, formando um verdadeiro paradoxo, tal como foi apresentado em passagens anteriores. Por isso, determinado poeta – “Um poeta está sentado na Holanda. Pensa na tradição” (HELDER, 2015a:13) -,reposiciona-se num outro universo que não pertence já à poesia, mas à prosa, conferindo a esta uma função explicativa das situações, o que também é paradoxal, de acordo com o pensamento em causa: o poeta pode ter a percepção, mas tal percepção é inexplicável; e a prosa ao circunscrever-se ao poeta distancia-se da poesia. É por isso que, na “Vida e obra de um poeta”, de repente, tudo se acaba, através da inflexão discursiva, como se fosse uma voz exterior, irrompendo do nada, mas sentenciando, na peroração de um hipotético corifeu - “E é na morte de um poeta que se principia a ver que o mundo é eterno.” (HELDER, 2015a:147), a superioridade humana de um poeta maior, aquele que se fará ouvir para além da morte, ou que elevando a sua poesia *aos limites da linguagem* a conduzirá aos limites do paradoxismo do silêncio, já que, dirá mais tarde, numa atitude perentória: “ [...] o prestígio da poesia é menos ela não acabar nunca do que propriamente começar. É um início perene, nunca uma chegada seja ao que for” (HELDER, 2014:623). A ideia de *fórmula vazia* pode também deixar de estar associada a determinados vocábulos, como, por exemplo, à transmutação das categorias da narrativa para o presente da escrita, o seu devir impercetível, o próprio texto, em estado de variação contínua – com maior relevo no que diz respeito às personagens (mesmo sendo muito poucas no conjunto dos contos), ao espaço e ao tempo -, desvinculando essas categorias da referencialidade, ou modelo de representação relativo a uma identidade, que, em última instância, se metamorfoseiam no corpo do próprio poeta, emblematicamente, manifestada em duas expressões: “tenho (ou sou) uma obra”, “Mas eu precisava de solidão e conforto (era a obra que, secretamente, se desenvolvia em mim) ”- (HELDER, 2015a:141-147).

É evidente que há uma amarração indelével das linhas de força que estruturam *Os passos em volta*, subjacente à sua composição, cujas ideias estão dispersas e ancoradas, simultaneamente, em cada um dos contos, provocando a diluição dos temas ao lhes ser retirada a possibilidade de desenvolvimento de nexos narrativos mais longos, de forma clara e precisa, segundo o mecanismo racional focalizado na relação de causa e efeito, descorando ainda, com maior e acentuado relevo, a apresentação linear e diacrónica dos acontecimentos, o que coloca de parte todo e qualquer interesse pelo valor e suposto princípio sobre a

referencialidade: se o corpo da escrita, o texto, não se move, o *devir-poeta* (do narrador-poeta, digamos assim) arrasta-se numa permanente atividade, desde a proposta virtual, remetida no título da obra, inscrita na pele dos diferentes narradores dos contos, ou nas diversas modalidades de discurso, através da *centralidade de uma vontade*, que pode ainda ser juízo assertivo, desejo ou destino, ao móbil de cada ação pendente *num movimento circular* a ele circunscrito, em cada um dos vinte e três contos.

Herberto Helder, compreensivelmente, ao assumir a escrita em prosa de maneira intensa e profunda, como acontecera na poesia, envereda, de um modo espontâneo, pela efabulação própria de um texto narrativo, mas com a particularidade de reforçar a dimensão da linguagem, através de uma dinâmica sintática arrebatadora, em detrimento da clareza e explanação cabal das questões temáticas, substituindo-as por situações invulgares, cruzando-as entre si, sugerindo elementos de possíveis temas, porém desadequadas, à partida, face à língua corrente, tecendo, no entanto, a articulação dos textos uns com os outros, ou melhor, dos contos, e com o próprio título, da primeira à última página. Há qualquer coisa de espetacularidade com a frase de abertura deste livro, o simulacro de um diálogo, “-Se eu quisesse enlouquecia.” (HELDER,2015a:7), onde é grafado o sinal de pontuação, o travessão, mas que depois o aparente diálogo evolui como discurso do narrador, prolongando-se até ao final do conto, intercalado por diálogos, monólogos, reflexões sobre a vida, a origem do mundo, a poesia, a loucura, a inocência, chegando a apresentar um excerto do sexto poema de “Elegia múltipla”, de *Colher na boca* (HELDER,2014:69-71), numa aparente rebaldaria de discursos, pensamentos e ações, mas verdadeiramente significativos, que marcam toda esta obra, em particular, pela conceção formulada em torno do “estilo”, uma torsão linguística e literária, que ganhará novos atributos de cariz existencial na construção de múltiplas subjectivações, transpondo ainda para o texto uma dramaticidade inconsequente e enigmática, própria de um monólogo:

O mundo é assim, que quer? É forçoso encontrar um estilo. Seria bom colocar grandes cartazes nas ruas, fazer avisos na televisão e nos cinemas. *Procure o seu estilo, se não que dar em pantanas.* Arranjei o meu estilo estudando matemática e ouvindo um pouco de música. – João Sebastião Bach. Conhece o *Concerto Brandeburguês nº 5*? Conhece com certeza essa coisa tão simples, tão harmoniosa e definitiva que é um sistema de três equações a três incógnitas. Primário, rudimentar. Resolvi milhares de equações. Depois ouvia Bach. Consegui um estilo. Aplico-o à noite, quando acordo às quatro da madrugada. É simples: quando acordo aterrorizado, vendo as grandes sombras incompreensíveis erguerem-se no meio do quarto, quando a pequena luz se faz na ponta dos dedos, e toda a imensa melancolia do mundo parece subir do sangue com a sua voz obscura...

(HELDER, 2015a:8-9)

Na verdade, a questão do estilo entrecorta o desenvolvimento temático, fragmentando-o, transformando os acontecimentos narrados em situações inverosímeis, alucinatórias,

distanciando-as das vivências, fazendo ressumbrar o insólito e o enigmático, na íntima relação da personagem com a vida e a realidade, retirando-lhe todos os resquícios de uma inércia fútil e atribuindo-lhe uma tarefa, uma atividade, fulgurantemente pessoalizado e individualizado - “um estilo”, “o seu estilo” -, que, se serve para a vida particular, serve para escrita, como que aduzida por uma necessidade implícita, em especial para a poesia, no circunspecto tripé da “loucura”, do “demoníaco” e da “inocência”. E nesta perspectiva podemos reconhecer no “estilo” uma dimensão literária, um reforço do sentido da tal obscuridade que Herberto Helder inculca nas suas obras, enquanto presságio de beleza e sedução. Talvez pela leitura de Rosa Maria Martelo, “Vidro do mesmo vidro – tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961”, que serviu de mote para o nome deste capítulo, tenhamos a possibilidade de entender este gesto obsessivo de tudo ser recentrado no “estilo”, uma vez que, neste ensaio, do ponto vista do período literário em estudo, Herberto Helder é uma figura de relevo:

De certa forma, o que assim se manifesta era uma profunda consciencialização de que a poesia “só tem sentido se a máquina de expressão preceder e arrastar os conteúdos”, para usar uma expressão deleuziana que dialoga de forma extremamente produtiva com a relação, que então se estabelece, entre o pensamento estruturalista, a redescoberta do formalismo russo e a revisitação das poéticas simbolista e modernista. Nessa medida, a exploração da linguagem poética como uma língua outra, minoritária, era vista como uma tentativa de desestabilização dos poderes instituídos e como uma estratégia de resistência. [...] Obras como as de Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge, Fiama Hasse Pais Brandão, ou como Herberto Helder [...], construíram-se na condição de uma assumida resistência à paráfrase, investindo fortemente na exploração da imagem e no choque surpreendente entre imagens, no que desde logo podemos ver um claro sintoma de uma poesia que, pelo uso/invenção de uma língua outra, se defendia de colaborar com a ordem inscrita na língua comum.

(MARTELO, 2007:12-13)

Isto significa que, se compararmos este texto com o ensaio de Herberto Helder, “Relance sobre a poesia de Edmundo de Bettencourt”, que serviu de prefácio ao livro “Poemas de Edmundo de Bettencourt”, de Edmundo Bettencourt, verificamos que, em ambos, no contexto da poesia, há uma valorização da “expressão” em relação aos “conteúdos”, e que, estando Herberto Helder no papel ou na pele de ensaísta, sentencia de uma forma muito cáustica uma questão que lhe é sobejamente cara, de extrema relevância no seu processo criativo e, em particular, na própria composição de *Os passos em volta*, que temos vindo a referir: “O tema desaparece, ou fragmenta-se, ou somente se insinua, ambíguo ou *pré-textual*, apenas” (HELDER, 1999:17). Se é verdade que todos os textos, ou contos, de *Os passos em volta*, espelham as questões formais e imagéticas apontadas por Rosa Maria Martelo, há, porém, um ponto que não se enquadra na perspectiva herbertiana de literatura. Isto é, o sentido literário relativo à língua padrão, desenvolvido por Gilles Deleuze, agora apresentado, ao conceber “uma língua outra [...] como uma estratégia de resistência”, supostamente, aos poderes instituídos. Partilhamos a ideia de que foi desenvolvida por Herberto Helder a

exploração da linguagem “como uma tentativa de desestabilização dos poderes instituídos”, no sentido de menorização positiva da língua, não tanto como minoritária ou uma “língua outra”, mas o que houve foi uma grande transformação da língua padrão, evidentemente pela via da subversão, em algo verdadeiramente novo, num investimento nobre, frutuoso, intencional, semelhante ao que Gilles Deleuze detectou, em “Crítica e Clínica”, sobre os grandes escritores na sua investigação filosófica acerca do problema da diferença e da identidade. É notório que a base essencial de *Os passos em volta* pode ser vista como um trabalho desenvolvido na linguagem, no pressuposto de que esta acaba por “arrastar os conteúdos”; contudo, a literatura não fica pelos jogos de linguagem e pelas suas transformações, como nos diz Gilles Deleuze:

O problema de *escrever*: o escritor, como diz Proust, inventa na língua uma nova língua, uma língua de algum modo estrangeira. Ele traz à luz novas potências gramaticais ou sintáticas. Arrasta a língua para fora de seus sulcos costumeiros, leva-a a *delirar*. Mas o problema de escrever é também inseparável de um problema de *ver* e de *ouvir*: com efeito, quando se cria uma outra língua, a linguagem inteira tende para um limite “assintático”, “agramatical”, ou que se comunica com seu próprio fora. [...] O limite não está fora da linguagem, ele é o seu fora: é feito de visões e audições não-linguageiras, mas só a linguagem torna possíveis. [...] De cada escritor é preciso dizer: é um vidente, um ouvidor, “mal visto mal dito”, é um colorista, um músico. [...] Essas visões, essas audições não são um assunto privado, mas formam as figuras de uma história e de uma geografia incessantemente reinventadas. É o delírio que as inventa, como *processo* que arrasta as palavras de um extremo a outro universo. São acontecimentos na fronteira da linguagem.

(DELEUZE, 1997:9)

De forma similar, reconhecemos que Herberto Helder, n’ *Os passos em volta*, assume a posição de quem ouve e de quem vê - o papel de “vidente” e de “ouvidor” – em primeira mão, enquanto escritor, numa nova relação com a realidade, ilustrada, por exemplo, em dois contos, “Estilo” e “Poeta obscuro”, de um modo muito evidente, que têm implicações em toda esta obra, condizendo com todo o seu processo criativo. Em síntese, o “estilo” e a “obscuridade” instituem uma força motriz presente em tudo, seja na relação da escrita com a linguagem seja na relação da escrita com a vida e o mundo, observáveis em todos os momentos da narração, desde as interligações das categorias da narrativa – ação, espaço e tempo - às interações das personagens umas com as outras e com o próprio narrador. Este posicionamento e esta intencionalidade ganham uma proeminência: se o “estilo” conjuga a relação da escrita com a vida, visível no posicionamento do narrador-poeta - “*Procure o seu estilo, se não que dar em pantanas*” (HELDER, 2015a:8); “Estou possuído pelos dons infernais com que se cria um estilo sem tempo nem lugar, a fraternidade solitária, o amor sempre em viagem” (HELDER, 2015a:48) – ou na contraposição simbólica entre duas personagens, KZ e a senhora KZ, o primeiro possuindo “um estilo antípoda” (HELDER, 2015a:60) e a segunda “um estilo maciço de extrema força” (HELDER, 2015a:60), a

“obscuridade”, tendencialmente, acerca-se do poder da escrita em absoluto, numa obsessiva interpelação divina – ““ Meu Deus, faz com que eu seja sempre um poeta obscuro”” (HELDER, 2015a:163) -, numa tomada de decisão preclara:

O poema que se escreve – longo texto fluído, denso e venenoso, a imitar a substância ao mesmo tempo vivificante e corruptora do sangue – não é sequer uma oferta dirigida a Deus. É a ironia, onde desliza a arma da nossa obscuridade. Tremenda força, essa. Escrevo o poema – linha após linha, em redor de um pesadelo do desejo, um movimento da treva, e o brilho sombrio da minha vida parece ganhar uma unidade onde tudo se confirma: o tempo e as coisas. De modo que é um extraordinário triunfo tomar o papel entre duas mãos sábias e rasgá-lo aos bocadinhos, sorrindo.

(HELDER,2015a:165)

Somos tentados a acreditar que Herberto Helder, entre várias possibilidades, ao adotar *Os passos em volta* como uma “arte poética” sobre o seu “poema”, os contos “Estilo” e “Poeta obscuro” têm por missão associar as questões do “estilo” e da “obscuridade” às práticas subjacentes da escrita literária e às motivações e ao pensamento do escritor, ou do poeta, numa relação direta com a linguagem, a vida e o mundo, que, por consequência, estando as ideias de “estilo” e a “obscuridade” desvinculadas de qualquer preceito formal orientador, conduzem inevitavelmente a uma questão ainda mais complexa: o valor do silêncio enquanto máxima expressão do trabalho literário e estético. O confronto entre o “processo de esvaziar as palavras” no conto “Estilo” e a atitude de rasgar o poema “aos bocadinhos” no conto “Poeta obscuro”, que nos leva a uma soma nula, possui, pelo menos, uma dimensão paradoxal, provavelmente tautológica, expressa na atitude de que cada ser humano deve perscrutar o sentido da sua própria vida e existência: “como vir a ser o que se é” (Nietzsche, 2000b: 109), o subtítulo de “Ecce homo”; isto é, Herberto Helder viria a confirmar mais tarde, rematando com uma opção inequívoca em *As turvações da inocência* “- Infiro que para si a prosa, a escrita horizontal, não possui esse carácter revulsivo, mágico, religioso” (HELDER, 1990:30). Na verdade, esta nebulosa é colocada em *Os passos em volta*: “Que hei-de fazer de toda a minha experiência?” (HELDER,2015a:187), pergunta o narrador-poeta no regresso a casa, a casa devidamente identificada, que, no quintal, tem um “pessegueiro inglês” (HELDER,2015a:187), com os pais ainda vivos e a mãe sempre agarrada à canseira e ao desprimor do “bordado” (HELDER,2015a:185), um sinal de perenidade imutável da sua vida e da sua existência, pois, coisas próprias da prosa, onde não é necessário qualquer vislumbre revulsivo, nem magia, nem sacralidade, daí que a experiência da prosa invariavelmente seja fugaz.

Contudo, tudo isto só foi possível pela força criadora da sua escrita; sem nunca deixar de ser poeta, Herberto Helder, n’*Os passos em volta*, revelou-se como grande prosador, escritor nato, demonstrando que podia ter sido um grande romancista da época

contemporânea, cobrindo toda panóplia temática emergente do que se veio a designar de pós-modernismo, nas questões relacionadas com a identidade e a liberdade individual, ou a perda delas, a exclusão e a indigência humanas, sob as fórmulas vazias da espiritualidade, num mundo cosmopolita e global, dominado pelo consumo, pela guerra e pela tecnologia. Pela mesma razão, a importância literária de Herberto Helder é bem vincada por João Amadeu da Silva na seguinte passagem: “A obra de Herberto Helder representa um marco incontornável para quem pretende compreender os diversos sentidos da literatura portuguesa da segunda metade do século vinte. Meio século de produção literária marcou indelevelmente o panorama literário português com uma voz de incontestável valor literário e coerência, sempre guiada pelo inconformismo e pelo desalinhamento relativamente a estilos ou movimentos” (SILVA, 2004: 19). Dito de outro modo, Herberto Helder recusou ser escritor de prosa, um romancista; com uma convicção apurada, estabeleceu um muro e ergueu uma cerca, ambos impenetráveis, colocando sempre em confronto, no seu imaginário e no seu pensamento, duas atitudes antagónicas e em permanente confronto: ser poeta; ser escritor. *Os passos em volta* são isso mesmo: um escritor que escreve sobre a condição de ser poeta. Sem dúvida que é através da experiência da escrita em prosa que devemos enquadrar as declarações de Herberto Helder, na referida entrevista, sobre *Os Passos em volta*, e tentar discernir, nesses vinte e três textos, os liames do seu processo criativo, das suas ideias, do seu pensamento e da sua visão do mundo, constituindo um todo conhecido, próprio de um universo literário coeso, no qual subjaz o omnipresente narrador-poeta, ou as variações discursivas deste noutros sujeitos de enunciação, que, rapidamente, substitui a máscara de mediador concetual, teórico e reflexivo do primeiro conto, designado por “Estilo”, pela máscara de protagonista credenciado, na senda da sua pungente mitificação, genuíno prisioneiro de esparsas ressonâncias poéticas longínquas, atestadas quer em “As crianças enlouquecem em coisas de poesia” (HELDER,2015a:9), quer em “Ó bebedor nocturno, porque não envergas as vestes cerimoniais?” (HELDER,2015a:164). Cedo tudo se enleia na trama ficcional, cuja pretensão de cindir o poeta da *experiência poética*, uma totalidade indissociável e misteriosa, cujos elementos de prova estão nos próprios textos de *Os passos em volta*, demonstra, por estranho que pareça, a irredutibilidade do seu “poema”, uma vez que pretender separar o poeta da poesia é o mesmo que pretender separar o poeta da vida. O devir-poeta, como diria Gilles Deleuze (só tem em mente a prosa), amputado da experiência poética e projetado nas vivências quotidianas, está apenas talhado para a prosa, nunca para a poesia, pois, a consciência de tal facto converge para o fechamento da obra, para um impasse, perante duas questões aparentemente insolúveis: ““Meu Deus, faz com que eu seja sempre um poeta

obsuro.”” (HELDER,2015a:163) e “Que hei-de fazer de toda a minha experiência?” (HELDER,2015a:187).

Na verdade, ao contrário da escrita poética, que, pelo poder alquímico da metáfora, pode fazer transmutar o poema para o corpo do poeta, ou vice-versa, e levar a que a força das palavras, na procura incessante da perfeição, progrida para um silêncio entrópico, toda a diegese de *Os passos em volta* se distende pela polifonia das suas vozes internas irredutíveis, sem nenhum suporte mimético, nem qualquer relação de semelhança com uma identidade ou um modelo, numa anulação enfática das marcas autorais. Aliás, *Os passos em volta* organizam-se através de uma montagem coerente de imagens sucedâneas, constituindo um corpo imagético sólido, mas estranho em termos de representação e de verosimilhança, destituído dos valores de pertença e de identidade, provocando na sua diegese, não o silêncio, mas o seu esgotamento, impasse e incerteza. Por conseguinte, neste capítulo, no seguimento da análise dos problemas teóricos e práticos, na obra herbertiana, colocadas pela experiência de *Os passos em volta*, tentamos compreender, partindo sempre do plano da imanência, as questões relacionadas com a linguagem, e a língua em particular, nestes textos em prosa, perfeitamente identificados com a narrativa, podendo ser denominados de contos. Num primeiro momento, no que se refere à anulação da referencialidade, pelo esvaziamento do tempo e do espaço, e da desagregação do sujeito no discurso narrativo, procurámos estabelecer comparações com a poesia herbertiana, para depois concentrarmo-nos nos elementos diferenciadores entre prosa e poesia, à luz da diegese dos diversos contos de *Os passos em volta*. Ora, estes textos, marcados pela presentificação de vários narradores, enquanto máscaras diferenciadoras do narrador-poeta, através de um rebuscado trabalho a partir da linguagem, onde se concertam não só a experiência poética e as diferentes “experiências de facto”, mas também o mundo dos outros, o sujeito desdobrado em vários sujeitos, distanciam-se de uma prática ancestral, a poesia, sem um tempo e um espaço específicos, entrosada por culturas e por civilizações díspares, disseminadas pelo planeta, onde pontificam as significações e os discursos relativos ao mito, à magia e às religiões, em que, juntando-se ainda ao labor alquímico das transmutações e ao poder soberano do fogo e do corpo do poeta, tudo é contrário ao mundo moderno da razão, da ciência e da laicidade. Desta forma, sendo este o enquadramento do sentido da obscuridade e do hermetismo do universo da escrita poética herbertiana, um universo contrário à significação do mundo e das coisas de acordo com os princípios da racionalidade, decorrente das relações de causa e efeito, dos fundamentos lógicos e sistemáticos do conhecimento experimental, e da inevitável matematização do saber, subjacente a um pensamento linear, de natureza cronológica e

dialética, o desafio da escrita em prosa ficcional de *Os passos em volta* reflete, numa imagem assombrosa, o açambarcamento desse mesmo espírito obscuro e hermético, reconfigurando-o com outras vestes e roupagens, e refazendo-o até à exaustão e esgotamento, que quase não distinguimos, na escrita herbertiana, a prosa da poesia.

