

A dualidade (Neo) barroca em Herberto Helder: o erotismo e o sagrado

Solange Damião¹

RESUMO

Analisar os elementos neobarrocos nas obras de Herberto Helder é tentar mostrar como os aspectos formais e estéticos do estilo barroco permanecem na contemporaneidade e como se processam na poética Herbertiana. Este trabalho tem como objetivo fazer uma análise dos traços barrocos apresentados nas obras de Herberto Helder, sabendo que esta é uma nova forma de leitura de seus textos. Utilizamos como metodologia a leitura e análise de poesia, conforme se depreende do livro *Poemas completos* (2016).

Palavras-chave: Barroco; Neobarroco; Herberto Helder; Erotismo; Sagrado

Duality (Neo) baroque in Herberto Helder: the eroticism and the sacred

ABSTRACT

Analysing the neobaroque elements in Herberto Helder's works is trying to show how the formal and aesthetic aspects of the baroque style remain in the contemporaneity and how they are processed in the herbetian poetic. This work aims to do a critical analysis of the traits baroque presented in Herberto Helder's works, knowing this is a new way in reading his texts. We use the poetry reading and analysis as methodology, as seen in the book *Poemas completos* (2016).

Keywords: Baroque; NeoBarroque; Herberto Helder; Eroticism; Sacred

¹ Graduada em Letras (português/inglês) pela Universidade Camilo Castelo Branco, especialização em Gramática e Texto pela Universidade Nove de Julho, pedagogia pela Faculdade São José, especialização em Literatura Inglesa e Norte-Americana pela Universidade cidade de São Paulo, especialização em Ensino-aprendizagem da Língua Inglesa para Educação Básica na Faculdade Cultura Inglesa e mestranda em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal de São Paulo. Vinculação Institucional: Servidor público, enquadramento funcional: professor efetivo, carga horária: 24. **E-mail:** solange.damiao@unifesp.br ou solbrisi@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-8533-7483>



1. Introdução

O objetivo desse trabalho é contemplar a importância de Herberto Helder para a literatura portuguesa, ao analisar a dualidade nas obras poéticas *religiosas* do autor em contraposição às *eróticas*, nos poemas *Anjo Príapo e Nossa Senhora Côna*, *Um leão atrás da porta*, dialogando com o poema *Pica-Flor*, de Gregório de Matos dentro da dialética do contexto histórico contemporâneo.

A partir dos poemas citados no *corpus* desta pesquisa pretende-se compreender o *erotismo* e o *sagrado* no universo neobarroco com todas suas implicações, e como produto merecedor de cuidadosa atenção, nas obras do autor. Dessa maneira, o tema dialetiza o conflito vivido por um homem dualista, ou seja, um homem inserido dentro de uma sociedade pós-moderna que sofre mudanças causando-lhe um conflito interior. Assim sendo, o interesse da pesquisa ocorre devido ao fato de perceber uma difícil compreensão dos problemas causados pelo antagonismo refletido nos temas do poeta Herberto Helder. Considerando o *corpus*, há a necessidade em se problematizar a visão dialética de mundo que o autor possui dentro do contexto histórico contemporâneo, e que o leva a dualidade dentro de suas obras e tal dialética.

Por isso, para compreender a produção do autor, além das análises dos poemas, é necessário também considerar o discurso que dominou o período barroco e ao problematizar o tema, é possível o resgate do passado, para a (re) significação do presente. Com efeito, nessas questões, as obras do autor a serem analisadas são consideradas como uma manifestação do neobarroco voltada para um desejo de permanente transcendência, e ao mesmo tempo é a representação da hipocrisia de uma época contemporânea problemática.

Assim, refletindo sobre a importância das obras como objeto de estudo, para a realização da pesquisa, propõe-se uma forma pertinente, com a finalidade de atingir o resultado esperado. Por isso, a contar da discussão teórica de autores que discorrem sobre o Herberto Helder, barroco, neobarroco, contemporâneo, vanguarda experimental, erotismo, sagrado e percepção do corpo, pretende-se chegar à interpretação e compreensão do mundo social. Fundamentando-se nas discussões dos autores: Dal Farra (1986), Guedes (2010), Bosi (2006), Cademartori (1995), Hansen (1986 e 2006), Calabrese (1987), Moisés (2010), Bataille (1987), Otto (2007), Paz (2012) e Ponty (2018).



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

O presente trabalho, portanto, aponta as contribuições de Herberto Helder à Língua Portuguesa, pois ele é considerado um dos mais importantes escritores portugueses da segunda metade do século XX e início da metade do século XXI. Autor que segundo Dal Farra (1986, p. 19), não é engajado no sentido tradicional por produzir poemas obscuros que assombraram a crítica mais convencional. Por isso, ele é um escritor desvinculado da realidade imediata, evitando a cena pública e o recebimento de prêmios, não concedendo entrevistas e não aparecendo sob qualquer forma.

