> Viagens utópicas e distópicas de Herberto Helder

> Utopian and dystopian journeys by Herberto Helder

por Solange Damião
Mestranda em Literatura Portuguesa na linha de pesquisa Questões de Representação: formas estéticas, práticas retórico-poéticas e suas (re) apropriações do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). E-mail: solbrisi@gmail.com. ORCID: 0000-0002-85331149-7483

Resumo: O objetivo deste trabalho é propor uma análise das obras poéticas de Herberto Helder, depreendendo os princípios de uma poética contemporânea e pós-moderna, além da observação dos aspectos utópicos e distópicos na representação da voz. Constata-se que a poética herbertiana se encontra numa dialética com a voz que busca ser ouvida por meio da palavra, tornando-se o espaço apropriado para a corporificação dos sonhos do estranho e do estrangeiro. Para tal, será considerada a leitura das obras, enfocando-se, especialmente, nos livros Passos em Volta (2005), Poemas Completos (2016) e Photomaton & Vox (2017).
Palavras-chave: Contemporâneo. Pós-moderno. Utopia. Distopia. Herberto Helder.

Abstract: This paper aims to propose an analysis of the poetic works of Herberto Helder, inferring the principles of a contemporary and post-modern poetics, in addition to the observation of the utopian and dystopian aspects in the representation of the voice. It appears that the herbertian poetics is in a dialectic with the voice that seeks to be heard through the word, becoming the appropriate space for the embodiment of the dreams of the strange and the foreign. To this end, the reading of the works will be considered, focusing especially on the books Os Passos em Volta (2005), Poemas Completos (2016) and Photomaton & Vox (2017).
Keywords: Contemporary. Post-modern. Utopia. Dystopia. Herberto Helder.

>Artigo recebido em 18.01.2022 e aceito em 03.05.2022.

1. Introdução

O objetivo deste trabalho é contemplar a importância de Herberto Helder para a literatura portuguesa, ao analisar aspectos *de utopia e distopia* nas obras poéticas como representação da voz do autor. Para tal, foram selecionados os fragmentos dos contos *Lugar Lugares* e *Descobrimento*; dos poemas *Lugar V*, *As Musas Cegas I, O Poema I* e o fragmento ensaístico *guião* dentro da dialética do contexto histórico pós-moderno.

A partir dos poemas citados no *corpus* desta pesquisa pretende-se compreender a viagem *utópica* e *distópica* do autor no universo contemporâneo, com todas as suas implicações. Dessa maneira, o tema retrata o viajante – estranho e estrangeiro que está inserido dentro de uma sociedade pós-moderna, que passa por mudanças causando-lhe um conflito interior. Assim sendo, o interesse da pesquisa ocorre devido ao fato de perceber a existência de um passado sempre presente, pois na literatura contemporânea, há o distanciamento do poeta e do poema que é construído, quando a poesia se relaciona com o passado – lugar-comum[1]. No entanto, o poeta não utiliza o passado como tradição, pois é a partir do presente que ele rememora o passado, sem colocar o tradicional no seu fazer poético.

Dessa forma, para compreender a produção do autor, além das análises dos poemas, é necessário também considerar o discurso que domina o período vivido por ele. Ao problematizar o tema, é possível realizar o resgate do passado para a ressignificação do presente. Com efeito, nessas questões, as obras do autor a serem analisadas são consideradas como uma manifestação do homem contemporâneo voltado para um desejo *utópico* e, ao mesmo tempo, é a representação *distópica* de uma sociedade pós-moderna problemática.

Por esses motivos é que o tema abordado será de suma importância para desvelar a questão da *utopia* e *distopia* no período pós-moderno, pois o estudo do tema estabelece uma proposta atual, na dimensão em que o panorama político-social do mundo adquire novos acontecimentos e novos contextos históricos. E, ao fornecer um conhecimento científico sobre *utopia* e *distopia* em Herberto Helder, nota-se que a expressão artística e apaixonada do autor retrata o nosso desabafo diante das muitas representações da hipocrisia contemporânea, revelando o quanto é necessária a existência de poetas como ele.

O presente trabalho, portanto, aponta as contribuições de Herberto Helder à Língua Portuguesa, pois ele é considerado um dos mais importantes escritores da literatura portuguesa da segunda metade do século XX e início da metade do século XXI. Autor não engajado, no sentido tradicional, por produzir poemas

[1] Giorgio Agamben, *O que é o Contemporâneo?,* 2009, p. 59.

obscuros que assombraram a crítica mais convencional. Por isso, ele é um escritor desvinculado da realidade imediata, evitando a cena pública e o recebimento de prêmios, não concedendo entrevistas e não aparecendo sob qualquer forma.

2. Contemporâneo e Pós-Moderno, a Poética de Herberto Helder

De quem e do que somos contemporâneos?
Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo*

Tal questão, proposta pelo autor, estimula o leitor a refletir sobre o termo que é muito utilizado na atualidade. De forma prática, contemporâneo é tudo aquilo que faz parte do nosso tempo – atualidade em que vivemos – acontecimento simultâneo que enxergamos e percebemos em nosso espaço de convivência social. Agamben (2009) esclarece que essa definição não basta, porque precisamos ser contemporâneos de textos que ainda não foram produzidos. Logo, há um deslocamento temporal que não volta ao passado, porque é no distanciamento que se vê melhor, pois o indivíduo não está imerso no presente:

> Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo[2].