Para cada corpo os sortilégios da loucura

Se, para a compreensão de *Os passos em volta*, nos fixarmos num ponto hipotético, em qualquer um dos seus contos, verificamos que se manifestam duas possibilidades de leitura, que, apesar de homogêneas, se diferenciam substancialmente, sem que se reconheça uma intencionalidade de ordem temática, correspondendo apenas à dinâmica do processo criativo herbertiano. Assim, ao fundir-se na imanência da própria escrita (é sempre de escrita que se trata), o processo criativo herbertiano realiza uma produção estética criada por palavras, em particular, pelas suas relações sintáticas – ou, para ser mais preciso, pelas relações assintáticas destas, adequadas ao “desvio de biografia aberdeenense” (HELDER, 2015a:172), relativo a uma criança que dava choques elétricos, contrário a toda a “sintaxe escocesa” (HELDER, 2015a:171), como já acontecera, em outros episódios de extraordinária similitude, com um elefante branco em África e com um polvo na Alemanha: o primeiro atravessou a maioria desse continente em direção ao mar, em linha reta; o segundo, um polvo macho, “[...] decidiu devorar-se a si mesmo e, descontente com isso, desdevorou-se em seguida e começou a pôr ovos, numa louca vertigem materna.” (HELDER, 2015a:170). Em todas estas situações, perpassadas pela vida, por meio de sensações e de ideias, há uma recusa liminar da representação mimética da realidade e de semelhança com a identidade, ou, no sentido lato, com o mundo exterior: enfim, uma escrita que avoca uma autoria, mas que rejeita o compósito biográfico e as mil e uma formas da sua presença. Na verdade, nesta obra, existem dois movimentos decorrentes da sua escrita, perfeitamente identificados, constituindo uma espécie de *modus operandi*. Um deles envereda pelo caminho descendente, na interioridade do texto, numa enigmática vertigem, que é também uma vertigem em torno da poesia, do ser poeta e da excecionalidade individual de certas personagens envolvidas em situações misteriosas ou absurdas, uma vez que escava o poço infindável da linguagem - seja a intensidade criadora seja a permeabilidade e a maleabilidade da língua, particularmente a sua dinâmica relacional, sintática. Outro, mais preocupado com uma imprevisibilidade permanente, assumindo a demanda na incerteza de tudo (a condizer com a matéria diegética ficcionada e com a constância da atualidade das linhas de fuga do narrador-poeta, das suas variações e das pouquíssimas personagens existentes), confere ao texto a expansão necessária, ajustada ao desejo e ao devir sempre outro, em plena imanência, pela constância da iminente “[...] suspeita de que enquanto escrevemos algo vai acontecer [...] algo que nos vai transformar,

que transformará tudo” (HELDER, 1990:29). É este todo, um todo textual amalgamado, sendo simultaneamente vertigem e demanda da escrita, sob a responsabilidade de um autor, que se impõe na enunciação do discurso, pela categoria de um narrador: narrador-poeta que se desdobra em outros tantos, em continuado monólogo, fingindo sistematicamente um diálogo com um interlocutor votado ao silêncio, permitindo que o processo criativo traduza uma maior exuberância pela eficácia de uma composição inaudita e rigorosa. Na prática, por vontade própria de Herberto Helder, esta situação equivale a um deliberado afastamento da poesia, entendida esta enquanto fazer particular, circunscrita a um universo hermético e vinculada, imageticamente, a um conjunto de práticas e de rituais imemoriais, presentes pelo jogo metafórico, incessante, de cada verso, que se afirmou exuberantemente desde *O amor em visita*: “- o que se perde de ti, minha voz renova/num estilo de prata viva” (HELDER, 2014:24). Por essa razão, atendendo à sua gênese, se tivermos em conta as palavras de João Amadeu da Silva, “A poesia herbertiana vive como excesso, por ele chega ao essencial e através dele comunica com a ausência. Anulando os limites, ultrapassa os sentidos e, superando os sentidos, depara-se com o silêncio – pelo sentido da ausência e do silêncio caminha para o indizível” (Silva,2004:185), podemos afirmar que o campo que separa a poesia da prosa é enorme, especialmente se aceitarmos a diferença entre esses dois universos de escrita quanto à sua natureza e ao seu fundamento, por assim dizer, a sua dimensão ontológica. Se observarmos os textos em prosa de *Os passos em volta*, corroboramos a ideia de que o processo criativo subjacente aos mesmos contraria o que foi designado de “essencial”, de “ausência” e de “silêncio”, centradas que estão, estas duas noções, num ponto culminante, o “indizível” – de acordo com a citação de João Amadeu da Silva -, que almeja, pensamos nós, ser a fonte de legitimação utópica, intrínseca busca da perfeição, só possível na poesia. Daí que a prosa tenha de resistir para não se degradar na sua demanda incerta, em fuga permanente, o que não acontece com a poesia. Na sua vertigem e na sua demanda, há, no poema, um exercício rutilante, que está para além da acuidade textual das metáforas, renascendo sucessivamente pela sua transmutação alquímica – comumente participado quer pelo corpo do poeta quer pelo corpo do texto: “Tão caldeado o canto que nos transmuda em mundo áureo - ” (HELDER), 2014:464).

Por conseguinte, o propósito inicial, de Herberto Helder, em superar a dicotomia entre prosa e poesia, com a escrita e a publicação de *Os passos em volta*, de certa maneira, revelou-se como uma experiência pontual, uma experiência de confluência, na qual o grande rio da poesia desaguou no afluente precário e diminuto da prosa, que, salvo os casos de *Apresentação do rosto* (retirado da sua bibliografia pelo próprio autor) e de *Photomoton &*

vox, publicados em 1968 e 1979 respetivamente, nunca mais repetiu esta síndrome poética, de confluente para com a prosa ficcional, de teor narrativo explícito. Aliás, são bem conhecidos os constrangimentos e as múltiplas complexidades suscitados pela obra herbertiana, embora prevaleça uma anuência global no que diz respeito à sua aceitação, fazendo parte, hoje em dia, indubitavelmente do cânone literário, a despeito da heterogeneidade dos seus leitores e da heterodoxia ou dissemelhança dos seus estudiosos, possuindo contornos muito diferenciados e pouco usuais, quase contraditórios, como destaca António Guerreiro, num exemplo preciso: “De certo modo, a poesia de Herberto Helder, nas suas anacronias, no encontro que nela se dá entre o mais contemporâneo e o mais antigo (uma antiguidade sem datas) obriga a colocar esta questão: será que ainda é possível a poesia num mundo completamente secularizado?” (GUERREIRO, 2015a:4). Ora, a pertinência ou a radicalidade desta pergunta cedo se esvanece, se tivermos presente os argumentos de um outro texto, apresentado por este mesmo ensaísta, na edição do jornal em causa, aquando a morte de Herberto Helder, o que configura um poder de distensão – talvez sob a ameaça “rebarbativa” (HELDER, 2015a:91) - da obra e do pensamento herbertianos, que obriga os seus leitores e os seus estudiosos a estabelecer uma amplitude crítica perante as questões que se levantam na sua escrita:

Consciente de si, no mais alto grau, a poesia de Herberto Helder desde cedo reivindicou um carácter órfico e obscuro, que vem de uma região diferente do lirismo moderno. Ela estende a sua genealogia às vozes antigas, que provêm do fundo dos tempos (daí a relação com a poesia mágica e ritual que Herberto Helder “mudou” para português), sem deixar de ser eminentemente actual e em diálogo com a grande poesia do seu tempo.

(GUERREIRO, 2015b:8)

Por conseguinte, julgamos ser necessário reequacionar, embora sumariamente, as inferências de *Os passos em volta* na obra herbertiana, para melhor nos situarmos no espaço da sua escrita, agora em prosa, que visa a construção de uma diegese em volta da poesia e do ser poeta, e da relação deste consigo próprio, com os outros e o mundo, segundo a intempestividade nietzschiana, desde as suas linhas de fuga ao devir sempre outro, traços indeléveis de uma autoria, que elege, como primeira das suas preocupações, o desfazer dos nós biográficos, imbuído, a grosso modo, na mesma forma de pensar respeitante à expressão incisiva de Silvina Rodrigues Lopes, segundo a qual, “Toda a poesia existe em processo de ser-absolutamente-moderna” (LOPES, 2009:169). Ao desfazê-los um a um, acaba por suprimir a realidade envolvente do autor, desaprovando a representação, a identidade e semelhança; princípios que são anulados não por razões metodológicas, relativas ao seu processo criativo e à sua estratégia de composição, mas por uma razão estética fundamental, conferindo-lhe um valor ontológico, cumulativo com as dinâmicas de envolvimento da

diferença e da heterogeneidade, provindas das pulsões emergentes e antagônicas relativas à “tensão criadora” e à “tensão destruidora” – (HELDER,1999:15). Neste sentido, ao recentramo-nos no corpo e nos sortilégios da loucura, damos relevo à prefiguração do caos e do demoníaco, noções que revelam ser capazes de engendrar a emulação do ser poeta, na sua relação consigo próprio, como os outros e o mundo – “Eu sabia que a inocência é cúmplice do mal; ignorava apenas onde atam ambos o seu nó estrangulador” (HELDER,2015:78) -, compaginável com o poder indelével da poesia, na fisiologia da sua própria escrita, tratado em *As turvações da inocência*:

- O poder de decompor a palavra do mundo, quero dizer: a realidade, embora não saibamos do que se trata, isto: poder e realidade. Não é completamente inteligível: só percebemos no e com o acto de efectivar esse poder sobre essa realidade, no acto de escrita, no acto de soberania, no acto de brandir o objecto furioso que somos em palavra, em aliança demoníaca e inocente, no meio da malha de imagens em que tudo se apresenta. Mas este poder, que é um poder mágico, comporta riscos: muitas vezes vira-se o feitiço contra o feiticeiro – uns enlouquecem, outros suicidam-se, há também aqueles que ficam misteriosamente mudos ou estêreis, [...] Ora é preciso intoxicar-se com a paixão do perigo, desenvolver-se a gente dentro dessa paixão: porque o ouro e a prata se escondem em recessos de floresta, fundos de mina, terras depois da água. A paixão é a moral da poesia: arrisquem a cabeça se querem entender; arrisquem o corpo, a sua medida, se pretendem descobrir o centro do corpo; e sim, arrisquem sobretudo o nome pessoal para ouvirem o nome de baptismo como coroado nome da terra. E então é necessária uma nobreza indizível [...].

(HELDER, 1990:30).

Com certeza que o “poder de decompor a palavra do mundo” não é um poder menor e, pela explanação de Herberto Helder, somos levados a acreditar que este poder é muito corporal, no sentido de que a escrita poética, “um acto de soberania” e “um acto de brandir o objeto furioso que somos em palavra”, resguarda-se numa férrea vontade e num gesto belicoso persistente, porque, mesmo que a força demoníaca seja apaziguada pela inocência, esta será sempre “assassina” (HELDER, 1990:30). Por isso, a presença da autoria, que atualiza o virtual, no sentido deleuziano do termo, antecede a escrita, mas prolonga-se na concretização desta – uma ideia contrária ao pressuposto do “indizível”, subjacente à poesia herbertiana -, descarnando os signos, retirando-lhes a “soberania” da significação, para que renasça um outro mundo completamente novo, transmutadas que foram as palavras pela intensidade da linguagem e não pelo labor alquímico de quem pretende a fulguração do poema, através do seu próprio corpo, na busca ininterrupta da beleza e da perfeição, irrompendo pela realidade, numa demanda simbólica e cuidada, assinalada pelo afã do ouro e da prata, tarefa árdua e incerta: “ [...] A oblíqua visita das coisas, aquela/murmuração de mundo quando se toca/com um braço a parte dos fogos, com o outro braço a parte/dos sopros que desarrumam a frase das coisas/e arrumam/coisa a coisa o estilo onde estás escrita” (HELDER, 2014:463-464). Sendo o poema “ [...] um texto apocalipticamente corporal.” (HELDER, 2013: 10), o autor, de acordo com a referência de *As turvações da inocência*,

acima transcrita, partilha a mesma incerteza, roçando a fatalidade, do narrador-poeta do conto “Os comboios que vão para a Antuérpia” – “O lugar em que penso é difícil, sempre difícil.” (HELDER, 2015a:46)-, mas com uma diferença substancial: na poesia, a transmutação alquímica e metafórica das palavras associa o corpo do poeta ao corpo textual, transformando o poema num “ofício cantante”, num “poema contínuo”; nos textos em prosa de *Os passos em volta*, tudo se opera na linguagem, de acordo com o “espírito demoníaco” (HELDER, 2015a:117), pelos “dons infernais” (HELDER, 2015a:48), pela “visitação” (HELDER, 2015a:14) ou pela “chegada da iluminação” HELDER, (2015a:146), conferindo ao “estilo” (HELDER, 2015a:7) um estatuto altaneiro, um papel fundador e da defesa do equilíbrio entre a inocência e o demoníaco, respaldados pelo ser poeta, porque “muitas vezes vira-se o feitiço contra o feiticeiro – uns enlouquecem, outros suicidam-se”. E, desta inevitabilidade, perante a limitação humana e a incerteza constante, sentimos a subjugação do poeta a um poder que não é seu, mas que é, simultaneamente, um poder que vem dentro de si – “Escreve-se um poema devido à suspeita de que enquanto o escrevemos algo vai acontecer, uma coisa formidável, algo que nos transformará, que transformará tudo.” (HELDER, 1990:29) -, um poder, estranho e imprevisível, que pode ferir de morte quem ouse aceder, em vão, à referida “suspeita”, qual cutelo, preparado para dois lanhos, capaz de lacerar os imprevidentes de tamanha ousadia, à mercê da inocência, como as crianças que “enlouquecem em coisas de poesia” (HELDER,2015a:9), uma vez que ainda não adquiriram o estilo. Está implícito, por conseguinte, a ideia de que há um renascer simultâneo da vida e da escrita poética, um fazer continuado ante a inevitabilidade de “[...] Levar a linguagem à carnificina, liquidar-lhe as referências à realidade, acabar com ela – e repor então o silêncio” (HELDER, 2013: 126), de novo marcado pela necessidade de o poema “repor então o silêncio”, depois de sanada qualquer representação mimética da realidade.

Porém, no seguimento destes juízos formulados por Herberto Helder, quer em *As turvações da inocência* quer em *Photomoton & vox*, o espaço que medeia o “excesso” e o “indizível”, como é óbvio sujeito às sucessivas metamorfoses e às múltiplas transmutações, referido por João Amadeu da Silva, em nosso entender, concorre para que a poesia herbertiana ganhe uma dimensão utópica, situação que não se coloca em *Os passos em volta*, um conjunto de textos em prosa narrativa. Ora, a prosa narrativa, dificilmente, admitiria a exequibilidade de um horizonte, no qual, o silêncio se impusesse como expressão máxima da criação, uma vez que é da sua natureza possuir uma forma de se remanescer continuamente através da presença de várias vozes ocultas, que muitas vezes se atropelam, se misturam, se entrelaçam, materializadas pelos diferentes discursos, afirmando, no entanto, a sua

singularidade, que será, caso concreto de *Os passos em volta*, intensa, heterogênea e obscura. Na expressão da linguagem ficcionada, a personagem central, o narrador-poeta, enquanto sujeito da enunciação, apresenta uma variedade textual e desdobra-se em outras personagens, conforme o desenvolvimento dos acontecimentos, reforçando o princípio de originalidade, num universo uno - “Um poeta deve ser uno” (HELDER, 2015a:14) -, contemplando a multiplicidade. E esse princípio de multiplicidade na unidade é plasmado mesmo em determinados contos - “Coisas eléctricas na Escócia”, “Cães, marinheiros”, “Teorema”, “Aquele que dá a vida”, “O coelacanto”, “Lugar, lugares”, “O grito” e “Teoria das cores”-, nos quais o narrador-poeta não faz parte da sua diegese, embora a ambiência e as temáticas, como, por exemplo, as questões relacionadas com o corpo e a loucura estejam presentes. Com efeito, a prosa que faz emergir a singularidade ficcionada das personagens, o desenvolvimento da diegese de cada conto, e a relação entre eles, neste contexto, não pode ser considerada como “[...] uma instância degradada do poema [...]” (HELDER, 2013:140); mas talvez se compreenda a posição esclarecedora do período seguinte, partindo do pressuposto de que a prosa significa a abundância, o exagero, que, praticamente, não se distingue do emaranhado da significação das coisas e do mundo - “[...] não presume uma qualidade particular de visão e execução - especula um modo extensivo e extrapolado de desgaste do tempo e do espaço” (HELDER, 2013:140). Isto quererá dizer que se pode conferir à poesia e à prosa a mesma matéria da escrita, embora, entre ambas, exista uma heterogeneidade diferenciadora, a propósito da intencionalidade reclamada por cada um dos campos: a poesia reclama a dimensão utópica configurada ao horizonte do “indizível”; a prosa procura redimir-se pela afirmação da singularidade dos acontecimentos e das personagens. E, se o poder da poesia subjuga o autor, no momento da escrita, pois a sua inocência é alvo de “carnificina” e de transmutação alquímica, que o transforma em assassino e em vítima, o seu corpo passa a ser um lugar de expiação autofágica. Porém, n’ *Os passos em volta* o que se verifica é o medo da degradação e da corrupção impercetível do corpo face ao tempo histórico, o corpo-moribundo (“Equação” e “Trezentos e sessenta graus”); ou o corpo-vazio, relativo ao encontro entre corpos, numa visão espinosista, provocado pela solidão e pela falta de amor (“Duas pessoas”); como ainda o corpo-pestilento, enquanto consequência direta de uma doença física ou de uma dilaceração moral (“Grito” e “Doenças de pele”); ou também o corpo-ressuscitado refletindo uma dimensão existencial – o outro, a vida e a morte (“Aquele que dá a vida”); ou, então, o corpo-caos, que se enreda na inocência e o corpo-infernal, enquanto reflexo do espírito demoníaco (“Teorema”). No entanto, um outro elemento ganha relevância - o medo e o júbilo do narrador-poeta em relação à poesia: “Gosta de poesia? Sabe o que é poesia? Tem medo da

poesia? Tem o demoníaco júbilo da poesia?” (HELDER, 2015a:9), provocando uma distensão de si próprio e de envolvimento com os outros, sempre um encontro de corpos, deificados pela desarrumação da vida, na sua “confusão e violência” (HELDER, 2015a:7), que desencadeia um medo maior e mais intenso – a loucura, isto é, uma linha invisível que delimita cada corpo, visível em outro olhar. Deste modo, pela omnipresença da poesia n’ *Os passos em volta* podemos constatar, de uma maneira sub-reptícia a percepção de um “silêncio imemorial” (HELDER, 2015a:129) e de um tempo e de um espaço míticos, evidentes na estratégia de composição e na expressão da linguagem, numa clara mundividência comum à poesia, mas presentes na ficção da singularidade diferenciadora e absoluta em cada um dos contos. De certa maneira, entendemos que os contos “Duas pessoas” e “Estilo” confluem para uma melhor compreensão do corpo e das suas conexões com a loucura; estes dois contos, indiciando ambivalências múltiplas e heterogeneidades diferenciadoras, complementam-se, permitindo reequacionar o valor da palavra e do corpo, na prosa herbertiana. Assim, parece-nos que se trata da reescrita da loucura, da inocência, do demoníaco e do caos, enquanto figurações da sua poesia, como se fosse atribuído a esta obra, *Os passos em volta*, uma função de “arte poética”, uma metalinguagem específica para a compreensão de um assunto particular da poesia herbertiana: o ser poeta.

