

Revista de Guimarães

Publicação da Sociedade Martins Sarmento

MITO E REJEIÇÃO NA OBRA "OS PASSOS EM VOLTA".

FERREIRA, Agostinho

Ano: 2007-2008-2009 | Número: 117-118-119

Como citar este documento:

FERREIRA, Agostinho, Mito e rejeição na obra "Os passos em volta". *Revista de Guimarães*, 117-118-119 Jan.-Dez. 2007-2008-2009, p. 147-196.

Casa de Sarmento
Centro de Estudos do Património
Universidade do Minho

Largo Martins Sarmento, 51
4800-432 Guimarães

E-mail: geral@csarmento.uminho.pt

URL: www.csarmento.uminho.pt



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

MITO E REJEIÇÃO NA OBRA “OS PASSOS EM VOLTA”

Agostinho Ferreira¹

Apresentação

O presente estudo partiu de uma análise da obra “Os Passos em volta” de Herberto Helder. As edições de que nos servimos neste trabalho foram, sobretudo, a 1ª (de 1963), a 4ª (de 1980) e a 6ª (de 1994) por serem aquelas que melhor permitem verificar evoluções ao nível temático e estilístico.

Da leitura da referida obra, fica a convicção de que o movimento da personagem que vai surgindo ao longo dos contos é marcada por uma espécie de rejeição sistemática dos modos de pensar e de viver do mundo ocidental. Essa rejeição mostra-se no sistemático modo de estar contra: contra os valores; contra as normas; contra as crenças; contra os mitos que orientam o pensamento e a atuação do homem em sociedade. Neste pequeno trabalho analisaremos sobretudo a relação da personagem-poeta com os mitos do mundo moderno. Essa relação é marcada por duas vertentes: a da rejeição pessoal e a da constatação de que o mundo continua a viver condicionado por mitos ou imagens mentais míticas.

Por uma questão de coerência e de clareza, começaremos por apresentar uma breve exposição sobre diferentes concepções de mito. Numa segunda parte, abordaremos o ponto de vista da personagem-poeta em relação aos mitos.

Partimos do princípio de que o pensamento e comportamento humanos são condicionados por mitos ou por valores que se estruturam a partir de mitos.

O poeta/personagem, que é, em larga medida, o alter-ego do poeta-autor, recusa vários mitos que orientam a sociedade ocidental, nomeadamente os mitos que se relacionam com o consumismo, o materialismo e a técnica. Mas promove outros como o amor, a natureza-mãe, a obscuridade, a metamorfose, o eterno retorno, Singapura, etc.

¹ Sócio da Sociedade Martins Sarmento

A rejeição não se apresenta como marca limitadora nem do campo de ação das personagens, nem da análise do seu psiquismo. É antes uma forma de salvaguardar a liberdade interior e acentuar as diferenças perante a sociedade. Do ponto de vista da criação literária, a rejeição institui-se como uma manifestação da liberdade criadora e apresenta-se como uma marca específica do *estilo* desta personagem. O estilo, que se define no conto “Estilo”, é o conjunto de princípios que estruturam a vivência individual. É a procura de um sentido para o caos da existência.

A propósito da influência dos mitos (ou das imagens de origem mítica), no comportamento dos indivíduos, dizia Pierre Guiraud:

“Assim parece que a maior parte das nossas escolhas - na aparência as mais livres ou, em todo o caso, as mais racionais - estão condicionadas por representações inconscientes de origem mítica”.

Neste trabalho, tentaremos mostrar que a ação (ou ações) dos contos se apresenta como uma vivência marcada pela rejeição dos mitos estabelecidos e pela procura de mitos que a racionalidade encobriu.

1. Os mitos

São muito diversas as propostas de definição do mito. Tal deve-se, em grande parte, ao facto de a Mitologia, como ramo do saber, ter evoluído de forma muito rápida nos últimos tempos. A Mitologia passou a interessar a diferentes ramos da ciência, nomeadamente à Sociologia, à Psicologia, à Linguística, à Etnologia, à História das Religiões, etc. Do mesmo modo, a Mitologia como ciência, apoia-se nessas disciplinas e tem uma metodologia própria.

Atualmente, a Mitologia constitui-se como uma ciência e convive, por isso, com outros ramos do saber científico e filosófico. Esta uma das grandes diferenças relativamente às antigas concepções.

A nossa perspetiva distancia-se claramente daquela concepção que entende os mitos como histórias fantásticas sem ligação com a realidade. Numa primeira abordagem, entendemos mito como imagem ou conjunto de imagens, ou narrativas em que se projetam os anseios profundos dos indivíduos e da coletividade. Estas imagens ou narrativas, frequentemente do foro do fantástico, estão impregnadas de um dinamismo que condiciona o comportamento dos indivíduos.

O mito é algo de tal modo vago e abrangente que se torna quase impossível defini-lo. Como afirmava Victor Jabouille:

“Nesta segunda metade do sec. XX d. C., o mito é, mais que nunca, esse «nada que é tudo», que não sabemos definir, porque é tão vasto que engloba quase tudo o que o imaginário humano produziu ao longo dos séculos”.

1.1. As diferentes concepções de mito

Victor Jabouille, reiterando as propostas de Edmond Leach, aponta três grandes linhas orientadoras da pesquisa mítica: teorias funcionalistas, teorias simbolistas e teorias estruturalistas. A estas acrescentamos a visão semiótica do mito, por nos parecer oportuna para a análise dos contos de Herberto Helder.

1.1.1. Perspetivas funcionalistas

Baseiam a sua pesquisa no estudo das sociedades em que ainda se encontram vivos os mitos:

“O mito é uma parte de uma vertente vasta, de um conhecimento metafísico, de uma revelação religiosa ou da compreensão de um conceito abstrato. O mito reforça a coesão social”.

Esta corrente baseia o seu estudo na experiência e serve-se, sobretudo, das manifestações dos mitos nas culturas menos evoluídas. Não é essencial, nesta corrente, a descodificação do mito, nem o seu significado espiritual, nem se serve dele para explicar manifestações do inconsciente coletivo ou individual. É uma vertente ligada à sociologia e realça o papel do mito na organização e coesão sociais.

1.1.2. Perspetiva simbolista

Esta perspetiva encara o mito como “uma maneira diferente de exprimir o pensamento, a cultura e o modo de encarar o mundo”. Os mitos são, de certo modo, uma linguagem segunda. São símbolos que fazem parte de um sistema semiológico e que são, por isso, codificados, ou passíveis de transformar-se em código. Esta vertente aponta para a componente afetiva dos mitos. Eles impõem-se aos indivíduos e determinam, em grande parte, o seu comportamento. São espécies de imagens coletivas que se estabelecem como crenças

com forte adesão emocional.

Merecem realce especial, nesta corrente, porque de interesse especial para o trabalho que estamos a efectuar, Jung, Mircea Eliade e Gilbert Durand.

1.1.2.1 Jung e a teoria dos arquétipos

Jung vai basear a suas teorias em alguns princípios de Freud. Faz uma espécie de remodelação desses princípios. Assim, a partir da ideia de inconsciente individual, criou o conceito de inconsciente coletivo e a teoria dos arquétipos. Estes são estruturas mentais, às quais se ajusta o pensamento e comportamento humanos. São “modos de comportamento universal típico”.

O arquétipo corresponde a um conceito de contornos de difícil delimitação. Daí as várias propostas de Jung a este respeito. São “imagens humanas e primitivas gerais”, são “manifestações de experiências da humanidade que se repetem”, são “espécie de disposição apta para reproduzir sempre de novo as mesmas ou semelhantes imagens míticas”, são “uma imagem dinâmica, uma parte do psiquismo objetivo”.

O inconsciente coletivo constitui-se de imagens coletivas, arquétipos, o que explica, segundo Jung, o facto de haver mitos idênticos (quando muito, diferentes apenas na aparência) em todas as partes do mundo.

“O inconsciente coletivo é, sem dúvida, manifestação da experiência e, ao mesmo tempo, tal como «a priori» destes fenómenos, uma imagem do mundo que se formou desde há éons”.

Estas imagens são os arquétipos. Das mesmas imagens, foram-se destacando, ao longo dos tempos, algumas características que deram origem aos “arquétipos dominantes”. E serão estes arquétipos que se irão impor como reguladores do comportamento humano.

Os mitos, esses, têm origem nos arquétipos. E apresentam-se como projeções do inconsciente coletivo. Estabelecem-se como crenças com forte adesão emocional. A Mitologia corresponde a uma expansão do inconsciente coletivo, à materialização das estruturas mentais que o compõem.

Os mitos atuais explicam-se como uma deslocação do campo de ação dos deuses. O homem viu que os deuses não existiam e deixou de acreditar neles. Contudo, a estrutura mental que subjazia a essas crenças continua a existir e a atuar. Não esquecer que o inconsciente coletivo é um sistema dinâmico. Deslocou-se, assim, o campo de ação dos deuses e criaram-se deuses novos:

as vedetas dos nossos dias.

“Só na época do racionalismo se descobriu que os deuses não existiam na realidade e que eram apenas projeções. Depois disto morreram, mas a função psíquica que lhes correspondia, essa não morreu, antes caiu no inconsciente, envenenando os próprios homens com o excesso de Libido que servia o culto do ídolo”.

É, de resto, interessante verificar que alguns contos de *Os Passos em Volta* apresentam referentes cuja ressonância mítica é referida por Jung. São disso exemplos as frequentes referências ao caos, ao demónio, à irracionalidade e ao fogo. Saliente-se que em Jung estes elementos fazem parte de uma análise científica, ao passo que em Herberto Helder são referentes que contribuem para a literariedade (que não cientificidade) da obra, pela ressonância mítica e pelo simbolismo que transportam.

1.1.2.2. Mircea Eliade e o mito/criação

Na continuação das teorias de Jung (mantém, por exemplo, a teoria dos arquétipos para fundamentar as suas teorias), Mircea Eliade vai apresentar uma visão do mito em que faz salientar a vertente da sacralidade e da crença. Define mito como uma narrativa de uma história sagrada operada nos tempos primordiais em que, por obra de seres sobrenaturais, algo não existente passou a existir.

O herói mítico repete esse ato de criação e todas as grandes ações do homem são um *eterno retorno* aos tempos míticos, aos tempos da criação. A história é um reviver, sob formas diversas, dos atos heroicos de deuses ou heróis dos tempos primordiais. São, no fundo, um ajustamento, «engagement», dos atos realizados aos arquétipos.

Os mitos estabelecem-se como uma crença, à qual os indivíduos aderem irracionalmente e emocionalmente. O grande cantor, ou político, ou desportista exerce sobre os ‘crentes’, através das suas ‘capacidades sobre-humanas’, um forte poder de alienação. Os grandes espetáculos das multidões não são mais do que um ritual em que os indivíduos se reveem ou se projetam e abdicam da sua personalidade para honrar esses “pequenos deuses caseiros”.

O mesmo Mircea Eliade se refere aos “mitos do mundo moderno”. Salienta o papel dos *media* na criação de imagens míticas que se impõem à sociedade. Refere mitos como o do bem e do mal, da nobreza, da técnica (o automóvel),

da arte das elites, etc.

Os mitos atuais são projeções do inconsciente. São a materialização de desejos recalçados ou de sonhos impossíveis de concretizar:

“o mito do super-homem satisfaz as nostalgias secretas do homem moderno que, sabendo-se condenado e limitado, sonha revelar-se um dia como uma «personagem excepcional», um herói”.

1.1.2.3. Gilbert Durand

Parte do princípio de que o pensamento humano se move dentro de quadros míticos. E estes quadros míticos estão presentes (de modo consciente ou inconsciente) nas manifestações do imaginário. As imagens do mundo imaginário estão relacionadas com os três reflexos fundamentais: o postural, o digestivo e o rítmico. Não será difícil ver aqui, de modo diluído, a teoria dos arquétipos. Para Gilbert Durand os mitos são narrativas, discursos míticos, que põem em cena personagens, cenários, objetos simbolicamente valorizados. Estabelece, deste modo, uma ligação com a perspetiva estruturalista. A Gilbert Durand se devem termos como mitema, mitologema, mitocrítica e mitanálise .

1.1.3. Perspetiva estruturalista

É a corrente que pretende uma espécie de arrumação dos mitos pela análise das narrativas que os suportam e das suas funções. É a linha iniciada por G. Dumézil e depois continuada por V. Propp (na obra já citada - *Morfologia do Conto*) e por Claude Lévi-Strauss. Este último encara o mito como uma narrativa de duplo sentido: um sentido narrativo manifesto e um nível mais profundo. Este segundo sentido só se pode alcançar através da referência dos elementos constitutivos da narrativa mítica.

1.1.4. A perspetiva semiológica

Também os linguistas se interessaram pelo estudo do mito. O mito é suportado por uma linguagem com características específicas e codificada. Embora tenha como ponto de partida a vertente estruturalista, esta perspetiva de análise vai basear-se essencialmente na análise da linguagem e dos códigos que suportam os mitos. Estão nesta linha nomes como Roland Barthes e Pierre Guiraud.

1.1.4.1. As *Mitologias* de Roland Barthes ou a fala mítica

R. Barthes procurou esquematizar a linguagem dos mitos partindo do clássico esquema de comunicação formulado por Saussure. Os mitos, um pouco à semelhança do que defendia Levi-Strauss, são uma fala de duplo sentido. O primeiro sentido é o sentido manifesto, ingênuo, aquele a que poderíamos chamar imediato. O segundo sentido é formulado a partir do primeiro e é esse que comporta a mensagem mítica. No seu célebre estudo publicado com o nome de *Mitologias*, Barthes vai provar a existência de componentes míticas na maioria dos discursos e modos de pensar atuais.

Tudo pode ser mito, já que a tudo se permitem sugestões que ultrapassam a materialidade da coisa em si.

