

Juliano Gouveia dos Santos*

Universidade de São Paulo

Ilhas da voz – paisagem e criação na prosa de Herberto Helder

Resumo: O artigo apresenta uma leitura “parcialíssima” da produção em prosa de Herberto Helder com o intuito de compreender os condicionamentos pelos quais se dá a emergência de uma voz propriamente literária e que parecem estar ligados a um elemento aí recorrente, qual seja, o da ilha (em sua forma literal, por assim dizer, ou em transfigurações). Trata-se de uma leitura parcial pois baseada em um estudo não circunscrito e sistemático dessa obra e de sua fortuna crítica, mas motivada em estabelecer relações com uma produção contemporânea em prosa que serve de referência, assim como a de Helder, à minha própria produção textual. O artigo se vale ainda, em muitos momentos, de figuras especulares e de duplos – que, assim como a ilha, remetem ao “voltar-se a si mesmo” – para entender a emergência da voz literária como “uma outra voz”.

Palavras-chave: Herberto Helder, ilha, voz, paisagem, prosa contemporânea

Abstract: The article presents a “very partial” reading of Herberto Helder’s prose production in order to understand the conditioning by which the emergence of a properly literary voice takes place. That seems to be linked to a recurring element there, namely, that of the island (in its literal form, we could say, or in transfigurations). It is a partial reading as it is based on a non-circumscribed and systematic study of his work and its critical fortune, but motivated to establish relationships with a contemporary prose production that serves as a reference, like Helder’s, to my own production. The article also uses, in many moments, specular figures and doubles – which, like the island, refer to “turning back on oneself” – to understand the emergence of the literary voice as “another voice”.

Keywords: Herberto Helder, Island, voice, landscape, contemporary prose

“[...] ainda uma vez, uma única condição: seria preciso que o homem se sujeitasse ao movimento que o conduz à ilha, movimento que prolonga e retoma o impulso que produzia a ilha.”

Gilles Deleuze, “Causas e razões das ilhas desertas”

Na parte final da narrativa *Trevo*, que apresentei em 2016 como doutorado na Universidade de São Paulo, eu aproximava algumas teorias recentes que tratam do fim da paisagem¹ com o que viria a ser a última peça em prosa de Herberto Helder (texto que abre o volume *Servidões*), em que o “narrador” – ou algo como a “voz lírica da prosa” –, situando-se na ilha onde nascera, faz uma espécie de preparação de sua morte. A paisagem, sendo sempre uma relação, como sugere Anne Cauquelin,² estaria condenada seja pelo desaparecimento do homem, o observador, seja pelo da terra – em decorrência de motivos que se cruzam e se substituem, todos ligados, de uma ponta a outra, à insustentável disposição de recursos ou condições. A aproximação dessas duas mortes se dava em um texto híbrido, que combinava gêneros diversos, perpassado amplamente pela influência da escrita do próprio Helder, bem como de autores à primeira vista distantes dele, como W.G. Sebald e J.M. Coetzee. Os elementos que os ligavam, em minha leitura, eram justamente o da voz e o da ilha, como pretendo mostrar mais adiante. Antes disso, é preciso dizer que a morte de Helder se mesclava ainda, em *Trevo*, à morte do meu pai, que se deu de forma repentina, despreparada, e de algum modo oposta à do poeta, ainda que elas tenham se dado de forma muito próximas no tempo. Era um momento de perda de algumas figuras de referência na minha própria paisagem. O tecido de relações se dava igualmente através de aproximações entre o visual e o verbal (*vide* fig. 1).



Fig. 1 – Testa de Herberto Helder em reprodução do livro *Trevo* (Santos 2016: 224-225)

Por essas razões digo, a título de introdução, que este artigo apresenta uma leitura “parcialíssima”³ da produção em prosa de Herberto Helder para compreender um elemento aí recorrente, qual seja, o da *ilha* – que me parece estar ligado, por suas transfigurações, aos condicionamentos pelos quais uma voz propriamente literária emerge – e de colocá-lo em relação com outros autores contemporâneos; movimento que me interessa pela possibilidade de chegar a um exercício em que espelhamentos e ecos sejam chaves para conceber a própria narrativa. É preciso aclarar também que não se pretende aqui uma circunscrição dos textos de Helder como poemas em prosa, ainda que à produção textual do autor possa ser atribuída invariavelmente a marca do poético (uma obra que se faz, justamente, como um “poema contínuo”).⁴ De qualquer modo, se o poema em prosa pode ser tomado como um devir negativo de formas padronizadas (cf. Azevedo *et alii* 2003: 4), a ele poderia também ser atribuída uma certa “insularidade”, enquanto fragmento autônomo (cf. *ibidem*) que, entretanto, se alimenta e se deixa negar pela organicidade dos gêneros, pelo “hábito cristalizado” e pelo “imaginário amortecido” (Paixão 2010: 46). Os textos em forma de prosa que entremeiam a produção poética de Helder convocam também essa insularidade – em diversos níveis, acredito –, como um arquipélago erigido com a força da mesma voz e das mesmas imagens que movem seus versos.⁵

