

Estilo e ficção autoral n'Os Passos em Volta, de Herberto Helder

Silvia Oliveira

Resumo. *Os Passos em Volta* de Herberto Helder, publicado pela primeira vez em 1963, é o único volume de contos numa obra predominantemente poética. Os contos deste volume têm sido sistematicamente interpretados biograficamente (estabelecendo uma unidade de autor textual e empírico); e funcionalmente (cumprindo estes textos em prosa a função de clarificar a poesia de Herberto). Através da releitura de três dos mais citados contos do volume, “Estilo,” “Teoria das Cores,” e “Poeta Obscuro,” discuto que a categoria do narrador nestes textos cria ficções de autor, em vez de reflectir uma entidade extratextual. O princípio estrutural d’*Os Passos em Volta* é a compulsão para a narrativa. O modo discursivo por excelência destes contos é o irónico. Eu sugiro que estes dois factores inviabilizam as estratégias de leitura monológicas atrás mencionadas.

Herberto Helder fez de 1968 um local de peregrinação. Na sua monumental história pessoal, o fracasso de 1968 instituiu-se como início em maturidade de uma poética radicada na inevitabilidade do dizer e do fazer poéticos. Abandonando progressivamente a escrita em prosa, ou relegando-a definitivamente para as colecções de “textos indigentes” (como *Photomaton & Voz*), Herberto Helder manteve *Os Passos em Volta*, desde a primeira edição em 1963 num estatuto especial, não incorporando estes textos no corpus que desde 1981 leva o título de *Poesia Toda*. Pretendo neste trabalho retomar a

questão talvez já cansada, mas em todo o caso ainda não resolvida, do lugar d'*Os Passos em Volta* na economia de *Poesia Toda*, tradicionalmente secundarizado. Para isso tomo como estratégia a releitura de três contos, “Estilo,” “Poeta Obscuro,” “Teoria das Cores,” tornados locais de peregrinação (súmulas de sentido) da poesia de Herberto: quero dizer, da obra poética e do autor. Sugiro que, sob os auspícios da ironia, o estilo é uma ficção da mesma forma que 1968 é uma ficção, e ambos são produtos de uma muito premente compulsão para a narrativa. Este encadeamento leva-nos à questão problemática da identificação n'*Os Passos em Volta* de uma figura única de autor, à interpretação biografista e interna à obra poética de Herberto Helder, condicionadas as duas por uma (muito modernista) subordinação da prosa à poesia.

I.

Fala-se de Herberto Helder por aproximações, circumloquções, metáforas, repetições, numa metodologia que revela simultaneamente respeito pela complexidade da sua poética e um sentimento de impotência explicativa. Fala-se da “exegese” de Herberto Helder, tomando a parte pelo todo, (con)fundindo o homem com a obra. No entanto, tal aproximação exegética é antes de mais tropológica, porque se radica no reconhecimento da subversão do sentido da palavra, extensível à linguagem que “organiza” o universo. O “homem irónico” de certos textos d'*Os Passos em Volta*, o “decifrador irreverente da matéria enigmática” (Dal Farra 18), é o garante da arquitectura textual fundada naquele que é o tropo dos tropos: a ironia (de Man, *Aesthetic* 179).

No seu diálogo com o interlocutor silencioso do conto “Estilo,” o primeiro conto do livro, o homem irónico apresenta-se como o sistematizador da vida entendida “como um acontecimento excessivo”: “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” (9). Para exemplificar a sua teoria, o homem irónico alude à história do médico que lhe receitou remédios para a loucura, e à do homem velho que, apesar de não ter já muito que esperar da vida, não prescindia do amor, e então amava as flores. Conta também como ele alcança o seu estilo “estudando matemática e ouvindo um pouco de música” e como “as crianças enlouquecem em coisas de poesia.” A compulsão para a narrativa torna-se dessa forma ela mesma expressão da impossibilidade de ordenação lógica do discurso que resultaria

na resolução racional do caos. Note-se como as narrativas aparecem aqui transcritas nos seus elementos mínimos de significação, pondo em destaque o seu carácter exemplar.