O mito é, como o signo linguístico, composto por significante, significado. No entanto, não deve confundir-se com o esquema proposto por Saussure. Se o primeiro dizia respeito às palavras, este diz respeito à mensagem. Aquilo que em Saussure era signo, aqui é apenas significante. Para mais, o significante do mito pode não ser (e frequentemente não é) signo linguístico (no sentido de palavra). O significante mítico pode ser uma palavra, uma narrativa, um objeto, uma fotografia, um filme, etc. Estes significantes comportam em si uma mensagem que remete para uma outra mensagem (a mensagem segunda, de que falávamos atrás). Esta mensagem formada a partir da primeira é o significado. Da correlação destes dois surge o signo mítico. Para ser mais claro, apresento aqui o exemplo que aparece com maior frequência na referida obra. Trata-se da fotografia de um negro vestido de uniforme francês a fazer a saudação militar, de olhos fixos na bandeira francesa. Esta fotografia, numa primeira visão, ingênua, transmite a mensagem aqui referida (o negro a fazer a saudação...). Esta fotografia a significar esta mensagem é o significante. Quem analisar com mais cuidado a fotografia, facilmente descobrirá outros conceitos, nomeadamente os da grandeza, imperialidade e cosmopolitismo franceses. Estes conceitos, e outros que se podem acrescentar, constituem o significado. A mensagem mítica constitui-se, assim, como uma metalinguagem. Para evitar equívocos terminológicos, Barthes propôs chamar ao significante do mito *forma*, ao significado *conceito*, e ao signo a *significação*. Poderemos ainda exemplificar com o conto de Brandy. O vinho (a bebida sagrada) é o significante (*forma*). A sacralidade (*bebida de padres e panteístas*), a

magia (e outros significados) constituem o significado (conceito). A correlação destes dois (o vinho a significar a sacralidade, a magia, etc.) constitui o signo (significação).

A significação do mito corresponde a uma deformação. Como o próprio Barthes afirma:

“A relação que une o conceito do mito ao sentido é essencialmente uma relação de deformação (...) Naturalmente, esta deformação não é possível senão porque a forma do mito é já constituída por um sentido linguístico”.

A formação do sentido mítico constitui-se a partir do significado primeiro e baseia-se, fundamentalmente, no facto de a comunicação nunca ser unissignificativa. As mensagens são sempre passíveis de sugerir novos significados. Estes novos significados comportam sempre alguma analogia (entre o significante e o signo). Neste campo, a linguagem poética apresenta-se como a mais aberta às possíveis mensagens míticas.

A poesia, por exemplo, reflete, por um lado, o seu autor, mas é captada pelo leitor dentro dos quadros imaginativos e míticos que constituem o seu pensamento e a sua visão do mundo.

O domínio da linguagem e o conhecimento da sua componente mítica pode levar (e leva com frequência) à manipulação do recetor. Pierre Guiraud, na linha de pensamento de Barthes, refere exemplos, como os da publicidade, da linguagem fílmica, que jogam com uma linguagem intencionalmente permeável à criação de imagens míticas. Também políticos e pessoas públicas constroem intencionalmente uma imagem que comporta uma vertente mítica:

“A conclusão dos técnicos é formal: «Não fumamos cigarros, mas sim imagens de cigarros». Não é menos claro que as mulheres compram, não cremes «emolientes», «adstringentes», «rejuvenescedores», mas sim *imagens* da juventude, do sucesso, do amor. (...) O comércio vende símbolos. E esses símbolos funcionam a níveis subconscientes e inconscientes completamente irracionais”.

E acrescenta com excecional pertinência:

“A ideia da imagem, de mensagem e de manipulação do público por um conhecimento das suas mutilações profundas, é atualmente uma das chaves da nossa cultura (...). As vedetas, os políticos e, pouco

a pouco, cada um de nós, possui uma «imagem» pacientemente construída e cuidadosamente conservada. (...) O «ópio do povo», hoje, é a propaganda política, cultural, económica, cuja arma mais eficaz e ilusão mais insidiosa estão no persuadir-nos de que os signos são as coisas”.

Em última análise, diremos que a componente mítica das mensagens é a grande responsável pela alienação do mundo atual. E, como adianta P.Guiraud, a consciência desta realidade poderá ser “a principal garantia da nossa independência e liberdade”.

1.2. As componentes do mito

De modo mais ou menos acentuado, conforme a perspectiva de análise, os mitos apontam para várias componentes, das quais destacamos: a componente psicológica, a componente sociológica, a componente religiosa e a componente semiológica.

A componente sociológica é a que aparece de modo mais evidente nas análises funcionalistas (ver 1.1.1). Os mitos apresentam-se como algo unificador do grupo ou da coletividade. Garantem a coesão e apresentam-se como estruturadores profundos do comportamento do homem na coletividade. Os mitos, chamados tradicionais, eram disso exemplo.

A componente psicológica transparece do facto de o indivíduo se projetar nos mitos. As vedetas dos dias de hoje, como os heróis dos tempos remotos ou deuses das mitologias antigas, têm como função preencher uma necessidade psicológica humana. Eles correspondem àquilo que o homem gostaria de ser, ou de ver, ou de ter, ou ainda a uma explicação que justifica a sua existência, a sua luta, os seus ideais. Os mitos comportam sempre uma componente de irracionalidade. Eles manifestam o espaço irracional que a racionalidade científica fez submergir.

A componente religiosa aponta para o facto de os mitos se imporem como crenças. Os indivíduos acreditam nas imagens míticas, sem uma explicação racional, à maneira religiosa. A crença, porque baseada em critérios não racionais, impõe-se como algo absoluto e, por isso, com grande poder de alienação.

Saliente-se que os mitos antigos faziam parte de uma metafísica e não eram, obviamente, considerados como mitos. Eles eram verdades absolutas, mais

reais que o mundo dos sentidos. Também hoje os mitos se impõem como crenças com forte adesão emocional. O político, ou o cantor, ou o futebolista, etc. impõem-se como mitos, porque os indivíduos veem neles capacidades sobre-humanas. Vêem-nos de um modo idolatrado. Os grandes espetáculos de massas são essa espécie de ritual manifestador dessa crença. Aí se verificam comportamentos, por vezes perfeitamente irracionais, devido à alienação que os mitos criam e aos estados emotivos que daí podem advir.

A componente semiológica aponta para a faceta discursiva que suporta a mensagem mítica. Esta tem, na sua base, códigos. Os discursos verbais, como outros discursos (pictóricos, filmicos, os objetos, etc.), apresentam a possibilidade de comportar significações míticas que transcendem a sua forma (na terminologia de R. Barthes). A consciencialização desta vertente semiológica pode levar a uma utilização da linguagem para a criação intencional de imagens míticas. É o que se passa em vários domínios da comunicação atual, que vão desde a comunicação política, à publicitária, à arte e à literatura.

A literatura (oral ou escrita), por sua vez, apresenta-se com duas facetas fundamentais na sua relação com os mitos: ela tem sido, ao longo dos tempos, simultaneamente transmissora e criadora de mitos. Recordemos, a título de exemplo, os mitos clássicos dos Poemas Homéricos, o mito Lusíada de Camões, o mito Sebastianista de Fernando Pessoa e “os pequenos mitos de mim próprio” de Herberto Helder.

Para Mircea Eliade, a literatura substitui, em grande parte, o papel dos mitos:

“O que convém sublinhar é que a prosa narrativa, especialmente o romance, ocupou, nas sociedades modernas, o lugar da recitação dos mitos e dos contos nas sociedades tradicionais”.

E considera que ainda é possível ver em alguns romances modernos a estrutura mítica. Aponta, nomeadamente, a presença do “tema iniciático, o tema das provas do Herói-Redentor e os seus combates contra os monstros, as mitologias da mulher e da riqueza”.

Analisar uma obra literária é, em certa medida, analisar os mitos que povoam o universo imaginário do seu criador, e é, simultaneamente, analisar o universo em que se movem as personagens.

De resto, Aguiar e Silva, na própria definição de lírica, aponta como essencial a ressonância mítica e simbólica:

“... mas a essencialidade do poema consistirá, graças à fulguração da palavra, na emoção, nas vozes íntimas, na meditação, na ressonância mítica e simbólica, enfim, que tal episódio ou tal circunstância suscitam na subjetividade do poeta”.

2. A postura da personagem-poeta

A personagem-poeta de “Os Passos em Volta” assume uma atitude de rejeição relativamente aos outros homens, ou relativamente à visão das personagens que representam o comum da sociedade. Rejeita os seus mitos, as suas crenças. Ironiza com as mitologias e alienações da sociedade atual. Critica ironicamente as relações de poder entre os indivíduos e os seus próprios conceitos.

A rejeição dos mitos e códigos de comportamento comuns conduz as personagens ao isolamento e a uma espécie de confronto escondido (ou confronto sem confrontação) com o mundo em que se inserem, e funciona como um impulso para a marginalidade dos bares, da prostituição e, sobretudo, para a projeção desse mundo marginal na poesia.

O isolamento que as personagens cultivam tem a ver com o gosto do poeta-autor pela conservação de um espaço reservado para si e, por isso, inacessível ao público comum. Daí a sua postura, aliás coerente, de recusa em aceitar conceder entrevistas e de manter a sua independência em relação à crítica (pelo menos aparentemente). O facto de rejeitar o prémio *Fernando Pessoa* vem dar consistência a esta perspectiva de análise.

Na linha de Barthes, diríamos que o universo de Herberto Helder está povoado de tópicos, como mitos ou falas míticas. Destas falas míticas destacaríamos as falas que se relacionam com a rejeição, o demoníaco, a obscuridade, o terror, a fêmea-mãe e a liberdade.

H. Helder tem consciência de que os mitos ocupam, no psiquismo humano, um lugar fundamental. A confirmá-lo está o facto de falar deles com frequência. Tradicionalmente, faz-se a oposição entre racionalidade e irracionalidade. O mundo contemporâneo tem-se orientado, cada vez mais, pelo caminho da racionalidade. No entanto, os psicólogos, os sociólogos, os mitólogos têm vindo a valorizar a não racionalidade, o inconsciente, o mítico e o mágico. O próprio Herberto Helder aponta para uma terceira via: a magia e o mistério. Em entrevista concedida à revista *Luzes da Galiza*, afirmava:

“Parece que a física, agora, começa a trabalhar no sentido da pergunta poética: as coisas têm entre si relações de mistério, não relações de causa e efeito. Abre-se caminho através da obscuridade, inquirindo, seguindo adiante”.

No conto “Lugar Lugares” o narrador reduz a vivência das pessoas à sua subordinação aos mitos do bem e do mal, aí personificados no inferno e no paraíso. A forma como as pessoas se alheavam umas das outras e se reduziam ao seu pequeno mundo, “o seu inferno” ou o “seu paraíso”, enquadra-se nas mitologias dos nossos dias. Os mitos, que apontam para valores (bem e mal), permanecem. Os valores, esses, estão modificados. O inferno e o paraíso (bem e mal) estão subvertidos. Mas é próprio das pessoas orientarem-se dentro de valores e quadros que adotam inconscientemente como absolutos. Por isso, o poeta respeita essas mitologias:

“E diziam: é o meu inferno, é o meu paraíso. E não devemos malquerer as mitologias assim, porque são das pessoas, e neste assunto de pessoas, amá-las é que é bom. E então a gente ama as mitologias delas”.

O inferno, ou o mito do mal, comporta, neste conto, a obsessão do consumismo, a competição (na construção de algo cada vez maior), o maquiavelismo, o egoísmo, o alhear-se dos problemas dos outros e o mostrar uma face que não corresponde à tragédia profunda da vivência de algumas pessoas. O paraíso identifica-se (na perspectiva das personagens que aparecem na referida fábula) com o bem-estar, o lazer, e, em geral, com aquilo que as pessoas consideram necessário (ou idêntico) para a felicidade individual (as férias, o bem-estar material, etc.). Saliente-se, no entanto, que a visão do narrador é irónica. As suas afirmações correspondem à não aceitação da visão simplista que é a que normalmente é apresentada pelas pessoas e, sobretudo, pelos *media*. O narrador ironiza com a mentalidade social e coloca-se numa posição de superioridade: a superioridade de quem compreende e aceita, embora saiba que a visão comum é deturpadora da realidade. E ama (ironicamente) as mitologias das pessoas, porque é humano e porque, “neste assunto de pessoas, amá-las é que é bom”. A ironia estende-se à descrição que faz das pessoas. Elas são uma espécie de seres que chamamos como ratos e que vivem alienadas por esses mitos modernos (o progresso, a revolução, o inferno, o paraíso, as grandes construções, a competição) que se propagam através dos

media e que aqui são ironicamente questionados.

O paraíso e o inferno correspondem a arquétipos que lançam as pessoas na busca daquilo em que acreditam que traz a felicidade. Procuram o bem-estar material, o lazer, as férias, o ausente.

A mesma consciência dos mitos e de uma linguagem mítica aparece de forma nítida ao longo de vários contos, como a seguir evidenciaremos.

3. O homem e o poeta

A racionalidade é uma forma de rejeitar o caos, de dar um sentido lógico à existência e às coisas. O poeta (que é a personagem central, embora se manifeste sob aparências diversas) procura o seu estilo, procura um sentido para a sua vivência. O conto “Estilo”, com que começa a obra *Os Passos em Volta*, confirma de uma forma poética a teoria de Jung sobre a necessidade da racionalização, a necessidade de criar uma ordem no caos da irracionalidade. De facto, a defesa da necessidade de um estilo é o que Jung define como necessidade de descobrir uma ordem. Confrontemos os textos:

<p>“... a nossa vida, a vida inteira, está ali como... como um acontecimento excessivo... Tem de se arrumar muito depressa. Há felizmente o estilo. (...) O estilo é um modo subtil de transferir a confusão dos sentidos para a plano mental de uma unidade de significação”. (...) E então pegamos nela, reduzimo-la a dois ou três tópicos que se equacionam. (...) suponhamos, do amor ou da morte.”</p>	<p>“A consciência precisa da razão para descobrir uma ordem, no caos dos casos individuais, desordenados do mundo, para que depois, pelo menos dentro do âmbito humano, possa também criar essa ordem.</p> <p>Temos a intenção louvável e útil de querer eliminar tanto quanto possível, dentro e fora de nós, o caos do irracional.”</p>
--	---

Estes textos apontam para a primeira fase daquilo a que chamamos a dialética da rejeição, que se manifesta na rejeição da irracionalidade e na sua superação através de tópicos (o estilo).