Para o autor, passado e presente se legitimam, pois a ideia do passado não é um dado histórico, mas o movimento dos textos que são epigráficos. Dessa forma, na literatura contemporânea, o distanciamento do poeta e do poema é construído, porque a poesia se relaciona com o passado – lugar-comum. No entanto, o poeta não utiliza o passado como tradição, pois é a partir do presente que ele rememora o passado, sem colocar o tradicional no seu fazer poético. Agamben deixa claro que:

> A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mas precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não seguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela[3].

[2] *Ibidem*, p. 58-59.
[3] *Ibidem*, p. 59.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 4, nº 1, setembro de 2022
ISSN 2596-0911

Por isso, ser contemporâneo é ter vivido a própria contemporaneidade no passado. Então, o poeta "é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para perceber não as luzes, mas o escuro [...] é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente[4]". Nota-se que o poeta precisa de um esforço para ler na escuridão e descobrir a legibilidade do contemporâneo – nada está evidente, mas nas entrelinhas – e isso, não se faz com a primeira leitura. Logo:

> Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar, mas não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar[5].

Observa-se que o contemporâneo possui uma associação com um tempo inaugural. Desse modo, para ser contemporâneo é necessário enxergar no presente a própria herança original, pois assim como a infância faz parte da vida adulta, o passado não deixa de ser parte do caminho da história, agindo sobre ele[6]. Porém, neste ponto de encontro entre o tempo inaugural e o tempo atual, há uma ruptura – uma cisão – deslocando o presente da homogeneidade estática do tempo linear. Esse conceito exige um olhar transformado, que se abre tanto para seu tempo como para o passado [7].

> Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de 'citá-la' segundo uma necessidade que não provém do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora [8].

A contemporaneidade, em suma, relaciona-se ao compromisso que o poeta assume com o tempo sobre o qual desprende seu olhar, por meio da observação no decorrer da história como pontos de cisão e, assim enxerga as trevas, neutralizando a luz, utilizando ao mesmo tempo a consciência de que ambas as partes são inseparáveis. Logo, ler o contemporâneo é desenvolver uma construção de sentido na obra poética, utilizando-se das características pós-modernas.

[4] *Ibidem*, p. 62-63.
[5] *Ibidem*, p. 65.
[6] *Ibidem*, p. 69.
[7] *Ibidem*, p. 71.
[8] *Ibidem*, p. 72.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 4, nº 1, setembro de 2022
ISSN 2596-0911

Segundo Hutcheon[9], "o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios defeitos que desafia". E por possuir três características indissociáveis: "fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político", o pensamento pós-moderno opõe-se às definições preconcebidas e à inserção de caracterizações, refutando os discursos redutores aos quais está submetido de forma paradoxal. Por isso, a criação da obra poética e sua ação sobre o leitor atual mudam de acordo com o trabalho de cada poeta, imerso em sua herança cultural, antes restrita pela nacionalidade, mas agora deslocada para outras fronteiras. Como é o caso de Portugal, no contexto da poesia contemporânea, que é concebida num panorama universal, manifestando a mesma incerteza de caracterização.

Assim, o pós-modernismo não pode ser considerado um novo padrão a ser seguido, pois tais contradições que se manifestam no conceito pós-moderno da "presença do passado", também se subvertem "de forma paradoxal, em sua paródia histórica[10]". Assim sendo, é sempre uma reconstrução crítica, nunca uma regressão saudosista. "É aí que está o papel predominante da ironia no pós-modernismo[11]", pois o irônico é repensar sobre a história que se torna a base da "reelaboração" das formas e dos conteúdos do passado, subvertendo-os. Já para Eliot[12], o passado chamado de tradição direciona o presente e, consequentemente, o poeta tem parte com a tradição, pois ela apresenta contribuições de poetas mortos. Logo, a inovação precisa ser compreendida a partir da herança cultural. Para isso, o escritor de um poema deve destacar mais seu comprometimento com seus antepassados, que sua subjetividade.

De acordo com o autor, o poeta precisa ultrapassar suas aspirações para assegurar sua imortalidade nos autores futuros, garantindo, assim, a continuidade da tradição e a qualidade do poema e do poeta. É desse modo, que ele contribui com a arte, por conquistar essa tradição que não é herdada, reconhecendo em si mesmo o sentido histórico[13]. Esse sentido leva "um homem a escrever não somente com a própria geração [...], mas com um sentimento de que toda a literatura europeia [...] têm uma existência simultânea[14]", porque o passado e o presente são combinados para a criação poética.

Diante do exposto, Hutcheon[15] afirma que a contradição pós-moderna se expressa no conceito de que o passado pode ser transformado pelo presente, como também o presente é direcionado pelo passado. Isso é visto pela autora como recriação – paródia – "forma pós-moderna perfeita", porque ao mesmo

[9] Linda Hutcheon, *Poética da pós-modernidade: história, teoria e ficção,* 1991, p. 19.
[10] *Ibidem*, p. 20.
[11] *Ibidem*, p. 21-22.
[12] Thomas Stearns Eliot, *Tradição e talento individual*, 1989, p. 37.
[13] *Ibidem*, p. 38.
[14] *Ibidem*, p. 39.
[15] Linda Hutcheon, op. cit., p. 25.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 4, nº 1, setembro de 2022
ISSN 2596-0911

tempo que corporifica, provoca o que parodia, além de questionar a ideia de "origem e originalidade". Tal questionamento surge nos anos 60, embasando o conceito do pós-moderno na poesia experimental portuguesa, levando o poeta Herberto Helder a revolucionar sua época, restituindo temas e formas passadas, com autenticidade.