Por outro lado, ao colocarmos em relevo a dimensão ficcional de *Os passos em volta*, para além de lhe ser associado, ao seu processo criativo, uma estratégia de composição, observamos que houve a necessidade, consciente ou inconsciente, de se definir uma espécie de “plano de expressão”, ao nível do trabalho da linguagem, sob o domínio e responsabilidade autoral. E, se tivermos em consideração a proximidade destes contos com a narrativa tradicional, embora engendrados, na sua grande maioria, a partir da sua desconstrução, cujos elementos diegéticos ostentam uma penetrante intensidade inovadora, a conceção de José Gil deixa transparecer um propósito muito elucidativo: “O que exprime, então, a expressão? Nada de previamente dado e formado, pois o movimento de exprimir constrói a coisa expressa, na sua singularidade. Exprimir é visar a formação da singularidade – que, por sua vez, não é nada de acabado, terminado, definitivo. A singularidade é um movimento, o estilo único de ser muitos” (GIL, 2018:383). Assim, antevemos o alcance qualitativo das asserções proferidas, distintamente, para a percepção do corpo, e do pensamento herbertiano sobre o mesmo, através da leitura dos diferentes contos de *Os passos em volta*, razão pela qual as ideias que afloram, ora da escrita ora da leitura, obedecem a dinâmicas sensoriais particulares, confirmando, ou não, as expectativas inerentes a qualquer valor estético, às quais as sensações e o entendimento são determinantes. Por isso, a ideia de que “o movimento de exprimir constrói a coisa

expressa, na sua singularidade” nos remete, de imediato, para a noção de imanência, pressuposto determinante no nosso estudo, que, agora, associado à “singularidade”, projeta sempre, interminavelmente, não só o que está por acontecer, como ainda delimita esse acontecer ao que nunca se encontrará “acabado, terminado, definitivo”. Ao fazer coincidir “movimento” e “singularidade”, promove a abertura à multiplicidade e à diferença, isto é, o “estilo único de ser muitos.” No fundo, introduz-se outro elemento estruturante, no qual o sujeito se reconhece a si próprio, em constante mudança, ininterruptamente ligado a um outro, ao mundo exterior, ou ao outro de si mesmo. Por conseguinte, a questão ainda se torna mais importante porque aponta na direção de uma prática subjacente à ideia de estilo - “o estilo único de ser muitos” -, não como um conceito formal, referência ou modelo, mas como proposta de devir e de renascer continuado, conforme se assiste na obra herbertiana, particularmente, na sua obra poética, bem patente num ensaio de Silvina Rodrigues Lopes: “O que é intenso, a experiência poética, rompe com a simples evolução ou sentido direccional do tempo, sem o ignorar como duração – sem negar o tempo da mudança, polarizando de modo não-mecânico entre morrer e renascer – e assim modelando segundo as forças do desejo, as formas que perduram por não terem um fim em si” (LOPES, 2003:68). Portanto, se, perante esta enorme complexidade, exprimir – neste caso, valida a “formação da singularidade” (José Gil) – compreende um movimento, segundo o qual, nada se afirma “acabado, terminado, definitivo” e se “a experiência poética, rompe com a simples evolução ou sentido direccional do tempo” (Silvina Rodrigues Lopes), pela aquiescência de que o tempo, por ser “não-mecânico”, se manifesta enquanto “duração”- que, para Herberto Helder, se dá na impercetibilidade entre “morrer e renascer e assim modelando segundo as forças do desejo, as formas que perduram por não terem um fim em si” -, distinguimos a exigência e a necessidade do estilo herbertiano, posto na expressão de uma singularidade sempre em devir, isto é, “o estilo único de ser muitos” tratado num conto homónimo, n’*Os passos em volta*, tanto na sua relação estrita com a vida, como na sua variabilidade instrumental face à loucura e face à linguagem, como ainda na valorização individual e subjetiva, nas diferentes personagens, em especial no narrador-poeta, constituindo-se enquanto pessoa, mesmo desdobrando-se em outras possíveis personagens, verdadeiras máscaras partilhadas, ou, então, na despersonalização absoluta, da anulação do sujeito, do indivíduo enquanto pessoa. Na verdade, a respeito do estudo desenvolvido neste capítulo, para a compreensão da ideia de singularidade no processo criativo herbertiano, é necessário aclararmos a abordagem do conceito de plano de expressão - “Exprimir é visar a formação da singularidade”-, proposto por José Gil, e a reintroduzi-lo no seu contexto literário, em particular, na problemática ligada

à narrativa, que antecede e se manifesta no momento da escrita, ou seja questões teóricas e técnicas incontornáveis.

Como tal, em toda a criação herbertiana, há uma confluência direta entre as dimensões estética e ontológica, pela existência de um universo próprio; e podemos dizer que a sua obra, de certa maneira, se constitui como uma cosmogonia. Para isso, basta considerarmos as inter-relações que coabitam esse imaginário muito particular, fundamentalmente o mito, o pensamento mágico, o tempo imemorial, a alquimia e a sua própria concepção de poesia; poesia de inspiração, centrada no poeta, que se manifesta pelo ““daemon interior”” (HELDER,1999:15), ou quando recebe “a visitação” (HELDER, 2015a:14) e “pela chegada da iluminação” (HELDER,2015a:146), ou encontra os seus “centros” (HELDER,2015a:145), pela “suspeita” (HELDER,1990:29) do que vai acontecer no momento da escrita, entrecruzando-se, assim, a inocência e o demoníaco, a coberto de uma tensão permanente entre duas tensões, “tensão criadora” e “tensão destruidora” (HELDER,1999:15), (a impercetibilidade temporal entre “morrer e renascer” apontada por Silvina Rodrigues Lopes) perante um caos inevitável, inscrito no corpo, no corpo do ser poeta.

Deste modo, a vertigem e a demanda da escrita rematam, inevitavelmente, no “estilo”, que, no fundo, incorpora um suposto plano de expressão contrário à racionalidade e à visão do mundo vigentes, isto é, contrário a todo o domínio da significação: “Estou possuído pelos dons infernais com que se cria um estilo sem tempo nem lugar, a fraternidade solitária, o amor sempre em viagem” (HELDER,2015a:48). Um estilo, compulsivamente infernal e demasiado humano, transversal a todas as personagens - cuja figuração corporal é o espelho das suas limitações, mediado pela concomitante presença impercetível da vida e da morte -, que, por necessidade e exigência, tanto se abre como se fecha, num estado premente de solidão e de amor, por isso adstrito primeiro à vida e, então, depois à escrita. Uma escrita que não se reporta ao que aconteceu, o que já foi no passado ou o que está acontecer no presente, por onde se regeria um hipotético sujeito e um hipotético objeto, mas o que emergirá do texto escrito, aquilo que sempre acontecerá, na prática, em relação a um passado fora da linearidade histórica, projetado num tempo e num espaço imemoriais. Deste modo, fica, assim, reposta a verdade das coisas, pela subversão da normalidade causal ilusória, iniciada pela experiência da escrita, que se apresenta sem sujeito nem objeto definidos, correspondendo à natureza da matéria diegética, sem nada poder garantir, seja no fundamento da verdade, seja no acesso ao conhecimento, uma vez que se trata de uma aporia sem solução, inexplicável e enigmática, como nos dá conta um excerto do texto “Equação”:

Cabelo horrível: coroa da grande, demasiada experiência. Em que lugar está ele, este ser de quem chegam aqui fora os sinais monstruosos? A criatura do retrato, esplêndida na insólita teoria da sua

juventude – fixa, forte, no instante mais perfeito da acção? Existe uma criatura assim? Ou há simplesmente um bolbo oculto estendendo as raízes frias com terrífica placidez, no fundo, no fundo, de onde não salta nenhum brilho, mesmo fugitivo, bolbo compacto e paciente trabalhando no silêncio imemorial?

(HELDER,2015a:128-129)

Porém, esta necessidade de procura incessante do conhecimento faz da experiência o seu tálamo, um lugar infeliz, onde, na máxima solidão, cada corpo prepara a sua morte - “Ela está na cama de madeira escura, uma avó que enche um minúsculo volume de colcha lavrada; e do pescoço para cima, uma avó cor de limão, cor de azeitona. [...] Mãos de cor de azeitona, duras imóveis. Vamos: podres. Duas mãos podres. [...] É fascinante para mim poder dar alguns passos entre a fotografia (sobre a cómoda) e a enorme cama negra [...]” (HELDER, 2015a:127-128) - sob os auspícios de um inevitável “silêncio imemorial”, que permite que a avó saia “das esquadrias que a delimitaram” (HELDER,2015a:127) na fotografia, enquanto jovem, perante o esplendoroso dia de verão: o momento presente da escrita, que faz prolongar a vida, substituindo-se à morte. Por conseguinte, se na poesia, a procura do conhecimento, a sua demanda, está inscrita no próprio poeta - “tenho (ou sou) uma obra” (HELDER:2015a:143) -, no seu corpo transmutado alquimicamente, sempre na variabilidade de duas presenças assíduas, “mãe” e “criança”, n’*Os passos em volta*, há a preocupação de efetuar uma mudança qualitativa, estabelecer uma experiência a partir da experiência, segundo a ideia de que o conhecimento está aquém e além do corpo e da “casinfância” (HELDER, 2014: 110).Entende-se, então, que o conhecimento assenta na relação entre corpos, na fuga, na viagem, e não no corpo em si mesmo; ou, grandeza maior, no desfazer do laço que prolonga a vida na morte: pelo renascer permanente da vida em “Poeta obscuro” - “as várias mortes dos meus anos” (HELDER, 2015a:163; pelo renovar da esperança, quando os corpos sucumbem à solidão e ao desespero em “Os comboios que vão para Antuérpia” - “Em Antuérpia há prostitutas, há um calor humano degradado, a embriaguez. Lá também se morre. Talvez alguém tenha um dia ressuscitado em Antuérpia.” (HELDER,2015a:46); pela ressurreição dos próprios corpos, na morte simbólica do outro, em “Aquele que dá a vida” - “Sabe que o outro voltou. Sabe que o outro sabe não terem encontrado nenhum homem morto. Por isso está vivo em si e no outro. Deseja reaparecer, ser um anjo demoníaco, um ressuscitado” (HELDER, 2015a:101). Ou, então, de uma forma radical, como no conto “Teorema”, que remete o conhecimento, simbolicamente, para a eternidade do tempo presente, que é em si mesmo a tautologia das tautologias, através da loucura e da paixão, do fogo dos infernos, dos dons demoníacos, proferido pelo discurso do assassino de D. Inês, Coelho, o seu apelido, a propósito da sua obra comum com D. Pedro: “O seu corpo ir-se-á

reduzindo à força de fogo interior, e a paixão há-de alastrar pela sua vida, cada vez mais funda e mais pura. E eu também irei crescendo na minha morte, irei crescendo dentro do rei que comeu o meu coração. D. Inês tomou conta das nossas almas. Liberta-se do casulo carnal, transforma-se em luz, em labareda, em nascente viva” (HELDER,2015a:118-119).Por outro lado, se tivermos em consideração, não um espaço público, mas um espaço confinado à “casinfância”, há como que uma redobrada intencionalidade velada de encobrir e de revelar os corpos na sua degradação silenciosa, pelo envelhecimento sem glória – apenas putrefação e vazio -, um indagar contínuo sem fim à vista, que impossibilita a chegada a um ponto certo, a uma certeza ou a uma conclusão, pois, para além do “silêncio imemorial” da avó, inerente ao apelo temporal - “Através do amarelo antigo e a sua psicológica tradução em tempo [...] a Velha Avó, nas circunstâncias um corpo jovem subtilmente inclinado para a frente, atento à própria força [...] ” (HELDER, 2015a:127) -, antepõe-se ainda “um jeito imemorial” da mãe, cuja disposição habitual decorre de uma repetição instrumental, mecânica, perante o trabalho de bordadeira: “A mãe dobra-se para diante e tira do cesto da costura o pano e as linhas de um bordado. Começa a trabalhar com uma aplicação inconsciente, um jeito imemorial – e a cabeça vazia inclina-se também para a urdidura inútil de um emblema, um símbolo [...] A imensa inutilidade de tudo apazigua-me. Sou vil” (HELDER, 2015a:185-186). A questão é esta: se é impossível chegar ao conhecimento pela experiência, como narrar aquilo que é imemorial, aquilo que o tempo é incapaz de esclarecer ou prevenir? Em vista disso, o narrador-poeta, ao afirmar que “Felizmente não se pode assistir ao vagaroso envelhecimento de uma pessoa” (HELDER, 2015a:183) ou “Quando as mães estão velhas, encontramos absolutamente sós” (HELDER, 2015:127), toma consciência de que é preciso vencer o tempo, rechaçá-lo na sua ordem linear, mesmo que seja através do crime (“Teorema”), do terror (“Aquele que dá a vida”), como constatamos anteriormente, ou do medo da loucura: “Durante o sono, a solidão passada e presente acumulara-se nele e gerara a loucura. Ainda não enlouqueci! Ainda não – disse em voz alta. – Ainda não enlouquecei. E então começou a amar o pai e a mãe, no outro lado” (HELDER,2015a:187). Por isso, enquanto ricochete da solidão extrema e da falta de amor, o medo da loucura fica gravado na mente do narrador-poeta e apresenta-se como instrumento mediador entre o quarto (da viagem imemorial) e “A casa.” (HELDER, 2015:184), numa coexistência discursiva, prefigurando a inquietação do regresso e a euforia da partida: “ Vou-me embora – declarei eu.” (HELDER,2015a:183); “Eu tentava meter-me dentro do labirinto e declarei – Estou de volta” (HELDER,2015a:184). Portanto, a euforia e a inquietação condizem com a argumentação do narrador-poeta, um corpo que sente e depois fala: a primeira, relacionada com o estado de espírito da partida, compara a casa à

escrita - “onde as palavras se motivam e desenvolvem por si próprias e as metáforas se geram como animadas da carne, do sangue” (HELDER, 2015a:185); a segunda, no epicentro do regresso, a mesma casa – a “casinfância” - é transformada ora em labirinto ora em redil: “Redil. Volta ao redil, e diz: - tresmalhado – com tal sentimento de extravio redimido que o júbilo pulsa nele como pura vitalidade, celebração comovida – a grande salvação” (HELDER, 2015a:185). Se, para o narrador-poeta, a “casinfância” se transforma, de repente, em labirinto e em redil, alguma coisa de extraordinário terá acontecido, pois a dúvida e a suspeita, inerentes à escrita, continuam permanentes; e tudo é vertigem e demanda, descida e viagem, inscritas no corpo do texto. A exigência da expressão da singularidade, por ser imanente, não representação de uma identidade, mostra-nos a tensão existente na própria escrita, uma vez que a diegese dos contos aponta para uma indissociabilidade entre a vida, a experiência e o conhecimento: “Podemos então correr mundo. É-nos dado sofrer à vontade; ser alegres, violentos e loucos; fugir; amar todas as coisas como se estivéssemos perdidos para sempre” (HELDER,2015a:183). É este o impasse de *Os passos em volta*, a sua força e a sua singularidade: o narrador-poeta procurou, na experiência de uma viagem, o conhecimento, disponibilizando tudo o que tinha de si próprio, o corpo e vida, que, depois de fechar o círculo, no regresso a casa, se remete à imobilidade e ao silêncio, atravancado que está o seu espírito pelo presságio que advém das últimas descobertas - “Afinal a mãe ainda conseguia ser feliz” (HELDER, 2015a:187); não encontra resposta para a questão, “Que hei-de fazer de toda a minha experiência?” (HELDER, 2015:187). É caso para dizer que a sua inépcia continua, aquela relativa à missão fracassada, que o levou até ao leito da avó moribunda:

E depois, com a ideia de que lá fora a estação é de alto esplendor, de convite à pura exaltação, à inexperiência, à inocência – ainda mais inepto. [...] A avó abre os olhos, e eu vejo uma nova luz áspera e gelada: a inteligência, uma energia que de repente recompõe todo o corpo e traz agora o retrato para o centro do tempo, tornando-o movimentado e audaz, completo. Nesse olhar progride agudamente um sorriso que o limpa da velhice e deixa o sal de um fina malícia. Os lábios mexem-se, parecem brilhar um instante. O corpo renasce do próprio esgotamento. A avó diz:

- É tudo mentira...

Depois as pálpebras descem e o seu corpo é absorvido pelo enigma. As paredes alteiam-se, o retrato recua, a minha juventude fica sem armas – fulgurante e estúpida.

(HELDER,2015a:130-131)

A avó, ao formalizar tal juízo moral, acabou por o perturbar muito mais, pois “o seu corpo é absorvido pelo enigma” do tempo, que, na sua pureza absoluta, será sempre misterioso e muito mais enigmático do que a crença na eternidade; através da perceção do tempo reconhecemos tudo o que se altera, move e muda, mas o próprio tempo é imutável e inalterável. Por essa razão, o narrador-poeta, no seu regresso, é confrontado, já não com a marca do “amarelo antigo” (HELDER,2015a:127) da fotografia da avó, mas com “uma pêndula ressoante por onde o tempo se introduzia nas pessoas” (HELDER,2015a:183), uma

inevitabilidade impossível de exorcizar: “ Eu também envelheço – penso abruptamente. É primeiro uma dor na raiz do sangue. Depois procuro, como se neles houvesse uma verdade oculta, a sabedoria dos pais: os dois monstros. Os olhos loucos e tristes do velho acalmam-me, enquanto a mãe continua a bordar e os seus brancos cabelos repugnantes me enfraquecem até à ternura” (HELDER,2015a:186). Perante a imanência dos diferentes corpos da família - avó, pai, mãe - e na imanência da vida, e da impossibilidade de a determinar, o narrador-poeta defrontou-se com diversos paradoxismos, entre os quais o de ter discernido as “corrupções do tempo” (HELDER,2015a:184) no mesmo ponto, tanto de partida como de chegada, a “casinfância”, nos seus trezentos e sessenta graus perfeitos (em *Os passos em volta* falamos sempre de escrita, uma viagem na escrita). Por outro lado, não é de somenos importância que depois do reencontro com os pais - “ a força sombria do envelhecimento já tudo atravessara” (HELDER,2015a:184) -, o narrador-poeta se apercebesse que também envelhecia. Neste sentido, ao reconhecer-se si próprio através dos outros, numa simétrica relação corporal, ou encontro de corpos, o narrador-poeta descobre não só a presença do mistério das coisas na sua intimidade, como ainda interioriza a dimensão obscura relativa a cada gesto, a cada expressão e cada palavra, tornando-se, assim, despropositadas as marcas da racionalidade da sua narração, porque acabou de inferir, implicitamente, a indissociabilidade do corpo com a vida, a experiência e o conhecimento, tal como concluíra, no conto “Brandy”, ao relatar, já embriagado, o seu “período louco” (HELDER,2015a:177-178): “Desejava conhecer tudo, abrir os enigmas” (HELDER,2015a:177). Portanto, na individuação e na singularidade de *Os passos em volta*, sob o mote de “conhecer tudo, abrir os enigmas”, devemos entender cada um dos corpos das personagens, na sua grande maioria desdobradas do narrador-poeta, muito mais como um campo de forças - que afeta e que sofre afetações, num sistema de multiplicidades e de linhas em devir - do que um conjunto de determinações substantivas, de acordo com as relações de causa e efeito, num contexto espaciotemporal, o que demonstra um trabalho apurado da escrita herbertiana, do seu processo criativo, tal como apresenta de Gilles Deleuze, salvo as devidas distâncias, na sua obra *Francis Bacon: lógica da sensação*, em relação à pintura: “É um erro acreditar que o pintor se encontra perante uma superfície branca. [...] o pintor não pinta para reproduzir na tela um objeto que funcionasse como modelo; pinta por cima de imagens que já lá estão para pintar uma tela cujo funcionamento vai dismantelar as relações entre modelo e cópia” (DELEUZE, 2011:151). Assim, como no texto de Gilles Deleuze, a ação do pintor perante uma tela, descortinamos, em Herberto Helder, uma prefiguração descontínua de vários corpos, ou de manifestações parcelares do mesmo corpo, antes da fixação da própria escrita, anulando qualquer perspectiva de verosimilhança ou

desfeiteando qualquer relação entre modelo e cópia, exemplificado de um modo muito claro nos contos “Duas pessoas” e “O grito”: “Ela entra, etc., etc. Quero poupar-me à ignara massa de palavras que descreveriam a subtileza de quantos movimentos, o fulgor de quantas revelações, o ondulante espectáculo do nascimento e ação de um corpo. Passo-lhe a ponta dos dedos pelo rosto” (HELDER, 2015a:155); “Dorme num poço situado sob as mais belas estrelas (imagem esta de agora, quero dizer: poesia irresponsável de bêbado).” (HELDER, 2015a:155). Na verdade, tendo presente os diversos contos de *Os passos em volta*, este é o pulsar que nos leva à percepção do corpo através da diegese, que pode ser reconfirmado pela loucura, ou pelo medo de enlouquecer, na solidão ou na falta de amor – as linhas temáticas interceptam-se pelos vários contos -, suportando os corpos a existência, porque é deles que brota a continuação da vida e é neles que esta se esmorece. E um corpo (“Duas pessoas”) ao se dar a conhecer, deitado numa cama a fumar ou agachado à procura de um sapato, também se retrai e se expande, pelo uso do monólogo e de pequenos fragmentos de diálogo, através dos passos em direção a uma janela para ver se a chuva já parou. Ou, então, alguém, através das palavras, pode descrever o estado de espírito de duas pessoas e introduzi-las no mundo trágico de Shakespeare, para que se galhofeie com Hamlet e perjure Polónio. No entanto, se se entregar ao novelo das considerações deste narrador bipartido do conto “Duas pessoas”, ora homem (narrador-poeta), ora mulher, tanto corpo-prostituta (sendo primeiro rapariga e depois mulher) como corpo-senhor (revertido em corpo-gasto e corpo-lepra), depreende-se que, no encontro de corpos - assim se define uma vida –, um é espelho do outro entre as imagens distorcidas e momentâneas, mas fugidias, e que se perdem e escapam para sempre:

Fico deitado tardes inteiras, fumando interminavelmente. Bach. Cinco páginas do *Hamlet*, 2.º acto, 2.ª cena. A ficção da loucura por parte de Hamlet é dúbia. Polónio por seu lado submete-se às regras do perigosíssimo jogo. Nesta atmosfera nem a ficção da loucura é gratuita, nem a lucidez casual. Mas eis toda a verdade no espaço rápido e fechado. As leis do fingimento são secretas, intraduzíveis. Perfeito. Nelas reside o segredo total. Quarto do castelo em Elsenor. A ficção (ou fingimento) é o único caminho para a verdade? – Que ledes, meu senhor? – Palavras! Palavras! Palavras! – Mas de que se trata, meu senhor? – Entre quem? E Bach ao fundo. [...] E a pobre rapariga levanta-se, depois de recusar o cigarro, e aproxima-se com o seu desgraçado sorriso, vulnerável assim entre a última humilhação e uma espécie de momentânea do valor da vida e da pessoa. Tudo isso à minha frente, entre os belos sons do cravo de Bach e as palavras de uma trágica e tão significativa comicidade de Shakespeare. *Entre quem?* Ora aí está: deveria ser entre mim e ela, e não *palavras, palavras, palavras* – mas um grande assunto.