A sobreposição da micronarrativa à narrativa (como um palimpsesto que revelasse todas as camadas subjacentes) obedece a uma lógica da linguagem poética e, simultaneamente a uma lógica aparentada da escrita automática (sem o elemento aleatório). As duas caracterizam-se por uma manipulação económica do discurso (do que resulta uma tendência para a contenção narrativa), mas também se associam a um discurso psíquico que n' *Os Passos em Volta* aparece em diversas ocasiões: em diálogos e monólogos suscitados por uma qualquer vivência da sensibilidade inteligente, mediada em diversas ocasiões pela loucura (melhor será dizer: pela possibilidade dela): “a loucura, a tenebrosa e maravilhosa loucura... Enfim, não seria isso mais nobre, digamos, mais conforme ao grande segredo da nossa humanidade? Talvez o senhor seja mais inteligente do que eu” (12).

Afirmar a vigência da ironia, o tropo dos tropos, neste texto e em todos os textos deste autor pode ser uma leitura perigosa no sentido que Schlegel lhe atribui ao defini-la como “permanente parábase” (Miller 60). Se um texto irónico instaura a suprema incompreensibilidade, a permanente suspensão do sentido ou brecha na ilusão dramática, aquilo que Hegel, criticando Schlegel, definiu como “infinita negatividade absoluta,” o leitor encontra-se num impasse irresolúvel, depara-se com uma aporia. A impossibilidade de resolução dialéctica é na verdade a asserção da irreduzibilidade do signo, ou o que o nosso ironista apelida de “abstracção,” uma operação intelectual de redução de tópicos que permite ordenar (momentaneamente) o caos. A ironia final do texto talvez resida na invocação constante e mágica do estilo como artimanha, princípio de composição poética e existencial:

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... Às vezes uso o processo de esvaziar as palavras... Pego numa palavra fundamental: Amor, Doença, Medo, Morte, Metamorfose. Digo-a baixo vinte vezes. Já nada significa. É um modo de alcançar o estilo. (11)

O estilo, a palavra submetida à lei da ironia, seria então a fórmula mágica performativa, não aquilo que dá a conhecer, que descreve, mas aquilo que faz acontecer. E é este carácter mágico que pode estabelecer uma barreira a certos leitores, por que “there is no way to know, for sure, whether the revelation is

a true one, or only a semblance” (Miller 72). Porque acreditam no seu valor mágico, as crianças “enlouquecem em coisas de poesia.” O que separa o ironista da criança é a necessidade de controlar o “volume impossível” das coisas da vida; mas o que separa o ironista do seu interlocutor é que este necessita de escapar à submissão e à lei da ironia, “está demasiado na posse de um estilo,” e talvez aí resida a sua inteligência.

Como fica claro no conto “Estilo,” o autor recorre ao esvaziamento das palavras, diríamos de forma compulsiva, com vista a chegar a uma paradoxal realidade pre-linguística. O falhanço de 1968 (que o poeta decretara como o ano em que se dedicaria ao silêncio) revela-se uma feliz confirmação do estilo, e legitima a união entre linguagem (poética) e consciência, desta feita reconstruídas.

A ironia aparece intimamente ligada a um conceito também composicional em Herberto Helder: a metamorfose. O conto “Teoria das Cores” é exemplar— e tem sido lido como exemplo—da lógica alquímica subjacente ao acto criativo artístico. O pintor, mais do que o filósofo, é intérprete do princípio transcendente com o qual o homem comunica através da arte. Este conto expõe uma teoria da representação realista que se articula com o texto “(A Paisagem É um Ponto de Vista)” de *Photomaton & Vox*. É de realçar o parentesco etimológico de “teoria” e “ponto de vista” (tal como “teorema” noutro conto): *theōrā* significa em Grego contemplação, especulação, vista, sendo o *theōrós* o espectador. Nos dois textos trata-se da representação da realidade como resultado de um ponto de vista, e postula-se a verticalidade da relação espectador-real em oposição à relação horizontal das poéticas reflexivas (aristotélicas e platónicas). A verticalidade do ponto de vista é entendida como a que mais fielmente representa o real (a paisagem) por ser a única capaz de o contemplar através de várias perspectivas. Herberto Helder ensaia assim nestes textos uma poética do realismo que decorre não só da constante auto-reflexão da prática artística, mas que pretende ser igualmente uma tomada de posição na polémica que desde os anos 40 opunha neo-realistas, presencistas e surrealistas.