Foi um escritor de "vida extremamente inquieta e marginal [...] sensação de 'falta de território', de 'exílio', de 'prisão', de descentramento e mal-estar advindos da vontade de romper o pacto com a ideologia vigente" por criar uma "linguagem" em oposição à tradição[16]. Nascido na Madeira em 1930 e falecido em 2015, trabalhou como jornalista, repórter de guerra, bibliotecário, tradutor, publicitário e apresentador de Rádio e Televisão portuguesas, ademais foi também operário de forjas, auxiliar de cozinha, policopista, empacotador e carregador. Em suas viagens por Lisboa, Coimbra, Paris, Londres, Bélgica, Holanda, Dinamarca e Angola, Helder busca por sua identidade, pois se mostra um homem de espírito "instável", "inquieto" e "palpitante". Logo, ele sonha com o ideal – *utopia* que também encontra a *distopia* [17].

3. *Utopia* e *distopia,* a representação da voz

Por muito tempo me calei, estive em silêncio e me contive; mas agora darei gritos como a parturiente.
(Is 42: 14)

"O silêncio e o que se cria no silêncio. E o que remexe no silêncio. É uma voz. A morte[18]". Matamos a voz – materializada ou imaterializada: silenciamos e gritamos. Ouvimo-nos, nos "sopros do mundo expressos em imagens autônomas", mas que "sequer nos apercebíamos bem de que as noites separavam os dias[19]": espaço e tempo irreais – *utopia*. Palavra que para Chauí [20] tem um sentido negativo, pois se deve à origem do termo grego *tópos*, lugar e do prefixo "u", por significar "não lugar" ou "lugar nenhum". A autora afirma que a palavra *utopia* foi utilizada pela primeira vez por Thomas More [21], para nomear uma "ilha" cuja capital é "Amaurote, a não-visível, situada às margens do rio Anhydria, sem água" para abastecer "seus habitantes Alaopolitas", que ficam sedentos de tudo: inclusive da própria "cidade" que é governada por "Ademos, príncipe sem

[16] Maria Lúcia Dal Farra, *A alquimia da linguagem: leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder,* 1986, p. 15.
[17] *Ibidem*, p.16-17.
[18] Herberto Helder, *Poemas Completos*, 2016, p. 216.
[19] *Ibidem*, p.601.
[20] Marilena Chauí, *Um convite à utopia*, 2016, p.30.
[21] Thomas More, *Utopia,* 2001, p. 160-177.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 4, nº 1, setembro de 2022
ISSN 2596-0911

povo", tendo como "vizinhos, os Achorianos, homens sem terra" – sem espaço – "não-lugar: duas realidades completamente diferentes, porém distintas[22]".

Para o autor, os espaços são constituídos em relação a determinados fins e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. Por exemplo: quando o sujeito ultrapassa um sinal vermelho, o veículo é registrado automaticamente por foto, porque infringiu a lei de trânsito e, desse modo, gera a atribuição de pontos à Carteira Nacional de Habilitação (CNH) e multa. Nota-se que o documento possui um código de identificação, o espaço do não-lugar que cria a identidade informada e partilhada, mas não original, do condutor do veículo, em que ele é sempre obrigado de maneira solitária a provar sua inocência. Logo, tais espaços construídos, muitas vezes, transformam-nos em "outros", levando-nos a uma perda de nós mesmos, tornando-nos "solitários[23]".

Tal solidão para Augé, portanto, é "a experiência simultânea do presente perpétuo e do encontro de si mesmo" que se faz no silêncio, ou seja, "imagens que se difundem pelo encontro e pela edificação". Por isso, os não-lugares não estão ausentes de "qualquer lugar que seja", porque "a volta ao lugar é o recurso de quem frequenta os não-lugares" por meio dos sonhos, que "como as palavras se opõem ou se atraem", permitindo-nos "descrevê-las[24]". Contudo, existem palavras que em tempos remotos, não "tinham direito à existência – são as do não-lugar", que, na modernidade, oferecem "vocabulário essencial, pois tecem a trama dos hábitos, educam o olhar, informam a paisagem":

> Na modernidade da paisagem baudelairiana, 'onde' tudo se mistura, tudo se mantém: os campanários e as chaminés são "os donos da cidade". O que a modernidade contempla é a imbricação do antigo e do novo[25].

Afirmação de um não-lugar que pode ser observada a partir da leitura na íntegra e da breve análise do poema *Paisagem* de Baudelaire[26]:

> Quero, para compor os meus castos monólogos,
> Deitar-me ao pé do céu, assim como os astrólogos,
> E, junto aos campanários, escutar sonhando
> Solenes cânticos que o vento vai levando.
> As mãos sob meu queixo, só, na água-furtada,
> Verei a fábrica em azáfama engolfada;
> Torres e chaminés, os mastros da cidade,
> E os vastos céus a recordar eternidade.
>
> É doce ver, em meio à bruma que nos vela,
> Surgir no azul a estrela e a lâmpada à janela,
> Os rios de carvão galgar o firmamento
> E a Lua derramar seu suave encantamento.
> Verei a primavera, o estio, o outono; e quando,
> Com seu lençol de neve, o inverno for chegando,