(HELDER,2015a:154)

A escolha deste excerto contraria o ambiente tétrico, mesmo soturno, deste conto - “Duas pessoas” (HELDER,2015a:151-159) -, onde a austeridade impõe a sua lei. Tudo é austero: o quarto, a mobília, os corpos e os diálogos; as duas personagens alternam a narração, em dois blocos distintos, como se fossem dois monólogos, e, em ambos, as falas, pequeníssimos excertos de diálogos, são imprecisas e dissimuladas (“Eu digo: o teu cabelo”;

“O meu cabelo? – pergunta ela?; Digo: queres um cigarro?”; “a tua mão”; “deixou de chover”; “Digo-lhe: os seus olhos”, “eu levanto a cabeça e pergunto: já deixou de chover?”), mas arrastam-se por entre os juízos morais, e reflexões sobre a vida, do homem e da mulher, roçando a ironia, o patético e o trágico, num jogo de similitudes com a obra, *Hamlet*, de Shakespeare. Em nosso entender, a inserção do texto shakespeariano neste conto é pertinente e oportuna, particularmente na relação que estabelece entre a personagem Hamlet e a loucura e, decorrente desta relação, o corpo, reforçando esta questão em outros contos de *Os passos em volta*, de modo especial em “Estilo”, “Holanda”, “Vida e obra de um poeta”, “Trezentos e sessenta graus”, “Doenças de pele” e “Grito”. Neste contexto, para melhor compreendermos o posicionamento intertextual de Herberto Helder, tomamos em consideração as palavras apropriadas de Harold Bloom, no seu ensaio *O cânone ocidental*, sobre a obra de Shakespeare, que, em termos globais, se assemelham aos comentários do narrador-poeta, do excerto acima transcrito: “Se é possível dizer-se que Cervantes inventou a ironia literária da ambiguidade, que triunfa novamente em Kafka, de Shakespeare pode-se dizer, com a mesma propriedade, que ele inventou a ironia emotiva e cognitiva da ambivalência que impera em Freud” (BLOOM,1997:78). Nesta tragédia de Shakespeare, estamos perante a loucura fingida e a loucura real de um dos seus personagens, neste caso Hamlet, que, em interação com Polónio, cria um ambiente em que, segundo o narrador-poeta “nem a ficção da loucura é gratuita, nem a lucidez casual”, contrapondo-se uma vez mais, os princípios da racionalidade e as emoções das personagens, como nos contos “Equação” e “Trezentos e sessenta graus”, a propósito da experiência e do conhecimento, mas, neste caso, reequacionando o acesso à verdade através da ficção, entendida enquanto fingimento: “As leis do fingimento são secretas, intraduzíveis. Perfeito. Nelas reside o segredo total. Quarto do castelo em Elsenor. A ficção (ou fingimento) é o único caminho para a verdade?”. De facto, estamos perante o mesmo universo de pensamento que proclama “a lei da metamorfose” (HELDER, 2015a:22) e se indaga extemporaneamente através da expressão “Que hei-de fazer de toda a minha experiência?” (HELDER, 2015a:187), num momento de bloqueio e fechamento, ou se cinge ao “processo de esvaziar as palavras” (HELDER, 2015a:9), para redefinir o “estilo” (HELDER, 2015a:7) e demonstrar por que razão “As crianças enlouquecem em coisas de poesia” (HELDER, 2015a:9): sempre o desafio da razão, e da moral que lhe está subjacente, manifestando-se em todas as circunstâncias n’ *Os passos em volta*. Por conseguinte, entre o ver e o ouvir dos discursos dissimulados, a troca de palavras entre o homem (narrador-poeta) e a mulher revela a incomunicabilidade total entre ambos, prisioneiros que estão da falta de amor e da solidão tormentosa; e, como vimos, pela experiência do narrador-poeta, no conto

“Trezentos e sessenta graus”, a falta de amor e a solidão podem conduzir à loucura. Esta, efetivamente, de forma indireta, paira sobre os dois, acima do corpo nu da prostituta e das memórias imprecisas, confusas, cobertas de angústia do narrador-poeta, enquanto assombração do corpo, qual fantasma que assomou intencionalmente o quarto da cidade, prefigurando o infortúnio de Hamlet. Se essa assombração, fruto do simulacro da loucura presente na leitura de Hamlet, é muito ténue - que se revela noutros contos seja como demência (“Holanda”, “Trezentos e sessenta graus”), seja como medo de enlouquecer (“Trezentos e sessenta graus”, “Estilo”) ou seja como enigma impenetrável incompreensível, desafiador da razão, da ordem e da moral (“Estilo”, “Vida e obra de um poeta”) -, outro mal, bem maior, povoa o ambiente enclausurado, onde se encontram, circunstancialmente, um homem (narrador-poeta) e uma mulher na intimidade de uma relação, postos nos seus medos, indefesos, desconhecedores dos centros obscuros de poder nos seus corpos, “onde a vida se regenera”:

Estou só, apenas isso, e a muita gente já tenho eu ouvido dizer o mesmo. Às vezes ele toca-me no rosto com muita atenção e vejo que há por detrás dos seus gestos, do silêncio, um ardor exasperado mas impaciente ou envergonhado de si. É um homem que eu deveria socorrer. Tento mostrar-lhe que há algures, nas nossas possibilidades humanas, uma zona onde a vida se regenera. Eu própria gostaria de ser mais alegre e generosa, mas hesito nos meus impulsos. [...] Digo-lhe: os seus olhos. Mas arrependo-me. E ele olha para mim aterrorizado. [...] Sim, vai pedir-me que fique, e o afague, sei lá, sei lá, talvez que morra com ele, tomando os dois um tubo de comprimidos. É homem para isso. Cheira a desespero a quilómetros de distância. Mas volta-se para a janela enquanto me visto, e então só penso em desaparecer, abandonar esta criatura atacada pela lepra, este homem que porventura eu salvaria, se houvesse em mim mais força e determinação ou mais doçura ou uma piedade maior. Porque é um ser minado, destruído.

(HELDER,2015a:157-158)

Ora estes medos e equívocos da mulher enformam a dimensão trágica de *Os passos em volta*, não por que haja necessidade da presença de heróis - nem trágicos nem épicos (e muito menos personagens pícaras)-, pois nada antecede a ação (e a própria escrita não é representação da identidade e da semelhança), seja na exigência do cumprimento de um castigo ou de uma vingança, seja no vaticínio ou culpa do que for. Por outro lado, convém não esquecer que a compaixão e o desejo são também desbaratados pelo narrador-poeta, mesmo que, por breves instantes, num reflexo instintivo, vislumbre “uma espécie de momentânea ressurreição do valor da vida e da pessoa” (HELDER,2015a:154), face ao sorriso inesperado da jovem prostituta, onde até, num dos seus devaneios, já questionara se haveria possibilidade de acontecer o improvável, qualquer arrebatamento inusitado oriundo do interior do corpo de cada um: “e nos fizesse a nós dois, a jovem prostituta humilhada e o homem gasto, a benignidade de breve mas verdadeiramente humana conciliação?” (HELDER,2015a:154). Os corpos, n’*Os passos em volta*, enclausurados no julgamento das normas e da moral,

independentemente do contexto social ou do tempo histórico a que estão sujeitos, mostram-se afinal fechados sobre si próprios, tornando-se, assim, mais vulneráveis, apesar de serem portadores de uma nobre missão: suportar o “valor da vida e da pessoa” dar-lhes consistência “humana” e fazê-las continuar a existir pelo seu renascimento e pela sua ressurreição em cada corpo, por um procedimento não apenas individual, mas assente na relação entre corpos, no encontro de corpos - como agora, presentemente, dois corpos, distintos, individualizados, unidos na diferença: o corpo da prostituta e o corpo do narrador-poeta. É talvez por esta razão - este jogo de alteridade do sujeito com o outro, enquanto pessoas, e da alteridade do sujeito consigo mesmo - que as personagens de *Os passos em volta* não sofrem o peso inevitável da morte, como acontece em *Hamlet* (uma sucessão de mortes previsíveis); ficam-se as personagens herbertianas pela desventura impercível da danação e do seu fiel depositário: o corpo que aguenta “a desordem estuporada da vida” (HELDER,2015a:7). Sim, o corpo, e a sua mácula de ter de suportar “a desordem estuporada da vida”, assombrado pela loucura ou afetado pelo desespero interior, senão as duas situações em simultâneo: como, então, fazer ressuscitar ou fazer renascer nos corpos o valor da vida e da pessoa, corpos marcados pela infecção moral e designados de pestilentos, putrefactos, moribundos, loucos, dementes, chagados? E que fazer dos corpos portadores de uma loucura superlativa - “a loucura, a tenebrosa loucura... Enfim, não seria isso mais nobre, digamos, mais conforme ao grande segredo da nossa humanidade?” (HELDER,2015a:10). Este é o desafio de *Os passos em volta*: associar à vida o valor da pessoa, isto é, assumir a humanidade de cada corpo vivo através do renascer e ressuscitar permanentes na pura imanência do devir, resgatando permanentemente a existência. Desta forma, arroga-se a escrita herbertiana de entender o corpo como um espaço mítico, porque é sempre do corpo de uma pessoa que se trata, de um ser humano repleto de humanidade, e, por ser assim, transforma-se num não lugar atemporal, obscuro, aquém e além de qualquer lei, de qualquer racionalidade, de qualquer moral, ganhando a obscuridade, n’*Os passos em volta*, a mesma relevância do que na sua poesia. Daí que o mistério da “tenebrosa loucura” talvez esteja mais de acordo com “o segredo da nossa humanidade”, o que, na prática, evidencia, uma vez mais, a rejeição liminar da razão como princípio do conhecimento, fundamento da verdade e da moral, sendo a noção de pessoa associada não a uma determinação ou atributo da vida, mas uma construção de sujeitos e entre sujeitos. Desta maneira, é interessante verificar que a vida e a loucura estão para além dos corpos, embora os corpos individualizados, diferenciados entre si, se façam corresponder a pessoas que nascem, vivem e morrem.

É esta percepção de entender a vida e a loucura como estando fora do corpo que o conto “Estilo” granjeia uma grande importância n’*Os passos em volta*; este conto assenta numa espécie de fornalha, onde todos os centros de poder imaginados no corpo, ideias, pensamentos, sensações estão em combustão viva, visto que o narrador-poeta, ao contrário dos holandeses – “Nada conhecem das coisas do fogo. Os dons mais profundos do homem estiolam dentro deles” (HELDER,2015a:17), uma vez que são obrigados a viver obcecados pela água, porque têm de permanentemente conquistar a terra ao mar -, está na posse dessa fonte enigmática, poderes que constituem a sua humanidade e lhes confere a dignidade de pessoa. Em vista disso, Herberto Helder, no conto “Estilo”, edifica uma diegese no pressuposto de que tudo vai acontecer, precisamente aquilo que não acontecera antes, de maneira que se possa ver e ouvir, através da linguagem, a singularidade de uma vida única, expressa na máxima individualidade do ser poeta, um ser indistinto da poesia, numa ostensiva amálgama corporal. A exigência do estilo é, pois, uma exigência necessária - “arrisquem”, dirá em *As turvações da inocência*, a cabeça e o corpo, exemplificado, uma vez mais, com os casos de loucura e de suicídio, quando o feitiço se volta contra o feiticeiro -, já que, no seu universo criado, terá de haver equilíbrio entre as múltiplas tensões, configuradas em criadora e destruidora, se bem que tudo parta de um poder não só inigualável, mas indestrutível: o poder da poesia, a inocência na sua magnitude, portadora de uma dimensão demoníaca – “Trata-se do excerto de uma poesia. Gosta da poesia? Sabe o que é poesia? Tem medo da poesia? Tem o demoníaco júbilo da poesia” (HELDER,2015:9). A inocência e o demoníaco constituem, por conseguinte, um modo alternativo para romper com a significação do mundo, conferindo à poesia um valor similar ao da loucura, destronando a razão, a ordem, o saber e o conhecimento. Há algo em comum, portanto, nas expressões “-Se eu quisesse enlouquecia” (HELDER,2015a:7), “ - Tem loucos na família?” (HELDER,2015a:7) e “a tenebrosa e maravilhosa loucura” (HELDER,2015a:7); todas elas estão ligadas à vida, prendem-se ao quotidiano concreto, cuja resposta o narrador-poeta encontra na aprendizagem do “estilo”, que é tanto precaução e desejo de segurança, como confiança no futuro, que, pelo tom irónico e subliminar, aparenta uma prática psicanalítica enviesada, remetendo-nos para as palavras de Hamlet - “Palavras! Palavras! Palavras!” -, dando vazão ao fingimento, melhor, erigindo a “ficção da loucura”:

Consegui um estilo. Aplico-o à noite, quando acordo às quatro da madrugada. É simples: quando acordo aterrorizado, vendo as grandes sombras incompreensíveis erguerem-se no meio do quarto, quando a pequena luz se faz na ponta dos dedos, e toda a imensa melancolia do mundo parece subir do sangue com a sua voz obscura... Começo a fazer o meu estilo. Admirável exercício, este. Às vezes uso o processo de esvaziar palavras. Sabe como é? Pego numa palavra fundamental. Palavras fundamentais, curioso... Pego numa palavra fundamental: Amor, Doença, Medo, Morte, Metamorfose. Digo-a baixo vinte vezes. Já nada significa. É um modo de alcançar o estilo.

E uma vez que as crianças não dominam nem possuem um estilo “enlouquecem em coisas de poesia”, o mesmo acontece ao poeta que “ está sentado na Holanda ” (HELDER,2015a:13) e que “não escreve poemas nem pergunta às pessoas o seu nome [...] visto estar destinado à inteira perdição” (HELDER,2015a:13). Verificamos, então, que, se o estilo for descurado, a loucura impõe-se e aloja-se em cada um dos corpos, embora, nos seus sortilégios, isso só aconteça temporariamente, em momentos específicos ou em circunstâncias deveras especiais: no conto “Brandy”, que reflete o início do regresso da viagem, o narrador-poeta dirá “Alimentava-me disso apenas, de loucura” (HELDER,2015a:176-177), o que expressa globalmente a sua demanda e deriva - “Isso de essência do real, centros de vida, etc., são expressões metafísicas, as minhas expressões do período louco” (HELDER,2015a:177-178). Por outro lado, se consideramos a loucura como assombração do corpo e da vida - donde a exigência e a necessidade do estilo -, o conto “Duas pessoas” permite-nos ainda apontar noutra direção, a propósito do julgamento moral da jovem prostituta: “só penso em desaparecer, abandonar esta criatura atacada pela lepra [...] é um ser minado, destruído” (HELDER,2015a:157-158). Temos, então, “esta criatura atacada pela lepra”, que o corpo do “homem gasto” haverá de suportar para sempre, sem remissão: nesta perspetiva a enfermidade é de natureza moral, atacando em primeiro lugar a pessoa, depois a vida e finalmente o corpo.

Do caos e do demoníaco

Apesar de constituir uma espécie de assombração permanente para a vida e para corpo, a temporalidade restrita e pontual da loucura, que assola o narrador-poeta n’*Os passos em volta*, de certa maneira, está em consonância com o “silêncio imemorial” e o “jeito imemorial”, da sua avó e da sua mãe, exibidos nos contos “Equação” e “Trezentos e sessenta graus”. Quer isto dizer que há uma focalização extremada dos assuntos em nexos narrativos muito curtos, os quais são sucessivamente intersetados por outros, num dinamismo intenso, modelado por uma escrita semelhante a uma textura rugosa por onde brotam as palavras num ritmo inebriante, como se tudo fosse incerto e precário, numa demanda sem começo nem fim, que se repercute nos longos monólogos, muitas vezes sob a máscara do diálogo, consoante as ruturas, avanços e recuos, ou sobreposições, inerentes à expansão e à implosão da matéria diegética, como se tratasse da coreografia de um conjunto de ideias de um pensamento complexo, mas muito bem estruturado, através das frinchas das imagens e das metáforas, sem preocupações de maior com as referências espaciotemporais e com a linearidade da ordem

sequencial dos acontecimentos, bem como as relações de causalidade entre si. Estamos perante uma escrita que se afirma pelo fingimento de uma lembrança, como se fosse perfeita e acabada, e pelo convencimento de um universo alternativo ao universo da presente significação, que não é outra coisa que não seja um universo subvertido – “Existo, existe o universo. Duas realidades distintas, inimigas, inúteis. Sim, deite mais brandy. Sou um bêbado, claro. [...] Também tive o amor. [...] Gritava para mim próprio: é um milagre, o milagre! [...] Criava a linguagem [...] Inquietava o mundo inteiro com a minha deslumbrada inépcia. Todas as noites inventava as mulheres, uma grande mulher perfeita, a mestra da loucura.” (HELDER, 2015a:176). Sendo o álcool o sucedâneo da loucura, ou o seu prolongamento, entrevemos a coincidência desse universo alternativo com a ficção do fingimento da lembrança relativo ao universo cosmogónico criado na sua poesia, que se manifesta, agora, n’*Os passos em volta*, pela ação do narrador-poeta, nas suas viagens e nas suas deambulações interiores, conforme o desafoço das relações com os outros, ora nas suas solicitudes ora nas suas recriminações, que o conduzem invariavelmente à solidão, ao desespero e à falta de amor. Pois bem, é essa cosmogonia fundada no hermetismo e na obscuridade que Herberto Helder finge lembrar n’*Os passos em volta*, pelas determinações da vontade do narrador-poeta: “Entretanto o poeta abisma-se no espírito demoníaco e invoca uma protecção obscura – piedade – para o Demónio” (HELDER, 2015a:48); “Estou possuído pelos dons infernais com que se cria um estilo sem tempo nem lugar [...] ” (HELDER,2015a:48). Por conseguinte, centraliza-se, no “espírito demoníaco” e nos “dons infernais”, o processo criativo e toda a sua estratégia de composição, exprimindo uma singularidade indómita, capaz de subverter tudo, semeando o caos e o terror, numa lembrança sem tempo nem lugar, sempre arremessada para o que ainda não é, no devir da escrita. Reafirma-se, assim, o valor da imanência na criação literária, em prosa ou em poesia, distanciando-se as marcas autorais das referências biográficas ou autobiográficas, como se destaca no poema *Do Mundo* “ o poema escreve o poeta nos recessos mais baixos” (HELDER,2014:531) ou “obreiro e obra são uma só forma instantânea / do verbo ouro nativo (HELDER,2014:505). Porém, no âmbito do nosso estudo, interessa-nos uma apreciação ontológica e gnosiológica da questão da criação tal como Herberto Helder a entende. E, neste aspeto, em traços gerais, sabemos que este poeta sempre rejeitou a ideia de criação *ex nihilo*, originária do pensamento judaico-cristão, em detrimento do caos da mitologia grega, que, para todo o efeito, se evidencia n’*Os passos em volta* apenas de uma forma indireta, ao contrário do que é visível, na poesia, ao longo da sua obra: “Deus de / quem não há rasto, nem no caos, nem/ no verbo (HELDER,2014:496). Assim, o “caos” e o “verbo” adquirem um estatuto especial na sua poesia, enquanto sistema de forças criador,

perfeitamente adequado à mitologia grega, de acordo com a exposição sumária desta, por Eduardo Lourenço:

Todavia a mitologia grega, contrariamente à visão bíblica, imaginou que, no princípio, era o caos. Mesmo a imagem do Demiurgo, segundo Platão, supõe esse estado de confusão inicial que, uma vez ordenado, se transforma em cosmos. Na verdade, só um povo naturalmente amante da ordem, da harmonia, embora sensível a tudo o que pudesse perturbá-la, poderia ter concebido a ideia de “caos”, não apenas como ameaça no coração do cosmos, com a sua regularidade e as suas leis, mas como, por assim dizer, condição de toda a ordem. Em suma, o caos como exorcismo.