O pintor de “Teoria das Cores” depara-se com um fenómeno de progressiva modificação da realidade enquanto a contempla. A questão que se lhe coloca é a de traduzir essa mesma realidade para o quadro respeitando a sua natureza mutável. A cor preta que se desenvolve e alastra desde o interior do peixe no aquário, sobrepondo-se à sua cor vermelha é a “insídia do real” que abre “um abismo na primitiva fidelidade do pintor” (23), obrigado dessa forma a questionar o real para poder representá-lo fielmente:

Ao meditar sobre as razões da mudança exactamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efectuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose.

Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo.

Da concepção aristotélica do estilo como instrumento passamos para uma concepção do estilo como código de representação do real inseparável de uma acção personificadora: a função expressiva da obra de arte não é inteligível em última instância se não for atribuível a um autor, isto é, não pode por exemplo sustentar-se como um fenómeno natural (produzido pela natureza). Através do protocolo conceptual da repetição, o estilo cria a consistência necessária tanto à construção como ao reconhecimento de uma figura de autor que se comunica através da obra. A projecção dessa figura de autor permite que a identificação de um determinado estilo acompanhe o reconhecimento do autor, assim envolvido na rede traumática de influências criativas/criadoras.¹

Existem ainda paralelos interessantes a desenvolver em relação à teorização herbertiana do estilo. Recordo que é nos anos 60 que Lacan, influenciado pelos surrealistas, define o real em termos de trauma. Igualmente Andy Warhol na mesma altura serve-se do esquema repetitivo imagético para revelar o automatismo da produção. O estilo de Warhol aproxima-se da teoria herbertiana que temos vindo a debater: “the more you look at the exact same thing, the more the meaning goes away, and the better and emptier you feel.”² A actividade de esvaziar as palavras tem o paralelo na perda ou dispersão do sentido nas imagens de Warhol. Ambas actividades só são possíveis, no entanto, por obra de ironia, já que o sentido não se dissolve na repetição, mas chama a atenção para a materialidade daquilo que facilmente passa por essência (a palavra, a imagem). Nestes casos, o sentido deriva da repetição. Os dois seguem assim os passos de Nietzsche quando escrevia repetidamente (compulsivamente) “Got ist Tot” para demonstrar que Deus é ausência, que o princípio da transcendência é o princípio da ausência.

Essa é a estratégia (de salvação) do narrador que no conto “Poeta Obscuro” traça a lápis na parede em frente da cama a frase “Meu Deus, faz com que eu seja sempre um poeta obscuro”(167). A inscrição da frase não tem o valor de lei, trata-se do mesmo intuito com que Nietzsche escreveu

“Deus é morte/Deus está morto,” um intuito de clarificação: “Acerca da frase—‘Meu Deus, faz com que eu seja sempre um poeta obscuro.’—julgo haver alguma coisa a explicar.”

Osvaldo Silvestre lê este conto como “um metatexto do projecto da (neo)vanguarda, para quem o imperativo do novo se impõe ao poeta” (114). A invocação da transcendência, bem como do modo poético nos vocábulos “Deus” e “obscuro,” e a sua materialização na parede do quarto garantem a sua existência. A lógica negativa que perspectiva a incomunicabilidade passa pela materialização da palavra e do seu poder criativo quando o poeta a escreve no papel: “O poema que se escreve—longo texto fluindo, 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” (“Poeta Obscuro” 169). O poema consegue o vazio que Deus habita (Diogo 150).

É neste ponto que Silvestre situa o drama das neovanguardas: “a pulsão regressiva da vanguarda coexiste com o projecto racionalista de controlo absoluto do material” (114), acompanhando uma subjectividade triunfante não por se reduzir a uma humanidade sem Deus mas ao se elevar ela mesma à divindade: “De modo que é um extraordinário triunfo tomar o papel entre duas mãos sábias e rasgá-lo aos bocadinhos, sorrindo” (“Poeta Obscuro” 169).

Em diversos momentos surpreendemos nestes contos um sorriso irónico do homem em situações de auto-reflexão que abrem para a clarificação, geralmente decorrentes de uma situação extrema de adversidade (material, física ou intelectual). É também o sorriso do louco que se junta à galeria de filósofos ironistas, poetas, bêbedos que populam estes textos que, como eles, obedece à lei dialógica básica de sempre questionar toda a asserção. A ironia como método tem em Kierkegaard o seu cultor ético por excelência. Para este filósofo, a ironia não é apenas um momento de negatividade necessário (Hegel), mas representa o início da subjectividade. Como sintetiza Lee Capel na sua Introdução à tradução inglesa da obra do filósofo dinamarquês, *The Concept of Irony: with constant reference to Socrates*, “to comprehend this much of the ideal significance of the irony is to grasp its meaning as *contradiction* (ambiguity), its structure as *dialectical*, its medium the *language of reflection*, its style *antithetical*, and its aim *self-discovery*” (32).