[22] Marc Augé, *Não Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade,*1994, p. 87.
[23] *Ibidem*, p. 92-95.
[24] *Ibidem*, p.96-99.
[25] *Ibidem*, p.100-101.
[26] Charles Baudelaire, *As flores do Mal,* 2005, p. 302.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 4, nº 1, setembro de 2022
ISSN 2596-0911

> Cada postigo fecharei com férreos elos
> Para na noite erguer meus mágicos castelos.
> Hei de sonhar então com azulados astros,
> Jardins onde a água chora em meio aos alabastros,
> Beijos, aves que cantam de manhã e à tarde,
> E tudo o que no Idílio de infantil se guarde.
> O Tumulto, golpeando em vão minha vidraça,
> Não me fará mover a fronte ao que se passa,
> Pois que estarei entregue ao voluptuoso alento
> De relembrar a Primavera em pensamento
> Em um sol na alma colher, tal como quem, absorto,
> Entre as ideias goza um tépido conforto.

Nesse poema, Baudelaire retoma o passado, vivenciando o que não faz parte da sociedade presente, a écloga – poema pastoril do classicismo francês, de forma fixa, voltado para o sublime. Com isso, revela que a poesia perdeu seu contato com o coletivo e se fecha para a contemporaneidade, embora trabalhe o poema no presente. E, na busca de ser compreendido, o eu-poético em Baudelaire demonstra a sua insatisfação com a modernização das cidades, por meio dos vocábulos "campanários" e "chaminés", idealizando, assim, a natureza perdida ao projetar-se no céu.

Nota-se que ele cria o próprio espaço – não-lugar – isolando-se na solidão de si mesmo, vivenciando o lirismo de forma dialética fora da sociedade em que vive, ao mesmo tempo em que vive nela[27]. E dessa experiência individual é que o poeta alcança o coletivo, pois a lírica expõe a sua subjetividade e o seu antagonismo, que muito contribuem com a sua arte, dando-lhe forma estética. Isso resulta em assombro para o leitor que é capaz de ouvir, na voz do poema a possibilidade de uma sociedade reconciliada, pois atinge o que se opõe ao poeta: a forma – categoria em que capta as questões da sociedade contemporânea, quando passa a utilizar-se de uma linguagem não convencional, marcada pelo:

> instante do autoesquecimento, no qual o sujeito submerge [...] Não um instante de violência, nem sequer de violência contra o sujeito, mas um instante de reconciliação: a linguagem fala por si mesmo quando deixa de falar como algo alheio e se torna a própria voz do sujeito[28].

Observa-se que, por um lado, ao passo que é voz do sujeito, o poema também é desarmônico por integrar-se no coletivo, conciliando-se pela linguagem e sendo por ela representado para o intercâmbio. Por outro lado, enquanto modelo, é uno em forma e conteúdo, ao mesmo tempo em que não obedece à lógica da linguagem socialmente estabelecida. Assim sendo, a lógica interna à poesia lírica se materializa de maneira inalcançável para qualquer sociedade marcada pela dominação, porque é captada como lugar onde o conflito social se torna mais aparente, revelando a necessidade de ser superada[29]. Por isso,

[27] Theodor Adorno, *Notas de Literatura I,* 2009, p. 74.
[28] *Ibidem*, p.75.
[29] *Ibidem*, p.76-78.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 4, nº 1, setembro de 2022
ISSN 2596-0911

dentro de uma sociedade sinalizada por princípios autoritários, percebe-se, também, que ela tende a ser imperfeita, porque nela há presença de uma voz *distópica*. Segundo Clays[30] diferentemente da *utopia*, a *distopia* é um mundo ou uma sociedade não ideal, pior cenário possível. Isso acontece porque o ideal utópico passa a ser um modelo e não mais uma representação de um sonho, "evocando imagens perturbadoras", logo:

> Muito do que relacionamos à "distopia" é, portanto, um fenômeno moderno, relacionado ao pessimismo secular. A palavra é derivada de duas palavras gregas, *dus* e *topos*, significando um lugar doente, ruim, defeituoso ou desfavorável. Provavelmente, surgiu pela primeira vez, em meados do século XVIII, mas não foi utilizado de forma significativa até o século XX. [...] Na linguagem comum, a palavra funciona como o oposto de "utopia", o lugar ruim contra o que imaginamos ser o bom lugar, a versão secular do paraíso[31].

Segundo o autor, a *distopia*, ao reportar-se à realidade, não é comum de ser encontrada nos moldes da *utopia*, porque se trata de uma "utopia fracassada": resultado do autoritarismo e totalitarismo do final do século XX, que reprime e centraliza o poder e a violência. Desse modo, tal "lugar desfavorável lembra os antigos mitos do Dilúvio", por ser representado pela "ruína, morte, destruição": resultado da "inundação universal" provocada "pela ira divina e do Apocalipse do Dia do Juízo". Assim, verifica-se que tais cenários são verdadeiros pesadelos e que são vistos também na sociedade moderna, onde são retratados por autores *distópicos* que têm como objetivo, a importância das cidades como símbolo da conquista do poder na fundação da nova sociedade. Por isso, as organizações dessas cidades exercem também grande importância na organização da vida humana, pois é comum que alguns autores como Herberto Helder percebam e tentem dar uma explicação, por meio de seus escritos. O autor[32] ilustra no trecho de seu poema:

> [...]
> Cidades são janelas em brasas com cortinas
> puras, praças com a forma da chuva.
> Quartos. Jarras.
> Rostos como girando sobre gonzos.
> E por dentro de tudo a morte ou a loucura.
> Estátuas encarnadas cheias
> de sangue. E o silêncio
> dobrado para a frente na força da luz.
> [...]