Juntamente com o caos inicial da existência, que em si comporta já uma forte componente mítica, associam-se outras ideias míticas, como a das origens, do tempo primordial. A personagem-poeta reveste-se de duas facetas óbvias: o homem e o criador de arte. A harmonização do caos da existência vai de encontro às necessidades do homem, mas vai em sentido oposto à procura, por parte do poeta, de um conhecimento mais verdadeiro, mais amplo e mais

profundo, fora dos esquemas mentais, fora dessa simplificação que bloqueia o conhecimento da totalidade que é o caos. E o choque dá-se a vários níveis: entre o homem e o poeta; entre a visão mítica e a visão materialista; entre o poeta e os valores da sociedade.

O poeta tem consciência de que a racionalidade não passa de uma simplificação, de uma esquematização, sobre a qual vão atuar as capacidades humanas.

“O estilo é um modo subtil de transferir a confusão e violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação”.

Por isso, acha que talvez seja mais conforme com a natureza humana “a loucura, a tenebrosa e maravilhosa loucura” e apresenta o exemplo das crianças (num extrato de um poema seu) que ainda não estão na posse do estilo. Estão mais próximas da visão poética. A inocência é loucura e liberdade.

O poeta, no conto “Holanda”, confronta-se com os holandeses. O materialismo, a forma como eles dominam a natureza, leva-o (por oposição) a imaginar os tempos primordiais. Por isso, na sua imaginação arquetípica baseada nos mitos, nas imagens do paraíso terreal, a Holanda é um grande lago.

O mito do fogo (a emoção, a irracionalidade) que orienta o poeta/personagem vai pô-lo em confronto com os homens da Holanda, onde “nada se percebe das coisas do fogo”. Os holandeses são a negação da irracionalidade (negação do fogo) e dos mitos primordiais. Daí o choque com o poeta. Este é ainda símbolo da sua obra, a poesia. E esta nada diz à visão prática e concretista dos holandeses. O poeta tem consciência de que a sua vocação (ser poeta) em nada interessa aos holandeses, para quem apenas o útil e o concreto têm valor.

A personagem que deambula em vários contos orienta a sua atuação, talvez de modo inconsciente, em mitos como: as origens, o fogo, a natureza-mãe, a criação poética, o eterno retorno, etc.

3.1. A rejeição dos mitos da cultura ocidental

Os mitos da cultura ocidental são de tal modo diversos e variados que se torna impossível enumerá-los. Para mais, há sempre mitos novos. Por outro lado, são ainda muitos os mitos provenientes do passado e agora a manifestar-se sob aparências diferentes. A cultura ocidental deixa transparecer, de modo inequívoco, mitos greco-latinos rejuvenescidos.

3.1.1. O *Coelacanto* mítico

O “*Coelacanto*” é um peixe fabuloso de trezentos milhões de anos. Desde logo, esta referência temporal impele para a ideia mítica de primórdio, de fora do tempo, de início do mundo. A atitude dos ictiologistas revestia-se de ingenuidade, na medida em que não se apercebiam de que, ao descrever o peixe, estavam a ser comandados por imagens míticas e a criar, sem disso terem consciência, imagens míticas nos leitores. A descrição que faziam do peixe fabuloso era uma descrição apaixonada, uma descrição que já de si deixava transparecer a alienação própria da crença mitológica. As suas monografias eram a fala mítica e deformadora da realidade:

“e os ictiologistas praticavam o seu terrorismo luminoso. Escreviam monografias onde a paixão interna corrompia a objetividade”.

Toda a narrativa do “*Coelacanto*” comporta o fascínio do mito, a luminosidade, a fala própria para a deturpação mítica:

“E o mundo dos ictiologistas foi subvertido por uma onda de loucura. Eles transportavam de um lado para o outro fotografias do monstro focado de ângulos escolhidamente espetaculares e violentos. O que se fazia a favor de um imaginário da inverosimilhança e truculência. A ilustração verbal era bárbara, caótica e radical”.

O mito era suportado por uma *fala* que comportava diferentes modos de discurso (fotografia e palavra). E KZ teve acesso a essa linguagem. As imagens criadas (o mito) vieram chocar, através desta personagem, com a mecanização da vivência orientada pelas normas sociais. É claro que, nesta personagem, estas imagens tiveram uma excecional ressonância. A sua vivência levou-a à procura de uma alternativa para o peso da responsabilidade que é a vida em sociedade. KZ não agia livremente, sujeito que estava aos compromissos que sempre prendem o homem ao seu contexto:

“uma cabeça de casal avança pela responsabilidade dentro até cair de cabeça num buraco, no outro lado, e ficar na contemplação do fundo e enfim aberto espelho dos mistérios”.

O “*Coelacanto*” constitui-se como um conjunto de imagens míticas que vão ter a sua ressonância no mito da liberdade, da inocência e da criança (onde a responsabilidade, o compromisso, a norma não existem). É neste contexto

que o mito vai atuar. KZ deixou tudo. Partiu em busca daquilo que não iria, com certeza, encontrar, em termos materiais. Mas encontra-se consigo próprio, ajusta a sua atitude às imagens que povoam o seu inconsciente. O facto em si, se bem que interessante, assim analisado parece não indicar grande anomalia. É apenas um homem que muda a orientação da sua vida. No entanto, a sua atitude causou, na sociedade, grande admiração. E essa admiração deve-se ao facto de a sua atitude corresponder a uma total rejeição das normas de funcionamento do social.

A recusa em aceitar o estabelecido é uma manifestação romântica. A personagem age como o tradicional “herói desadaptado” romântico.

Terá interesse, neste contexto, analisar a visão da sociedade perante KZ. Há o trabalho, a família, a sociedade, as leis, a ciência. E todas estas vertentes foram questionadas e rejeitadas por KZ.

No trabalho, KZ confundiu a lógica que parte do princípio de que “um funcionário funciona”.

Na família, confundiu a esposa que se guiava “pela força da própria simplicidade: uma cegueira, digamos, antológica”. Para esta senhora (a senhora KZ), a questão era simples. Ela não via, na sua simplicidade, o alcance da decisão do marido e, por isso, reduzia a atitude de uma vivência “alargada pela paixão” ao simples facto de que o marido “perdera uma cabeça prometida a melhores razões”.

A sociedade e as leis sociais encaram a vida como “uma linha perentória, direita”. Mas KZ quebrou essa linha, rejeitando esse pressuposto. O seu comportamento deixou de seguir a linha prevista (a previsibilidade do comportamento). Deixou todas as suas responsabilidades sociais e partiu.

A ciência ficou confundida, já que a racionalidade é rejeitada e substituída pela irracionalidade da “emoção ictiológica”. Não que a personagem deixasse de pensar. Antes começou a pensar de um modo talvez mais humano e menos científico, de um modo que se apresenta mais profundo, porque se baseia nas possibilidades humanas e não nos esquemas formalizados e esquematizados que orientam as ciências.

O mito aliena. No entanto, funciona como libertação relativamente a outros mitos. A alienação de KZ pelo Coelacanto é aparente. O Coelacanto simboliza o desprendimento, a desalienação do homem em relação à trama de relações que fazem dele prisioneiro do social. KZ representa o encontro com a auten-

ticidade. Se quisermos ser mais precisos, diremos que uma alienação substituiu outra alienação. O trágico (e parece ser essa a perspectiva do autor empírico) é que, em qualquer dos casos, o homem vive alienado.

3.1.2. Rejeição, transgressão, ritual, mito

O mito constitui-se como uma rejeição da racionalidade. E projeta-se no ritual. O exemplo mais saliente encontra-se no conto Teorema. Trata-se de uma versão da narrativa mítica de Inês de Castro. Mas aqui a personagem central não é Inês, nem o mitema analisado é o da ‘vítima do amor’. Inês não é vítima, nem D. Pedro está inocente. Para mais, o herói é o assassino de Inês. O mito referido é o amor do amor. O narrador/personagem é bem claro nas suas intenções: “matei por amor do amor”.

É sabido que, historicamente, o caso de Inês de Castro se instituiu como uma transgressão às normas sócio-religiosas estabelecidas. Do mesmo modo, a morte de Inês, que encontra sua justificação no mito da pátria e da independência, instituiu-se como uma transgressão às leis humanas e divinas. Também historicamente os assassinos de Inês sofreram vingança implacável por parte de D. Pedro. E este foi mais uma vítima do amor e da traição, das obsessões do poder e das leis do tempo.

Não é isto o que se passa na narrativa de Herberto Helder. O herói é Pêro Coelho, um dos assassinos de Inês. Este, que aparece, normalmente, como antagonista, surge aqui como protagonista. A sua morte (de Pêro) não é um ato de justiça, é antes uma necessidade, um ritual indispensável para a criação e permanência do mito. E a transgressão só é transgressão por Portugal ser um país católico e os valores serem os do catolicismo. Pêro Coelho, ao contrário da visão histórica, é o maior amigo de D. Pedro. A ele se deve a eternidade de Inês: “Matei-a para salvar o amor do rei”. Não lhe interessa a pátria. O seu ato foi cuidadosamente preparado, com a colaboração de D. Pedro. A morte de Inês foi o elemento indispensável para salvar o amor.

Se analisarmos o mito, vemos que as imagens que sobreviveram foram as de Inês jovem, viva, admirável. E estas imagens permaneceram na memória do rei porque ela foi morta ainda jovem. Deste modo, o rei amará eternamente a sua amada, amará as imagens que dela fixou. E Pêro Coelho cumpriu o seu objetivo - manter eternamente vivo o amor de Pedro e Inês. Por isso, Pedro e Pêro Coelho são cúmplices deste ato.

As mortes de Inês e de Pêro Coelho são transgressões necessárias e passivamente aceites pelas vítimas, por serem a componente indispensável à criação mítica.

“Senhor - digo eu -, agradeço-te a minha morte. E ofereço-te a morte de D. Inês. Isto era preciso para que o teu amor se salvasse”.

O mito parte da realidade e transcende-a. Na projeção mítica, há aspetos que são verdadeiramente ampliados e outros que são obnubilados. A componente culpa, no caso de Inês, acaba por ficar abafada e transfigurada na *apenas vítima*. Curiosamente, D. Pedro, nesta versão, tem consciência da realidade mítica: “D. Pedro sabe-o”. E todo o ritual que ele promove à volta de Inês é a forma de reconhecer o mito e de transfigurar definitivamente a imagem de Inês.

A transgressão (como consequência da rejeição das normas estabelecidas) acaba por contribuir para a criação da imagem mítica. Confirma-a (a imagem mítica), mas deforma a imagem da realidade. Os mitos apresentam-se como seres superiores (e por isso mitos) e a rejeição das normas estabelecidas é mais uma prova da sua superioridade em relação aos outros homens. Os deuses não seguem as leis dos homens. O mito de Inês salienta o amor, ou o amor proibido, ou o amor perfeito, mas não o amor crime.

O próprio Pêro Coelho acaba por fazer parte desse mesmo mito, não tanto pelo facto de ser o assassino, mas porque, como Inês, foi assassinado.

O mito de Inês está ligado ao amor, ao eterno e ao crime. Esse amor pelo amor e pela eternidade leva Pêro Coelho a agradecer a D. Pedro a própria morte. Esta funciona como o passaporte para a imortalidade no mito e é fruto da dupla transgressão: a transgressão à lei divina e a transgressão à lei humana. Inês era a “amante favorita” do rei, o que constituía uma transgressão à lei social. O assassinio de Inês é uma transgressão à lei humana e divina. Mas a simpatia do narrador vai exatamente para os transgressores. A própria rainha D. Constança deve a Inês a sua popularidade. Mas ela segue o normal percurso cristão do perdão e da não transgressão.

“Percebo como tudo está ligado, como é necessário as coisas se completarem. Não tenho medo. Sei que vou para o inferno, visto eu ser um assassino e o meu país ser católico. Matei por amor do amor - e isso é do espírito demoníaco. O rei e a amante são também criaturas

infernais. Só a mulher do rei, D. Constança, é do céu. Pudera, com a sua insignificância, a estupidez, o perdão de todas as ofensas. Detesto a rainha”.

A morte, neste conto, não é a morte propriamente dita. É antes a metamorfose, a passagem para outra forma de vivência. Inês vive no mito. Vive, porque vivem as pessoas que se alimentam da sua morte. Ela é o ideal de cada um, o ideal do amor, que é, simultaneamente, um ideal coletivo.

3.1.2.1. O ritual como expressão do mito

Toda a ação da morte de Inês e criação do respetivo mito aparece, neste conto, como a execução de uma espécie de plano maquiavélico com o fim de preservar o amor através do mito. A intriga constitui-se como um ritual de realização do mito. A morte consentida de Pêro Coelho não se apresenta de modo algum como um crime. O povo que assiste, em circunstância alguma condena a morte desta personagem. Em vez disso, espera, ávido de sangue, que a vingança se cumpra. A racionalidade, por parte do povo, é substituída pela irracionalidade coletiva. O seu comportamento remete para o entusiasmo, a emoção dos rituais bárbaros:

“somos um povo bárbaro e puro, e é uma responsabilidade encontrar-se alguém à cabeça de um povo assim. Felizmente o rei está à altura do cargo, entende a nossa alma obscura, religiosa, tão próxima da terra”.

Os elementos essenciais deste ritual são o povo, o rei e a vítima (Pêro Coelho). E a ação mais significativa é a de comer o coração. D. Pedro escolhe o coração, não por mero acaso. Este órgão comporta, na tradição cultural do Ocidente, uma forte componente mítica. A ele se associam as imagens da emoção, da energia vital, do amor. Pedro, ao comer o coração de Pêro, está a apropriar-se da força e da energia deste e está, por outro lado, a comungar, através dele, o amor à eternidade e a vingar-se, sacrificando o órgão que simboliza o próprio amor. Com este ato está, simultaneamente, a vingar-se perante o povo e a absorver a energia daquele que fez desaparecer a que era a força psíquica do rei. Para mais, este ato une os dois intervenientes na execução do plano de salvar o amor:

“Esta noite foi feita para nós, para o rei e para mim. Meditaremos. Somos ambos sábios à custa dos nossos crimes e do comum amor à eternidade. O rei estará insone nos seus aposentos, sabendo que amarã para sempre a minha vítima. (...) E eu também irei crescendo na minha morte, irei crescendo dentro do rei que comeu o meu coração”.