(LOURENÇO, 1998:5-6)

Sem dúvida que a ideia de “caos como exorcismo”, em nosso entender, apesar dos contornos dissemelhantes em Herberto Helder, ganha relevo no universo cosmogónico herbertiano de *Os passos em volta*, porque, nesta obra, a ideia de caos está associada a um princípio reativo, uma reação contra a razão e contra a sua moral, a clausura da norma, como é exemplificado no conto “Doenças de pele”, a propósito do aparecimento de uma doença súbita na mão direita do narrador-poeta: “A mão ganhara uma insólita nobreza, outra, uma nobreza nova, terrível. Ela, que antes me dera o sentido do exemplo criador, a mão humanista, perdera o talento de hábil e construtora: era agora a mão nefasta, proibida entre os homens, subversiva” (HELDER,2015a:78). Isto é, passa-se, por assim dizer, do cosmos para o caos - “Eu era um homem tranquilo, emocionalmente disponível, mas defendido contra as vertigens da dissipação. Convivia com muita gente. Claro, não amava ninguém. E então vi de súbito a nódoa na mão direita” (HELDER,2015a:75) -, um processo inverso, com o objetivo de exorcizar a normalidade vigente, onde as palavras “nefasta”, “proibida” e “subversiva” ganham novo estatuto e dignidade, pois, segundo o narrador-poeta, a subversão realizada permite a tomada de consciência da própria realidade, a consciência de que a racionalidade é incapaz de dominar tudo: “Eu sabia que a inocência é cúmplice do mal; ignorava apenas onde atam ambos o seu nó estrangulador” (HELDER, 2015a:78). É este o lado obscuro da nova ordem, que, em Herberto Helder, deve ser valorizado - a demanda da escrita e da vida; ou, então, a imposição do caos para que o novo renasça e a vida se perpetue, num tempo e num lugar imemoriais, seja no plano individual seja no coletivo, como se distingue no conto “Teorema”, pela subversão da normalidade histórica em torno de um rei de Portugal:

Percebo como tudo está ligado, como é necessário as coisas se completarem. Não tenho medo. Sei que vou para o inferno, visto eu ser um assassino e o meu país católico. Matei por amor do amor – e isso é do espírito demoníaco. O rei e a amante são também criaturas infernais. Só a mulher do rei, D. Constança, é do céu. Pudera, com a sua insignificância, a estupidez, o perdão a todas as ofensas. Detesto a rainha. [...] O rei sorri. Ergue o coração na mão direita e mostra-o ao povo. O sangue escorre-lhe entre os dedos e pelo pulso abaixo. Ouvem-se aplausos. Somos um povo bárbaro e puro, e é uma grande responsabilidade encontrar-se alguém à cabeça de um povo assim. Felizmente o rei está à altura do cargo, entende a nossa alma obscura, religiosa, tão próxima da terra. Somos também um povo cheio de fé. Temos fé na guerra, na justiça, na crueldade, no amor, na eternidade. Somos todos loucos.

Neste caso, coloca-se a questão da singularidade das personagens, a mitificação improvável do assassino de Inês de Castro, no contexto social, político e religioso da década de sessenta do século passado e não qualquer tentativa de reconstrução histórica, subvertendo, assim, as interpretações oficiais do regime político da época, mediante duas ordens de valores, o céu e o inferno: o rei, a amante e o assassino de um lado; a mulher do rei, de outro. Esta, criatura do céu; o rei, a amante e o assassino, criaturas infernais. Por outro lado, a mesma ideia de semear o caos para renascer a vida - a razão de ser do espírito demoníaco – está presente neste conto, expressa nesta passagem pelo assassino de Inês de Castro: “- Senhor – digo eu -, agradeço-te a minha morte. E ofereço-te a morte de D. Inês. Isto era preciso para que o teu amor se salvasse” (HELDER, 2015a: 116). Este é um olhar novo, que se aproxima do enigma e do obscuro, uma vez que se apresenta contrário à natureza dos factos históricos, retirando-lhes toda a referencialidade, para que possam fazer parte de uma outra ordem de entendimento: o mito na sua dimensão imemorial.

Reconhece-se, com efeito, na escrita de *Os passos em volta*, bem visível nos contos que analisámos neste capítulo, uma dinâmica própria baseada em dois movimentos, que se justapõem, atuando em simultâneo, numa amálgama comum. Um, descendente e vertiginoso, percorre a interioridade do texto, num trabalho continuado sobre a própria língua com vista a destruição das relações padronizadas entre as palavras, retirando-lhes o peso da função utilitária e comunicativa, no advento de uma nova sintaxe, que faça emergir a excecionalidade de cada uma das personagens, o carácter único da sua individuação, e os respetivos nexos narrativos associados, onde possa sobressair uma outra significação de tudo o que acontece à sua volta, que arrasta consigo a paradoxalidade, o absurdo e o enigmático. Outro, de natureza diferente, considerando as reduzidíssimas personagens dos diversos contos, remexendo nos esconsos de cada uma das suas vidas, estranhas e misteriosas, segue a expansão das forças interiores destas, sustentadas pelos diferentes corpos, aos quais se desconhecem, de uma maneira geral, os seus traços físicos, na demanda incerta e fuga permanente de todas elas, que revelam, no entanto, uma lucidez inebriante: uma a uma, as personagens reconhecem os limites que, momento a momento, a vida lhes reserva, mesmo quando os ultrapassa, como se se tratasse de um processo de autogénese, inexplicável para quem está de fora, o que as torna imprevisíveis e obscuras. Assiste-se, pois, a um jogo arrebatado de cada personagem consigo própria, todas elas interpeladas pela moral, o conhecimento e a experiência, onde se entrecruzam a “inocência” e o “espírito demoníaco”, que fazem despedaçar a ordem e a normalidade das coisas, subvertendo tudo, em nome do caos, para que então renasça a vida, o

imponderavelmente novo, uma nova significação. Exorciza-se, assim, a normalidade vigente pela individuação das personagens, cujos corpos suportam a vida, que, afetados pelo tempo e pela imprevisibilidade do acaso, poderão constituir várias heterogeneidades diferenciadoras como sejam as de corpo-pestilento e de corpo-putrefacto, ou de corpo-moribundo e de corpo-ressuscitado. Porém, na relação da diegese de *Os passos em volta* com o corpo, sobressai a “tenebrosa e maravilhosa” loucura, entendida não como um estado clínico, mas como uma passagem momentânea por estados excepcionais de exaltação ou de sofrimento: seja na imprevisibilidade de querer partir ou da busca inesgotável do conhecimento, seja pela solidão, desespero e falta de amor; o que transforma a loucura numa assombração permanente para o corpo e para a vida – por isso, a necessidade omnipresente do “estilo”.

A vontade segundo as contingências do acaso

Daniel Oliveira, no prefácio da obra *em minúsculas – crônicas e reportagens de Herberto Helder em Angola*, sustenta que “Herberto Helder não foi jornalista porque foi sempre outra coisa qualquer” (HELDER, 2018:7), no pressuposto de que há, na vida de cada um de nós, uma espécie de menor múltiplo comum entre um conjunto de valores universais e abstratos, em relação aos quais ficamos moralmente obrigados a cumprir os deveres que lhes estão associados, submetidos a um permanente julgamento social. Isto é, “Herberto não foi jornalista porque recusava todas as funções a que genericamente chamamos, cheios do que fazemos, de trabalho” (HELDER, 2018: 7), fundamentando tal ponto de vista com alguns excertos das crônicas sugestivas para a sua argumentação, “Vida de ver” (HELDER, 2018:32-34) e “Labore Stanca” (HELDER, 2018:50-51), em especial esta, que tem como referência a improdutividade momentânea de Almada Negreiros, fazendo menção ainda ao reconhecimento, por parte de Herberto Helder, à obra do escultor, praticamente seu contemporâneo, Jean Tinguely, com as suas “máquinas inúteis” (HELDER, 2018: 7-8 uma citação do próprio poeta, refletindo o mesmo pensamento deste artista suíço, ao desaprovar os resultados de qualquer sistema produtivo: a inevitabilidade da produção se transformar em mercadoria. Evidentemente que há um mérito extraordinário em ligar Herberto Helder, mesmo no papel de jornalista, à ideia de ser sempre “outra coisa qualquer”, apesar do caminho trilhado, n’*Os passos em volta*, pelo narrador-poeta, a propósito desta mesma ideia de ser outro de si mesmo, em nosso entender, apontar para outras significações, de acordo com a visão do mundo de Herberto Helder, que se pode observar na crônica “As ruínas da casa de Almada”:

Foi ele quem me ensinou a intimidade do “Orpheu”, com a mansamente minuciosa loucura de Fernando Pessoa, a vitalidade esmagadora de Amadeo de Souza-Cardoso, a brusca e fremente passagem de Sá-Carneiro, a esquizofrenia luminosa de Ângelo Lima, a alarmante e divertida pirotecnia de Santa-Rita Pintor. Livros, artigos, confidências sobre aquela horda admirável faziam-se insignificantes quando Almada pontuava as suas recordações. Porque não eram recordações, mas o comentário sensível, e a comemoração de uma família dialogante em inteligência. O retrato de “Orpheu” feito por ele faiscava de uma ponta à outra. A gente percebia tudo o que se tinha passado. E passara-se alguma coisa muito importante.

HELDER, 2018:170-171)

Na verdade, Herberto Helder, ao longo do seu percurso poético, manifestou o reconhecimento por essa tal “horda admirável” - a “geração do *Orpheu*” (GUIMARÃES, Fernando, 1999:79) - pois, com efeito, usando as suas próprias palavras, “passara-se alguma

coisa muito importante”: o Modernismo, em termos literários, chegara finalmente a Portugal. E, com ironia, poderíamos dizer até, vendo bem, se o mesmo fosse avaliado em função do consequente desenvolvimento do país, enquanto cadeia de valor, em relação às mentalidades, não teríamos recursos suficientes, na primeira república, para onerar os orçamentos de estado, com vista a efetuar o pagamento da fêria de cada um dos membros da referida horda, autênticos veículos transmissores das vanguardas europeias do início do século XX, a despeito de serem malquistos por certos setores do ideário republicano. De forma idêntica, nos tempos atuais, a mesma questão poderia ser colocada relativamente à obra herbertiana, cujo autor foi encartando, por vontade própria, desde muito cedo, na deriva dessas mesmas vanguardas, não obstante a sua vocação solitária e obscura, em tudo o que à literatura e à vida diz respeito. Contudo, a ideia aventada por Daniel Oliveira de que Herberto Helder “foi sempre outra coisa qualquer” não se afigura, de certa maneira, análoga ao posicionamento das diferentes personagens nos diversos momentos de *Os passos em volta*; julgamos nós que a influência da metafísica existencial de Fernando Pessoa, nos seus fluxos e refluxos, de aproximação e de afastamento, deverá ter sido determinante, nas diferentes opções tomadas por Herberto Helder, desde logo nesta passagem do *Livro do Desassossego*: “Viver é ser outro. Nem sentir é possível se hoje se sente como ontem se sentiu: sentir hoje o mesmo que ontem não é sentir – é lembrar hoje o que se sentiu ontem, ser hoje o cadáver vivo do que ontem foi a vida perdida” (PESSOA,2008:114). De facto, é precisamente o vínculo da tal ideia à vida na sua plenitude – “Viver é ser outro” -, que acaba por constituir uma marca indelével e diferenciadora n’*Os passos em volta*, rerepresentando-se, assim, cada uma das personagens, em espaços e em tempos constantes, porém profundamente assimétricos e incomuns, obedecendo não tanto às relações de causa e efeito, nem à ordem sequencial dos acontecimentos, mas ao ritmo e à dinâmica da própria diegese, de si mesma já complexa, fruto de uma escrita arrebatadora. Na verdade, no processo criativo desta obra em prosa, respeitante à variabilidade do discurso, assiste-se a uma espécie de desdobramento de vários narradores, que, através dos processos de subjetivação das personagens, nos transmitem aquilo que é único em cada uma delas, a começar pela singularidade do universo enigmático, misterioso e obscuro do ser poeta, concebido, agora, já não como parte indistinta do poema, o poema contínuo herbertiano, mas um ser outro, entre outros, distinto da sua obra poética.

Por conseguinte, qualquer proposta ou reflexão mais aturada em torno dos diferentes e diversos sujeitos de enunciação, ou das personagens propriamente ditas, n’*Os passos em volta*, tem como consequência a abordagem da presença inevitável da vida, na variabilidade das suas manifestações e nas diferentes faces da existência, que será sempre outra, sem nunca

estar refém da individualidade momentânea. Ao contrário de Fernando Pessoa, falamos da vida que se reconhece nos outros – não na fragmentação do “eu”, nem na procura de um “eu” que é sempre outro -, comum a todos os homens, com valor e dimensão espaciotemporal indeterminados, aquém e além da memória, ou de um sujeito projetado num objeto. De facto, esta afirmação da vida exterior ao sujeito, apresentada num contínuo indefinido e indecifrável, pertencendo como se não pertencesse ao outro, acaba por nunca estar confinada a um indivíduo, mas à singularidade de um sujeito, que se transforma em pessoa, enquanto fulguração do conhecimento de si próprio, através de um outro distinto de si, como se a vida fosse uma criação constante. Enfim, o que não é outra coisa mais do que a descoberta e a consciência da sua humanidade, comportando, deste modo uma mudança paradigmática em termos de pensamento acerca da vida: valoriza a diferença em detrimento da finalidade; prescinde do semelhante e do mesmo em favor do singular e do múltiplo. Do que não pode prescindir é da sua relação com os outros e da aprendizagem decorrente da experiência da procura incessante, que tem por consequência uma nova percepção do tempo, do tempo não linear, dissociado do movimento e perceptível tanto física como psicologicamente – “[...] quando notou que acabava de desembocar no mesmo largo de antes” (HELDER, 2015a:86); “Esta minha vida de agora é circular” (HELDER,2015a:47) -, por onde convergem a vontade e o acaso, questões vitais na problemática da existência humana, a vida na sua singularidade, postas em relevo, num dos seus últimos escritos, *A imanência: uma vida...*, por Gilles Deleuze:

Uma vida está em toda parte, em todos os momentos que este ou aquele sujeito vivo atravessa e que esses objetos vividos medem: vida imanente que transporta os acontecimentos ou singularidades que não fazem mais do que se atualizar nos sujeitos e nos objetos. Essa vida indefinida não tem, ela própria, momentos, por mais próximos que estejam uns dos outros, mas apenas entre-tempos, entre-momentos. Ela não sobrevém nem sucede, mas apresenta a imensidão do tempo vazio no qual vemos o acontecimento ainda por vir e já ocorrido, no absoluto de uma consciência imediata.

(DELEUZE, 2002:14)

Por certo, é neste universo mental que se colocam as diferentes personagens de *Os passos em volta*, soberbamente engendrado por Herberto Helder: colocar a vida no plano da imanência e da singularidade, num mundo seu e dos outros, sempre em partilha e em constante relação, a coberto de devir impercetível, sem começo nem fim, por mais acossado que esteja uma personagem pela solidão e pelo desespero. Por isso, na interpretação que fazemos de *Os passos em volta*, as ideias de sujeito, objeto, uno, todo, verdade não devem ser associadas aos conceitos universais da razão, mas às múltiplas e diferentes experiências das personagens. Por outro lado, devemos também reconhecer que não é possível atribuir uma historicidade à matéria diegética, nem equacionar a sua intemporalidade, uma vez que não se

procura a representação de uma identidade ou reproduzir a semelhança do que quer que seja, mas em mitificar a existência, a realidade vivida na sua subjetividade, expondo a vida nos seus limites, na sua singularidade extrema, para que o mistério e o enigma surjam das mais pequenas ações, dos gestos mais simples. Assim sendo, na maior parte dos casos, estando tudo centrado na experiência pessoal de um poeta, é na sua vida multifacetada que tudo se joga e que tudo acontece; para Herberto Helder, o ser poeta é indistinto do poema, como já o afirmamos, mas, convém dizê-lo, agora, que é indissociável da sua humanidade: “ele, o pequeno homem só, o homem feroz que vinha inspirado de muito longe e procurava” (HELDER,2015a:84). No fundo, trata-se de fazer pulsar uma determinada noção da vida, inserida num imaginário muito particular, que se expande para fora da sua pessoa, em íntima ligação com os outros, para além do espaço visível e referencial, na busca de outra formulação temporal, fora do quotidiano e da linearidade histórica, cujo ápice só ganha força e sentido através da ideia de viagem, nas suas infinitas possibilidades e na sua contínua indeterminação. É precisamente esta dimensão existencial, sublinhada por João Amadeu da Silva – “Para o viajante, contínuo estrangeiro, o percurso é um devir que persiste, continuamente desviante e, contudo, claustrofóbico, porque não vislumbra Singapura [...]” (SILVA,2013:51)-, que nos propomos a avançar na compreensão de *Os passos em volta*, seguindo uma aparente não viagem, uma vez que não há um horizonte determinado, nada se “vislumbra”, nem como finalidade utópica, e o seu rumo, para além de ser incerto, perpetua-se no “desvio” insistente, resumindo-se a um mundo fechado sobre si mesmo, verdadeiramente “claustrofóbico”. De facto, esta obra herbertiana não nos relata uma viagem em concreto; pelo contrário, parece até que existe a intenção de desconstruir o seu significado usual, de a reduzir a um simples movimento, de deslocação de um lado para outro, e ressalvar a experiência apenas à incerteza do olhar, numa espécie de fogo-fátuo circunscrito ao artificialismos dos mapas, concluindo, no conto “Vida e obra de um poeta”, que “A geografia não existe” (HELDER,2015a:146-147), ou, então, cedendo à aparente indolência, traçar a sua caricatura, como acontece em “Trezentos e sessenta graus”:

A cabeça do homem parado frente à estação de caminho de ferro enche-se com novas metáforas, e a geografia é uma compósita massa de coisas – coisas vivas por fora: uma língua estrangeira, ou género de arquitectura, ou modo de vestir, ou tipo de alimentação, ou a matéria descentrada das pequenas aventuras, muito rápidas para terem uma alma sua.

(HELDER,2015a:185)

Na realidade, considerando o tom deste excerto e trajeto do “viajante” acima descrito – “desviante” e “claustrofóbico”-, talvez possamos entender que a viagem, preconizada n’ *Os passos em volta*, tenha como subtexto a própria experiência textual em prosa, realizada

pela escrita, através da procura do outro, no texto e na sua diegese, numa demanda permanente, no duplo sentido de estar fora de si e noutra lugar, seja na condição de estrangeiro, seja na reedição de um estilo em constante devir, enquanto presença autoral, reencontrando sempre novas significações para a matéria diegética, contrário aos métodos padronizados e às regras predeterminadas, quer ao nível literário quer ao nível linguístico, privilegiando o enigma, o mistério e a obscuridade. E é neste saltitar, entre o universo criado e o próprio texto, que tudo acontece, porque a força desta escrita advém muito mais das imagens que alimenta do que do relato dos acontecimentos, pois são escassos os elementos da intriga e quase inexistentes os esboços relativos a qualquer trama romanesca. Por tal razão, a variabilidade constante do ritmo e as ruturas abruptas dos nexos narrativos registadas em todos os contos assemelham-se a alçapões, que nos conduzem a pequenos labirintos, não obstante a intensidade da escrita desaconselhar qualquer eventual saída daquilo que parece ser o círculo virtuoso da obscuridade, partilhado, em aparente cumplicidade, pelo autor e pelos seus leitores. Por isso mesmo, a ação, obedecendo a critérios mínimos, mas de grande significação simbólica, decorre sem grande desenvolvimento, em clara desvalorização dos elementos referenciais, num jogo imagético de polaridades, de uma maneira geral, entre cidades conhecidas, mas segundo a perceção trágica e precária da existência evanescente do protagonista da viagem. Situação que tanto acontece pelo esvaziamento cabal da sua vida interior, perdendo-se na conta dos dias, num quarto em Bruxelas, sob o temor do desespero, no conto “Os comboios que vão para Antuérpia” - “O meu único elemento é o desespero” (HELDER, 2015a:47) -, como na sua relação distorcida com a realidade do mundo, num quarto em Lisboa, no conto “Escadas e metafísica”, onde, num simulacro de chegada, se apercebe que tudo é impreciso e absurdo na sua vida:

Era julho. Um clarão de luz caía sobre a cidade, vinha por trás e batia-me nas costas, despenhando-se no quarto como uma onda de água. Quarto ascético. Paredes nuas, cama de ferro, uma prateleira para livros, a cadeira, a mesa, o lavatório esmaltado. No chão, a minha mala ainda por abrir. Teria eu uma vocação? Qual seria? Que fazia eu nesse quarto? Que significava tudo isso?

(HELDER,2015a:69)

Por isso, n’*Os passos em volta*, a escrita e a viagem não são mais do que um recomeço sem fim, confluindo tudo para um ponto comum, em pequenos ou longos trajetos concêntricos, de tantos e tantos regressos e de tantas e tantas partidas, cingidos pelo mesmo elo comum: a vida e o devir impercetível do quotidiano do “viajante”. Desta forma, se tivermos, por exemplo, duas situações extremas, como sejam a anulação voluntária de qualquer vínculo laboral e a procura desesperada de emprego - “A Holanda agora é isto: vacas, e – no centro – o inferno, a revolucionária inocência de um poeta sentado” (HELDER,

2015a:13) e “Não havia quem me desse trabalho certo e suficientemente prolongado (HELDER, 2015a:13) –, a ideia subjacente relativa à expressão de ser “sempre outra coisa qualquer” ganha novos contornos, como já fomos dando conta, uma vez que o narrador-poeta se desdobra ora enquanto poeta ora enquanto alguém que luta pela sua sobrevivência, como se se tratasse de duas pessoas. A vida do “viajante”, por conseguinte, regista ao longo de *Os passos em volta* uma condição dual, dependente das vicissitudes de um conjunto de condições e de circunstâncias concretas, numa encruzilhada de dois mundos dentro de si, o querer ser poeta e a singularidade desta vontade, as implicações que tal decisão origina, constituindo uma mescla sujeita à imprevisibilidade do acaso, mas reveladora de que, no pensamento herbertiano, a própria vida é criação do sujeito, engendrada no seu processo de subjetivação, como nos faz transparecer em *Photomaton & vox*:

Do tanto que nos pode acontecer fundamos a nossa existência. A tarefa nem é sequer uma escolha: somos em todos os instantes quase a nossa morada incerta, estamos sempre à beira de uma indefinida identidade. Encontre-me quem quiser; não vou à procura de ninguém, não vou à minha procura. Apareço às vezes diante de mim, ou julgo ser eu – eu que vejo ou eu que apareço.