*

Em *Campo Santo*, série de escritos deixados por W.G. Sebald como projeto de livro à altura de sua precoce morte, vê-se novamente esboçada a disposição atlética de seu narrador, desta vez adentrando o universo de uma ilha, a Córsega. Pátria de Napoleão, o território era promessa de um material afeito às predileções do autor, que podem ser caracterizadas pelo surgimento de uma história – sobretudo de destruição – no seio de uma pesquisa biográfica. Já no romance de estreia de Sebald, *Vertigem*, via-se que não raro as errâncias desenhavam um percurso insular, de onde emergiam – vertiginosamente – os duplos do próprio narrador. Na seção intitulada “All’estero”, por exemplo, essas transfigurações de uma paisagem insular são anunciadas pelo narrador concomitantemente à “fase particularmente difícil” (Sebald 2008: 31) que o conduz a tal périplo.

Saía todo dia de manhã cedo e caminhava aparentemente sem destino nem propósito [...], percorrendo caminhos que, como percebi para meu espanto ao observar mais tarde o mapa, nunca ultrapassavam *uma área de contornos precisos*, em forma de foice ou crescente [...]. Tivessem sido assinalados a tinta os caminhos que percorri, a impressão que daria era que *a pessoa* buscara sempre novas travessias e novos rodeios em *uma superfície predeterminada*, para cada vez chegar *às raías da razão, imaginação ou força de vontade* e ver-se obrigada a voltar atrás. (*idem*: 32, grifos meus)

Uma paisagem circunscrita, que poderia ser chamada de *insular*, se configura em diversos momentos do romance, sempre próxima a uma experiência de isolamento

extenuante que encontra, na imaginação, um refúgio. Mas esse refúgio também apresenta, a quem a ele se presta, o limiar entre a razão e a desrazão. O narrador parece constatar, como Casanova (o famoso prisioneiro italiano, convocado em determinado momento da narrativa), que “embora seja raro uma pessoa enlouquecer, na maior parte do tempo falta pouco para que isso aconteça. Basta uma mudança insignificante e nada mais era como antes” (*idem*: 48-49).⁶ As paisagens de reclusão parecem se ligar ao surgimento não só da alucinação, mas também de uma possibilidade de transformação, que se dá pela escrita.

Ocupado que estava com minhas notas e sobretudo com minhas reflexões, que ora descreviam círculos cada vez mais estreitos, e envolvido também de vez em quando em um perfeito vazio, não saí uma única vez do quarto naquele primeiro dia de novembro de 1980; parecia-me então que era possível acabar de fato com a própria vida à força da simples reflexão e absorção em si mesmo [...]. Imaginei como seria se eu atravessasse a laguna cinza em direção à ilha dos mortos, até Murano ou mais além até San Erasmo ou até a Isola San Francesco del Deserto, nos pântanos de santa Catarina. Com esses pensamentos na cabeça, caí num sono leve, vi a névoa se erguer, a laguna verde distendida no sol de maio e as ilhas verdes como tufos de ervas emergindo da vastidão plácida das águas. Vi a ilha-hospital La Grazia com seu prédio circular pan-óptico, de cujas janelas milhares de loucos acenavam. (Sebald 2008: 55)

Parece-me haver uma disposição semelhante quando se aborda a questão da criação em Herberto Helder. Ele fala em absorver o mundo para abandoná-lo depois (*cf.* Helder 2015: 626), evocando um movimento semelhante ao que dá origem a uma ilha derivada, nascida de uma fratura. O autor credita aos que promovem esse gesto a condenação (ou a “condenação”) “de inquilinos da irrealidade absoluta” (*idem*: 623). Em Helder, a ideia de “irrealidade” não se separa entretanto da própria condição da ficção, como espero mostrar mais abaixo; a “irrealidade” seria algo como a alucinação pela qual o biográfico – “a cara chamejante” (*ibidem*) – encontra sua possibilidade literária.