Este ritual é complementar a outro anteriormente praticado:

“O que este homem trabalhou pela nossa obra! Fez transportar o cadáver da amante de uma ponta à outra do país, às costas do povo, entre tochas e cânticos. Foi um espetáculo sinistro e exaltante através de cidades, vilas e lugarejos”.

O povo, massa anónima, não age racionalmente. Por isso, estes atos vão ter larga aceitação e participação. O ritual complementa as imagens míticas que povoam as mentes populares. Simultaneamente, serve de projeção às pulsões do inconsciente e aos desejos de vingança, transgressão e libertação. Nem faltam a estes rituais os ingredientes do profundo terror e compaixão a funcionar catarticamente e a purificar os instintos da transgressão e do crime:

“Somos também um povo cheio de fé. Temos fé na guerra, na justiça, na crueldade, no amor, na eternidade. Somos todos loucos.”

Em última análise, estes rituais e mitos apresentam-se como a rejeição da própria morte (e do corpo que suporta a vida). No mito, permanecerão vivos os três: Pedro, Pêro e Inês. O povo, que comunga destes rituais, será o suporte desta imortalidade. E será alimentado por ele (pelo mito) ao longo dos séculos. O inferno, esse, será o lugar da purificação.

“Dona Inês tomou conta das nossas almas. Liberta-se do casulo carnal, transforma-se em luz, em labareda, em nascente viva. Nada é tão incorruptível como a sua morte. No crisol do inferno havemos de ficar os três perenemente límpidos. O povo só terá de receber-nos como alimento, de geração em geração.”

Rituais semelhantes aparecem noutros contos. É o que parece apontar o conto “Aquele que dá vida”. A multidão que assiste ao confronto entre o homem e o touro é muito semelhante à que assiste à morte de Pêro Coelho. A emoção, a libertação dos impulsos também aí estão presentes. Nesse ritual, a única diferença está na vítima. Agora, é um touro. O herói é sempre aplaudido pela

multidão. Psicologicamente, ele realiza aquilo que os indivíduos não são capazes de concretizar. O herói (mito) comporta as capacidades sobre-humanas. Ele domina as forças superiores.

De resto, a própria linguagem se repete à maneira intertextual. Confrontemos os textos:

Do conto “Aquele que Dá Vida”	Do conto “Teorema”
<p>“As mulheres gritam, de medo, e esses gritos são cruzados por outros: por gritos frios, de uma finura cruel. E há homens tranquilos saboreando recuadamente a alheia glória do perigo. Crianças que excitam e assustam, pressentindo.(...) O homem endireita-se. Tem a roupa, as mãos e a cara cheias de sangue quente. A multidão, liberta agora, aplaude e grita. O homem é envolvido pela feroz alegria dos homens. (...) Depois sai da praça. Vai embebedar-se sozinho”.</p>	<p>“A multidão grita e aplaude; só o rosto de D. Pedro está triste, embora nele brilhe uma súbita luz interior de triunfo. Percebo como tudo está ligado (...) O sangue escorre-lhe por entre os dedos e pelo pulso abaixo. Ouvem-se aplausos. Somos um povo bárbaro e puro (...) A multidão delira, aclama-o, chama-me assassino, cão, encomenda-me a alma ao Diabo. Eu gostaria de poder agradecer a esta gente bárbara e pura as suas boas palavras violentas”.</p>

Outros exemplos de rituais se podem apontar: o poeta sentado na Holanda à espera da inspiração; o homem velho do conto “Estilo” que amava as flores e tinha vasos de orquídeas; o descobridor (de “Descobrimento”) que caminhou em círculos pelas mesmas ruas de Antuérpia, regressando sempre ao ponto de partida; o marinheiro que, açaimado, refletiu sete dias e sete noites sobre as paisagens do interior, começando depois a andar em círculos cada vez mais apertados, no jardim, até morrer; o homem que construía a sua casa muito lentamente e queria passear durante um ano pelos lugares ermos da ilha, para depois se deitar no quarto de terra para morrer em comunhão com a natureza; as pessoas que acorriam a tocar a criança de Aberdeen, por ela ser um prodígio que dava choques elétricos; a personagem que afogava no álcool a sua solidão, ou mantinha “a canecas de cerveja o nível nobre do fogo”, ou bebia brandy por este não ser uma bebida sagrada como o vinho.

3.1.3. A rejeição dos mitos sociopolíticos

Para que a nossa análise seja tanto quanto possível objetiva e fundamentada, devemos confrontar as intrigas dos contos com a sociedade do tempo em que

foram escritos, na sua primeira edição, ou seja, 1963. Os contos manifestam o sujeito-personagem condutor da ação e o seu contexto (a sociedade). Os mitos sociopolíticos, se bem que enraizados em mitos seculares, manifestam-se de diferentes modos, conforme épocas e circunstâncias sociais. A nosso ver, os mitos que suportam as sociedades enraizam nos velhos mitos do bem e do mal. Ainda hoje os políticos jogam com esses mitos. E todos tentam provar que eles é que têm razão, que eles é que estão na posse da verdade que se apresenta como sinónimo do bem.

3.1.3.1. O comunismo

Na década de sessenta, o mundo movia-se na base de dois mitos (que não eram só mito, obviamente): o mito do comunismo e o da democracia. Correspondiam, respetivamente, à velha divisão entre o Bloco de Leste e o Ocidente. Estavam associados a valores que eram defendidos religiosamente. Os mitos do bem e do mal eram (para o comum das pessoas) o suporte essencial da guerra fria. Frequentemente identificava-se o bem com o Ocidente e o mal com o Leste. No conto “O Grito”, temos a referência a essa visão dicotómica do mundo. Para o inspetor que interroga a personagem, era absolutamente necessário combater o mal. E o mal eram os comunistas, que até poderiam andar disfarçados de empregados de escritório.

“Claro - diz. - Nunca pretendi chamar-lhe comunista. Imagino apenas que, por ingenuidade, por exatamente não ser comunista, o senhor tenha colaborado com eles. Por ingenuidade. Por nada saber. Vê onde quero chegar? Só desejamos que nos diga os nomes”.

A história em si nada teria de extraordinário, não fora o facto de fazer ressaltar que o inspetor da polícia agia, tanto no interrogatório como no facto de meter a personagem na cela, a partir da ideia mítica do comunismo, e não a partir dos factos apresentados. E é essa situação que é denunciada pelo narrador. O mito impõe-se, neste caso, como uma rejeição inconsciente dos métodos de análise da realidade. A narrativa chega a ser quase Kafkiana. A personagem chega ao ponto de querer merecer estar presa, para saber a causa de o estar.

“Na terceira noite de cadeia estive a pensar que não era um revoltado, mas um simples empregado de escritório pouco imaginativo. Não

merecia estar preso. Talvez fosse bom merecê-lo. Um momento mais e estaria perto da fraternidade.”

3.1.3.2. A liberdade

Outro mito aqui questionado é o da liberdade. Esta é mais um estado de espírito que uma realidade. E comporta fortes componentes míticas. Remete para as ideias de inexistência de normas ou da não necessidade de lhes obedecer, para a satisfação de impulsos, para o homem centrado sobre si, sem ter em conta os outros. No conto “Polícia”, o narrador e Annemarie viviam clandestinamente na Bélgica e tinham, por isso, que fugir sempre às autoridades. Apesar do empenho de M. Maurice, o narrador não conseguiu arranjar trabalho e, por isso, não conseguiu legalizar a sua situação. O encontro com Annemarie vai unir duas pessoas que tinham em comum a ilegalidade. A fuga à polícia era a maneira de manter a liberdade. Mas esta liberdade era uma liberdade muito limitada, já que as personagens não eram livres de andar por onde quisessem. Tinham que “lutar contra a Polícia do mundo inteiro”. “Não se podia arriscar a liberdade”.

Pertinente é, no entanto, a observação do narrador: “E a pergunta: que liberdade?” O narrador tem plena consciência da inexistência da liberdade. Esta não passa da sensação de liberdade. Por isso, no conto “O Grito”, o narrador, quando preso, dormia como se estivesse livre, porque sabia que não havia motivo para a sua detenção e acreditava que tudo se iria esclarecer. A sensação era como a de estar livre. O mesmo problema da liberdade e seus condicionamentos é abordado com frequência ao longo dos contos.

O mito da liberdade é, simultaneamente, um mito social e pessoal (do poeta). Está ainda relacionado com a ideologia surrealista, que tem como pressuposto a total libertação do homem. O próprio erotismo apresenta-se como uma expressão da liberdade ou da libertação relativamente a tabus e a preconceitos. Do mesmo modo, a transgressão é mais uma forma de reforçar ou de afirmar a liberdade e, por isso, se relaciona também com a ideologia surrealista.

Aqui interessa também referir a consciência que a personagem tem do mito e do seu papel como força, por um lado alienadora do comportamento, e, por outro, atenuadora da ideia de finitude da vida. Saliente-se que a alienação é uma das características fundamentais do mito. E tal deve-se ao facto de os indivíduos os interiorizarem como verdades absolutas que se sobrepõem à

própria racionalidade.

“Não se podia arriscar a liberdade. (E a pergunta: Que liberdade?)”

3.1.3.3. A pátria

A pátria é ainda um conceito profundamente mítico. Situa-se dentro dos mitos que se instituem como organizadores de uma sociedade ou grupo. É operativo, na medida em que transmite aos indivíduos princípios que os identificam com certos valores, certas tradições e certa independência. O mito da pátria contém implícita a ideia da rejeição da globalidade do mundo, a rejeição dos valores de outras pátrias, e uma certa resistência em aceitar os valores propostos por outras culturas. Ora, em Herberto Helder, não existem pátrias: “Todos os lugares são no estrangeiro”. A pátria, em Herberto Helder, é um estado de espírito. Prende-se com a relação do sujeito com o mundo que o rodeia. E, como já referimos, o poeta sente-se sempre distante dos outros e, nessa medida, estrangeiro, mesmo quando está no seu país. A sua viagem geográfica é o elemento que suporta a desmitificação da pátria. Contos como “Doenças de Pele” são símbolos da incompatibilidade do poeta com as pessoas que o rodeiam. Para mais, a sua procura não é dirigida no sentido de um lugar. Mas mesmo que o fosse, nunca seria Portugal. A sua busca, como refere Maria Estela Guedes, é Singapura, a utopia. O poeta vive possuído por “um estilo sem tempo nem lugar, a fraternidade solitária, o amor sempre em viagem” e a sua viagem é uma “viagem sem fé, inconsequente, feita com o inexplicável ardor de quem se inicia na eternidade”.

Os países são artificiais. É a própria experiência que o prova:

“Aos vinte e cinco anos fui viajar. Estive em muitos países. Vivi alguns anos em várias das maiores cidades do mundo. Valeu a pena. Não há raças nem países. O homem é estúpido. E precisa que o amem, precisa amar.”

De resto, a negação do mito da pátria surge em vários contos nas sucessivas visitas a diferentes países. E mesmo na versão do mito de Inês de Castro, fica rejeitado o ideal da pátria. “Alguém quis defender-me, alegando que eu era um patriota. (...) Tolice. Não me interessava o reino”.

Saliente-se, no entanto, que a personagem central (o poeta) é portuguesa e que a pátria é referida por essa personagem. Mas não se trata aqui do mito da

pátria: é antes um localizador do espaço de origem, e um elemento identificador da personagem (e comporta uma certa analogia com a casa).

“Éramos um português e dois espanhóis, desaparecidos um dia de suas casas, das pátrias, e encontrados no acaso de vadiagens e bebedeiras”

Também a referência ao estrangeiro e ao regresso aparece no último conto. Mas também aqui, como com a pátria, trata-se de uma referência a um espaço que remete essencialmente para um tempo (o passado) cuja recordação provoca alguma carga emocional, dadas as privações que o poeta aí sofreu.

“Como uma espécie de remorso, há a lembrança de um quarto nu, longe, num país estrangeiro. Lá onde esteve quase a morrer de fome. De solidão.”

A localização em Portugal ou no estrangeiro prende-se apenas com a viagem em termos de espaço. E, como já referimos, a viagem é fundamentalmente uma viagem em busca da utopia, de Singapura. Não é o mito da pátria que o poeta valoriza, mas antes o mito do ideal, da utopia, ou, se quisermos, do paraíso terreal.

Esta visão cosmopolita é, em certa medida, uma espécie de antevisão histórica (reportemo-nos ao tempo da 1ª edição - 1963). Os países são cada vez menos países e o mundo cada vez mais mundo. No entanto, o mito da pátria permanece e renova-se em muitas partes do globo. E a própria União Europeia se fundamenta no respeito pelas pátrias e, sobretudo, no mito da ‘grande pátria europeia’.

3.1.3.4. A revolução e o progresso

É um dos mitos do nosso tempo. Está relacionado com o mito da eterna renovação. Tem a sua projeção analógica nos ciclos da natureza.

No conto “Lugar Lugares”, temos a desmitificação da revolução. Ela reduz-se a contornos muito materializados. E é, até, irónica a descrição apresentada. Por outro lado, tem um passivo, em termos de falta de humanismo. É geral, estatística, desumana. Prende-se a valores gerais e não tem em linha de conta a circunstância de cada indivíduo. O ser humano é avaliado como algo de que pode dispor-se, com vista a concretizar o progresso.

“E havia o progresso. Eu tenho aqui, meus senhores, uma revolução.

Desejam examinar? Por este lado, se fazem favor. Aí à direita. Muito bem. (...). E é barata? Uma revolução barata?! Não, senhores, esta é uma verdadeira revolução. Algumas vidas, alguns sacrifícios, alguns anos, algumas. Um bocado cara. Mas de boa qualidade”.

É um mito que se relaciona com o da pátria, que coloca o coletivo e valores como o progresso e a mudança acima dos valores individuais. Levado a dimensões mais amplas, pode filiar-se em mitos como o do ariano, de que fala Mircea Eliade. A revolução tem que ver com o progresso e com a salvaguarda de valores que estão abafados ou rejeitados.