[30] Gregory Clays, "Dystopia: A Natural History", 2017, p. 5.
[31] Most of what we associate with 'dystopia' is thus a modern phenomenon, wedded to secular pessimist. The word is derived from two Greek words, *dus* and *topos,* meaning a diseased, bad, faulty, or unfavourable place. It first probably appeared in the the mid-eigtheenth century, but was not widely used until the twentieth. Is has some awkward cousins, like Jeremy Bentham's 'cacotopia', or 'evil place'. In common parlance, the word functions as the opposite of 'utopia', the bad place versus what we imagine to be the good place, the secular version of paradise. Gregory Clays, "Dystopia: A Natural History", 2017, Tradução nossa.
[32] Herberto Helder, *Poemas Completos,* 2016, p. 138.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 4, nº 1, setembro de 2022
ISSN 2596-0911

Diante do fragmento, Dal Farra[33] afirma que é no "silêncio", que o poeta "cria uma sintaxe de desabitação", pois sua "poética capta o mundo onde se recolhe e se subtrai" em sua "vocação primeira". E diante dessa "desarrumação do mundo sacramentado e da depuração alquímica da palavra", ele põe "a vida na sua oculta loucura" por meio de uma voz utópica que o impulsione para o "talento de existir" dentro de uma sociedade nova, outrora *distópica*. Assim sendo, é nessa "senda veemente", em que se move do "mítico ao utópico", que o poeta faz a representação de um declínio que não se ajusta na negação, mas faz elevar "a sua cosmogonia". É nesse sentido que a poética de Helder é analisada, a partir da contemporaneidade: o que essa posição traz de potência às vozes dominantes, no momento em que se volta para o leitor e promove uma transformação na experiência de leitura[34]. Tal vivência reflete na questão da falta de identidade do poeta moderno, que caminha à obscuridade por se opor à sociedade existente, mas que sonha com uma sociedade ideal no futuro.

Por isso, segundo Chauí[35] "a utopia, ao afirmar a perfeição do que é outro, propõe uma ruptura com a totalidade da sociedade existente", por enxergá-la de forma negativa quando comparada com a sociedade sonhada. Por outro lado, ela pode ser vista como uma "sociedade futura" a contar do declínio da negatividade que a compõe e que se direciona para o novo, por surgir de uma modernização acabada. Desse modo, dar voz ao poeta é não definir a sua escrita, as suas quedas, as suas últimas utopias ou fixá-lo num delineado ornamento literário, mesmo que suas obras já estejam completas: é, antes de tudo, apresentá-lo de forma intensa e inacabada, para não se sentir aquém da impossibilidade, visto que a obra, pela sua incompletude, ainda se propagará. Assim sendo, a *utopia* – o não-lugar –, também proporciona um lugar feliz – *eutopia* – "condição implícita de outro prefixo grego, mas positivo, *eu"*, que nos proporciona a liberdade pela potência da voz [36].

Em suma, a voz como mediadora do real, ecoa, reflete o universo e projeta a mente do poeta que recebe curtas revelações obscurecidas pelo silêncio da escrita. Por isso, ele aprende a lidar com a presença "obscura de/morte" na "memória/ecoando com as vozes/de agora[37]". Dessa forma, é com a finalidade de vir a ser que o lado sombrio da *utopia* ascende à *distopia*, pois ambas caminham lado a lado. E, muitas vezes, é no ideal *utópico* que nasce a *distopia*, pois o cenário *utópico* propõe autoridade e manipulação para que atinja o seu equilíbrio, assim, ilhas paradisíacas são "civilizadas", povos "bárbaros" são colonizados, um

[33] Maria Lúcia Dal Farra, *A alquimia da linguagem: leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder,* 1986, p. 18.
[34] *Ibidem*, p.19.
[35] Marilena Chauí, Marilena Chauí, *Um convite à utopia*, 2016, p.30.
[36] *Ibidem*, p.31.
[37] Herberto Helder, Poemas Completos, 2016, p. 385.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 4, nº 1, setembro de 2022
ISSN 2596-0911

governo é instalado, divisões e lugares são obrigatórios[38]. E, assim, a *utopia* de alguns será a *distopia* de outros.

4. Herberto Helder, o viajante

> *Era uma vez um lugar com um pequeno inferno e um pequeno paraíso, e as pessoas andavam de um lado para o outro, e encontravam-nos, a eles, ao inferno e ao paraíso, e tomavam-nos como seus, e eles eram seus de verdade. As pessoas eram pequenas, mas faziam muito ruído. E diziam: é "o meu inferno, é o meu paraíso".*
> (HELDER, 2005, p. 43)

O excerto acima foi retirado do conto *Lugar Lugares* de *Os Passos em Volta*, do poeta Herberto Helder. Nota-se que no fragmento o autor narra como os indivíduos ocupam um espaço definido, apropriando-se dele e o transformando num lugar. Espaço que para Santos[39] "tece a lenda de formação de um autor – uma forma de *grand tour* solitário, sofrido e precário, despojado de características civis antigas e rumando decididamente para o demoníaco". Logo, percebem-se as vozes e o surgimento de traços associados à vida do autor, gerando também a *utopia* de *grand tour,* que nos leva para uma espécie de estranhamento pela relação autobiográfica e simbólica que o texto apresenta. Leia-se a seguir:

> Em noites encantadas
> [...] Cantaria como um louco este grande
> silêncio do mundo, vendo queimarem-se nas trevas
> as vísceras tensas e os ossos e as flores dos nervos
> e a cândida e ligeira arquitectura
> de uma vida.
>
> Bruxelas com as trevas da minha cabeça
> e uma grinalda de carvões em torno dos testículos
> de um homem
> bêbado da sua idade[40].