No já citado derradeiro texto em prosa de Helder, que abre o volume *Servidões*,⁷ perfilam-se imagens de uma infância, vistas sob o feixe ameaçador daquilo por que passou até então. O ponto onde essa voz se encontra, a ilha onde nascera, é para ele, naquele instante, tanto o “centro, o âmago” (*idem*: 625) como a terra que ele já não reconhece. Ele fala da morte, aguarda por ela; se despede da paisagem com uma emoção amarga e difícil. Fora nesta ilha que ele “arrecadara os ganhos fundamentais, os primeiros, naquelas imagens, nos acontecimentos por assim dizer nascidos nesses lugares, nascidos deles” (*idem*: 626). A irreversibilidade e a inocência daquilo que, com alguma fé, se chamaria destino. Entretanto, no arco que o devolve à figura geográfica singular da ilha, fechada em si mesma, nada se reata, se religa. Ele se pergunta se esse sentimento seria finalmente um signo do estado de sua preparação – “Poderia então morrer, insensível, ali?” (*ibidem*).

Essas duas autonomias – a da ilha e a da vida –, que então se separam, como dois blocos compactos que se desgarram, caminharam juntas até aqui entretanto. Não apenas como dado biográfico do autor nascido na Ilha da Madeira, em 1930, mas sobretudo como matéria daquilo que Helder chamaria de “a ficção da história que serve a verdade biográfica” (Helder 2015: 626), essa misteriosa coisa roubada, essa distração, esse “instante oblíquo” (*idem*: 623), esse extraviado da “vida própria à vida geral” (*ibidem*). A afirmação se torna ainda mais assombrosa se, em recuo, olharmos para toda a prosa de Helder, por si insular em meio aos volumes de sua produção em verso –⁸ não é somente que a imagem da ilha seja recorrente aí, de fato ela o é; não apenas literalmente, como geografia, mas também transfigurada em espaços pelos quais emerge algo como uma “verdade poética”, possibilitada pelo surgimento e singularidade de um outro, marginal, extraviado, uma outra voz, especular mas ainda outra, uma voz literária.

O exemplo mais presente das transfigurações da ilha parece ser o da casa. Independente das cidades que o narrador percorre em *Os Passos em Volta*, por exemplo, o tema da insularidade reaparece na imagem da travessia solitária de corredores e quartos de casas geralmente ascéticas.

O rio continuava a correr em baixo. Então vim pra dentro e estendi-me na cama. Passei algumas horas a ler. Quando anoiteceu, saí pra jantar. Voltei cedo ao quarto e deitei-me logo. Estava cansado. A vida de um homem pode ser simples, rodeada pelas coisas nunca inquiridas. Comemos, dormimos. Contemplamos o pequeno mundo dos rios, igrejas, plantas e paredes cobertas de cal. Vida simples. Mas eu não conseguia dormir. Estava em mim uma suspeita, um assombro latente, uma subtil incompreensão. Porquê? Na adolescência sonhei muitas vezes que caminhava, com as mãos frias e vermelhas de sangue, através de uma aldeia onde havia casas de pedra sem portas nem janelas. A aldeia nunca mais acabava. Haveria algures uma casa iluminada. Uma casa com portas e janelas, iluminada por dentro. Nunca a encontrei. Acordava a tremer. O sonho repetiu-se ao longo de meses. (Helder 2013a: 70)

Em diversos momentos, tem-se a sensação de um percurso solitário que poderia, em estrutura, ser atribuído a um Robinson Crusó – a solidão; a casa; o desespero; a insistência de um destino circular, insular, sem saídas; a alucinação; a fé atormentada; o reencontro com o outro (a ser, como ele, salvo). Ainda que em Helder o desespero seja antigo – “uma delgada, tenacíssima raiz” (*idem*: 26) –, ele não leva à autodestruição. Ao contrário, como acontece com Crusó, é a partir de um entusiasmo da solidão – “Calma solidão sem dor” (Helder 2013a: 26) – que o narrador poderá redescobrir o outro, amá-lo. No caso do conto “Polícia”, por exemplo, Annemarie é esse outro, um “outro eu”, espelho das misérias do narrador, sua dobra, seu duplo. “Annemarie tinha o dom da poesia subversiva. Subvertia tudo. A seu lado senti que minha vida era importante. [...] Começamos então a lutar contra a polícia do mundo inteiro” (*idem*: 26-27).