(HELDER, 2013:155)

Porém, a singularidade da vontade de ser poeta e a ideia de que a vida é, ela própria, uma criação do sujeito não possuem, à luz do que foi dito, n’*As turvações da inocência* (HELDER, 1990:29-31), uma grandeza épica, como à primeira vista poderia parecer. Antes pelo contrário, as invetivas sucedem-se em torno da expressão “arrisquem”, seja em relação à “cabeça”, ao “corpo” ou o “nome”, uma vez que a vontade apresentada está desvinculada de qualquer determinismo, seja de natureza social seja de desregramento pessoal, marcado pela impertinência ou pela ociosidade, e, muito menos, por causa de qualquer fatalidade inexplicável, subsequente da consentaneidade de uma lei superior, universal, ou de uma punição divina. Para ser poeta na viagem de *Os passos em volta*, o poeta não precisa de ser “outra coisa qualquer”, porque o querer ser poeta é, em si mesmo, um ato de afrontamento pessoal à significação normalizada, primeiro da linguagem e depois da vida em sociedade, fora do reino da necessidade, sem objetivo determinado, independente de qualquer fim em vista. O querer ser poeta comporta, efetivamente, a ideia de sempre “ser outra coisa qualquer”, de um modo contínuo, porque traz consigo uma outra dimensão moral: “é na morte de um poeta que se principia a ver que o mundo é eterno” (HELDER, 2015a:147). Por conseguinte, ser poeta corresponde não só criar a vida por sua conta e risco, mas também assumir outra perspetiva do mundo, a do mundo em devir na sua imanência: “No devir, não há passado nem futuro, nem mesmo presente, não há história [...] não é nem regressar, nem progredir” (DELEUZE e PARNET, 2004:41). É neste mundo, enigmático e misterioso, que se

estabelece a ligação profunda da escrita herbertiana à vida, sujeita à imprevisibilidade do acaso; por tal razão, n'*Os passos em volta*, há uma vontade de se engendrar um universo diegético de um ser poeta, permitindo uma constante superação da própria vida, muito próxima do pensamento de Friedrich Nietzsche, no seu livro *Assim falava Zaratustra*: “E este segredo foi a própria vida que mo disse: “Olha,” disse ela, “eu sou aquilo que se tem sempre de superar a si mesmo” (NIETZSCHE, 1998:125). É, com certeza, este prolongar-se do “viajante” para fora de si mesmo, e em fuga permanente, que, simbolicamente, renasce interminavelmente o ser poeta do poema, sempre outro, numa ininterrupta vertigem sobre o abismo, como se fosse sempre necessário rememorar a escarpa metida de permeio entre a terra e mar, muito antes das linhas planas da Europa, aquelas que se cruzam de Antuérpia a Lisboa, e, no papel de “um inocente que maneja o fogo dos infernos” (HELDER, 2015a:13), as leva ainda de Amesterdão a Singapura, fazendo do chão vazio as benfeitorias de uma obra sempre por começar.

Neste sentido, centremo-nos nos contos “Descobrimento”, “Holanda” e “Polícia”, três textos extremamente vigorosos do ponto de vista da sua dinâmica diegética, que, para provocarem efeitos significativos no conjunto da obra, incorporam na perfeição o espírito movediço dos nexos narrativos existentes em cada um deles, de maneira que, nos seus interstícios, o enigma e o mistério confinam com as linhas da obscuridade, qual mantra presente no título, na perspectiva do todo, numa valorização clara daquilo que é diferente, singular e múltiplo:

O que esse homem procurava e achou não é exemplo. E embora toda a poesia seja uma proposta ou uma solução moral, nós, os desta nação, mal podemos imaginar as alegrias e dores do homem estrangeiro, ao frio e à névoa, na grande solidão dessa rua circular que talvez não exista em Antuérpia nem noutra cidade do mundo.

(HELDER,2015a:87).

Sem dúvida que, através deste pequeno excerto, tudo se torna evidente. Estamos perante o devir da escrita, desinteressada pela reprodução mimética do que quer que seja, por mais que tenhamos presente o “percurso biográfico” (MARINHO,1982:11-18) de Herberto Helder, a circunstância de ter vivido, entre 1958 e 1960, na França, Bélgica, Holanda e Dinamarca, num estado deplorável e de extrema precariedade, que o levou a ser repatriado de Antuérpia para Lisboa, fazendo jus às teses de Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre o objeto da criação artística, nomeadamente o da literatura, que é o de criar sensações, cuja obra, depois de realizada, tem existência própria, independente do seu criador: “Os perceptos não são já percepções, são independentes de um estado dos que as experimentam; os afectos não são já sentimentos ou afecções, excedem a força dos que passam por eles. As sensações,

perceptos e afectos, são seres que valem por si próprios e excedem todo o vivido” (DELEUZE, GUATTARI, 1992: 144). E, por conseguinte, é notório que se possa observar, nesta passagem do conto “Descobrimento”, o tratamento do presente da escrita – “nós, os desta nação”-, permitindo que, com muita facilidade, entremos na ambiência ficcionada em torno de um “homem estrangeiro”, onde se dissipa e se menospreza as relações de verosimilhança: “dessa rua circular que talvez não exista em Antuérpia nem noutra cidade do mundo”. Pela dissimulação do tempo e do espaço, associam-se, ao empolgação da matéria diegética, por ser essa a intencionalidade da escrita, a emergência de um pensamento novo e a singularidade de uma personagem, mas que, em ambas as circunstâncias, propiciam inumeráveis incertezas, num estado de perplexa hesitação, porque as mesmas confluem para uma realidade inverosímil, enigmática e misteriosa - “O que esse homem procurava e achou não é exemplo”. O tempo da escrita, deste modo, desenvolve-se pela criação de imagens, o que implica a emergência da noção de movimento e o apagamento da referencialidade espaciotemporal, repescando, deste modo, os acontecimentos e as ideias que se entrecruzam na diegese, ou, então, impondo as ruturas necessárias para que tudo recomece e siga por caminhos incertos e improváveis, mesmo sem saída, como numa “rua circular”. Por outras palavras, o enriquecimento da matéria ficcionada está sempre de acordo com a contingência e implausibilidade da existência: a vida que surge por entre as palavras do texto, em evidente transgressão da língua padrão e da linguagem convencional, seguindo um trilho imprevisível e um ritmo próprio, como se os elementos da matéria diegética fossem partículas em movimento, seguindo trajetórias curvilíneas, sempre em expansão, capazes de interseccionar as diversas partes do texto ou de alguns contos sem nenhuma finalidade. Isto é, apenas na reemissão desenfreada de imagens em catadupa, e da sua justaposição, variações, por assim dizer, do mesmo tema ou das mesmas funções, através dos números naturais, edificando um novo sentido, numa amálgama entre linguagem e moral, o dito estilo, como nos é apresentado no conto homónimo – “Estilo” (HELDER, 2015a:7-10): “Arranjei o meu estilo estudando matemática e ouvindo um pouco de música – João Sebastião Bach”.

É dessa força centrípeta da escrita que surgem os nexos narrativos mais imprevisíveis, como o de transmutar uma realidade incontornável do ponto de vista geográfico e linguístico, as ruas e uma praça junto “à saída Gare du Midi” (HELDER, 2015a:83) – “Havia várias ruas para escolher, e avistava-se perto uma praça.” (HELDER, 2015a:83) -, para uma realidade unidimensional, fora da temporalidade histórica e humana: uma rua circular indefinida e sem nome, sem qualquer garantia de existência; um campo propício ao mito e ao mistério. Estamos, por assim dizer, perante o reforço do estatuto ficcional, por meio de um narrador

focalizado no homem estrangeiro, o “viajante”, ao lhe ser consignado uma imagem do espaço onde se irá desenvolver a ação: um lugar inóspito e de “grande solidão”, com um fundo misterioso e enigmático, à mercê das investidas de quem está em trânsito, na atarantação de um gesto temerário e inofensivo:

E foi então que encontrou a rua circular. Meteu por ela sem nada prever. Continuava a pensar na inocência e na corrupção da alma, quando notou que acabava de desembocar no mesmo largo de antes. Parou perplexo. Fez o que fazem todos aqueles que procuram: entrou na mesma ruela, percorreu-a de novo, agora sem pensar nas qualidades da alma, e saiu outra vez no largo. Fez isto cinco ou seis vezes, talvez mesmo sete. Depois procurou uma cervejaria e bebeu outra cerveja. Olhava o copo amarelo e gelado, e as mãos tremiam-lhe. Não se sabe em que pensava. Imaginemos somente as circunstâncias: um homem chegara a Antuérpia ao cair da tarde, estavam treze graus abaixo de zero, os pássaros andavam sobre o lago do parque – as luzes, o nevoeiro, a língua (talvez não percebesse uma palavra em flamengo). Meu Deus, que doçura se pode encontrar numa existência assim? É uma vida difícil. Imaginemo-lo diante do copo de cerveja, cercado de gente branca e loura, de olhos azuis, gente que ri em flamengo, bebe em flamengo, ouve (entre o fumo e a música) no flamengo de Antuérpia. As mãos tremem-lhe à volta do copo frio. Perplexidade, porventura um pouco de alegria inocente, desprevenida, no meio disso tudo, no seio da própria dificuldade. E partiu novamente com a mala de couro. Caminhou pela cidade como se tivesse muita pressa. E quem pode dizer se à noite, no estrangeiro, depois de duas cervejas no estômago vazio, a rua circular não era mais circular ainda?

(HELDER, 2015a:85-86)

Todavia, esta sùmula (central para o entendimento das questões da identidade e da diferença) remete a diegese, de acordo com a opção autoral, para um sistema de referências subliminares, que aponta para o mundo interior da personagem central deste conto. Trata-se da deriva do “homem estrangeiro” pela rua circular, na cidade de Antuérpia, que dá forma ao cordão impenetrável da identidade, em que esse mesmo “homem estrangeiro” vivifica essa interdição, reconhecendo a diferença: “cercado de gente branca e loura, de olhos azuis”. Na verdade, tal cordão impenetrável da identidade, interdito aos estrangeiros, segundo a normalidade dos costumes de quem está no seu país, impõe-se ostensivamente aos que chegam de “estômago vazio”, cuja primeira preocupação é encontrar trabalho. Contudo, a realidade presente evidencia uma singularidade extrema, a de um estrangeiro que se atreve, incompreensivelmente, apesar também da fome, a “pensar na inocência e na corrupção da alma”, a entrar numa “cervejaria” e a beber “outra cerveja”, para depois sair levando uma “mala de couro”. Talvez, quem sabe, este estrangeiro venha a beneficiar, por parte dos habitantes de Antuérpia, de uma menor animosidade, em função da sua singularidade, aliás, já indiciada pelo artifício do processo criativo, em permitir que o narrador se desdobrasse numa espécie de supernarrador autóctone, quase omnisciente e focalizado no homem vindo de fora - “nós, os desta nação, mal podemos imaginar as alegrias e as dores do homem estrangeiro, ao frio e à névoa” (HELDER, 2015a:87) -, evidenciado, logo à partida, duas noções antinómicas em presença, identidade e diferença, isto é, “os desta nação” e os outros.

De igual modo, a situação repete-se no conto “Polícia”, aquando da invocação amorosa do narrador-poeta, com a precisão clara já não de “nós”, mas focalizada no vocábulo “vós”, ambos antecedentes do mesmo sintagma “os desta nação”, de acordo com a narração em causa e o respetivo tipo de narrador: “Annemarie puxou-me para dentro e amámo-nos sobre o cobertor até de manhã, até a luz fria nos afogar. [...] Sentíamos a chuva sobre a terra inteira. Éramos invencíveis. Seja dito que vós, os desta nação, ignorais muitas coisas. Talvez Deus vos não inspire” (HELDER, 2015a:30). O antagonismo entre “os desta nação” e o “homem estrangeiro”, de certa maneira, é exacerbado por parte do narrador, no conto “Holanda”, ao tentar, partindo da sua experiência e conhecimento, destrinçar as idiosincrasias dos holandeses: “Ficava sentado a ver os homens holandeses cuidarem dos animais e da terra e a vigiarem o céu. Os homens holandeses invocam os poderes que se debruçam, um pouco como holandeses, sobre o exercício humano” (HELDER,2015a:14). Estamos, portanto, não já sob o olhar de quem chegou a um país estranho, na pele de estrangeiro, mas na perspetiva de quem é capaz de entender o insondável, o misterioso, o que não se vê: “Mas uma noite recebeu uma visitação. O seu espírito iluminou-se: Tu és um homem. Sim, sou um homem – disse – mas não sou holandês. Aliás, não se compreendia bem o que fosse aquilo de ser um homem” (HELDER,2015a:14-15). Desta forma, a diferença entre “um poeta di-la-ce-ra-do por uma tormentosa inocência” (HELDER, 2015a:13) e os holandeses é de outra ordem, onde a questão da nacionalidade nem sequer se coloca, uma vez que a partir da “visitação” certas antinomias e antagonismos tornaram-se irrelevantes, sem sentido, como seja a relação do sujeito com a identidade. No universo herbertiano, o mais importante é o processo de subjetivação do narrador-poeta, o alcance da sua singularidade, que, na presente situação, ficou a saber duas coisas enigmáticas sobre os holandeses, muito próximas do mistério da vida e, da reinvenção mais nobre da modernidade, o homem, mas o homem na sua obscuridade: “Nada conhecem das coisas do fogo. Os dons mais profundos do homem estiolam dentro deles” (HELDER,2015a:17). E é nesta variabilidade da diferença que se afirma uma pertença comum - “o exercício humano” de cada indivíduo -, da qual o poeta também faz parte: “Um poeta tem de partir, repartir, repartir-se. Um poeta deve ser uno. O inferno não o deixa. Às vezes lamenta-se: Sinto-me como se tivesse percorrido o deserto; não sei nada” (HELDER,2015a:17). Isto é, no universo herbertiano de *Os passos em volta*, pior do que ser estrangeiro é sentir-se como um deserto, e não saber nada acerca do homem e da humanidade; uma ideia premente, que tem como eco a célebre passagem de Friedrich Nietzsche, na sua obra *Assim falava Zaratustra*, o ponto épico, diríamos nós, do que viria a ser o esboço do eterno retorno:

Como poeta, decifrador de enigmas e redentor do acaso, ensinei-os a trabalhar no futuro e a resgatar pela sua atividade criadora tudo o que *foi*. A redimir o passado no homem e a metamorfosear todo o que “aconteceu”, até que a vontade diga: “Mas eu assim o quis! Assim o quereirei...”

(NIETZSCHE, 1998:220)

Com efeito, no conto “Descobrimento”, quando o “homem estrangeiro” rompeu com a linha imaginária envolvente à rua circular e “procurou uma cervejaria e bebeu outra cerveja”, não fez outra coisa senão afirmar a singularidade da sua “existência” perante os outros, independentemente, das circunstâncias da sua chegada ou das suas presentes condições: “Principiava a escurecer quando saiu da sua viagem de algures até Antuérpia” (Helder, 2015a: 83). Apesar “da sua viagem de algures” (esta penumbra enigmática faz aumentar a tensão), o “homem estrangeiro” rompeu o seu isolamento, e, assim, deixou de ser um ponto solitário, na hipotética imagem gráfica do seu repetitivo percurso pedestre, que acabara de realizar em volta da praça circular, para fazer parte do espaço confinado ao círculo da clientela da cervejaria, rompendo, de certa maneira, o dito cordão imaginário da identidade, por mais que lhe tremessem as mãos “à volta do copo frio”. No entanto, sabemos que o “homem estrangeiro”, não obstante este gesto, continua a transverberar para si próprio o conflito interior em torno da inocência e da corrupção da alma - a “tormentosa inocência” (HELDER,2015a:13) sempre presente, manifestada, de uma forma muito explícita no conto “Holanda” -, se bem que tivesse sido capaz de se atravessar no tempo e ter mudado o rumo dos acontecimentos - a interação com o mundo dos outros, se bem que tivesse sido silenciosa ou hostil -, num abandono evidente da imagem petrificada da repetição do mesmo, quebrando a relação hegemónica da semelhança com a identidade através da diferença. Ao entrar na cervejaria, por certo, rompe com todos os constrangimentos – “Tratava-se de uma cidade difícil.” (HELDER,2015a:85) -, dando vazão à ideia de que a vida é um sistema de forças inter-relacional e que, na variabilidade das suas singularidades, entre várias possibilidades incontrolláveis, se realiza num processo de subjetivação permanente, pautado pelas tensões da identidade e da diferença, ou pela unidade do mesmo e diversidade da pluralidade. A singularidade da existência dá-se, portanto, na interdependência com os outros, levando a que cada um de nós possa ser “sempre outra coisa qualquer” (OLIVEIRA, 2018:7), mas na assunção óbvia de que tal acontece porque em tudo o que é humano, no seu valor e na sua dignidade, o enigma e o mistério estão impreterivelmente presentes. Constata-se, por esta razão, a intencionalidade do processo criativo herbertiano em complexificar a diegese de *Os passos em volta* em adensar o mistério e o enigma: o “homem estrangeiro”, sem qualquer razão visível “partiu novamente com a mala de couro”, retomando o mesmo percurso em torno da praça circular, embora com uma particularidade muito subtil, mas simultaneamente

intensa, que deixa qualquer leitor intrigado: “Percorria a sua dúvida (agora já não considerava a inocência ou astúcia) para chegar sempre à praça, e de novo duvidava. Várias vezes ainda entrou nas cervejarias próximas” (HELDER, 2015a:87). E, se os gestos, as atitudes e os comportamentos do homem estrangeiro criaram a interdependência entre duas aparentes dicotomias estanques, identidade e diferença, que dizer do seu regresso à praça e à rua circular? O salto quântico da diegese, que nos leva até Goethe e Leonardo, irrompe de um desenlace alternativo à linearidade temporal, à organização lógica e abstrata do pensamento, para um discurso fragmentário e aforístico: “Tudo é eternamente recomeçado” (HELDER, 2015a:87), que nos conduz para um universo atemporal, de dimensão mítica. Ora, o círculo virtuoso da obscuridade atravessa toda obra literária de Herberto Helder, apresentando-se como uma marca indelével do seu pensamento, assinalada de uma forma perentória na sua autoentrevista *As turvações da inocência*: “Parece que a física, agora, começa a trabalhar no sentido da pergunta poética; as coisas têm entre si relações de mistério, não relações de causa e efeito. Abre-se caminho através da obscuridade, inquirindo, seguindo adiante” (HELDER, 1996:30). Por tal razão, o retorno à rua circular, “que talvez não exista em Antuérpia”, por parte do “homem estrangeiro”, enquadra-se no pressuposto da necessária complexificação da diegese, pela escrita herbertiana, com o propósito não só de mitificar o “viajante” – o “homem estrangeiro” funciona como seu duplo, uma descontinuidade –, mas também de reduzir a cidade de Antuérpia à dimensão de lugar, retirando-lhe o peso referencial da geografia humana e física. E, neste sentido, o trajeto do “viajante”, no processo criativo herbertiano, ressurgue como uma fuga permanente - “Uma fuga é uma espécie de delírio. [...] Há qualquer coisa de demoníaco, ou diabólico, numa linha de fuga” (DELEUZE e PARNET, 2004:55) -, um digladiar de forças, interior e contínuo, renascido pela escrita, pois, como vimos anteriormente, a poesia é “uma proposta ou uma solução moral”. A este propósito dirá Joaquim Manuel Magalhães, tendo como pano de fundo a obra de Herberto Helder, *Do mundo*: o “trabalho mítico, metafísico da poesia é também um sem fim” (MAGALHÃES, 1999:145). De facto, esse digladiar de forças contínuo, renascido pela escrita, terá sempre por missão refazer, enquanto valor e determinação estética, os elementos referenciais ao seu universo primordial – a alma do poeta, diz-se no conto Holanda “é atravessada pelo sopro primordial” (HELDEER, 2015a:13) -, o dito círculo virtuoso da obscuridade, onde é impossível estabelecer qualquer nexos de causalidade ou de verosimilhança, numa abertura de imagens justapostas, que indiciam o enigma e o mistério:

Talvez fosse melhor ter a alma corrompida, conhecer já uma cidade do norte. Só conhecia o sul, as paisagens claras e violentas. Sobre a inocência e a malícia, já muito pensara. Estivera deitado sob as árvores ou nos quartos escuros das pensões de várias cidades a pensar na inocência e na malícia, e às tantas deixava de saber se a sua vida fora alguma vez visitada ou se era virgem.