A leitura reporta-se a Bruxelas, um espaço que se mistura com o corpo do eu poético – *lugar* que representa a "ilha onde nascera[41]"– da Madeira. Tal fusão ocorre tanto pela mudança de projeção quanto pela introjeção, pois observa-se que a capital da Bélgica, lugar que é mencionado como silencioso, proporciona a experiência de um estranhamento. De acordo com Kristeva [42], é "estranhamente,

[38] Gregory clays, "Dystopia: A Natural History", 2017, p. 4.
[39] Ilda Mendes dos Santos, *Herberto Helder: se eu quisesse enlouquecia*. 2015, p. 176.
[40] Herberto Helder, *Poemas Completos*, 2016, p. 68.
[41] *Ibidem*, p.606.
[42] Julia Kristeva, *Estrangeiros para nós mesmos*, 1994, p. 9.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 4, nº 1, setembro de 2022
ISSN 2596-0911

o estrangeiro habitado em nós: ele é face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia". Assim, o poeta distancia-se e transforma-se em um "estrangeiro brutal[43]" que retornará transportando o "espaço que o corpo soma quando se move[44]", porque para Helder:

> O mundo do espírito é uma organização simbólica e o seu fundamento encontra-se na matéria, no corpo. O espírito deve entender-se como apenas o tecido de alusões simbólicas do próprio corpo. A escrita realiza a circulação do símbolo no plano material: é uma simbologia corporal e também uma corpografia simbólica. Na escrita reside o símbolo do corpo, mas o corpo é a última e verdadeira escrita[45].

Nota-se que o autor captura o corpo em movimento, resultando, no corpo-poema – apropriação de um espaço representado pela vivência plena ou clandestina de sua cidadania. Desse modo, o contexto é construído pela figura do *estrangeiro*, que nada mais é do que um corpo *estranho* e forasteiro, que se define num espaço definido, redefinindo-se ao mesmo tempo. Essa dinâmica é acompanhada por questões formais, como a fome, o desemprego, as mudanças e as ideologias – construção de um espaço europeu em nascimento, pois as perambulações traspassam Portugal, incluindo também a França, a Bélgica e a Holanda. Logo, a autoria de Herberto Helder aparece associada ao acréscimo de espaços e tempos que sua obra cria e, por isso, "deveria liberar-se de tudo o que não fosse a matéria da poesia: linguagem, imagem (memória, figuração), som, ritmo[46]":

> Um poema cresce inseguramente
> na confusão da carne .
> [...] Fora existe o mundo. Fora, a esplêndida violência
> ou os bagos de uva de onde nascem as raízes minúsculas do sol.
> [...] E o poema cresce tomando tudo em seu regaço.
> [...] faz-se contra a carne e o tempo[47].

Diante da afirmação de Rosa Maria Martelo, verifica-se que a relação dos espaços estrangeiros e particulares traça um mapa do sujeito poético, que ora vive uma *distopia,* ora vive uma *utopia*. Esse limiar entre o corpo e o espaço simboliza o *lugar* de posse, pois "o meu inferno, é meu paraíso", como foi mencionado na epígrafe, que "as pessoas" se encontram – grupo que pode ser identificado por meio dos pronomes oblíquos átonos na primeira pessoa do plural. Assim, o conceito de *lugar* e a fragmentação entre o indivíduo e esse *lugar* também é experienciado por outras subjetividades.

[43] Herberto Helder, *Poemas Completos*, 2016, p. 538.
[44] *Ibidem*, p.557.
[45] Herberto Helder, "Photomaton & Vox", 2017, p. 134.
[46] Maria Rosa Martelo, *Os nomes da obra. Herberto Helder ou o poema contínuo,* 2016, p. 19.
[47] Herberto Helder, op. cit., p. 27.

Segundo Kristeva[48], essa fragmentação causada pela "ausência de gravidade é um absoluto que não dura muito", pois o "próprio traidor se trai". Dessa maneira, quando o "estrangeiro" encontra um sentido à vida como "uma paixão", ele se estabelece num *lugar* – espaço que elege, demarca e se apossa. Logo, esse *lugar* não será apenas um país: uma soma onde existem dois seres, mas a soma de um único ser que se completa, inteiramente, morto. Por isso, "o estrangeiro é um sonhador que faz amor com a própria ausência, um deprimido extravagante[49]", *estrangeiro* que para Sigmund Freud[50] é também um "estranho-familiar" vivendo a sua *utopia*.