Assim como no exemplo do aventureiro britânico, a insularidade é em Helder um estado a que se acede em terras estrangeiras, é o reflexo inevitável e íntimo da expansão. Embora o autor atribua à figura da ilha uma “experiência de imagens precárias” (Helder 2013b: 22), às quais ele prefere a “visão confiante” da “alucinação” (*ibidem*), a insularidade parece ser justamente o fator que possibilita essa visão alucinatória, o que permite a insurgência de uma outra voz, a de uma fé esquecida que baseia a persistência, a esperança de encontrar um outro lugar, ainda que todos os lugares tenham se tornado, como a ilha original, estrangeiros. Deus é o veículo dessa esperança, sua nau, seu comboio: “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 2013a: 47). É por essa visão místico-alucinatória que os ciclos se completam, onde se encontra esse “outro eu” para o qual se escreve, em silêncio, as perguntas a que esse outro devolve igualmente em forma de pergunta. “Escrever é literalmente um jogo de espelhos” (Helder 2013b: 12), em meio ao qual se encerra a dinâmica das memórias.

J. M. Coetzee, em seu discurso de recebimento do prêmio Nobel em 2003, reencena um Robinson Crusoe velho e rico, que escolhe habitar um pequeno quarto perto das docas de Bristol. De lá, Robinson costumava não mais escrever, mas “receber” as cartas de “seu homem”, um senhor atarefado, de andar vivo e escrita alerta, que lhe dava notícias de Boston, situada à costa de Lincolnshire (*cf.* Coetzee 2003). Não sabemos muito desse homem – é ele um viajante, um comerciante ou apenas alguém que encontra a facilidade de escrever perdida por Robinson? E ele tampouco jamais aparece em Bristol em carne e osso, para trocar um aperto de mão com Robinson; eles são como dois navios erguendo vela em direção oposta, ou ainda se cruzando sem se reconhecer, por demais ocupados para lançar-se um aceno. As notícias que Robinson recebe de seu homem sobre as aves de Lincolnshire ou sobre o grande instrumento de suplício de Halifax são, como “o próprio” diz, relações de um grande périplo que conduz seu homem de um lado a outro da grande ilha da Grã-Bretanha, o que é uma figura do périplo que ele mesmo fizera em volta de sua ilha deserta, na piroga que construíra com suas mãos, percurso que lhe mostrara que havia um outro lado da ilha, escarpado, entenebrado, inóspito.

O enredo desse discurso de Coetzee recupera sinteticamente a trama de seu romance *Foe*, em que os temas levantados aqui – a ilha, a casa, a solidão, o desespero, a alucinação e o “outro eu” – aparecem exemplarmente. No caso do romance, é uma mulher, Susan Barton, quem envia a *sir Foe* mensagens epistolares contando suas aventuras como náufraga na ilha onde habitavam Cruso e Sexta-feira. O material deveria ser usado por Foe na escrita de um livro. Cruso morrera na travessia da ilha até Bristol. Susan Barton, impaciente com a falta de respostas de Foe, procura-o em sua casa, onde nunca o encontra. Ela passa a habitar essa casa abandonada junto com Sexta-feira. “Às vezes acordo sem saber onde estou. O mundo está cheio de ilhas, Cruso disse uma vez. As palavras dele soam mais verdadeiras a cada dia” (Coetzee 2016: 66). Com esse pano de fundo, se dá o aparecimento de seu duplo.

Um estranho tem vigiado a casa, uma garota. Ela fica do outro lado da rua horas a fio, sem fazer nenhum esforço para se esconder. Transeuntes param e falam com ela, mas ela os ignora. [...]

Ela levantou a cabeça. “Não sabe quem sou eu?”, perguntou. Sua voz era baixa, o lábio tremia. [...]

“Me diga seu nome e talvez eu saiba alguma coisa”, eu disse.

“Meu nome é Susan Barton”, ela sussurrou; com isso entendi que estava conversando com uma louca. (Coetzee 2016: 66-67)⁹

O que Coetzee expõe nesses textos (sobre sua própria ideia de ficção, frise-se)¹⁰ é o que Helder aponta como a eterna discordância nesse jogo de espelhos que é a escrita. Ela encerra apenas o drama da reposição – esse outro devolve à voz, através da literatura, a beleza de sua condição.

Escreve-se para o silêncio onde, depois, o outro eu, o duplo pessoal, expectantemente alternativo, se apronta para a resposta à pergunta que é todo o escrito, toda a personagem em acto que a escrita também é. A implícita pergunta escrita envolve uma resposta que o outro desdobrado assume. Essa pergunta consiste do mesmo modo numa pergunta. O juntíssimo tecido de interrogações e esclarecimentos, que se reenviam a si mesmos a contínuos modos de questionar e romper as respostas, constitui a própria tensão dinâmica da memória e do texto que a conduz. (Helder 2013b: 24)