O momento aporético de negatividade evidenciado na atitude confrontacional em diversos contos d’*Os Passos em Volta* coloca o autor “na parte da história melancólica do modernismo tardio”:

...propõe-se, na lógica das vanguardas, como “avanço” conquanto possuído pela lentidão do tardo-modernismo...por outro [lado], ela [a obra] não deixa de desejar o salto extra-histórico que a reconduzisse àquele lugar por que grande parte da vanguarda anseia: o mito. (Silvestre 111)

Por “modernismo tardio” entende Merquior o “desengajamento progressivo dos principais elementos da poética modernista: o mito da imagem romântica, a política da recusa e redenção e a “participação nas trevas” (12). E se identificamos em Herberto Helder grande parte da gramática do Surrealismo, a confluência do modernismo tardio com a lógica das vanguardas resultou numa fuga à escola contrapondo-se a ela uma solidão autoral ou uma mitologia pessoal (Diogo 75).

II.

Solidão autoral ou mitologia pessoal indicam uma instância intra-literária, formada no texto ou na obra, de maior impacto em textos líricos, isto é, naqueles textos que expõem uma experiência fundada num Eu. A poesia encontra-se assim no centro da experiência literária como a forma que mais claramente afirma a especificidade do domínio do literário (Culler 162). Para Culler, a relação do discurso literário com o discurso quotidiano é, nesta lógica, uma de correspondência através da qual o leitor procede à naturalização do primeiro. Esse processo de naturalização será, por sua vez, a actividade da leitura que assenta na identificação de vários momentos ou níveis de verosimilhança. Uma das formas de naturalizar a ficção reside na identificação de narradores (Culler 200) estabelecendo redes de significação extratextuais. Esta é a problemática de que me ocupo em seguida.

Os contos d’*Os Passos em Volta* participam do mesmo movimento de escrita em prosa continuado em *Retrato em Movimento* (1967), *Apresentação do Rosto* (1968), *Vocação Animal* (1971), que engloba também os textos de *Photomaton & Vox* (1979) e que progressivamente se situaram em paralelo ao corpus canonizado de *Poesia Toda*. A proximidade entre estes textos, subordinando-os no entanto à matriz lírica, favorece uma coesão textual que passa por uma coesão da instância enunciativa. Assim se explica o favorecimento nos contos d’*Os Passos em Volta* da vertente intimista e da interpretação biografista que perpetuam aquela subordinação.

Nas leituras habitualmente feitas d’*Os Passos em Volta*, todas as instâncias de enunciação dos contos confluem irresistivelmente numa figura autoral

(Herberto Helder) que legitima não só os textos individuais mas a obra no seu conjunto. Isto equivale a afirmar que os vários narradores que identificamos nos contos de *Os Passos em Volta* são ficções de um mesmo autor empírico, e também que são eles mesmos transmutações desse autor empírico. O modo interpretativo aplicado a *Os Passos em Volta* revela-se assim o biográfico, o que institui a intencionalidade autorial como o garante do sentido último dos textos. Tal análise tende, “naturalmente,” a relegar para um plano secundário as zonas de ambiguidade discursiva que, ensinaram os New Critics, revelam a falácia da intencionalidade autorial como fonte credível de sentido.