3.1.3.5. O prodígio

É uma outra forma de apresentar a noção de mito. Aparece no conto “Coisas elétricas na Escócia”.

Trata-se de uma história cuja finalidade é precisamente a de falar, de uma forma indireta (ao jeito de fábula), do mito e das ressonâncias do mito nos indivíduos e na própria pessoa que suporta o mito. A fábula refere uma criança que dava choques. Tal fenómeno, porque se apresentava como uma fuga à normalidade, veio criar, nessa criança, a força de ser diferente e de ter capacidades que os outros não tinham.

“Entretanto o prodígio ferve, renova pela surpresa a maravilha da vida, acorda as humanas virtudes da curiosidade e do espanto. Vão aparecendo as mãos para tocar. (...) Com as mãos ávidas e tementes, as pessoas acercam-se do pequeno deus do mal e da solidão, esse motor do enigma, o truculento engendrador da fábula”.

Transformou-se, para as outras pessoas, em deus. E procuravam-no, como num ritual, para sentir os choques.

Um dia, a criança deixou de dar choques, “o alto dom de queimar abandona um dia a pequena divindade, e aparece então uma criança desejosa de brincar”.

Mas o comum dos indivíduos não aceita a desmitificação, não aceita que os deuses deixem de o ser. O mito é rejeição da racionalidade. E porque o presente é feito a partir da memória do passado, a criança continuará a encarnar as forças, as energias que antes comportava. Depois de ascender ao mito, torna-se difícil abdicar de o ser. “Apenas um ou outro aventureiro tenta encontrar uma cifra menos formal e abrir o negro coração do mito”. Os indivi-

duos são, em grande parte, aquilo que a coletividade vê neles. E a criança jamais será a criança desejosa de brincar.

O próprio mito condenará essa criança, “pois só a morte acolhe convenientemente quantos, por um momento, encarnam as forças do assombro”. É natural, por isso, que “um dia os jornais venham a dizer que a criança morreu”. A criança, ao transformar-se em prodígio, estava inconscientemente a rejeitar a normalidade, a regra, e a projetar-se num âmbito que a divinizava, e, por isso mesmo, a criar um estatuto do qual jamais poderia abdicar, já que, em tal circunstância, seria a mesma sociedade que a divinizou, a condená-la.

3.1.3.6. O vinho sagrado

Ao longo das várias histórias, uma das facetas que sobressaem na personagem principal é o gosto pela cerveja e pelo brandy. Raramente aparece a beber o vinho. Este é um símbolo da sacralidade, que ela ironicamente recusa.

“Bebida irremediavelmente sacral, sagrada. Respeite os meus escrúpulos: significam um princípio, uma ética. (...) O vinho não tem nada a ver comigo. Não desejo celebrar coisa alguma - nem Deus, nem... (como é?) nem a Natureza”.

O vinho é a bebida sacra, mítica, com uma implantação, na cultura e na vida ocidentais, que ultrapassa largamente as suas qualidades inerentes. A este propósito, parece-nos oportuno recordar o que dizia Barthes sobre o vinho, no “mito do vinho e do leite”:

“Trata-se de uma bebida-tóteme correspondente ao leite de vaca holandesa e ao chá cerimoniosamente absorvido pela família real inglesa. (...) Sob a forma de tinto, ele tem por hipótese e já muito antiga o sangue, líquido denso e vital”.

É certo que Barthes se refere ao vinho na cultura francesa. Consideramos, no entanto, que, no caso português, a visão mítica do vinho não é menos relevante que em França.

Na cultura portuguesa, tradicionalmente católica, o vinho tem, além das componentes referidas por Barthes, uma forte componente mística e religiosa. A ele se associam os principais rituais religiosos. É um dos suportes da comunhão com o sagrado e a divindade.

É exatamente pela sua ressonância religiosa que a personagem o rejeita. O

vinho representa mais que a bebida vital (mito). É o símbolo da religiosidade que o poeta rejeita.

“ - Um pouco mais de brandy, se faz favor, ou mesmo cerveja, embora eu preferisse brandy. Vinho, não. Bem vê: a tradição mítica - paganismo, catolicismo. Foi tantas vezes celebrado pelo culto e a cultura que me dá volta ao estômago. E a missa. Bebida de padres e panteístas. Bebida irremediavelmente sacral, sagrada”.

É claro que tal atitude, levada ao extremo, acaba por propor outros mitos, por levar à procura de mitos que remetem para uma significação simbólica oposta. O brandy era, para este alcoólico, mais que brandy. Era a negação da cultura e dos mitos do vinho e da sacralidade. Mas, enquanto negação destes, acaba por os substituir e comportar alguns dos seus atributos. É que o próprio brandy comunga com o vinho a componente álcool, e os resultados da sua ingestão são semelhantes. E tanto o vinho como o brandy ou a cerveja remontam ao velho mito de Dioniso. Ele é a libertação, a expansão lírica do sujeito, “poesia irresponsável de bêbado”, provoca estados emotivos e abre-se à clarividência (“Agora sou inteligente. Existo, existe o universo. Duas realidades distintas, inimigas, inúteis (...) sou apenas lúcido”). Além disso, pode transformar os fracos em fortes (“Não preciso de ninguém. Nem sequer dos pequenos mitos de mim próprio”) e os mentirosos em honestos (“não iluda os factos com a linguagem”).

Acrescente-se que o brandy e a cerveja são as bebidas preferidas da personagem central. Preenchem momentos de solidão e atenuam a angústia existencial. Aparecem em vários momentos da obra, tais como: “O Grito”, “Lugar Lugares”, “Doenças de pele”, “Descobrimento”, “Como se Vai para Singapura” e “Duas Pessoas”.

O único conto em que aparece o vinho como alimento é “Aquele que dá vida”. E é aí usado como uma espécie de ritual preparatório para a morte da vítima.

“- Vais morrer. Se és cristão, reza. (...) Vão buscar vinho e queijo. (...) Todos bebem vinho, e o homem condenado também bebe. (...) Quando ele acaba de beber, o outro dá um grito e saltam todos sobre o homem”.

Curiosamente, este conto reveste-se de um certo misticismo e são significativas as sugestões e analogias com elementos da crença e do culto católico.

Refiram-se os mais significativos: o homem-vítima; o vinho; o sacristão; a igreja; o mês de maio; o "homem-morto" que ressuscitou; o herói que tem capacidade de perdoar.

3.1.4. Os mitos do poeta

São os mitos que orientam o poeta na sua busca da utopia. Apresentam-se como atualizações dos mitos antigos e das magias tribais. O poeta/personagem parece acreditar que a autenticidade humana está no retorno aos tempos míticos pré-rationais. O reavivar destes mitos, constitui-se como uma forma de rejeitar os valores e mitos que orientam o mundo atual. São uma alternativa poética. São mitos que se relacionam com a noite, com a utopia, com a natureza. E a obra é a expressão destes mitos. Jung referia-se nestes termos à criação poética:

"A obra de arte desta esfera não é a única que provém da esfera noturna; os visionários e os profetas dela se aproximam. (...) Mas o poeta discerne às vezes as imagens do mundo noturno, os espíritos, demónios e deuses, os emaranhados secretos do destino, assim como a intencionalidade supra-humana e as coisas indizíveis que se desenrolam no *pleroma*. Discerne às vezes algo do mundo psíquico, que é ao mesmo tempo o terror e a crença do primitivo. Seria interessante pesquisar se a reserva relativa à superstição que se estabeleceu nos tempos modernos e a explicação materialista do mundo não representam derivados e uma espécie de continuação da magia e do medo primitivos dos espíritos."

O recurso à mitologia é uma forma de suprir a incapacidade das palavras para uma comunicação plena:

"Por este motivo, é perfeitamente válido e legítimo que o poeta se apodere novamente de figuras mitológicas para criar as expressões de sua experiência íntima. Nada seria mais falso do que supor que se recorre, nesse caso, a um tema tradicional. Ele cria a partir da experiência originária cuja natureza obscura necessita das figuras mitológicas e por isso o artista busca avidamente as que lhe são afins para exprimir-se através delas. A vivência originária é carente de palavra e imagem, tal como uma visão num «espelho que não reflete». (...) Mas como a expressão nunca atinge a plenitude da visão, nunca esgotando o que ela tem de inabarcável, o poeta muitas vezes necessita de materiais monstruosos, ainda que para reproduzir apenas aproximativamente o que pressentiu."

Nesta linha de pensamento analisaremos os mitos que povoam o mundo imaginário do poeta e que se apresentam como essenciais para a compreensão da sua obra. Salientamos o amor, a obscuridade e a sombra (noite), a metamorfose, o eterno retorno (ou a explicação primordial), a natureza-mãe (e a fêmea-mãe) e Singapura.

De resto, os mitos são uma das componentes daquilo que o poeta definia como “as paisagens interiores”. Estas opõem-se às “paisagens exteriores”, do mundo circundante. As paisagens interiores e exteriores são, em nosso entender, uma sistematização dos mundos que se configuram na obra de Herberto Helder. As paisagens interiores remetem para o mundo imaginário, mítico e simbólico, enquanto as paisagens exteriores apontam para a outra componente da sua obra: os referentes do mundo concreto. As paisagens interiores são o fundamental da poesia e projetam-se no mundo exterior, na visão que o poeta apresenta das paisagens exteriores e na vivência.

3.1.4.1. O amor

É um dos mitos mais vivos e atuantes dos nossos tempos. E tem raízes que ultrapassam a barreira do tempo e da história. Constituiu-se como um mito dos próprios mitos. Na mitologia greco-latina, é um mito que move os próprios deuses. É claro que os deuses dessas mitologias eram antropomórficos e criados à imagem do homem.

Era representado na Grécia por Afrodite e, em Roma, por Vénus. Mas era em Eros que ele tinha a sua melhor representação. As suas atribuições permanecem vivas no mito do amor atual. É um deus “nascido ao mesmo tempo que a terra, gerado a partir do caos primitivo, (...) uma força fundamental do mundo. É ele que assegura não somente a continuidade das espécies, mas também a coesão interna do cosmo”.

Também hoje, mas representadas de modo diferente, se associam ao amor as ideias de continuidade da espécie, de coesão, de felicidade, de emoção. Em *Os Passos em Volta*, começa por ser um mito fundamental para a organização da vivência humana. No penúltimo conto, aparece desmitificado. Aí se explica racionalmente a sua energia e dinâmica. A visão do poeta relativamente ao amor sofre, ao longo das histórias, uma significativa evolução. Parece-nos que o amor é para o poeta o mito que dinamiza a sua conduta ou que, na terminologia de Jung, liberta a energia necessária para a sua viagem em busca de

Singapura. O amor é para o poeta o que é o Coelacanto para KZ. A ele subordina todos os outros mitos e realidades.

O amor-mito é a energia, a força que orienta o poeta por estados psicológicos e por experiências físicas (do corpo), por lugares distantes (reais e utópicos) até ao seu regresso final. E é, curiosamente, na parte final (penúltimo conto) que nos descreve, de modo profundamente poético, as imagens míticas que o iluminavam, enquanto acreditava no amor. O amor era uma visão do mundo deformadora da realidade, mas criadora de imagens que metamorfoseavam psicologicamente o poeta. Constituía-se como algo que levava o poeta a ver o mundo de um ângulo novo, que o levava a ver tudo como um mundo transfigurado. Era a negação da visão fria e objetivista do mundo, da racionalidade:

“Também já tive o amor. O que não teve a gente neste universo tão pródigo? Era arrebatador. Eu via as casas, as ruas, os rostos, os animais que os homens acariciavam, esse maravilhoso vagar da terra, e ficava estupefacto, fulminado. Gritava para mim próprio: é um milagre, o *milagre!* Tão estúpido, tão forte e cheio de poderes! Criava a linguagem; estava continuamente acordado; descobria diante da matéria interrogada, figuras, modelos, réplicas. Enfim, uma pessoa insuportável. Inquietava-me o mundo inteiro com a minha deslumbrada inépcia. Todas as noites inventava as mulheres, uma grande mulher perfeita, a mestra da loucura. Depois propus-me achar, para louvar dos mistérios, formas concretas e duráveis de beleza”.

Como mito que era, tinha sua ressonância no interior do sujeito e projetava-se no exterior. O paradoxo deste mito é que a sua energia levava à procura da sua materialização nas coisas concretas, exteriores ao sujeito. Por isso transpunha, para esse exterior (o mundo circundante), as imagens míticas. E enquanto existia a crença, permanecia a sensação que essa verdade (crença) provocava no psiquismo do poeta.

“Ficava extasiado, louco de dedicação por esta terra feroz e sumptuosa que eu nunca entenderia bem”.

Aqui se encontra a principal explicação para a viagem do poeta. Procurava a materialização desse amor-mito, que correspondia a um ideal inalcançável. E daí o regresso final e a desilusão de quem chega como partiu, sem conseguir o seu objetivo. Funciona como o reconhecimento da componente mítica da sua viagem, o que leva à inevitável decepção de quem reconhece ter despendido

todas as energias em algo não concretizável ou não materializável. É, afinal, o reconhecimento de uma alienação fundamental. Esta procura do amor ou da materialização das imagens transfiguradas levou-o a procurar o amor nos lugares, nas pessoas, nos trabalhos, nos bares, na noite.

Este mito orientava o poeta na Holanda; KZ, na sua busca do Coelacanto; Annemarie e o narrador, na fuga à “polícia de todo o mundo” e na materialização do amor na relação sexual; o narrador, na espera dos comboios que partiam para Antuérpia; a personagem de “Doenças de Pele”, na sua relação com as outras pessoas; o poeta, que procurava Singapura; Pedro e Pêro Coelho, na morte de Inês; a personagem principal de “O Quarto”, na busca da harmonia universal com a natureza-mãe; o poeta, que vivia à margem da sociedade e das normas de conduta estabelecidas e que procurava nas prostitutas (do Pigalle ou de outros lugares) a materialização do amor.

Mas é curiosamente no conto “Brandy”, e num estado degradado pelo álcool, que ele reconhece que, com o tempo, a razão abafou as imagens míticas, e que então compreendeu que essa obsessão provocadora de determinados estados de espírito se devia, não à realidade concreta, mas ao mito. E de novo a racionalidade vem ao de cima, com a conseqüente rejeição do mito.