Em Helder, as “ramificações autobiográficas” (*ibidem*), que ganham corpo e voz através dessa intrincada relação entre duplo e memória, aparecem quase sempre reativadas pelas imagens (transfiguradas) da ilha. No conto “Vida e obra de um poeta”, rememora-se como começou a escrever aos trinta anos, correndo o bairro des Abesses em Paris à procura de algum lugar para dormir. O mais profícuo desses sítios, para satisfazer a necessidade de solidão e conforto, se mostrou a retrete da casa de outras pessoas. A experiência até ali apurada encontrava um modo de aflorar através desse ambiente fechado, como uma ilha no meio da noite, em que ele se sentia “entregue e defendido” (Helder 2013a: 145). Ele achava seus centros no mais recôndito dos lugares da *île de France*; sua obra nascia. E então ele pensa, “como será neste momento a minha cara?” (Helder 2013b: 25).¹¹ A experiência desse desconhecimento de si mesmo pela “chegada súbita de um sentimento muito agudo e quase doloroso das coisas, sua concordância e relações” (Helder 2013a: 146), sua gramática afinal, confunde-se em diversos momentos com a da morte própria. Fala-se, como o título do conto resume, como se nasce e morre um poeta; de como se dá nele uma transfiguração da matéria que somente sua memória e experiência poderiam acolher. É preciso ter em conta que, como assinala Silvina Rodrigues Lopes, o que se “narra” de um acontecimento não é algo que tenha acontecido de fato no passado; o dado da memória, que se atualiza, é a própria potência do acontecer, e isso permite cons-

truir o recordável do acontecimento (cf. Lopes 2003b: 61). Em Herberto Helder, em especial, Silvina Rodrigues Lopes apontará que o crescimento do poema se dá sempre a partir da memória, do mundo ou da “imaginação enlouquecida” (Lopes 2003a: 77). Continua a autora: “é sempre uma energia que rompe, um fluxo de linguagem que vem desterritorializar, *expatriar*, um sujeito que se abre a um impulso descodificador, ou melhor, que se desfaz nessa abertura” (*idem*: 77, grifos meus). A memória trabalhada na obra presente revela um agora em que o eu se desfaz e se transforma.

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 – a ferocidade dos outros, o apartamento, ou o seu amor que, ferido pela ignorância, se inclina para ele, para o seu trabalho, o desejo, a expectativa. Morrerei como se fosse numa retrete de Paris – só, com a minha visão, o pressentido segredo das coisas. (Helder 2013a: 147)

O nascimento de uma outra voz, a voz do poema, lúcida de sua própria solidão, se faz acompanhar de uma morte. Morte de que nos fala textos clássicos de Barthes e Foucault, por exemplo. O primeiro, em “A morte do autor”, escreve: “desde que um fato é *contado* [...] produz-se esse desligamento, a voz perde sua origem, o autor entra em sua própria morte, a escritura começa” (Barthes 2004: 58). Já Foucault, no segundo tema de sua conferência “O que é um autor?”, profere: “a escrita está agora ligada ao sacrifício, ao sacrifício mesmo da vida [...], a marca do escritor não é apenas a singularidade de sua ausência; é preciso que ele represente o papel do morto no jogo da escrita” (Foucault 1983). Os temas do desligamento e do sacrifício próprio reaparecem, em Helder, exemplarmente no conto “O quarto”. Em um diálogo, dois homens percebem estar falando do mesmo assunto – a morte. Para um deles, o de “olhar culto e virilmente triste” (Helder 2013a: 135), a tarefa de morrer merece uma preparação; ele está construindo uma casa, “na outra costa da Ilha” (*idem*: 136),¹² um lugar pavoroso, montanha sem árvores onde o mar é bravo. O outro arrisca a dizer que talvez esse homem que se prepara para a morte creia que ela e a vida se abram mutuamente uma para a outra. “Que seja cada uma delas uma espécie de duplo da outra” (*idem*: 137). Ele não recusa a ideia, mas sua religiosidade exige menos abstração: o plano requer que se transite sozinho por uma paisagem impraticável, sem medo, sem sair de sua própria casa. Há um quarto deliberadamente deixado sem soalho. De lá, ele ouve o mar agitando-se e vê, atrás, a montanha solitária e poderosa. Ele encosta o rosto no chão para escutar a terra, “seu húmido sussurro atravessando-a toda e passando por mim” (*idem*: 139). E então ele está pronto para morrer. A imagem é a de uma comunhão com a paisagem insular, como maneira de redenção religiosa da história própria.