Chamo agora a atenção para uma esperada coincidência. No mesmo ano em que Roland Barthes proclamava a morte do Autor (1968), Herberto Helder prometia-se ao silêncio. Parecendo que coincidiam os ânimos destrutivos, eles encontravam-se na verdade em campos bastantes distantes. A mudança de paradigma, verificada nos estudos literários desde os trabalhos de Hans Robert Jauss e da Escola de Constança concentrando-se na recepção literária, influenciou definitivamente a tese que Barthes proclamou na famosa frase: “la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l’Auteur” (495). Mais interessado em investigar relações de poder instituídas através do discurso, Foucault um ano depois falava da “função autor” como “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (Gusmão 486). Entre a noção da morte crítica do Autor (Barthes) e a historicização da figura do Autor (Foucault) há em comum nos dois uma análise que abala a concepção unitária e imutável tradicional daquele como guardião do sentido da obra. As duas teorias na verdade podem ler-se de forma complementar com outros ataques da época à concentração de sentido/poder numa figura (nomeadamente ataques políticos). No entanto, o decreto de Barthes abalou estruturas que não podem ser destruídas, como provam os discursos de minorias que sempre se aprestam a recuperar a figura do Autor, ainda que recusem um modo autoritário de garante do sentido. Aliás, o manifesto “La Mort de L’Auteur,” não se aplica necessariamente ao próprio Barthes (neste texto figura tutelar assaz autoritária), podendo quando muito historicizar-se a sua função. A razão para este aparente paradoxo reside na impossibilidade de fazer desaparecer as posições de sujeito: ascendendo da morte do Autor, poderá o leitor substituir o autor textual?

Pretendo agora articular estas questões com a obra de Herberto Helder. As várias referências ao silêncio que percorrem principalmente as suas primeiras

obras têm de ser entendidas no contexto de uma poética da modernidade na qual o sujeito vive na (e através da) linguagem a dramática cisão entre consciência e mundo. Impotência e impostura, qualidades trágicas da linguagem poética, passam a significar uma vivência em crise e a falência do sujeito. É assim que autores como Baudelaire resolvem triunfantemente a vida na obra, e analogamente, outros como Rimbaud abandonam a literatura. A vivência de um modernismo tardio, no qual o sujeito se encontra definitivamente desiludido de todas as aventuras humanas mas ainda não desistente (o que lhe garante uma réstia de esperança), permite que Herberto Helder viva conscientemente a sua condição aporética: “Devo ainda falar e falar, depois de 1968, o ano em que—finalmente!—me prometi ao silêncio? 1968 foi a minha melhor descoberta, e também um ano que me custou quase a respiração. Pois parece ser necessário que fale” (*Photomaton* 43). Ao evidente fracasso do decreto (vivido como uma descoberta) corresponde a necessidade de o narrar, a expressão da aporia só podendo ser feita pelo poeta capaz de expressar a ambiguidade da sua condição. A ironia torna-se assim no modo principal de Herberto Helder por ser o único ponto de vista que não apreende o sentido numa única direcção.

1968, que não resultou no silêncio do autor, não pode senão ser entendido como uma referência ficcional cuja verificabilidade não nos é possível averiguar. Sigo Paul De Man na consideração que a ilusão de referencialidade é em si uma ficção (e não uma representação factual de uma figura) que adquire um certo grau de produtividade referencial (*The Rhetoric of Romanticism* 69). De Man desconfia da existência do género autobiográfico que se institui em oposição à ficção com base numa estrutura verificável de referências externas ao texto. Sugere que o momento autobiográfico aparece como uma figura da leitura na qual os dois sujeitos envolvidos (o autor *do* texto e o autor *no* texto que partilham o mesmo nome) se determinam um ao outro por mútua substituição reflexiva (70). Para De Man, um texto no qual o autor declara ser o sujeito do seu próprio entendimento (autobiografia) não difere funcionalmente de quando um sujeito reclama a autoria de determinada obra; nos dois casos estamos perante uma série de substituições especulares de autoria.

Em nenhum texto de Herberto Helder esta especularidade é explicitada por via do nome: nunca o nome do autor aparece gravado em outros lugares além da primeira página. Há no entanto todo um conjunto de características que nos permitem falar de uma consciência de autor exterior à obra; essas características

constituem o autor como editor da sua própria obra. Neste momento recorro ao trabalho de Helena Buescu na sua análise da instância do autor na obra *The Alexandria Quartet* de Lawrence Durrell. Defende Buescu que:

...ou aceitamos a autoria como gesto meramente extratextual e por isso sempre intrusivo e (no sentido repressivo do termo) autoritário...ou aceitamos a autoria como *lugar de fronteira e cruzamento* entre o que classificamos...como o extratextual e o intratextual, e reconhecemos na estrutura composicional desta obra um efeito do autor textual que não se confunde aqui, em nenhum momento, com os vários narradores dos quatro romances em questão. (32)

Embora não se referindo ao caso de Herberto Helder, parece-me que esta citação nos pode elucidar em duas problemáticas essenciais. A primeira prende-se com o acto de leitura e interpretação (“aceitamos a autoria”). A segunda prende-se com o facto de o efeito do autor textual da obra herbertiana se potencializar virtualmente em todos os seus narradores.