(HELDER,2015a:85)

É precisamente neste esvaecimento da referencialidade que o processo de mitificação do espaço ganha relevo, restituindo uma espécie de nobreza ao vocábulo lugar como se fosse um espelho interior do “viajante”, atemporal e incorpóreo: a viagem da escrita que possibilita um projetar-se contínuo do sujeito para fora de si, no próprio texto. Falamos, todavia, de um espaço desvinculado de qualquer identidade e semelhança, profundamente humano, mas imemorial – “Todos os lugares são no estrangeiro” (HELDER, 2015a:28-29) -, num outro conto e noutra cidade (Bruxelas), relançando uma quase antropomorfização simbólica do homem estrangeiro, no seu desespero e na sua solidão, alicerçando um universo coerente e singular, onde cada uma das partes, na sua multiplicidade, se apresenta em coerência com o todo, ou melhor, com o todo que é a escrita nas suas partes:

Os chuis farejavam à volta da Gare du Nord, farejavam-nos a todos: putas, chulos, vadios, indocumentados, ilegais. Sabiam que ela voltara: seria presa? Já o fora algumas vezes: não era o pior. Seria mesmo a única forma agora possível de pensar nas coisas, de avaliar o mundo. Mas aí acaba o jogo. Não se podia dizer: sou livre. Não se podia arriscar a liberdade. (E perguntar: que liberdade?).

Eu também seria preso, repatriado: andaria depois por Lisboa a dormir em quartos de amigos, em camaratas públicas. À caça de um almoço, uma sopa, um copo de leite. Todos os lugares são no estrangeiro. E eu passaria junto ao rio, olhando a crespa e lívida massa das águas, a outra margem com fumo vermelho das refinarias a sufocar a branca luz a prumo. Era preciso enganar a polícia. Rebentar de fome, sim, estrangeiramente, mas não perder nunca a liberdade. (E a pergunta: que liberdade?).

(HELDER,2015a:28-29)

Atente-se que a riqueza da maleabilidade da diegese – “farejavam-nos a todos”, “Sabiam que ela voltara”, “Não se podia arriscar a liberdade”, “Eu também seria preso”, “repatriado”, “andaria depois por Lisboa”, “eu passaria junto ao rio”, “Era preciso enganar a polícia”, “Rebentar de fome” e “mas não perder nunca a liberdade –, profusamente imagética, e polarizada entre duas situações similares, a sua e a de Annemarie, leva a que a narrativa evidencie alguma sofisticação na forma como os acontecimentos são apresentados, complexificando as relações dos mesmos entre si, face ao dramatismo dos temas tratados, cingidos a uma questão central: “Que pode fazer uma pessoa senão voltar, estar fora, ser completamente estrangeira, não ter papéis?” (HELDER,2015a:27), como é o caso de Annemarie. E, debaixo de uma perspetiva enigmática e estranha, o narrador, desdobrado agora em ser estrangeiro, vive ilegalmente num país estrangeiro, sem recursos e sem trabalho - “Era já perigosamente conhecido *Au Nord*, perto da estação, onde as putas e os chuis eram mais que as mães” (HELDER, 2015a:26); “Somos ilegais, em cada dia criamos uma rápida, brevíssima beleza surpreendente contra a face do pavor” (HELDER,2015:27-28) -, incrustado no limbo da vagabundagem remanescente dos marginalizados sem ocupação: presume-se no grupo dos “indocumentados” e dos “ilegais”; mas companheiro de “vadios”, “chulos” e

putas”. Na verdade, apesar dos elementos da narrativa serem tão simples e, de um modo tão óbvio, interdependentes uns dos outros, pela variabilidade do discurso, assente em tempos verbais distintos, de acordo com a apresentação dos acontecimentos, e pela confluência de pensamentos e de juízos sumários do ponto de vista moral, do que aconteceria imediato e do que poderia acontecer no futuro, do ritmo da escrita, do tom coloquial e da plasticidade das imagens, estamos perante uma diegese que se pauta por um pulsar narrativo intenso no ato de escrever, engendrado num movimento invariavelmente circular. Isto é, sendo o poeta indistinto da poesia, escrever é ser outro, mas outro, noutra lugar: uma viagem da escrita em torno de um “viajante”, em fuga permanente, que transmuta toda a realidade da sua diegese para um outro tempo e um outro espaço, ambos imemoriais, dentro do círculo virtuoso da obscuridade da criação herbertiana, segundo a intensidade enigmática e misteriosa da afirmação – “Todos os lugares são no estrangeiro”.

Se, no epicentro do “pavor”- “Somos ilegais, em cada dia criamos uma rápida, brevíssima beleza surpreendente contra a face do pavor” (HELDER,2015a:28) -, o narrador tanto presentifica “a prisão em Bruxelas” como o seu regresso a Lisboa, ainda, por cima, com a condição de ter de “ dormir em quartos de amigos, em camaratas públicas”, e de ter de suportar a fome e a miséria, comprova-se que viajar, no universo herbertiano, não passa de uma fuga contínua, ou seja, como salienta João Amadeu da Silva, um permanente desmoronar do sujeito, incapaz de reconstruir um propósito de vida, em relação a si e em relação aos outros:

Levando ao extremo o ensinamento do narrador, estaria o leitor diante de viagens divergentes das palavras, em migração por novos ancoradouros de sentidos. Seria a iniciação da linguagem o contributo para a construção do conhecimento; a negação de uma consciência construída e indiferente às circunstâncias, uma relação discrepante, desviante de um eu que não se procura construir ou encontrar consigo, enquanto divaga pelo território que o circunda. Neste sentido, pode falar-se de despersonalização à semelhança do que se verifica na sua poesia e nós defendemos noutra momento [...]

(SILVA,2013:51)

Por outro lado, convém referir que, para o narrador, viajar não implica uma obediência a um dever ou a uma finalidade exterior - mimetizada por uma culpa, perda, castigo ou falta - e, muito menos, corresponde a uma peregrinação ou chamamento transcendente, de natureza divina, mas uma realização de si mesmo, impossível de compreender e de justificar, como é o caso da sua companheira recente, que precisa de “estar fora, ser completamente estrangeira”: “Annemarie era francesa, de Lyon. Abandonara um filho de dois anos. O marido combatia na Argélia, talvez estivesse morto. [...] Annemarie não queria regressar à França. Mas vivia na Bélgica sem documentos. Fora já posta na fronteira duas vezes: voltara, voltaria sempre” (HELDER, 2015a:27). Todavia, o “viajante” e

Annemarie apresentam uma singularidade abissal na diegese de *Os passos em volta*: não estão adstritos a nenhum determinismo, seja de que natureza for, de improficuidade económica ou de desassossego temperamental. Os dois, circunstancialmente, apenas foram apanhados nas malhas de um arrastão social indiferenciado: um mundo dissonante de ilegais e de vagabundos de ocasião, mas, em perfeita harmonia com “os melhores talentos da libertinagem” (HELDER,2015a:29). Deste modo, ao contrário de Fernando Pessoa – “Viajar! Perder países! / Ser outro constantemente/ Por a alma não ter raízes / De viver de ver somente!” (PESSOA, 1997:182) -, viajar também poderá não ser uma falta, um perder-se permanente, uma dessubjetivação irreparável, mas uma vontade genuína de ser, no mistério da sua humanidade e na relação com os outros homens, um outro de si mesmo inacabado, sempre por se realizar - "Amo a minha semelhança com todos os homens, mas desespero nesse mesmo amor" (HELDER,2015a:46) -,para que, na eternidade do presente, possa afirmar, por assim dizer - ““Mas eu assim o quis! Assim o quereirei...”” (NIETZSCHE, 1998:220) –, quereirei sempre o que quis: ser poeta.

Sem dúvida que a viagem, n’*Os passos em volta*, reflete a alteridade ficcionada de vários narradores, cujo expoente máximo é a própria vida na sua ordem moral, aprisionada pelas noções de bem e de mal, sujeita a um julgamento incessante. Falamos, assim, da vida comum dos homens em íntima relação uns com os outros, que, como vimos neste capítulo, procura fazer convergir toda a diegese para uma viagem, cujo “viajante”, em permanente rumo “desviante” e vivência “claustrofóbica”, permitindo, no entanto, desconstruir os princípios da linearidade, da causalidade e da verosimilhança em favor do devir impercetível do quotidiano, marcado pelo enigma e mistério, num tempo e num espaço imemoriais.

A vida como acontecimento excessivo

Esta ressonância nietzschiana – “... a nossa vida, a vida inteira, está ali como ... como um acontecimento excessivo ...”(HELDER, 2015a:7) – remonta à correlação do significado subjacente do segmento textual “acontecimento excessivo” com o conceito de “intensidade”, de veras prodigioso, entendido como força motriz do pensamento do prestigiado filósofo alemão, acérrimo crítico da conceção de homem na modernidade, quando este foi colocado no lugar de Deus, substituindo-o como prenúncio da morte deste anunciada. Ora, esta ressonância, em nosso entender, distende-se por muitos dos textos de *Os passos em volta*; e, tal perceção, entendida inicialmente como uma proposta metodológica de aproximação ao estudo desta obra, no sentido instrumental do termo, acabou por se transformar na própria

imagem refletida do texto herbertiano, isto é, o reconhecimento do pensamento nietzschiano transfigurado no universo literário de Herberto Helder, de uma forma coerente e estrutural, e não como mera hipótese especulativa ou qualquer coisa de posição ou circunstancial. Evidentemente que, num trabalho académico, todas as intuições são ecos das leituras de várias obras, e de vários autores, mas, com a maturação do estudo, o que fora enunciado, como intuição, ganhou consistência em termos de interpretação e compreensão do processo criativo desenvolvido n’*Os passos em volta*, por Herberto Helder, pois presumimos que alguns textos expressam essa sensibilidade. Senão vejamos um excerto de *Ecce Homo* - a respeito da discussão sobre o “Bem” e o “Mal”, as concepções de homem, e de vida, relativamente àqueles que designamos de “bons” e de “justos” -, e comparemo-lo com a noção herbertiana “demoníaco”, que, por interposição com a noção que lhe é correlata, a “inocência”, torna possível a ampliação do significado das mesmas, quer no plano individual, quer nas relações que estabelecem entre si:

Zaratustra não deixa, neste ponto, qualquer dúvida: diz ele que foi justamente o conhecimento dos bons, dos “melhores”, que lhe causou horror ao homem em geral; *dessa* relutância lhe cresceram as asas para “ir plantado até futuros longínquos” – e não esconde que o *seu* tipo de homem, um tipo relativamente sobre-humano, é sobre-humano justamente em relação aos *bons*, que os bons e os justos chamariam demónio ao seu super-homem... [...] Neste ponto e em mais nenhum outro, há que estabelecer a ligação para se compreender o que quer Zaratustra: esse género de homem, que ele concebe, percebe a realidade *como ela é*: é suficientemente forte para tanto – não lhe é alheio, remoto, é a *própria realidade*, tem ainda em si tudo o que nela há de temível e de problemático; *só assim é que o homem pode ter grandeza...*

(NIETZSCHE, 2000:237-238)

Por conseguinte, os exemplos testemunhados em vários contos - desde o conto “Estilo” ao conto “Teorema”, passando por “Holanda” – são evidentes: “Tem o demoníaco júbilo da poesia?” (HELDER,2015a:9); “Matei por amor do amor – e isso é do espírito demoníaco” (HELDER, 2015a:117); “Piedade para o Demónio, piedade para a solidão demoníaca” (HELDER, 2015a:14). Por outro lado, assistimos a uma variação vocabular (“inferno”), julgamos nós, com o mesmo significado: seja no conflito interior do narrador-poeta do conto “Holanda” - “ O inferno não o deixa” (HELDER, 2015a:14) -, seja na intensidade da personagem Coelho no conto “Teorema” -“O rei e a amante são também criaturas infernais” (HELDER, 2015a:117). Noutros contos, o vocábulo “demoníaco” e substituído por “mal”, como é o caso no conto “Doenças de pele” - “Eu sabia que a inocência é cúmplice do mal” (HELDER, 2015a:78). Por outro lado, o “demoníaco” também reaparece como “dons infernais”, mas com a particularidade de estar ligado à noção de “estilo”, que é uma noção única, de carácter estruturante, n’*Os passos em volta* - “Estou possuído pelos dons infernais com que se cria um estilo sem tempo nem lugar, a fraternidade solitária, o amor sempre em viagem” (HELDER, 2015a:48). Neste sentido, pensamos que a noção herbertiana

de “demoníaco” resulta da influência filosófica de Friedrich Nietzsche - “que os bons e os justos chamariam demónio ao seu super-homem” -, se bem que tal noção se tenha transfigurado pelo poder das fulgurações de Herberto Helder, devedor das propostas artísticas relativas às vanguardas literárias do século XX e da própria “geração do *Orpheu*”. Portanto, é nesta amálgama de várias noções - “inocência”, “demoníaco”, “estilo” e “loucura”-, que, na imanência transcendental da escrita (transcendental por oposição a transcendente, segundo Gilles Deleuze), se engendra a vida em torno de um “viajante”, transmutando-o de conto para conto, numa espécie de regresso de uma partida permanente, uma viagem sempre em curso: “Aos vinte e cinco anos fui viajar” (HELDER, 2015a:137); “Aluguei uma casa quando vim do estrangeiro” (HELDER, 2015a:152); “Regressei farto, farto, um milhão de vezes farto” (HELDER, 2015a:152); “Quando voltei a Lisboa já não quis ir para a pensão. [...] Aluguei um quarto” (HELDER, 2015a:67). Sim, trata-se de uma viagem sem destino, circular, fora do tempo e do espaço, como se não houvesse nem sujeito nem objeto da escrita - “Por toda a parte, o movimento da vida corre, sem intenção nem finalidade, para a expressão.” (GIL, 2018:380) -, manifestando-se, de uma forma enigmática e misteriosa, seja num quarto ou numa cervejaria, seja num percurso de comboio; numa rua, praça ou bar, em Antuérpia, Bruxelas ou Lisboa, como se o universo herbertiano da criação fosse da ordem do sagrado e do divino, próprio de um poema contínuo, indistinto não só do poeta como da vida, em relação ao qual *Os passos em volta* seriam a sua face visível, a face da poesia toda - uma e múltipla: vida, poema e poeta:

As viagens feitas pelo narrador auto-diegético são representações negativas da procura, indiciam desde os primeiros passos a incapacidade ou a descrença, a impossibilidade do encontro, representações do devir, expectativa perante uma imaginada Singapura, espaço inoperante, mas o possível sonho moldado ao único termo de viagem. Mas, apesar de tudo, o devir impõe-se ao estrangeiro que se procura em espaços fechados e escuros, bares e cafés, que sobrevive em quartos de desvão de escadas sem condições ou em retretes que procura para pernoitar [...]

(HELDER,2013:53)

Na verdade, esta súpula da viagem de *Os passos em volta* - ou “viagens” como assinala João Amadeu da Silva - sinaliza não só as limitações da vontade do “narrador auto-diegético”, vontade que não se coloca sequer como possibilidade, mas, acima de tudo, referencia a natureza inconsequente do “sonho”, que transforma o acaso na maior previsibilidade das coisas, cujo clamor é bem expresso no conto “Polícia” (HELDER,2015a:23-30) duas vezes - “que liberdade?” -, pois a vida desse “narrador auto-diegético” não é mais do que uma sujeição permanente às condições de sobrevivência. Contudo, como já vimos neste capítulo, no conto “Descobrimento” (HELDER, 2015:81-87), toda a poesia ou é uma proposta ou solução moral; por tal razão, se entendermos a viagem, ou

“viagens”, de *Os passos em volta* como um subtexto da escrita herbertiana em prosa, existe um vínculo da sua diegese a uma questão central, a vida do ser poeta, mas uma vida, perante a qual se pode afirmar a sua “grandeza”. Na obra de Herberto Helder, *Os passos em volta*, com a exceção de “Teoria das cores” e de “Equação”, o vocábulo “vida” aparece registado em todos os contos; e esta constância pertence ao domínio da moral, na linha do pensamento nietzschiano de que a vida é “a própria realidade”, conforme o exposto na citação acima transcrita, o que, no universo herbertiano de *Os passos em volta*, corresponde à escrita. Está em causa uma escrita que se estrutura através de duas linhas de força, interpenetrando-se uma na outra, a inocência e o demoníaco, em função da singularidade extrema das suas personagens, que sustentam a vida na subjetivação única das suas existências. Por tal razão, Herberto Helder, n’*Os passos em volta*, apesar de ter urdido uma trama diegética complexa, própria de uma ficção romanesca, restitui a dimensão imanente do sentido da obscuridade da sua poesia, associando tal obscuridade à vida singular de cada uma das suas personagens, num movimento contrário à representação mimética da realidade, pela descontinuidade do discurso, cortando e recomeçando a diegese, sucessivamente, reprimindo, deste modo, o desenvolvimento exponencial da ação em detrimento de imagens transfiguradas pelo discurso, anulando os princípios romanescos para fazer emergir os elementos trágicos, próprios de quem vive e ama a vida: “quando acordo aterrorizado, vendo as grandes sombras incompreensíveis erguerem-se no meio do quarto, quando a pequena luz se faz na ponta dos dedos, e toda a imensa melancolia do mundo parece subir do sangue com a sua voz obscura... Começo a fazer o meu estilo” (HELDER:2015a:9). Porém, ao estar centrado na experiência do ser poeta, a questão moral ganha relevo; e, neste sentido, pela variabilidade das situações, há, por assim dizer, uma cobertura global de todas as suas esferas, onde não é possível fugir ao julgamento do bem e do mal, mas é possível romper com a sua significação, como na poesia em relação à norma do discurso e edificar a diferença, fundando a vida na existência de cada um: “Mas como já se haviam habituado à vida do interior, não regressaram ao litoral” (HELDER,2015a:124);“Ponho a minha força toda nas razões da vida” (HELDER,2015a:136-137); “Eu acreditava na minha vida” (HELDER, 2015a:107); “A vida de um homem pode ser simples, rodeada pelas coisas nunca inquiridas” (HELDER, 2015:69);“e às tantas deixava de saber se a sua vida fora alguma vez visitada ou se era virgem” (HELDER, 2015:85); “ e iam fazendo pela vida” (HELDER, 2015:54); “e o nosso filho há-de ser alguém na vida” (HELDER, 2015a:52).

Se é perceptível que a afirmação da obscuridade, n’*Os passos em volta*, rompe com a dimensão romanesca relativamente aos diversos núcleos diegéticos presentes em cada um dos

contos, em clara valorização do trágico, isto é, no sentido da valorização da vida e dos homens que a amam, mesmo no mais profundo desespero e solidão, de igual modo, o apelo ao obscuro e ao imemorial – a existência de uma vida é sempre misteriosa e enigmática - anula também a vontade, e transforma os momentos felizes dos inúmeros acasos, na única eternidade possível - a eternidade do presente. Na verdade, a ideia de vida, enquanto acontecimento excessivo, apresenta-se, n’*Os passos em volta*, nas linhas de fronteira das limitações humanas, não sendo cada personagem um joguete nas mãos de uma força superior, nem estando à mercê de um destino perverso ou bafejado, o que sabemos é que a incerteza e o acaso constituem-se elementos preponderantes do que acontece e do que não acontece. Daí que todos nós associemos esta obra de Herberto Helder à viagem, o impulso de sair, de ser outro fora de si: “Vou-me embora – declarei eu. Podemos então correr mundo. É-nos dado sofrer à vontade; ser alegres, violentos e loucos; fugir; amar todas as coisas como se estivéssemos perdidos para sempre” (HELDER, 2015a:183). Esta é a exaltação épica da viagem, um perder-se para sempre, no fabuloso imaginário da aventura infundável, mas que se redime no mesmo conto, em “Trezentos e sessenta graus”: “Assim se perde uma vida, ou serviu ela apenas para este ganho obscuro: a pureza adquirida na desordem, e depois a fusão dos dias múltiplos numa única noite originária. Redil” (HELDER,2015a:185). De facto, na subtileza contraditória de um monólogo o “viajante” projeta toda a sua vida num tempo e num espaço imemoriais, pela transmutação simbólica, “a pureza” sublime, do caos em cosmos e do acaso em mistério, fazendo do regresso a casa o ponto alto da sua salvação possível.

O que acontece é que, segundo as diferentes significações de viagem, n’ *Os passos em volta*, a grande maioria dos estudiosos de Herberto Helder reconhece a existência de um impasse, como expressa João Amadeu da Silva, já sublinhada neste capítulo, de uma forma lapidar, classificando de “claustrofóbica” a situação do “viajante”, podendo ser confirmada pelo que subjaz da sua experiência e do seu conhecimento, durante um longo percurso, díspar e sistematicamente “desviante”, mesmo em relação a uma perspectiva utópica, que acaba por ser desconstruída e perder sentido – “e, claro, nunca houve em qualquer parte da terra um homem chamado Max Hughes que conseguisse embarcar gente para Singapura” (HELDER, 2015a: 111). Por tudo isso, no conto “Trezentos e sessenta graus” (HELDER, 2015a:181-188), o “viajante” é confrontado com aquilo que é mais significativo na sua vida – apenas o seu envelhecimento - como ainda descobre, incrédulo, que a sua mãe continua a ser feliz e que, o próprio, desconhece as consequências da experiência dessa viagem, no presente e no futuro. Todavia, se fizermos corresponder a um aparente subtexto indiciado por um hipotético desafio da escrita em prosa, ao processo criativo da experiência diegética da viagem, n’ *Os*

passos em volta, essencialmente sobre a experiência do ser poeta, considerado este como indistinto do poema e a vida indistinta da poesia, alusão vinda do próprio autor, quando justificou, de uma forma mitigada, o seu gesto para ultrapassar a dicotomia entre poesia e prosa: “Achei então que o poema, como eu o vinha praticando, não possuía a elasticidade, o ritmo, o clima verbal, capazes de abranger, adequadamente, o tecido temático e circunstancial que eu pretendia explorar. Aquele livro permitiu-me tal experiência [...]” (HELDER, 1964:15 apud MARTELO, 2016:33-34). No fundo, para além de considerarmos toda a envolvimento do “viajante” – “Os espaços públicos desgastados, as personagens estereotipadas podem remeter-nos para o infortúnio de seres desestruturados e amorfos [...]” (SILVA, 2013:54)-, procuramos perseguir a ideia subliminar à afirmação de Herberto Helder, que, julgamos nós, do ponto de vista do pensamento, faz da experiência da prosa uma diferença heterogénea, que comporta o uno e o múltiplo, presentificados pela vida, pelo poema e pelo poeta, mas que anula a percepção alquímica da palavra e do corpo, pela presença autoral. Por outro lado, se toda a criação herbertiana recusa a relação mimética com a identidade e a semelhança, o processo de heterogeneidade – assente, para a escrita em prosa, na diferença entre vida, poema e poeta - afasta-se da autoria, transformando-se a escrita num devir outro permanente, que metamorfoseia as percepções e as faz renascer nas sensações submersas no próprio texto, na ficção criada. Neste caso, segundo este ponto de vista, o impasse dá-se na própria escrita, que conduz ao esgotamento da prosa e o regresso à poesia.