*

Embora essas considerações se detenham sobre a prosa de Helder, vou me permitir, à guisa de conclusão, fazer um trajeto inverso e citar parte de uma das duas peças em verso, insulares dentro do volume *Photomaton & Vox*. O poema que justamente fecha o volume se chama “a morte própria” e evoca elementos da prosa hebertiana para os quais tentei olhar até aqui – o estilo, a paisagem, o outro –, a começar pela ilha:

E estás algures, em ilhas, selada pelo teu próprio brilho, enquanto a terra me queima os dedos e os dedos

entram no coração como uma queimadura e o coração propagado
é o incêndio na cabeça [...]

– eu vejo a tua morte no meu próprio movimento:

na chama correndo pela paisagem fora, a paisagem
que ergues, que depois abandonas ao seu próprio espaço de paisagem no tempo,
externa: atravessada por noites,

por luzes, transformações, ideias de quem vê, pelos seus desenvolvimentos ocultos – vejo
que ressuscito no teu modo, essa espécie de estilo ou energia,
quando casa e paisagem circulam como ilhas numa torrente à tua volta –
e então o que tocas é esse teu mesmo coração cruzado por imagens luxuosas
[...]

– às vezes

o espelho é o meu próprio corpo, a sua ferida: mas entre ilhas, sob
o que circula: espuma do ar, os cometas, no sono sumptuoso
de animais

quase fixos, os rostos abertos aos raios dos nossos rostos, aos nossos dedos que lhe chegam
ao meio do coração – porque tudo anda dentro de mim, e o mundo
esgota-se

no teu movimento entre laços

de sangue, cabelos luzindo, as pedras

inclinadas para os teus lugares respiradores: a árvore crescendo a cada paragem, com toda a
tua inspiração na minha morte, aqui, uma árvore
combustível

onde a fruta faísca: paraíso de espaços múltiplos e velozes,
entranhando em mim como se eu fosse a árvore

e tu fosses um espelho que a árvore despedaçasse pela sua força e no espelho eu, como uma
imagem, fosse despedaçado, brilhando. (Helder 2013b: 170-172)

O poema coloca em cena essa segunda pessoa (tu), esse outro que, tal como o duplo que vínhamos abordando acima, ao mesmo tempo possibilita essa outra voz, literária, do eu (“ressuscito no teu modo, essa espécie de estilo ou energia”), justamente num cenário que remete, também como vimos, à insularidade (“quando casa e paisagem circulam como ilhas numa torrente à tua volta”) e ao jogo de um duplo especular (“como se eu fosse a árvore// e tu fosses um espelho que a árvore despedaçasse pela sua força e no espelho eu, como/ uma imagem, fosse despedaçado, brilhando”). A emergência dessa outra voz pressupõe, ainda, o sacrifício do eu (“os teus lugares respiradores: a árvore crescendo a cada paragem, com/ toda a tua inspiração na minha morte”).

Esses versos, que resumem de modo lírico os pontos abordados neste artigo, trazem elementos que apontam, de modo circular, ao último texto em prosa incluído em *Servidões*, em que o narrador aborda a lucidez da morte própria conjuntamente à vivência de sua inocência. Ali estão de volta todos os elementos – a ilha, a casa, os quartos, o silêncio, as vozes e a visão de um destino solitário, especular. Como em “O quarto” de *Os Passos em Volta*, a paisagem reaparece como leito em que se completa o ciclo mortal – e a voz lírica lembra a história da tribo que sepultava os mortos na concavidade de grandes árvores. A escrita deve ser como essa paisagem estrangeira onde cada um encontra sua “árvore vorazmente nupcial” (Helder 2015: 625), onde a ação silenciosa seja ainda verbal. Assim a vida “começa a ser real” (*ibidem*), em algum lugar, aqui.

NOTAS

* Juliano Gouveia dos Santos é artista, pesquisador e professor. Graduou-se em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e obteve os títulos de Mestre e Doutor em Poéticas Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da mesma Universidade. Atualmente, desenvolve pós-doutorado na área de “Projeto, Espaço e Cultura” da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Dentre as publicações autorais, destacam-se os livros *NADIR* (Funarte/Narval, 2013) e *Tangentes do Jardim Imperfeito* (Edusp/Fapesp, 2014), além de *Trevo* (2016), eleito como a melhor tese em Artes de 2016 da ECA-USP, e que tem sido incluído em acervos e exposições como “Antilogias” (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2017) e “Photo-paged” (Centre de la Photographie de Genève, 2017). Como professor convidado, ministrou cursos de graduação e pós em instituições como Universidade de São Paulo, École des Beaux-Arts de Tours (França), Escola da Cidade, entre outras.

** Uma primeira versão deste artigo foi apresentada, de forma oral, no Congresso Internacional “Herberto Helder – a vida inteira para fundar o poema”, em 23 de novembro de 2016. Agradeço aos editores e pareceristas do no 19 da *eLyra* pelas valiosas sugestões de modificação do texto para sua publicação.