Parece ficar claro da citação de Helena Buescu que o papel atribuído ao leitor (chamemos-lhe empírico) será o de validar a autoria ou zelar pela verificabilidade das referências do autor. Aceitando a autoria ou o entendimento hipotético da autoria como “gesto meramente extratextual,” o leitor não põe em causa a validade da entidade “autor.” Já a segunda questão parece levantar mais problemas: o efeito do autor textual (tal como o deparamos nas anotações extratextuais como os prefácios) “não se confunde aqui, em nenhum momento, com os vários narradores dos quatro romances em questão.” Está implicado na negativa “em nenhum momento” que o carácter autónomo dos narradores dos quatro romances se radica na ficcionalidade de cada um deles que não lembra nunca (não faz efeito de) o autor extratextual que o leitor deverá aceitar enquanto autoritário ou não.

Não pretendendo debater a questão do efeito de autor na obra-prima de Durrell, transfiro esta problemática para Herberto Helder em cuja obra esta questão é certamente mais complexa. Logo à partida o autor textual, chamemos-lhe Herberto Helder (ou o poeta), compila em livro (*Photomaton & Vox*) as intervenções críticas que o referenciam como autor de toda a obra até então publicada; encontramos ainda momentos autobiográficos, isto é, narrativas especulares nas quais existe auto-referência a um sujeito (“eu”) sem no entanto existir um envio a uma assinatura. O efeito de autor parece ligar-se intimamente ao discurso em primeira pessoa, a um sujeito de experiências

identificáveis como pertencendo à mesma pessoa, à menção de certos dados de referência ao mundo real e à biografia do homem empírico que se imiscuiria na biografia do autor textual. Se o papel do leitor consiste em validar a autoria destes textos, uma tarefa que lhe cabe é de verificar os dados biográficos. Assim fez, por exemplo, Fátima Marinho ao comprovar os testes psicofisiológicos no Serviço de Psiquiatria do Hospital de Santa Maria em Lisboa em 1964 a que o autor faz referência num texto de *Photomaton*: “Mandaram-me fazer um electro-encefalograma para ver como ia o meu ritmo alfa” (“[os diálogos]” 31). No entanto, se aceitarmos que o papel do leitor se poderá expandir em determinados casos para além da aceitação do efeito (mais ou menos autoritário) do autor, o que equivale a delegar-lhe em certa medida características autorais na atribuição de sentido, aproximamos da leitura que eu pretendo sugerir dos contos d’*Os Passos em Volta*.

Como é sabido, são variadas as estratégias que geram um sentido de unificação neste livro: a imagem global do movimento cíclico nos contos estrategicamente distribuídos; a primeira pessoa da enunciação na maioria dos contos que é sujeito e narrador de uma experiência de vida; a escassez de personagens; recurso à narrativa exemplar que projecta um narrador evidenciando todas as características tradicionais de autoridade; auto-referência do narrador como poeta ao seu ofício (invocando o autor de *Poesia Toda*). Vemos que, ao contrário do que foi dito acerca dos quatro romances de Lawrence Durrell, o efeito autoral n’*Os Passos em Volta* confunde-se com e implica-se em cada um dos narradores sem, ao mesmo tempo, o fazer explicitamente. Porque o efeito de real nestes contos é problemático, os mecanismos de naturalização da narrativa não permitem estabelecer um sentido certo quanto à unidade de efeito de autor. Dever-se-á talvez falar de efeitos de autor sem abandonar a possibilidade da sua confluência num único—isto é, não submetendo *a priori* o texto à tirania do único.

Sugiro que ao potencializar simultaneamente quer um efeito único de autor quer efeitos múltiplos (correspondendo, por exemplo, a diferentes experiências de vida), as instâncias autorais nesta obra sublinham a sua ficcionalidade através do impulso para a narrativa, facto que desde logo deve precaver o leitor crítico a evitar leituras monológicas d’*Os Passos em Volta* quer de teor biográfico quer de teor pedagógico ou explicativo da poesia de Herberto Helder.