“Uma noite, só, sentado num quarto vazio, subitamente compreendi. Nunca mais deixei de ser inteligente. (...) Não perdi nada. Sou apenas lúcido. Digo: só, desprovido, crítico, bastante. O mal é bastar-se. Não preciso de ninguém. Nem sequer dos pequenos mitos de mim próprio.”

“Trezentos e Sessenta Graus” é o culminar dessa viagem circular e, simultaneamente, o retorno ao início. Mas, agora, a visão do poeta é já diferente, ultrapassou as etapas da inocência. A realidade é da mãe-velha, cuja velhice começou “pelo meio, algures, num sítio obscuro. No seu amor”. E com o círculo do amor fechado, resta a morte, já que não há mais salvação. “Não tenho salvação. Quero morrer depressa”.

3.1.4.2. A obscuridade, a sombra e a rejeição da racionalidade

“Obscuros somos sempre, mesmo sem pedi-lo”.

Esta frase de H. H. remete-nos de imediato para o mundo em que se movem os fantasmas da sua mundividência. O gosto pela obscuridade (“Meu Deus

fazei com que eu seja sempre um poeta obscuro”) é reflexo da visão noturna característica deste escritor.

O Demônio, a noite, a sombra, a solidão, o sonho e a obscuridade remetem para a rejeição da racionalidade. Jung afirmava que “o diabo é uma variante do arquétipo da sombra, isto é, do aspeto perigoso do reverso não reconhecido da alma humana”. E é este “reverso não reconhecido da alma humana” que o poeta quer explorar. A inocência do poeta emparceira com a obscuridade, já que esta corresponde ao estado pré-racional. Por outro lado, Deus ajusta-se à visão diurna e racional, e é, por isso, rejeitado. “Afastem Deus daqui”, dizia o poeta na Holanda. “E Deus não é para aqui chamado”, afirmava Pêro Coelho.

Também o fogo e o inferno se enquadram nesta esfera, pela sua relação com a irracionalidade e com o emotivo.

A obra *Os Passos em Volta*, na sua globalidade, deixa transparecer esta visão noturna que condiciona o agir das personagens. A maioria das histórias desenvolve-se, tendo como pano de fundo a noite, ou a névoa, ou o quarto, ou a solidão, ou a cela escura.

Raras são as histórias que referem o dia e o sol. E mesmo nas que o referem, não aparece como fundamental. Será o caso de “Aquele que Dá Vida”. O homem saiu de sua casa (“de que sai pouco”) e vai para a festa dos homens (“Uma fábula, uma ficção verdadeira”). A natureza é de maio e com sol: “O dia é de sol, dia ardente e pesado que faz tremer a terra. Esse ardor entra pelo homem dentro como uma onda, liga-o todo, entre a cabeça e os pés, liga-o ao mundo à sua frente”. Este homem é atraído para a festa, para “o mundo veemente e luminoso das pessoas”. Ele que é “o homem solitário, o que repousava na casa, um homem grande”.

Logo após o confronto com o touro, na festa, o homem volta para casa. E toda a ação se realiza agora durante a noite. É visitado pelo primeiro homem, que o tenta matar, trava a luta contra a morte e permanece no espaço interior. Só o desejo de vingança o faz sair de novo: “desde que o outro voltou, o ódio, essa força que embebeda e inspira e queima, não o deixa mover-se na casa (...). Não pode estar dentro de casa”.

De um modo geral, o sol aparece relacionado com o comum, com o coletivo, com a alegria dos homens, com algo exterior e adverso ao poeta.

Também na Holanda aparece a referência ao sol que brilhava “entre as patas

das vacas”, mas foi na noite que o poeta “recebeu a visitação”, do mesmo modo que era na noite que ele ouvia os “pequenos ruídos do mundo”. Noite e dia, sol e sombra são dicotomias que têm paralelo, respetivamente, no individual e no coletivo, no poeta e nos outros homens.

3.1.4.3. A metamorfose.

É uma das ideias-chave cujo interesse se tem vincado nas últimas edições. Mas é na sexta edição que aparece de modo mais significativo. A este tema dedicou um novo conto, que não fazia parte das edições anteriores.

A metamorfose relaciona-se com temas de largo espectro na literatura, como a mudança, o movimento, a efemeridade, a imperfeição. É, por outro lado, uma manifestação da rejeição dos princípios tradicionais que regem a arte e a ciência. A arte baseada no velho princípio da imitação da natureza deixa de fazer sentido, já que a natureza está em permanente mudança e por isso não há nenhuma forma determinada e concluída. Imitar a natureza é imitar apenas um momento da natureza. A própria ciência tem vindo a aceitar o princípio de que as coisas não são, antes estão sendo. E não há leis definitivas. A fábula do pintor que tinha um peixe vermelho, que se tornou negro no momento em que ele o estava a pintar, mais não é que a referência à arbitrariedade da realidade captada. “Era a lei da metamorfose”. O pintor, compreendendo esta lei, abandonou a intenção de pintar o peixe com as cores vermelha ou preta com que ele se tinha apresentado. Pintou-o amarelo. De realçar que este pintor parte do princípio de que há uma lei que rege não só o mundo das coisas, como também o mundo da imaginação.

Este tema da metamorfose está ainda presente de modo destacado no conto “Doenças de Pele”. A personagem que, de um momento para o outro, descobriu uma mancha branca no seu corpo, existe em paralelo com o peixe vermelho que, repentinamente, ganhou um nó negro. No peixe, a cor preta invadiu-o e sobrepôs-se à cor vermelha; na personagem (de “Doenças de Pele), a mancha desenvolveu-se e invadiu todo o corpo. Esta metamorfose comanda a existência quer dos homens, quer dos outros seres da natureza. Confirma o velho princípio de Lavoisier (“Nada se perde, tudo se transforma”). Remete, em última análise, para a progressiva degradação do corpo até à morte.

A metamorfose pode ainda ver-se no conto “Aquele que dá vida”. O homem que dominou o touro e que foi aparentemente morto pelo seu adversário, rea-

pareceu renovado. A sua metamorfose dá-se, sobretudo, a nível psicológico. Na perspectiva do seu adversário, ele era o homem ressuscitado e tinha, por isso, poderes superiores. Para ele próprio, tinha a força do desejo de vingança e a sensação de superioridade, por ter superado a morte a que esteve quase sujeito.

Também a morte de Inês e de Pêro Coelho se constituem como a metamorfose para uma vida nova através do mito.

Numa visão global, a personagem que conduz a ação dos vários contos vai-se metamorfoseando conforme a vivência. Desde a inicial procura do estilo, passando pelo poeta inocente, até ao poeta lúcido dos últimos contos, verifica-se uma espécie de progressiva modificação que culmina, no último conto, com o regresso ao início, mas agora modificado pela longa procura.

3.1.4.4. Natureza-mãe / fêmea-mãe

A natureza como mãe é um dos mitos com origens remotas. Já os Etruscos tinham várias divindades que, de algum modo, se relacionavam com a natureza-mãe. Trata-se de um mito que permaneceu até aos dias de hoje e está na base de movimentos com larga implantação. Recordem-se, por exemplo, os movimentos ecologistas e as visões organicistas da natureza. É, de resto, tema constante ao longo da literatura portuguesa. Ao mito da natureza-mãe autorreguladora opõe-se o mito da técnica e do domínio do homem sobre a natureza.

Natureza e mulher participam dos mesmos atributos fundamentais: a origem da vida, a participação na unidade cósmica.

De modo excecionalmente poético e simbólico, Herberto Helder refere este mito, no poema *Fonte*. Identificam-se aí a mãe e a natureza. Ambas são a fonte e o centro para o qual se voltam os homens. Transcrevemos aqui a primeira estrofe desse poema, pela sua beleza poética e por nos parecer simultaneamente esclarecedor deste mito.

Ela é a fonte. Eu posso saber que é
a grande fonte
em que todos pensavam. Quando no campo
se procurava o trevo, ou em silêncio
se esperava a noite,
ou se ouvia algures na paz da terra
o urdir do tempo -

cada um pensava na fonte. Era um manar
secreto e pacífico.
Uma coisa milagrosa que acontecia
ocultamente.

O poeta, no conto “Vida e Obra de um Poeta”, descreve como descobriu o princípio fulcral da sua “poesia - o da fêmea-mãe”. Observava, nas noites de Paris, a nudez feminina nos cartazes e nas prostitutas:

“... a carne fotografada, tornada viva em mim pelo enredo da comoção, era a carne-mãe, a matéria fundamental da terra”.

A mulher é a materialização da natureza criadora. Ela comporta a imagem do mistério da origem. E transpõe as fronteiras da racionalidade. No conto “O Quarto”, a personagem prevê vaguear (como num ritual) por todos os lugares ermos da ilha, para depois entrar no quarto de terra e aí morrer numa espécie de entrega à natureza. Esta representa o regresso às origens e acaba por se relacionar com o mito do eterno retorno. Também a mãe funciona no imaginário do poeta como a recordação mítica da origem e do estado pré-natal. Daí a saliência que o narrador lhe dá. Ao contrário, o pai é desvalorizado. Enquanto a mãe, ou a mulher ou a avó, são evocadas com alguma frequência ao longo dos contos, o pai aparece apenas no último conto. E o seu papel é quase insignificante. A mãe é descrita na sua velhice e na ressonância que essa velhice tem no poeta-narrador, ao passo que o pai aparece quase como um elemento estático “meio demente e paralítico” a um canto da casa. E toda a atenção é dirigida à mãe. A pergunta que o narrador dirige ao pai sobre o pessegueiro do quintal é supérflua e pretende apenas iniciar um diálogo com o pai. Mas nem esse diálogo é continuado. A resposta é um simples *sim* que corta o diálogo. Este desprestígio do pai está relacionado com o facto de o mundo em que jogam os referentes do poeta ser predominantemente feminino, enquanto o pai representa a autoridade. Referentes fundamentais como mulher, terra, mãe, criação, natureza, erva, noite, sombra, são femininos. A própria poesia é feminina. Remete para a criação. Por isso, no dizer de Maria Estela Guedes, “o poeta nunca se assume como pai, sempre como mãe”. E acrescenta: “Na obra herbertiana não há pátrias nem países, há somente mátrias e maíses, a carta poética pela qual se vai dando a vida, à qual se vai dando o corpo”. Esta negação da paternidade está também relacionada (ainda segundo Maria Es-

tela Guedes) com “o seu horror a toda a prepotência, normalmente expressa pela autoridade paterna”.

Os mitos referidos neste número não se apresentam nesta obra com a saliência de outros aqui referidos. São, no entanto, do maior interesse para a compreensão da obra poética. É para lá que o conto “Vida e Obra de um Poeta” remete. Comporta, aliás, uma significativa componente teórica sobre a sua própria obra, ao apresentar (como numa espécie de parto) os estados que originavam a criação poética, e ao apresentar princípios fundamentais para a descodificação da sua poesia.

4.1.4.5. O *Eterno Retorno* e a rejeição da linearidade

O conto “Descobridor” descreve como um homem, no caso “o descobridor de cidades”, procura algo pelas ruas de Antuérpia, numa espécie de viagem circular, vindo sempre dar ao início da sua busca.

Mircea Eliade dedica um livro ao mito do “Eterno Retorno”. Nele tenta demonstrar três facetas essenciais na mente pré-razional: a realidade e as ações realizadas são imitações (ou repetições) de atos de heróis ou de deuses; a realidade estabelece-se por referência a um centro que funciona arquetipicamente como o centro do mundo; os rituais só assumem esse significado porque repetem os atos praticados pelos deuses ou heróis.

O mito do eterno retorno está diretamente relacionado com a estrutura circular, com a repetição, com o centro, com o movimento em torno de algo. Este mito tem sua principal matriz nos ciclos da natureza: as noites e os dias que se repetem infinitamente; as semanas, os meses, os anos que sempre se renovam; as plantas que se renovam sempre a partir da semente; os próprios animais, em que os filhos renovam os pais. A própria atuação humana vive sujeita às repetições e renovações que estes ciclos da natureza impõem. São os períodos de trabalho e os períodos de férias que se repetem todos os anos, é o próprio acordar e deitar, são as refeições, etc. Tudo parece obedecer a esta estrutura circular de repetição.

Voltando ao início deste número e ao “descobridor de cidades”, ele (descobridor de cidades) é o símbolo da vivência humana. Não da vivência humana linear como é tradicionalmente entendida, mas de uma vivência circular. Segundo Mircea Eliade, foi o cristianismo que trouxe a visão linear (a vida tem um início e prolonga-se eternamente para além da morte). Ora parece que

a mentalidade primitiva se baseava numa concepção circular do mundo. Eram os ciclos do surgimento, duração, destruição, e de novo o surgimento, etc.

A cosmovisão do poeta parece estar mais próxima do pensamento primitivo do que do pensamento histórico. Não é por acaso que o poeta reflete a visão do tempo primordial. Além disso, “tudo é eternamente recomeçado”.

A viagem efetuada, repetidas vezes, pela rua circular de Antuérpia apresenta-se como uma fábula que remete para o centro e para o eterno retorno. Também os homens repetem diariamente o trabalho, a alimentação, o prazer (a cerveja que os habitantes de Antuérpia bebiam). E procuram repetidamente algo que nunca alcançam como uma totalidade. Encontram apenas elementos parciais da busca. Por isso repetem sempre o essencial: a nova procura.

“Pode-se recomeçar cem vezes uma frase musical. Comprova-se cem vezes o resultado de uma experiência física ou química. E ainda se verifica ser no abismo que principia a ascensão”.

Aqui a explicação para o facto de não ser importante saber sequer o que aquele homem procurava. Importante é verificar que voltava sempre ao início e que de novo iniciava a sua procura. “Nunca se chegará a saber o que viera procurar aquele homem, o que fazia em Antuérpia no fim de fevereiro gelado”.

O eterno retorno remete para a circularidade, a repetição, a eterna procura, é fruto da insatisfação e promove o contínuo aperfeiçoamento.