¹ Mais especificamente sobre o fim do mundo – o que pode se dar seja pelo fim da natureza a ser observada, seja pelo desaparecimento do observador, polos sem os quais a relação constituinte da noção de paisagem não se dá –, ver sobretudo Eduardo Viveiros de Castro & Déborah Danowski, *Há Mundo por Vir? – Ensaio sobre os medos e os fins* (2014), reflexão que reúne grande parte da contribuição de importantes teóricos, como Bruno Latour e Isabelle Stengers, relacionada ao tema.

² Ver, entre outros, Anne Cauquelin, *A Invenção da Paisagem* (2007) e Michael Jakob, *Le Paysage* (2013).

³ Em alusão à passagem: “Fique indiscutível que é uma carta de teor e amor, múltipla e unívoca, e doada, e ferozmente parcialíssima” (Helder 2015: 625). Essa frase, do texto inicial de *Servidões*, recupera a do prefácio que Herberto Helder escreve para a antologia *Edoi Lelia Doura. Antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa* (1985: 8): “Fique indiscutível que é uma antologia de teor e amor, unívoca na multiplicidade vocal, e ferozmente parcialíssima”. Também para este artigo, vale a máxima de parcialidade tanto para os textos de Helder quanto para os autores convocados ao diálogo com ele.

⁴ Em referência à versão de sua *Poesia Toda* (cuja primeira edição remonta a 1973), que Helder publica em 2001 sob o título *Ou o Poema Contínuo: Súmula* e, em 2004, apenas como *Ou o Poema Contínuo*. A título de curiosidade, esta última compilação traz em sua capa a imagem de uma pedra marítima, que vinha sendo usada nas edições da *Poesia Toda* desde 1990, mas que estava ausente na edição de 2001. A pedra possui algo de insular (tema central deste artigo) e sobre ela se inscreve o nome do poeta e o título.

⁵ Entretanto, é preciso dizer ainda que, como a ideia de “preparação da morte” é importante para este artigo, como se verá mais à frente, o recorte da prosa de Helder para a qual olharei é conformado pelos últimos “deslocamentos editoriais” do autor – para usar uma expressão de Cíntia Ribeiro (2013: 11) –, ou seja, dos livros e compilações publicadas por Helder na última fase de sua vida. Ficam, assim, excluídos, por exemplo, *Retrato em Movimento* (1967), *Vocação Animal* (1971) – assim como, entre outras, a reorganização aumentada de ambos, que aparece sob o título do primeiro na versão da *Poesia Toda* de 1981 – e *Apresentação do Rosto* (1968).

⁶ Difícil não lembrar aqui do “Se eu quisesse, enlouquecia”, frase que abre o primeiro texto (“Estilo”) de *Os Passos em Volta* (Helder 2013a: 7).

⁷ O texto introdutório de *Servidões* (2013, que reaparece nos *Poemas Completos*, de 2015) recupera, em parte, o prefácio da antologia *Edoi Lelia Doura. Antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*, que Helder publica em 1985 (p. 7-8), como dito na nota 3. Embora não seja o foco aqui, a retomada do texto que apresenta justamente as “vozes” comunicantes da poesia não poderia passar despercebido a um artigo que trata do surgimento de uma outra voz, literária, em Helder. O fator da voz e do outro, assim, mereceria uma investigação mais aprofundada nessa comparação, já que, de início, o título (*Edoi Lelia Doura*) da antologia de poesia moderna é, curiosamente, retirado de um verso da cantiga de amigo “Eu velida nom dormia” (séc. XIII), de Pedro Eanes Solaz, muito provavelmente destinada literalmente à voz, ao canto. Por outro lado, uma possível análise das consequências das duas publicações e da transição de um livro (uma antologia) para outro (um livro de poesia), teria que ter em conta também, a meu ver, o elemento “de morte, de mudança” (Helder 1985: 8) que Helder reconhece na “inspiração comum” (*ibidem*) dos poetas antologizados e que ele resolve retomar, de outras maneiras, para apresentar o que seria a “só inspiração” (Helder 2015: 625) de seus últimos poemas publicados em vida (juntamente com *A Morte sem Mestre*). Como se verá mais adiante neste artigo, a morte parece estar intimamente ligada, em Helder, a uma voz poética que exige uma transmutação do sujeito.