Tal atitude ou disponibilidade por parte do leitor certamente viabiliza um espaço para *Os Passos em Volta* não subordinado à exegese de *Poesia Toda*

(centro, totalidade) mas, na designação de Túa Blesa, em gravitação descentrada que aponta não para a unidade de textos mas para uma “(com)unidade” (Blesa 147). Seguindo esta leitura, *Os Passos em Volta* não obedece a uma lógica temporal que o estabelece como variante em prosa de *Poesia Toda* mas como unidade-(com)unidade em equidistância descentralizada desta. No fundo, trata-se de interpretar o modelo herbertiano da circularidade enquanto modelo espacial e não temporal, isto é, como metáfora composicional da sua escrita e não metáfora para a interpretação da sua obra.

Notas

¹Herberto Helder é certamente, depois de Fernando Pessoa, o mais significativo “poeta forte” português envolvido na rede de influências, ao que não é alheia a sua atitude anti-fraternidade comunitária (a comunidade das letras), e gerando a esperada angústia nos poetas aspirantes a uma voz autónoma, um estilo. Leia-se a este respeito a comvente e angustiada carta aberta de Joaquim Manuel Magalhães a Herberto Helder: “...quando cheguei às ‘Musas Cegas’ deixei de saber o que fazer com as palavras. Você não devia existir” (129-133).

²Citado em Foster 103.

Obras Citadas

- Barthes, Roland. “La Mort de L’Auteur.” *Manteia*: 1968. *Roland Barthes: Oeuvres Complètes*. Vol. 2. 1966-1973. Paris: Seuil, 1994. 491-95.
- Blesa, Túa. *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Departamento de Linguística General e Hispánica, 1998.
- Buescu, Helena Carvalhão. *Em Busca do Autor Perdido. Histórias, Concepções, Teorias*. Lisboa: Cosmos, 1998.
- Capel, Lee M. Introdução, tradução e notas. *The Concept of Irony. With Constant Reference to Socrates*. Soren Kierkegaard. New York: Harper & Row, 1965. 7-41.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and The Study of Literature*. Ithaca, New York: Cornell UP, 1975.
- Dal Farra, Maria Lúcia. *A alquímia da linguagem. Leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*. Lisboa: INCM, 1986.
- De Man, Paul. *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1996.
- . *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia UP, 1984.
- Diogo, Américo Anónio Lindeza. *Herberto Helder: texto, metáfora, metáfora do texto*. Coimbra: Livraria Almedina, 1990.
- Foster, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at The End of the Century*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.
- Gusmão, Manuel. “Autor.” *Biblos*. Vol 1. Lisboa: Verbo, 1995.
- Helder, Herberto. *Os Passos em Volta*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

- . “Poeta Obscuro.” *Os Passos em Volta*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994. 167-70.
- . *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987.
- Magalhães, Joaquim Manuel. *Os dois crepúsculos. Sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.
- Marinho, Maria de Fátima. *Herberto Helder. A obra e o homem*. Lisboa: Editora Arcádia, 1982.
- Merquior, José Guilherme. “O significado do pós-modernismo.” *Colóquio/Letras* 52 (1979): 5-15.
- Miller, Hillis. “Friedrich Schlegel and the Anti-Ekphrastic Tradition.” Ed. Michael Clark. *Revenge of the Aesthetic. The Place of Literature in Theory Today*. Berkeley, Los Angeles: U of California P, 2000.
- Silvestre, Osvaldo. “Da nova música à *musica perennis*: aporias tardo-modernistas em Adorno e Herberto Helder.” *Zentral Park. Revista de teoria e crítica*. 1, (1999): 109-16.

Sílvia Oliveira é licenciada em Estudos Portugueses e Franceses pela Universidade do Porto; doutorada em Estudos Portugueses pela Universidade da Califórnia, Santa Barbara (2004) com a tese: *Tendências do conto português nos anos 60: José Cardoso Pires, Maria Judite de Carvalho, Herberto Helder*. É actualmente professora assistente de literatura portuguesa e espanhola na Universidade de Purdue, Indiana. De momento os seus estudos centram-se na poesia portuguesa e espanhola de mulheres, com particular enfoque na poesia galega contemporânea. O seu último artigo, ‘Enterrando vivos’: especulações em torno de *O Estádio do Espello* de Maria do Cebreiro,” foi publicado em *Lectora: Revista del Centre Dona I Literatura*. Universitat de Barcelona (2003). E-mail: soliveir@purdue.edu