A partir daí, Freud relaciona a estranheza com o fenômeno da duplicidade do ser: o estranho - "categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar[51]". Tal duplicidade ocorre pelo fato de que, o *estranho* não é indiferente à mente do indivíduo, mas resulta de algo que lhe é íntimo e que fora interdito. Esse pensamento é corporificado por Helder quando afirma: "escreve-se para o silêncio onde, depois, o outro eu, o duplo pessoal, expectantemente alternativo, apronta-se para a resposta à pergunta que é todo o escrito, toda a personagem em acto que a escrita também é". Dessa forma, "o fora desaparece no dentro, o dentro põe-se a desaparecer no centro que tem[52]", criando um duplo sentido: ambiguidade do *estranho* e do *estrangeiro*. À vista disso, o poeta é o próprio estranho "cantando o mundo" pela cidade de "Bruxelas", representando o *Unheimlich* no que se refere ao *estrangeiro*.

> Freud aponta para o fato de que a palavra alemã teria certa ambiguidade, oscilando entre o 'familiar' e o 'desconhecido'. Relaciona-se tal ambiguidade com a sensação de inquietude do sujeito pelo retorno do material recalcado [portanto conhecido], o qual volta sob a forma de algo desconhecido e assustador[53].

Após a afirmação de Freud, percebe-se que Helder comprova a sensação de estranheza ao se esbarrar com sua própria imagem, salientando o *estranho* sob a forma de duplo que se apropria de um *lugar* – espaço que também pode ser notado no conto *Descobrimento*. Desse modo, no primeiro parágrafo, o *viajante* se encontra pela primeira vez em Antuérpia, cidade até então desconhecida e difícil, pois o:

> [...] grande lago do parque junto à Avenida Rubens estava completamente gelado, e os pássaros andavam sobre a camada de gelo. À tarde as ruas eram muito serenas sob a luz fina e fria. Caminhava-se pela cidade com a ideia feliz de morrer em breve, sem dor, depressa. Era quando se parava à

[48] Julia Kristeva, *Estrangeiros para nós mesmos*, 1994, p. 19-17.
[49] *Ibidem*, p.18.
[50] Sigmund Freud, *Obras completas brasileiras,* 1996, p. 138.
[51] *Ibidem*, p.139.
[52] Herberto Helder, "Photomaton & Vox", 2017, p. 31.
[53] Sigmund Freud, op. cit., p. 231.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 4, nº 1, setembro de 2022
ISSN 2596-0911

> saída da Gare du Midi, com o rosto voltado para a cidade severamente oferecida. Percebia-se como era difícil[54].

Tal dificuldade é comprovada pela dureza do inverno do norte europeu que delineia de forma negativa a particularidade do indivíduo originário do sul: "Aquela era uma cidade do norte, notava-se bem, uma cidade flamenga[55]" Por isso, a sua situação de *estrangeiro* dissemina toda a perspectiva de uma identidade estática ou efetiva e, simultaneamente, remodelando uma identidade nacional à face do que é *estranho*. Observa-se que aqui, a imagem do *estrangeiro* revela maneiras divergentes de refletir o mundo, aproximando-o intimamente da própria viagem que está centralizada na representação cultural da nação portuguesa. Essa fragmentação identitária da imagem do *estrangeiro* possui um valor de vazio:

> O que equivale a dizer que, estabelecido em si, o estrangeiro não tem um si. No limite, uma segurança oca, sem valor, que centra as suas possibilidades de ser constantemente outro, ao sabor dos outros e das circunstâncias. *Eu* faço o que *se* quer, mas não sou "eu" – meu "eu" está em outro lugar, meu "eu" não pertence a ninguém, meu "eu" não pertence a mim... "eu" existe? [56].

Ao ler Kristeva, percebe-se que o *viajante* do conto se coloca no espaço de maneira progressiva, pois ele adentra uma cervejaria, ao lado de "toda gente que bebia. O *estrangeiro* bebeu também" [57] dando início ao nascimento de uma nova identidade: "um pouco de alegria, uma curta alegria inocente, desprevenida, no meio disso tudo, no seio da própria dificuldade[58]". Assim sendo, se o vazio apontado por Kristeva revela a dificuldade do *viajante*, verifica-se que no mesmo conto, ele "era inocente e, depois, até que ponto a inocência não é uma arma[59]" – espaço investido pelo *estrangeiro* que, possivelmente, encontrará as respostas à sua procura de forma *eutópica*. Logo:

> O que esse homem procurava e achou não é um 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 qualquer cidade do mundo. Mas quem pode confiar em nós, que somos desta terra, e por isso tão pouco a conhecemos? [60].

Posto isso, a experiência do *estrangeiro* e a posse do *lugar* respondem à própria representação nacional do autor. Dessa maneira, a pergunta que encerra

[54] Herberto Helder, *Os passos em volta,* 2005, p. 67.
[55] *Ibidem*, p. 67.
[56] Julia Kristeva, *Estrangeiros para nós mesmos*, 1994, p. 16.
[57] Herberto Helder, op. cit., p. 68.
[58] *Ibidem*, p. 70.
[59] Julia Kristeva, op. cit., p, 69.
[60] *Ibidem*, p. 71.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 4, nº 1, setembro de 2022
ISSN 2596-0911

o conto revela que é necessário o corpo *estranho* para que conheçamos o sistema no qual estamos inseridos, pois o *estranho* questiona a identidade do *estrangeiro*; e só existe *Unheimlich* se o *estranho* retorna, pois ele é algo que se repete, mas que ao mesmo tempo se apresenta como diferente e não como uma repetição do mesmo. Por isso: "só há *Unheimlich* se houver repetição. O *estranho* é algo que retorna, algo que se repete, mas que, ao mesmo tempo, se apresenta como diferente[61]" e, por isso, a busca representa a arbitrariedade fundamental para o fazer poético do autor.