⁸ Vários são os textos, em posição de prefácio ou de posfácio, em livros de poesia na obra de Helder – nas primeiras edições de *Cobra* (1977), *O Corpo o Luxo a Obra* (1978) etc. –, o que se repete, nos *Poemas Completos* (2015) com o texto que abre *Servidões* e *A Máquina de Emaranhar Paisagens*. Curiosamente, para além de espelharem tal insularidade (da prosa em uma reunião de poemas), ambos os textos fazem menção ao elemento “ilha” e à paisagem como cenário de nascimento e morte, temas caros ao argumento deste artigo.

⁹ Em outro momento, mais desenvolvido, da relação especular entre Susan Barton e Foe, este dirá: “Minha doce Susan, quanto a quem entre nós é um fantasma e quem não, nada tenho a dizer, é uma questão que só posso encarar em silêncio, como um pássaro diante de uma cobra, esperando que não nos engula” (Coetzee 2016: 121).

¹⁰ A ideia de que Sexta-feira também seja uma projeção de Crusoé, ideia veiculada com certa frequência na fortuna crítica sobre o clássico de Defoe, também é mencionada por Coetzee no mesmo discurso citado. Seria preciso analisar mais detalhadamente a relação de Susan Barton e Sexta-feira em *Foe* para inquirir sobre a própria relação fantasmática entre eles, sobretudo no que se refere ao silêncio essencial de Sexta-feira (que teve sua língua cortada) e o silêncio do desaparecimento da filha de Susan, o que enceta o périplo que a levará à ilha.

¹¹ Nessa mesma seção de “(ramificações autobiográficas)”, que se inicia com “Ao princípio era uma ilha. Em seguida, o conhecimento de tudo” (Helder 2013b: 24), o princípio insular se desenvolve com frases como “Fala-se para estar só, ser contra os outros, limitar a invasão do mundo” (*idem*: 26).

¹² Que esta “ilha” apareça em maiúscula é um dado importante. Remete-se a uma paisagem conhecida, familiar até, da qual se pode subtrair o restante do nome.

BIBLIOGRAFIA

- Azevedo, Carlito *et alii* (2003), “Nem pés nem cabeça: a propósito do poema em prosa (Editorial)”, *Inimigo Rumor*, n.o 14, Lisboa/ Rio de Janeiro/ São Paulo, Cotovia/ 7Letras/ Cosac & Naify, 3-6.
- Barthes, Roland (2004), “A Morte do autor”, *O Rumor da Língua*, São Paulo, Martins Fontes.
- Cauquelin, Anne (2007), *A Invenção da Paisagem*, São Paulo, Martins Fontes.
- Coetzee, J.M. (2003), “He and His Man”, *Nobel Lecture*, <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2003/coetzee/25261-j-m-coetzee-nobel-lecture-2003/>> (último acesso em 18/01/2022).
- (2016), *Foe*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Danowski, Déborah/ Eduardo Viveiros de Castro (2014), *Há Mundo por Vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, Rio de Janeiro, Cultura e Barbárie/ Instituto Socioambiental.
- Foucault, Michel (1983), “Qu’est-ce qu’un auteur?”, *Littoral*, no 9, Paris, Ères.
- Gatti, Luciano (2012), “Os Duplos de Sebald”, *Serrote*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, <<https://www.revistaserrote.com.br/2012/03/os-duplos-de-sebald-por-luciano-gatti/>> (último acesso em 18/01/2022).
- Helder, Herberto (1985), *Edoi Lelia Doura. Antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2013a), *Os Passos em Volta*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2013b), *Photomaton & Vox*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2015), *Poemas Completos*, Porto, Porto Editora.
- Jakob, Michael (2013), *Le Paysage*, Gollion, Infolio.
- Lopes, Silvina Rodrigues (2003a), *A Inocência do Devir. Ensaio a partir da obra de Herberto Helder*, Lisboa, Vendaval.
- (2003b), *Literatura, Defesa do Atrito*, Lisboa, Vendaval.
- Paixão, Fernando (2010), “Para além dos gêneros: Herberto Helder”, *Ellipsis*, no 8, 37-48, <<https://jls.apsa.us/index.php/jls/article/view/100/121>> (último acesso em 20/06/2022).
- Ribeiro, Cíntia França (2013), *Crime de Mão Própria. O rastro autobiográfico em Photomaton & Vox, de Herberto Helder*, Dissertação de Mestrado (Teoria da Literatura), Belo Horizonte, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.
- Santos, Juliano Gouveia dos (2016), *Trevo*, Tese de Doutorado (Poéticas Visuais), São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- Sebald, W.G (2009), *Campo Santo*, Arles, Actes Sud.
- (2008), *Vertigem – Sensações*, São Paulo, Companhia das Letras.