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

Este permanente retorno ao início (do descobridor de cidades) tem como ponto de referência o centro: o local à volta do qual ele caminhava sem conseguir penetrar. Esse centro, que tem como significado simbólico o “dar ao homem o sentido do «estado paradisíaco» primordial”, corresponde ao ideal, ao mistério, à obscuridade. Remete para Singapura que, por ser a utopia, é inalcançável. O que justifica a ação do homem é o desejo, a esperança e não o fim:

“Às vezes chego a pensar que não existe nenhuma cidade com tal nome. Mas não é nem nunca foi essencial. A comoção e a esperança,

sim, essas existem, e são o tema dos nossos dons, a nossa tarefa e é nelas próprias que o milagre do mundo pode ser concebido”.

Também o marinheiro de “Cães, Marinheiros” girava em torno do centro (aqui símbolo do poder da sociedade de que não podia libertar-se), em círculos cada vez mais apertados, até morrer por não poder libertar-se nem do poder nem das recordações do mar, lá numa terra “o mais interior possível”. A morte é causada não só pelo facto de o marinheiro estar açaimado (sem liberdade), mas, sobretudo, por não poder regressar ao início, ao “radical mar”.

Este retorno e caminhar sempre movido pela esperança apresenta-se como uma nova visão. Rejeita-se a visão que rege a vida atual: a visão dos objetivos ou das finalidades. Agir na busca de soluções finais, ou de tarefas concluídas é essa inocência de que muitas vezes fala o poeta. Nada fica concluído e tudo é eternamente recomeçado.

O eterno recomeço e a visão circular são pilares fundamentais da obra que estamos a estudar. A viagem começada terminou onde tinha começado, em casa dos pais; os próprios passos são dados em volta e os “Trezentos e sessenta graus” são o completar de um ciclo. Também as ações da personagem principal se marcam pela repetição. O homem que dominou o touro (do conto “Aquele que dá vida”) vai regressar à arena para refazer o equilíbrio inicial; a personagem que faz a casa (de “O Quarto”) vai vaguear pela ilha até ao momento em que achar que é a hora de se deitar no quarto de terra para voltar ao ciclo da natureza.

3.1.4.6. Singapura

Relacionada com o *eterno retorno* encontra-se a eterna procura. E essa eterna procura está no caminho para Singapura. A este propósito, salienta, de modo pertinente, Maria Estela Guedes:

“A grande ambição de quem parte e regressa seria encontrar ou ter encontrado o lugar da pureza absoluta, o paraíso livre, lá, onde estão a inocência e a ingenuidade primordiais: «Como se Vai para Singapura»”

Este mito - da utopia - comanda o poeta nas suas divagações (viagens poéticas) que compõem a obra.

Singapura é imaginada pelo companheiro do poeta (em estado de embriaguez) e é para lá que o poeta parte. Mas Singapura não existe. O que existe

é o mito e é esse que comanda o poeta. Embora seja abordado de modo mais saliente no conto “Como se Vai para Singapura”, este mito está presente ao longo de toda a obra. O mesmo mito da utopia, da procura do ideal através da “comoção e a esperança” comanda o poeta na procura do Estilo; KZ, na procura do Coelacanto; o poeta, no conto “Holanda” (“Eu preciso de amor. Preciso aprender”); o narrador, na espera dos comboios que vão para Antuérpia; o descobridor de cidades (do conto “Descobrimento”); a personagem de “O Quarto”, que procurava essa utopia na comunhão com a *terra-mater*; o poeta (no conto “Vida e Obra de um Poeta”), que vagueava nas noites de Paris e encontrava nas privações e na nudez das prostitutas do Pigalle a inspiração para a sua obra.

A viagem que o poeta realiza não é apenas geográfica. É, sobretudo, uma viagem pelos mitos que povoam o seu mundo e o mundo dos outros homens. O percurso começa, logo no primeiro conto, na procura de um estilo. Passa pela Holanda e por vários países da Europa, onde se vai confrontar com valores e mitos da sociedade ocidental. Procura na noite, nos bares, no trabalho, nas fugas, nos encontros com pessoas que tinham algo em comum com ele, o reencontro ou o ajustamento às imagens míticas que povoam o seu imaginário. Procura, na noite, a materialização das imagens míticas ou dos arquétipos do seu inconsciente. O seu regresso (ou os vários regressos) tem também uma componente mítica: são o retorno à origem ou o fechar dum ciclo da sua vivência.

Singapura faz parte da dicotomia essencial da visão do poeta: a que opõe Singapura a Antuérpia, ou, por outras palavras, a que opõe a utopia à realidade. Antuérpia é a cidade de onde pretendia sair, enquanto Singapura era a cidade onde queria chegar.

“Por consequência, Utopia será o destino, mas não europeu ou asiático; o mundo que o poeta descobre - Antuérpia - é um velho mundo (como a velha avó), fechado sobre si mesmo, onde se fala estrangeiro (...). Antuérpia não é Singapura, nem dela partem navios com destino a Singapura; mas Singapura será o comboio onde o poeta viaja”.

A título de síntese, salientamos um aspeto que, embora não referido diretamente, está inerente a toda a nossa análise: o valor dos mitos como sistema passível de descodificar-se. Os mitos são um dos suportes da comunicação literária. E é descodificando-os, compreendendo a sua simbologia que vamos

mais fundo no conhecimento da obra.

A este propósito, citamos Pierre Guiraud:

“As mitologias exprimem uma visão do homem e do mundo; elas significam uma organização do cosmos e da sociedade. E se elas explodem em efabulações contingentes, permitem reencontrar, sob as variações acidentais da fábula, os sistemas de significações estáveis e estruturados”.

Se Herberto Helder, que tem plena consciência dos mitos e da componente mítica da linguagem, deles se serve com frequência, é porque os considera mais propícios para a sua comunicação e para a projeção dos seus estados de espírito, que a simples comunicação linguística. A sua linguagem é uma linguagem segunda, construída a partir dos signos linguísticos (linguagem primeira), mas só atinge plena significação na descodificação da componente mítica e das motivações que levaram à utilização dessa linguagem.

Também aqui a linguagem que sustenta a normal comunicação entre os indivíduos é rejeitada e superada por essa fala mais profunda e significativa que é a linguagem mítico-simbólica.

O tema condutor do presente trabalho - a rejeição - não pode ser encarado como algo absoluto. A rejeição nunca é total. Tal equivaleria à redução ao nada. Rejeitar é, primeiro de tudo, escolher. É selecionar e fazer prevalecer a vontade própria. É, em suma, reservar para si uma maior margem de liberdade na busca de “um estilo sem tempo nem lugar”.

A análise destes textos não se esgota no estudo de mitos que os suportam. São textos que obrigam a várias leituras, orientadas em várias direções (como as viagens do poeta), na procura da energia que os motivou. São indispensáveis a leitura intertextual, a leitura da simbologia (de que por vezes os mitos são um suporte), a leitura da ironia que permanentemente percorre estes textos, a leitura da poética e a leitura da retratação do próprio autor na obra.

CONCLUSÃO: Os Passos em Volta

A primeira questão que se pode levantar acerca da obra que estamos a analisar é a da pertinência do seu título. Numa leitura menos atenta, pode não se encontrar uma relação muito íntima do título com a mensagem contida. Contudo, depois de uma análise mais cuidadosa, verifica-se que o mesmo

comporta sugestões essenciais para a compreensão da mesma.

Os passos remetem não só para a ideia de movimento como também para a componente humana que se lhes associa. Os passos são do homem que se movimenta num mundo que lhe é hostil, num mundo que ele recusa aceitar. Esses passos são dados em volta, o que remete para o movimento circular e para o centro. O movimento circular remete para uma componente fundamental da obra: a limitação, a repetição, a integração na natureza, o regresso à origem. Este movimento tem um centro: a vida da personagem/poeta. Os passos comportam ainda a ideia de plural. Não se trata de um movimento apenas, mas de vários. Estes movimentos sugerem as viagens que são elementos estruturadores das várias histórias. Deste modo, o título introduz sugestivamente as ideias de movimento, de viagem, de centro, de vida, de mundo e de circularidade. O movimento, os passos e a circularidade conjugam-se na ideia de viagem ou viagens. O centro, a vida, o mundo centram-se na ideia da vivência humana.

A viagem

Como referimos acima, a viagem não é única. Estamos, antes, perante várias viagens, que não se limitam à vertente geográfica.

Em primeiro lugar, dá-se uma viagem pelo tempo, uma viagem de atualização dos tempos pré-rationais ou míticos, ou de momentos em que o homem agiu como se estivesse nesse tempo. É a busca da inocência, do tempo primordial. Trata-se da atualização dos tempos anteriores às religiões estabelecidas e às normas sociais baseadas no racionalismo ocidental. É o tempo dos mitos primordiais ou da vivência de situações que evidenciam uma visão próxima da mentalidade que estava subjacente a esses mitos. O poeta procurava na Holanda o que ela fora outrora (“a sua alma é atravessada pelo sopro primordial”). E, em “Teorema”, é o mesmo espírito pré- racional que domina o episódio:

“Somos um povo bárbaro e puro (...) Felizmente o rei está à altura do cargo, entende a nossa alma obscura, religiosa, tão próxima da terra”.

O ritual da morte de Pêro Coelho faz lembrar os rituais míticos tribais, em que o povo se libertava e se sentia em paz com os deuses através da morte da vítima. E, porque é um episódio com uma ressonância mítica pré- racional, é

que o narrador acaba por dizer, a jeito de conclusão do conto: “E Deus não é para aqui chamado”.

Em segundo lugar, trata-se de uma viagem pelas obsessões e divagações da personagem/poeta. É uma viagem de procura da utopia, da perfeição, de Singapura. Os espaços geográficos funcionam simbolicamente como locais, paragens nessa viagem. É uma viagem cujo fim não existe, já que não existe a perfeição nem Singapura. Tal também não é essencial e o poeta tem disso consciência. Mas se o fim da viagem não existe, existe o percurso. E é este que justifica a existência. A obsessão principal constitui-se assim como a eterna procura por ruas circulares. É a procura magistralmente delineada em “Coelacanto”, “Descobrimento”, “O Quarto”, etc. Esta procura, por sua vez, manifesta-se de modos diversos: através da permanente procura por lugares; através da transfiguração do mundo pelo amor; através da recriação dos mitos; através da poesia que recria o mundo, transfigurando-o; através da rejeição daquilo que a sociedade e a cultura ocidentais promovem; através da procura na noite, na solidão, na marginalidade, na ação liberta dos tabus sexuais; através da luta permanente pela manutenção da liberdade; através da procura de uma justificação para a existência. É ainda a viagem pela religiosidade do poeta. Uma religiosidade baseada em valores individuais, na sacralidade das coisas, na busca da perfeição, na crença num Deus que se apresenta como a força, a energia que impulsiona o poeta na sua procura.

Em terceiro lugar, é uma viagem pelas alienações do mundo ocidental. Uma viagem pelas alienações do trabalho, dos mitos, das normas e da repressão de valores que a racionalidade considerou negativos. Verifica-se uma viagem profundamente crítica. Critica-se a superficialidade e a falta de comunicação entre as pessoas; critica-se a alienação pelo trabalho e pelos laços familiares (situações que privam os indivíduos da liberdade e os transformam em peças dessa engrenagem que é a sociedade de produção e consumo); criticam-se os valores que assentam essencialmente na materialidade e no consumismo; criticam-se os rituais e as religiões estabelecidas.

Em quarto lugar, é uma viagem autobiográfica e geográfica. Comporta referências a lugares, a países e ilhas que fizeram parte do percurso vivencial do próprio autor empírico. Os lugares referidos servem não só para demonstrar a artificialidade das fronteiras, para mostrar que “não há raças nem países”, mas também para descrever a luta do homem indocumentado, entregue a si

próprio, na luta pela sobrevivência e pela criação da sua obra. Esta viagem (ou várias viagens) centra-se no quarto, o lugar de repouso e de distanciamento em relação ao mundo que o rodeia.

Em quinto lugar, é uma viagem simbólica. Simboliza a própria vida e os passos que vão sendo dados na procura de um sentido para a mesma. É a procura ou criação de um estilo que dê sentido à vida, que transporte ao presente, o passado, que concilie o *eu* com a sociedade, que sirva de ponto de partida e de chegada, que oriente o homem, na sua vida, através do amor:

“(...) um estilo sem tempo nem lugar, a fraternidade solitária, o amor sempre em viagem.”

4.2. A circularidade

A viagem tem como característica fundamental a circularidade. Os *passos* são dados *em volta*. O estilo do poeta aponta para a circularidade da vida. O andar em volta é uma das ocorrências mais frequentes. Casos como os referidos em “Descobrimento”, ou “O Quarto” são bem elucidativos desta circularidade. De facto, tanto num caso como no outro a ação da personagem consiste basicamente num percurso repetido por linhas circulares. Esta circularidade projeta-se na vida e nos ciclos que a caracterizam: o nascer e o morrer, o dia e a noite, o trabalho que se repete, os anos, os meses, etc. A mesma circularidade estende-se aos espaços: a ilha, a praça, a arena, as ruas circulares, o mundo.

Mas a maior circularidade é a que se desenha entre a partida e o regresso. É a circularidade que une “Estilo” a “Trezentos e Sessenta Graus”. De modo que nos parece legítimo falar de um largo círculo (Trezentos e Sessenta Graus) no qual se inserem os outros círculos menores. O círculo, assim como o movimento circular, comporta duas características fundamentais, aparentemente contraditórias: é símbolo da limitação e, simultaneamente, remete para o interminável. Limita o que está no seu interior, circunscreve a vida e a atuação do poeta e dos homens em geral. Por outro lado, leva à procura interminável e repetida, já que o fim é simultaneamente início.

4.3. O centro

O centro é a vida do poeta/personagem. O próprio facto de ser poeta sugere a criação de uma obra em que o *eu* transpareça. Temos assim uma obra cen-

tralizada na vivência da personagem/poeta, nas suas obsessões, na sua visão da vida e do mundo. Esta centralização transporta, para a obra, uma componente que a torna exemplar. Transforma-a em contos que se apresentam como poemas em prosa de uma beleza estética excepcional e de uma originalidade ímpar.

Ao nível do espaço, o centro é o quarto. Aí o poeta se distancia do mundo. É o espaço da liberdade, da produção da sua obra. É o espaço de entrega à natureza. É ainda o ponto de partida e de chegada e o local de onde observa o mundo.