Conclusão

Na abertura da 3.^a edição de *Os passos em volta*, (HELDER,1970), como referimos anteriormente, existem duas notas informativas. Uma indica as datas das três primeiras edições; outra remete para as datas em que foram escritos os diferentes textos: “1.^aedição – 1963”, “2.^aedição – 1964”, “3.^aedição – 1970”; “Este livro foi escrito entre 1952 e 1962, com exceção dos textos “Sonhos” (1963), “Lugar Lugares” (1964”, “Doenças de Pele” (1964), “Cães, Marinheiros” (1968), Poeta Obscuro” (1964), e “Coisas Eléctricas na Escócia” (1968)”. Porém, o texto “Sonhos”, como sabemos, muito mais tarde, foi substituído pelo texto “Teoria das cores”, aquando a publicação da 6.^a edição, 1994. Ora, esta informação do próprio autor e a substituição tardia de “Sonhos” por “Teoria das cores” tornam evidente uma das mais relevantes características da escrita herbertiana: a leveza de um pulsar interno de abertura permanente à inovação, ao carácter experimental e à reescrita permanente dos textos, como se o espaço do seu trabalho fizesse lembrar uma oficina, em constante e renovada laboração, que nesta obra foi menor, numa hipervalorização da linguagem e dos seus dinamismos, através da imagem e da metáfora – explicitado, de um modo eficaz, em *Photomoton & vox*, ao longo do denominado processo de montagem, ainda por cima, no sentido cinematográfico do termo, qual Jean-Luc Godard da *Nouvelle vague*.

Não estamos, pois, perante um conjunto de narrativas curtas e dispersas, sob a alçada de um tema ou de um conjunto de temas muito próximos, compiladas numa publicação, de uma coerência global evidente. Este livro, *Os passos em volta*, seguramente, não é um livro de contos como até então se designava e do melhor que se fazia, em termos clássicos, na literatura. É diferente, radicalmente diferente, mas de exuberante e inusitada qualidade. Sim, os textos em prosa de *Os passos em volta* são contos; narrativas curtíssimas, das quais se retirou deliberadamente o vigor narrativo, transportando-as, cortados que lhes foram os nexos de narratividade pela débil ou inexistente verosimilhança, no seu processo criativo, sem qualquer representação mimética com realidade, para um imaginário inaudito e paradoxal, cuja justaposição cumulativa de imagens e de metáforas reinventavam a linguagem poética, de uma poesia sempre por vir. Na verdade, os seus fiéis leitores, assimilaram – e talvez ainda hoje - esses contos como autênticos poemas. Todavia, a escrita herbertiana não possui uma

função de comunicação, nem uma finalidade específica de valor instrumental, no sentido nietzschiano do termo: “O homem não é a consequência de uma intenção, de uma vontade, de uma finalidade [...] Não existe ninguém que possa ser considerado responsável, as categorias do ser não podem ser reduzidas a uma causa primeira [...] eis a grande libertação – o restabelecimento da inocência do devir...” (NIETZSCHE, 1973:60-61). E, do mesmo modo, há uma recusa liminar da escrita enquanto “testemunho social”, de acordo como o seu ensaio *Relance sobre a Poesia de Edmundo Bettencourt*.

Com efeito, reconhecemos ser interessante verificar que, n’*Os passos em volta*, a poesia não é qualquer coisa à parte vedada ao comum dos mortais. Pelo contrário, a poesia é uma atividade inseparável da vida e aqueles que a experienciam, particularmente os poetas, esses, que são indistintos dos poemas, possuem os mesmos traços comuns a todos os homens - atributos, atitudes, comportamentos e capacidades -, embora tenham a singularidade e a excecionalidade humanas de se darem por conta da “graça reticente, um dom reticente” (HELDER, 1990:29), que trazem bem vivos dentro de si. Que dizer, então, n’*Os passos em volta*, de um narrador que, para assegurar a vida na sua plenitude, reclama a urgência de um estilo, capaz de entender a inocência, a loucura e a poesia – “o demoníaco júbilo da poesia” (HELDER, 2015: 9)? De um poeta que reclama “Piedade para o Demônio, piedade para a solidão demoníaca” (HELDER, 2015:14)? E da insondável força que motiva, inesperada e surpreendentemente, um artista pintar “um peixe amarelo” (HELDER, 2015:22)? Ou da complacência do narrador para com uma alma gêmea, no que se refere à vida precária, à marginalidade, à solidão e ao desespero: “Annemarie tinha o dom da poesia subversiva. Subvertia tudo (HELDER, 2015:27)? Ou dos episódios exemplares de um tempo datado pela repressão política, relatados na primeira pessoa por “pequeno burguês calafetado cuja existência foi de súbito invadida pela peste” (HELDER, 2015: 33), ao ser confrontado, nos calabouços policiais, com os gritos das vítimas da repressão política? E também da incerteza magnânima que leva o narrador a afirmar: “ O lugar em que penso é difícil, sempre difícil” (HELDER,2015:46)? E daqueles que partem ou abandonam tudo, testam o impossível, afrontam a regularidade e a ordem dos dias, as leis dos poderosos, tal a sua excecionalidade, nos contos “Lugar, Lugares”, “Coelacanto”, “Aquele que dá a vida” e “Teorema”? Ou, então, que dizer do traçado de um rascunho que atesta o simulacro da errância, do mundo sem qualquer tipo de esperança, seja na visão antropomorfizada de “Cães, marinheiros”, seja na especulação filosófica ou na fulguração de uma experiência de viagem, que é sempre uma experiência de escrita, em “Escadas e Metafísica”, “Descobrimento”, “Como se vai para Singapura”, “ Brandy” e “Trezentos e sessenta graus”? E o que se alega, direta ou

indiretamente, em defesa do corpo, o corpo que suporta o peso da vida, aguenta os enlevos da alma e os arrebatamentos das paixões, fonte de prazer e de infelicidade, e, por lhe ter sido proscria a eternidade, trabalha todos os dias na sua morte, sem que antes tudo lhe possa acontecer, tudo, mesmo as coisas mais extraordinárias, sendo no limite o mata-borrão do tempo, o único espaço de liberdade, que se pode observar em “Doenças de pele”, “Coisas eléctricas na Escócia”, “Equação”, “Quarto” e “Duas pessoas”?

Porém, parece que uma coisa é certa: todos têm acesso à poesia, mas, aqueles que lá chegam, cedo se apercebem que aportaram num mar de enigmas. Um mar que “pertence aos prodígios da alma, aos seus desastres e regenerações” (HELDER,1990:30), tal como é concebido nos contos “Vida e obra de um poeta” e “Poeta obscuro”, o que, na verdade, por si só, levanta uma questão central: face ao mundo moderno, ao domínio da razão absoluta, ao império da dialética e da uniformidade da vida em laicidade, de acordo com os novos ídolos apoteóticos, que papel estará reservado à poesia? E qual será o seu domínio?

Rosa Maria Martelo, em *Os nomes da obra – Herberto Helder ou poema contínuo*, talvez nos responda a estas questões: “A escrita de Herberto Helder articula de um modo improvável inactualidade e experiência do contemporâneo. Talvez por sempre se ter reinventado a partir de leis internas que a sustentam e por conjugar muitas tradições de pensamento e de escrita, ou por reconduzir o mundo à expressão de uma experiência intensiva da força e da beleza [...]” (MARTELO,2016:25). O que sabemos é que, tornada a volta, Herberto Helder, depois da experiência em prosa, retorna à poesia – e para sempre: retoma à tradição órfica, ao hermetismo, ao sentido da obscuridade e o correspondente “convívio obscuro entre o poeta e o leitor” (SILVA,2004:89), que, levados ao extremo na sua pureza e magnitude, conduzirão o poeta ao inevitável silêncio, pois “é dentro do homem [...] que se desenvolverá e procurará resolver a dualidade que, por um lado, o afasta do divino e, por outro lado, o faz continuamente desejar uma aproximação desse mesmo divino” (MAGALHÃES, 1999:130-131). De facto, na nossa contemporaneidade, no plano cultural e artístico, há um conjunto de acontecimentos, à escala global, que se fecham em trincheiras mentais sob os mais variados desígnios, que passam sempre pelas forças dos mais elementares poderes, onde consagram o enigma e o mistério como componentes de saberes, por oposição à racionalidade e à matematização do mundo, que, por norma se aproximam da arte e da religião, o que constitui a força interior dos seus iniciados.

O ceramista e oleiro inglês Edmund de Waal, no seu livro *A rota da porcelana* transporta-nos para esse mundo. Um mundo onde racionalidade é sempre posta em causa: “A porcelana é o Arcanum: a fórmula secreta. É um mistério. Durante quinhentos anos ninguém

no Ocidente soube como se fabricava. A palavra Arcanum, com a sua vaga consonância latina, lembra Arcádia, a utopia da beleza” (WAAL, 2016:22). Com esta simples citação, entramos, de imediato, num mundo alternativo; no mundo do saber e do poder. E, mais importante, no mundo dos símbolos e dos objetos, das disputas, das forças e dos domínios: “Aqui na Goldhaus a transmutação é investigada e praticada. Não é apenas um caos de materiais e aparelhos para os transmutar, é uma competição de ideias, teorias e possibilidades” (WAAL, 2016:163). E conclui da seguinte forma: “Os escritos de alquimia são tortuosos e codificados. Uma ideia leva a uma imagem, uma imagem a uma referência, a uma autoridade do Egito, da Síria ou da Grécia (WAAL, 2016:163-164). E, se, para o oleiro em questão, é valorizado tudo o que se fez, acerca da porcelana, ao longo da história, também o que se acaba por destacar é a existência de um fio condutor comum a artistas, comerciantes e gente poderosa. Um fio resplandecente, mas obscuro e enigmático: a procura da perfeição, do branco mais puro da porcelana; o branco luz onde estão reunidas todas as cores do seu espectro.

Neste desvão da racionalidade, há um mundo que exige sempre uma “visitação” (HELDER, 2015a:14), para quem se pretende afirmar pelos caminhos da poesia, manifesto na escrita em prosa de *Os passos em volta*: ao recusar, pela imanência do seu processo criativo, o pensamento com imagem e a representação da identidade, fere de morte os nexos diegéticos que se possam estabelecer com o autor textual, uma vez que não existe verosimilhança, destituindo, de igual modo, os elementos da ação e a sequência cronológica e linear da ordem dos acontecimentos, sendo estes, como já afirmamos, substituídos pela justaposição das imagens e das metáforas, o que nos conduz, sumariamente, a duas consequências evidentes: do ponto de vista humano, o homem não tem salvação possível, nem terrena, nem eterna, pois, “a vida corrompe-se nos próprios fundamentos” (HELDER, 2015a:15); e só a poesia – é da sua natureza (obscura e misteriosa) – exige a presença autoral porque entre o poema e o poeta há uma relação indistinta, inquebrantável, sabendo que há sempre um lado pessoal e cénico por desvendar, quando se usa a palavra, nos sistemas alquímicos, mitológicos, xamanísticos e mágicos, reclamados pelo poeta Herberto Helder.

Bibliografia

Bibliografia Ativa:

HELDER, Herberto,

1964, “Os cinco livros que até hoje publiquei pouco significam agora para mim!”, in *Jornal de Letras e Artes*, (entrevista conduzida por Fernando Ribeiro de Mello, Ano III, n.º 139, de 27 de maio, 15.

1970 *Os Passos em Volta*, 3.ª ed., Lisboa, Editorial Estampa.

1971, *Vocação Animal*, Lisboa, Dom Quixote.

1973a, *Poesia Toda 1*, Lisboa, Plátano Editora.

1973b, *Poesia Toda 2*, Lisboa, Plátano Editora.

1980, *Os Passos em Volta*, Lisboa, Assírio & Alvim.

1981, *Poesia Toda*, Lisboa, Assírio & Alvim.

1990, “As Turvações da Inocência”, in *Público*, 4 de dezembro, pp. 29-31.

1999 “Relance sobre a Poesia de Edmundo de Bettencourt, in Edmundo de Bettencourt, *Poemas de Edmundo de Bettencourt*, col. “Documenta poética”, n.º 49, Assírio & Alvim, 1999, pp. 7-29.

2013, *Photomoton & Vox*, 5.ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim.

2014, *Poemas Completos*, 1.ª ed., Porto, Porto Editora.

2015a, *Os Passos em Volta*, 12.ª ed., Porto, Porto Editora.

2015b, “Vinte e cinco cartas de Herberto Helder”, in *Relâmpago, Revista de Poesia*, N.º 36/37, pp. 137-195.

2018, *em minúsculas – crónicas e reportagens de Herberto Helder em Angola*, 1.ª ed., Porto, Porto Editora.

Bibliografia Passiva

1) Sobre Herberto Helder:

CRUZ, Gastão,

1985, “ “Os Passos em Volta” ou o “caminho para o conhecimento” ”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 30 de abril a 06 de maio, pp. 5-6.

2015, “Vinte e cinco cartas de Herberto Helder”, in *Relâmpago, Revista de Poesia*, n.º 36/37, pp.137-196

- FERNANDES, Ana Raquel,
 2015, “Cronologia de Herberto Helder”, in *Relâmpago, Revista de Poesia*, n.º 36/37, pp.228-231.
- GUERREIRO, António,
 2015a, «Herberto Helder (1930-2015): o mito do "poeta obscuro"», in *Público*, 25 de Março, p. 4.
 2015b, «Herberto Helder (1930-2015): entre o terror e a beleza trágica» in *Público*, 25 de Março, p. 8-9.
- GUSMÃO, Manuel,
 2002, “Postface”, in *de Le Poème Continu – somme anthologique de Herberto Helder*, Paris, Institut Camões / Chandeigne.
 2009, “Herberto Helder: o poema contínuo na primeira década do 2.º milénio (preparativos)”, in *Diacrítica – Série Ciências da Literatura*, N.º 23/3, pp. 129-144.
- LOPES, Silvina Rodrigues,
 2003, *A Inocência do Devir: Ensaio a Partir da Obra de Herberto Helder*, Lisboa, Vendaval.
 2009, “Investigações poéticas do terror”, in *Diacrítica*, N.º23/3, pp 169-177.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel,
 1999, “Herberto Helder – “Do mundo”: a dualidade e os mistérios” in *Rima Pobre*, 1.ª ed., Lisboa, Editorial Presença.
- MARINHO, Maria de Fátima,
 1982 *Herberto Helder: a Obra e o Homem*, Lisboa, Editora Arcádia.
- MARTELO, Rosa Maria,
 2014, in “*Os Koans Revisitados (Ou de como Escrever entre Poesia e Prosa)*”, ELYra: Revista Da Rede Internacional LyraCompoetics, 4. Obtido de <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/55>.
 2016, *Os Nomes da Obra – Herberto Helder ou o Poema Contínuo*, 1.ª ed., Lisboa, Documenta.
- OLIVEIRA, Daniel,
 2018, “Prefácio”, in *em minúsculas – crónicas e reportagens de Herberto Helder em Angola*, 1.ª ed., Porto, Porto Editora, pp.7-9.
- SILVA, João Amadeu Oliveira Carvalho da,
 2000, *Os selos de Herberto Helder; entre a apresentação do rosto e a biografia rítmica*, col. “Estudos Humanísticos”, vol.2, Braga, Publicações da faculdade de filosofia da UCP.

- 2004, *A poesia de Herberto Helder: uma palavra sagrada na noite do mundo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- 2009, “A faca não corta o fogo: contextos poéticos de uma biografia”, in *Diacrítica – Série Ciências da Literatura*, N.º 23/3, pp. 65-82.
- 2013, “*TODOS OS LUGARES SÃO NO ESTRANGEIRO*”, In *O imaginário das viagens – literatura, cinema, banda desenhada*, Coleção Hespérides Literatura, 1.ªed., V. N. Famalicão, Edição do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Edições Húmus, pp.49-60.
- SILVA, Marco André Fernandes da,
- 2009, “*Os Passos em Volta*” de *Herberto Helder: uma viagem pelo inverso da realidade*, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa.

2) Sobre Literatura Portuguesa:

- GUIMARÃES, Fernando,
- 1999, *O modernismo português e a sua poética*, Porto, Lello Editores.
- PESSOA, Fernando,
- 1997, *I – Poesias de Fernando Pessoa*, 16.ª ed., Lisboa,
- 2008, *Livro do Desassossego*, composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa, 3.ª ed., Lisboa, Richard Zenith e Assírio & Alvim.
- LOURENÇO, Eduardo,
- 1994, *O Canto do Signo – Existência e Literatura*, 1.ª ed., Lisboa, Editorial Presença.
- 1998, *O esplendor do caos*, 1.ª ed., Lisboa, Gradiva.
- MARTELO, Rosa Maria,
- 2007, *Vidro do Mesmo Vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*, 1.ª ed., Porto, Campo das Letras.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M.,
- 1987, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina.
- SARAIVA, António José,
- 1997 *Iniciação na Literatura Portuguesa*, 3.ª ed., Lisboa, Gradiva.

3) Sobre Filosofia, Teoria Literária e Estudos Literários

- BLOOM, Harold,
- 1997, *O cânone ocidental*, trad., Manuel Frias Martins, Lisboa, Temas e Debates.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain,

- 2010, *Dicionário dos Símbolos*, 2ª Edição, trad. de Cristina Rodrigues e Artur Guerra, Lisboa, Editorial Teorema.
- ECO, Umberto,
1981, *O signo*, 2.ªed., trad. Maria de Fátima Marinho, Lisboa, Editorial Presença.
- DELEUZE, Gilles,
1997, *Crítica e Clínica*, 1.ª ed., trad. de Peter Pál Pelbart, São Paulo, Editora 34.
2002, “A imanência: uma vida...”, in *Educação & Realidade*, trad. Tomaz Tadeu, Porto Alegre, Publicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, julho/dezembro, pp.10-18.
2011, *Francis Bacon – lógica da sensação*, 1.ª ed., trad. José Miranda Justo, Lisboa, Orfeu Negro.
2015, “ Sobre quatro fórmulas poéticas que poderiam resumir a filosofia kantiana”, in *O Mistério de Ariana – Cinco textos e uma entrevista de Gilles Deleuze*, 3.ª ed., trad. Ernesto Sampaio, Lisboa, Nova Vega.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix,
1992, *O que é a Filosofia?*, trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, “Coleção Biblioteca de Textos Universitários”, Lisboa, Editorial Presença.
2003, *Kafka: para uma literatura menor*, trad. Rafael Godinho, “Coleção Testemunhos”, Lisboa, Assírio & Alvim.
- DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire,
2004, *Diálogos*, trad., José Gabriel Cunha, Lisboa, Relógio D’Água.
- GASSET, José Ortega y,
1967 *Meditações do Quixote*, trad. Gilberto de Mello Kujawski, São Paulo, Livro Ibero-Americano.
1999 *O que é a filosofia?*, trad. José Bento, “Coleção Livros Cotovia”. Lisboa. Cotovia.
- GIL, José,
2018, *Caos e Ritmo*, Lisboa, Relógio D’Água.
- NIETZSCHE, Frederico,
1973 *O Crepúsculo dos Ídolos*, trad. Maria do Carmo Ravara Cary, Lisboa, Editorial Presença.
1978 *A Origem da Tragédia*, 3.ª ed., trad. Álvaro Ribeiro, Lisboa, Guimarães Editores.
1998, *Assim Falava Zaratustra*, trad. Paulo Osório de Castro, Lisboa, Relógio D’Água.
1999, *Para além do bem e do mal*, trad. Carlos Morujão, Lisboa, Relógio D’Água.

2000, "Ecce Homo" in *O Anticristo, Ecce Homo, Nietzsche contra Wagner*, trad. Paulo Osório de Castro, "Coleção Obras Escolhidas", vol. sete, Lisboa, Relógio D'Água.

4) Sobre outros assuntos

PAZ, Octavio,

1998 *Vislumbres da Índia*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Difel.

WAAL, Edmund de,

2016, *A rota da porcelana*, 1.ªed., Porto, Sextante Editora.