Portanto, se o *lugar* é a repetição do espaço, originário da associação de uma subjetividade, quando esta é compartilhada com outras subjetividades estrangeiras, a adaptação do espaço sofre uma ruptura e, com ela, também os afetos. Sendo assim, a falta de objetivos do *estranho* e do *estrangeiro* que busca o destino será sempre o de retorno à terra – viagem de volta – que só é realizada por meio da transformação do indivíduo que parte em busca de lugares utópicos mesmo vivendo em distopia.

5. Considerações finais

Ao analisarmos as obras de Herberto Helder, reconhecemos sua importância para a literatura portuguesa e como sua poética pós-moderna exerce uma natureza revolucionária na própria linguagem. Dessa forma, para que essa inovação aconteça, é necessário o contato com o outro, pois essa nova identidade alcançada por meio da obra vem do resultado de um distanciamento de si e de uma aproximação com o outro. Assim sendo, nada é revelado por si só nem nada se afirma de maneira isolada, o texto não sobrevive só do autor, ele carece do olhar do leitor para lhe dar vida, para renová-lo.

Desse modo, os distanciamentos de Helder no decorrer das suas obras, inconscientes ou não, manifestam-se como uma descoberta do passado de sua pátria e de sua história pessoal – duas ocupações – territórios inevitavelmente complementares. A pátria que não se mostra e o povo que também não se conhece – estado *distópico* – incapacidade de interação e articulação crítica da realidade que evoca uma ínfima resistência. Logo, não é na reterritorialização que o seu destino será mudado, mas na desterritorialização[62] já que "todos os lugares são no estrangeiro" e o "que pode fazer uma pessoa se não voltar, estar fora, ser completamente estrangeira...?" [63]. Por isso, Helder em suas viagens *utópicas* busca o destino que sempre será o de retorno: deslocamento do viajante imerso

[61] Sigmund Freud, *Obras completas brasileiras,* 1996, p. 139.
[62] Rogério Haesbaert, *O mito da desterritorialização. Do fim dos territórios à Multiterritorialidade,* 2004, p. 138.
[63] Herberto Helder, *Os passos em volta,* 2005, p. 26.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 4, nº 1, setembro de 2022
ISSN 2596-0911

na *distopia*, que necessita ser controlada, neste ir-e-vir que é inseparável da liberdade de pensamento.

Neste artigo, portanto, buscou-se mostrar como as viagens *utópicas* e *distópicas* de Herberto Helder atravessam o caminho do poeta estrangeiro, pois refletem e tentam definir o viajante como desprovido de sentido e também como representante do excesso de sentidos. Para tal, foram realizadas algumas seleções de autores que acreditou-se serem relevantes para os conceitos de *utopia* e *distopia*. Também buscou-se evidenciar a literatura como um espaço para a representação dialética da voz, que busca ser ouvida por meio da palavra, tornando-se o espaço apropriado para a corporificação dos sonhos do estranho e do estrangeiro. Interação que para Freud representa semelhança e estranheza, particularidades que constituem a totalidade complexa do ser.

Referências

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In:____. *Notas de Literatura*. São Paulo: Ed. 34, 2009, p. 55-89.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o Contemporâneo? In:____. *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios. Trad*. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 57-73.

BAUDELAIRE, Charles. Paisagem. In:____. *As flores do Mal*. Editora Nova Fronteira, 2005, p. 302.

A Bíblia de Jerusalém. Nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002.

AUGÉ, Marc. *Não Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994, p. 71-105.

CHAUÍ, Marilena. Notas sobre utopia. In:_____.*Um convite à utopia*. [Livro eletrônico]./ Cidoval Morais de Sousa (Organizador). Campina Grande: ScieLO-EDUEPB, 2016. 2 - (Coleção Um Convite à Utopia; v.1), p. 29-45.

CLAEYS, Gregory. *Introduction: rethinking dystopia*. In:____. *Dystopia: A Natural History*. United Kingdom: Oxford University Press, 2017, p. 16-27.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *A alquimia da linguagem: leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

ELIOT, Thomas Stearns. *Tradição e talento individual*. São Paulo, Art Editora, 1989, p. 37.

FREUD, Sigmund. (1919) O estranho. In: ____. *Obras completas brasileiras*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 17, p. 138-162.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização. Do fim dos territórios à Multiterritorialidade*. Bertrand Brasil, 2004.

HERBERTO, Helder. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2005.

HERBERTO, Helder. *Photomaton & Vox*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2017.

HERBERTO, Helder. *Poemas Completos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.

HUTCHEON, Linda. *Poética da pós-modernidade: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 7-25.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MARTELO, Rosa Maria. *Os nomes da obra. Herberto Helder ou o poema contínuo*. Lisboa: Documenta, 2016.

MORE, Thomas. *Utopia*. Edição: Ridendo Castigat Mores – Versão: EbookEbooksBrasil.com; Fonte Digital: www.jahr.org 2001.

SANTOS, Ilda Mendes dos. Herberto Helder peregrino. In:____. *Herberto Helder: se eu quisesse enlouquecia*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015, 174-198.

Referência para citação deste artigo

DAMIÃO, Solange. Viagens utópicas e distópicas de Herberto Helder. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 4, número 1, p. 364 – 380, setembro de 2022.