A nível do tempo, o centro é a noite. A noite apresenta-se como o tempo da maior liberdade, o tempo em que são menos visíveis as repressões exercidas pelos códigos de comportamento estabelecidos. Na noite se projeta o imaginário do poeta na criação do mundo perfeito e liberto. Foi na noite que planeou a viagem para Singapura; na noite o poeta de “Holanda” teve a visitação; na noite encontrou Annemarie; nas privações da noite descobriu princípios fundamentais da sua poesia; na noite Pêro e D. Pedro meditaram nos seus crimes e no amor à eternidade. Foi na noite e através da noite que o poeta encontrou o seu estilo.

4.4. O Mundo

O mundo referido na obra remete para duas componentes fundamentais: o mundo concreto e o imaginário. O primeiro inclui a natureza e a sociedade; o segundo inclui toda a criação da utopia, a religiosidade e a transfiguração do mundo através do amor e da poesia.

É da dialética entre estes dois mundos (o palpável e o desejado) que surgem os conflitos. Estes dão-se, em primeira instância, no interior do próprio poeta e, em segunda instância, entre o poeta e a sociedade. No primeiro caso, confronta-se o desejo de perfeição, do ideal, de Singapura (e daí a rejeição das coisas concretas) com os impulsos humanos que o jogam na procura da satisfação plena através do mundo concreto dos bares, da prostituição, da fuga, da noite, da transgressão. No segundo caso, o poeta vai confrontar-se com a sociedade, por defender valores que não são os valores estabelecidos. O poeta defende um humanismo à maneira surrealista, um humanismo baseado nas potencialidades do homem liberto de normas e de leis: um humanismo em que tudo o que é humano é valorizado e não apenas aquilo que a racionalidade ocidental estabeleceu como valor humano positivo. Aqui se

explica o gosto pela transgressão, pela criação de uma religiosidade e sacralidade profundamente subjetivas. Este confronto tem ainda motivações que se prendem ao facto de o poeta se orientar por uma linha de procura do ideal e de desvio das coisas concretas (cuja importância se limita ao facto de serem meios auxiliares do homem em movimento pelo mundo e pela vida), ao contrário da sociedade, que se orienta pelos valores do consumismo, da produção e da concorrência. A visão comum das pessoas é limitada. Acreditam em fins, enquanto o poeta apenas acredita na eterna procura. Por paradoxal que possa parecer, a visão do poeta parece ser mais objetiva. Tem consciência de que a perfeição não existe, mas sabe que é na procura dessa perfeição que encontra a motivação para os seus “passos em volta”. Ao contrário, as pessoas comuns não veem a vida como uma eterna procura e vivem alienadas pelo trabalho, pelo gosto de possuir, agindo como se fossem eternas as coisas que permanentemente se metamorfoseiam. Apoderam-se das coisas, como se elas fossem definitivas e eternas. Por isso, eram seus o inferno e o paraíso. Por isso vivem permanentemente alienadas e enganadas.

5. A rejeição

Subjacente à temática da marginalidade, à religiosidade individual, à crítica e ironia, à eterna procura e à viagem, está a rejeição.

Esta apresenta-se, em primeiro lugar, como uma marca individual da personagem principal, como uma forma de estar perante o mundo, como uma marca peculiar do seu estilo. A rejeição aparece como consequência da insatisfação perante os mitos do consumismo e as normas sociais limitadoras da liberdade, perante a materialidade e a religião estabelecida, limitadoras da sacralidade individual, perante a ciência e a racionalidade ocidental, limitadoras das capacidades humanas, perante os valores que determinam o bem e o mal em função da razão lógica, e não em função da humanidade de cada homem.

Não se trata de uma rejeição sistemática ou absoluta. Trata-se, antes, de uma rejeição relativamente àquilo que o poeta (personagem), na sua avaliação, considera imperfeito, ou desumano, ou alienante, ou limitador da liberdade individual. A rejeição é assim um caminho de perfeição.

Em segundo lugar, a rejeição apresenta-se como uma marca específica do autor empírico. Cada nova edição das suas obras constitui-se como uma rejeição (e simultaneamente aceitação) da edição anterior. As sucessivas edições que

vão surgindo são sempre significativamente diferentes das anteriores. Parece-nos que esta técnica de rejeitar o anterior funciona como um sistema dinâmico em que o objetivo final é o aperfeiçoamento. Também a personagem-poeta procurava essa perfeição através da rejeição do mundo em que vivia, através da transfiguração do mesmo pelo amor e pela poesia.

Mas a rejeição não se limita à personagem central de *Os Passos em Volta* nem ao aperfeiçoamento da sua obra. Estende-se à própria relação de Herberto Helder com a sociedade. Da identificação (ainda que parcial) entre o poeta/personagem e o autor (Herberto Helder) evidencia-se a rejeição dos valores e das normas organizadoras da sociedade. Por aí se explica a rejeição de Herberto Helder relativamente aos prémios que lhe têm sido atribuídos. Pensamos que esta posição é perfeitamente coerente com a maneira de ser (com o estilo) deste autor.

BIBLIOGRAFIA

1. De Herberto Helder

1.1. Livros

Do Mundo, Lisboa, Assírio & Alvim, 1994.

Os Passos em Volta, 1ª ed., Lisboa, Portugália Editora, 1963.

Os Passos em Volta, 2ª ed., Lisboa, Portugália Editora, 1964.

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

Os Passos em Volta, 4ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 1980.

Os Passos em Volta, 5ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 1985.

Os Passos em Volta, 6ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 1994.

Photomaton & Vox, Lisboa, Assírio & Alvim, 1979; 2ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 1987.

Poesia Toda, Lisboa, Assírio & Alvim, 1990.

1.2. Dispersos

«Apresentação do Rosto», in *& etc*, nº 15, 12 / 5/ 1968.

«As Turbações da Inocência», in *Público* (jornal) de 4 de Dezembro de 1990 - Entrevista concedida à revista *Luzes da Galiza* e depois publicada no jornal

Público.

«Comunicação Académica», in *Jornal do Fundão* (Suplemento especial dedicado à poesia experimental), Fundão, 24/01/1965.

Entrevista concedida ao *Jornal de Letras e Artes*, em 27/ 05/ 1964.

Entrevista concedida ao *Jornal de Letras e Artes*, em 11/11/ 1964.

Entrevista concedida ao *Jornal de Notícias*, em 13/ 6/ 1968.

«Ofício de Poeta», in Revista *Êxodo*, Coimbra, 1961.

2. Sobre Herberto Helder

2.1. Livros

DIOGO, A. A. Lindeza - *Herberto Helder: Texto, Metáfora, Metáfora do Texto*, Coimbra, Livraria Almedina, 1990.

FARRA, M. Lúcia Dal - *A Alquimia da Linguagem: Uma Leitura da Cosmogonia Poética de Herberto Helder*, Lisboa, I. N. C. M., 1986.

GUEDES, M. Estela - *Herberto Helder Poeta Obscuro*, Lisboa, Moraes Editores, 1979.

MARINHO M. Fátima - *Herberto Helder, A Obra e o Homem*, Lisboa, Editora Arcádia, 1982.

MARTINS, Manuel Frias - *Herberto Helder, um Silêncio de Bronze*, Lisboa, Livros Horizonte, 1983

PERKINS, Juliet - *The Feminine in the Poetry of Herberto Helder*, London, Tamesis Books Limited, 1991.

2.2. Dispersos (artigos, resenhas, etc.)

ALEXANDRE, M. António - «Os Passos em Volta, de Herberto Helder, A Refracção Mitológica da História», in «Letras e Letras» do *Diário Popular*, Lisboa, Março de 1978.

AGUIAR, Albarran d' - «Na 2ª edição de 'Os Passos em Volta'», in *Jornal de Letras e Artes*, 16/ 7/1967.

BATISTA-BASTOS - «Photomaton sem voz», in *JL*, 12/ 10/ 1994.

COELHO, E. Prado - «Como Falar de Herberto Helder?», in *Leituras do Jornal Público*, 10 de Junho de 1995.

- «O doce terror das imagens», in *JL*, 01/ 02/ 1994.

- «Os Passos em Volta», in *Seara Nova*, Lisboa, nº 1418, 1963.

GUEDES, Maria Estela - «Dois Passos no Labirinto», in Suplemento «Letras e Artes» do *Diário Popular*, 21/ 2/ 1980.

GUERREIRO, António - «O Idioma Demoniaco», in *Expresso*, Lisboa, 23 de

Fevereiro de 1991

GUISSADO, Alfredo - Recensão crítica a *Os Passos em Volta*, in *República*, 21/ 6/ 1963.

LOPES, Silvina Rodrigues - «O idioma demoníaco», in *JL*, 12/ 10/ 1994.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel - «Helder Revisitado - Sobre as Emendas a *Os Passos em Volta* de Herberto Helder», in *Expresso*, Lisboa, 1/ 3/ 1980.

- «Herberto Helder», in *Os Dois Crepúsculos, Sobre Poesia Portuguesa Actual e Outras Crónicas*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981, (pp. 123 a 133).

MALÍCIA, Manuel - «Herberto Helder, Poeta Maldito (?)», in *Letras & Letras*, nº 51, Porto, 17 de Julho de 1991.

MARINHO M. Fátima - «Herberto Helder» in *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, I. N. C. M., s/d. (pp. 282 a 289).

- «Herberto Helder e 'Os Passos em Volta' - Re(e)volução da Escrita», in Suplemento «Letras e Artes» do *Diário Popular*, 8/ 5/ 1980.

MORÃO, Paula - «Os Passos em Volta, Edoi Lelia Doura», in *Expresso*, Lisboa, 6 de Julho de 1985.

PALMA-FERREIRA, João - Recensão crítica a 3ª ed. de *Os Passos em Volta*, in *Colóquio Letras*, nº 4, Lisboa, Dezembro de 1971.

- «A Propósito de um Conto de Herberto», in *Pretérito Imperfeito*, Lisboa, Estúdios Cor, 1974.

QUADROS, António - «Sentido Maravilhoso - Despertar para o Enigma - 'Os Passos em Volta', de Herberto Helder», in *Crítica e Verdade, Introdução à Actual Literatura Portuguesa*, Lisboa, Clássica Editora, 1964.

ROSA, António Ramos - «A Fabulosa Escrita de Herberto Helder», in *JL*, Lisboa, 3 de Janeiro de 1989.

- «Herberto Helder e a Subversão das Categorias do Real», in *A Parede Azul*, Lisboa, Caminho, 1991

3. De Índole Literária, Filosófica ou Metodológica

BACHELARD, Gaston - *A Psicanálise do Fogo*, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, S.A.R.L., 1972.

- *Os Pensadores*, S. Paulo, Abril Cultural, 1978. Inclui as obras seguintes: *A Filosofia do Não* (1940), *O Novo Espírito Científico* (1934) e *A Poética do Espaço* (1957).

BARTHES, Roland - *Mitologias*, Lisboa, Ed. 70, 1988.

CASSIRER, Ernest - *Linguagem, Mito e Religião*, Porto, Ed. RÉ S Limitada, 1976.

CHADWICK, Charles - *O Simbolismo*, Lisboa, LYSIA Editores e Livreiros S.A.R.L., 1975

CIRLOT, Juan-Eduardo - *Dicionário de Símbolos*, S. Paulo, Editora Moraes

LTDA, 1984.

COELHO, Jacinto do Prado - *A Letra e o Leitor*, Lisboa, Moraes Editores, 21977.

DUBOIS, Jean e outros - *Dicionário de Linguística*, S. Paulo, Cultrix, s/d.

DURAND, Gilbert - *Mito e Sociedade: Mitânálise e a sociologia das profundezas*, Ed. A Regra do Jogo, 1983.

- *A Imaginação Simbólica*, Lisboa, Arcádia, 1979.

DUROZOI, Gérard e LECHERBONNIER, Bernard - *O Surrealismo*, Coimbra, Almedina, 1976.

ECO, Humberto - *O Signo*, Lisboa, Editorial Presença, 1990.

ELIADE, Mircea - *Aspectos do Mito*, Lisboa, Ed. 70, 1986.

- *O Mito do Eterno Retorno*, Perspectivas do Homem (as culturas, as sociedades), Ed. 70, s/d.

- *O Sagrado e o Profano. A Essência das Religiões*, Lisboa, Ed. Livros do Brasil, S/d.

GRIMAL, Pierre - *Dicionário da Mitologia Grega e Latina*, Lisboa, DIFEL, 1992.

GUIMARÃES, Fernando - *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Lisboa, Caminho, 1989.

GUIRAUD, Pierre - *A Semiologia*, Lisboa, Ed. Presença, 1993.

JABOUILLE, Victor - *Iniciação à Ciência dos Mitos*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1994.

- *Introdução à Edição Portuguesa do Dicionário de Mitologia de*

GRIMAL, Pierre, Lisboa, DIFEL, s/d..

JUNG, C. G - *Acerca da Psicologia do Inconsciente*, Lisboa, Edições Delfos, 1967.

- *A Dinâmica do Inconsciente*, Petrópolis, Vozes, 1984.

- *O Espírito na Arte e na Ciência*, Petrópolis, Vozes, s/d.

- *Psicologia Religião*, Petrópolis, Vozes, 1978.

- *Um mito Moderno*, s/l, Editorial Minotauro, L.da, s/d.

LEVI-STRAUSS, Claude - *Anthropologie Structurale Deux*, Paris, Plon, 1973.

- *O Pensamento Selvagem*, S. Paulo, Ed. Nacional, 1976.

POPPER, Karl - *A Lógica da Pesquisa Científica*, Cultrix, S. Paulo, S/d.

- *Conjecturas e Refutação*, Brasília, Ed. da Universidade, 1982.

- *Sociedade Aberta, Universo Aberto*, Lisboa, Dom Quixote, 1987.

PROPP, Vladimir - *Morfologia do Conto*, Lisboa, VEGA, 1992.

SILVA, Vítor M. de Aguiar e - *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 81992.

- *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990.

SPRANGER, Eduard - *Psicología y Ética de la Personalidad*, Madrid, Revista de Occidente, 1935.