2. Herberto Helder: o poeta obscuro

Meu Deus, faz com que eu seja sempre um poeta obscuro.
(HELDER, 2005, p. 131)

É dessa forma, que “os seres que permanecem no escuro invocam outros seres, pedindo-lhes luz e que lhes sejam mostrados o caminho” (GUEDES, 2010, p. 46). Segundo a autora, essa questão da obscuridade tem a ver com o autoconhecimento do homem, que teme e foge “com o rosto no espelho à candeia” por não acreditar em si próprio. Assim é o poeta, niilista, que teme o demônio e não encara sua figura de anjo no reflexo, preferindo “à Luz a Obscuridade”, questão contemplada em Herberto Helder que deseja ser salvo pela poesia por não crer em si mesmo, recorrendo a esta energia que mantém sua busca (Ibidem, p. 46).



Quem é que sobe do deserto com sua alumiação,
[...]e me sussurra, entre colmeias, no ar;
sou obscuro, advinha-me.
(HELDER, 2016, pp. 572-573)

A partir do excerto, observa-se no poeta Herberto Helder, um escritor de “vida extremamente inquieta e marginal [...] sensação de falta de território, de exílio, de prisão, de descentramento e mal-estar advindos da vontade de romper o pacto com ideologia vigente” (DAL FARRA, 1986, p, 15). De acordo com a autora, tal comportamento é atributo do “acto heróico do poeta moderno” e que o impulsiona a criar uma “linguagem” em oposição às convenções eminentes por essa cultura. E por essa autenticidade de conduta, o poeta de “origem judaica, nascido a 23 de Novembro de 1930, em Funchal (ilha da Madeira)”, falecido em Cascais, a 24 de Março de 2015, ao revelar-se, instável, inquieto e palpitante, também demonstra uma vida regida pelo amor: fato que não deixa escapar em suas obras. É desse modo, que ele elucida sua ascensão, utilizando-se da imaginação à significação simbólica, alcançando um estoicismo universal, pois “narra um acontecimento que confunde tanto as leis quanto a tradição” (Ibidem, p. 17).

Diante do exposto, nota-se o princípio da “não-identidade do poeta”, que possui uma poética, agudamente “rica” e “complexa”, dono de um “encanto personalíssimo”, uma “escrita arrebatadora” e uma voz arbitrariamente “marginal” (Ibidem, p. 19). Logo, não cabe aqui uma resposta para tais características, mas apenas uma possível visão crítica pelos caminhos da leitura, esta que percebe uma ambiguidade apaixonada e descritiva com a complexidade do amor. Segundo Dal Farra (1986, p. 28), “fundar um mundo autónomo e independente daquele que rodeia a todos pode ser o meio de encontrar na marginalidade do exílio, um modo de resistência”. É assim que surge o “papel da linguagem”, pois o fragmento do “poema” revela toda criação imaculada pelas conexões assombrosas que afligem o poeta. A linguagem, portanto, apóia-se no estranhamento entre a escolha da palavra e ao que ela se opõe, uma vez que se coteja com “signos” inconciliáveis: questão que a modernidade concede à linguagem da poesia, libertando-a de sua característica conciliadora (Ibidem, p. 29).

Dal Farra (1986, p. 34) ainda menciona que escrever, portanto, sobre um poeta é não caracterizar a sua escrita ou conceituá-lo num determinado cânone literário, mesmo que sua



obra esteja completa, pois o objeto de estudo é sempre uma obra inacabada e tende a crescer. É dessa forma, que a poesia de Herberto Helder se opõe aos discursos dominantes contemporâneos e representa a realidade “pelo regresso do poema sobre si mesmo, pela autorreferencialidade da linguagem, pela reflexão que a poesia empreende sobre os seus próprios meios de produção” (Ibidem, 1986, p. 39). Logo, essa crise de representação faz com que o poeta faça uma releitura de suas origens e de suas quedas e crie um novo universo, pois é por meio dessa experiência que ele recupera o ato da criação (Ibidem, 1986, pp. 43-44).

Segundo Guedes (2010, p. 53), “Herberto Helder busca uma ancestralidade literária [...] à imaginação criadora, ou do sonho [...] O poeta obscuro é uma imagem do xamã e ela estabelece uma árvore genealógica sacerdotal”. Por isso, o autor tornou-se um mito, diferenciando-se de todos os outros poetas no que tange à sua personalidade, pois com seu “temperamento secreto” rejeita prêmios e homenagens, não permite ser fotografado e não concede “entrevistas para jornais”. É dessa maneira, que Helder deseja o “silêncio”, para que as palavras retornem à sua origem “pré-verbal” e ele “vença o mundo”, porque teme “ficar sem voz” no momento da criação (Ibidem, p. 59). Ele diz: eu

quero criar uma língua tão restrita que só eu saiba,
e falar nela de tudo o que não faz sentido
nem se pode traduzir no pânico de outras línguas,
e estes livros, estas flores, quem dera tocá-las numa vertigem
como quem fabrica uma festa, um teorema, um absurdo,
ah! Um poema feito sobretudo de fogo e silêncio
(HELDER, 2016, p. 638)

Ele é, portanto, protagonista dramático de sua própria história, porque rompe violentamente com a conveniência de seu tempo e utiliza-se do poema que o mantém vivo: “sangue a subir na garganta, metáfora biológica do canto” (GUEDES, 2010, p. 66). Por isso, Helder canta a sua “suja/admirável vida” e busca dizer “como tudo é outra coisa”, porque menospreza a sociedade em que vive, mas acolhe o que ela despreza: o “vício” que subverte a “ordem estabelecida”, ritualizando uma sátira para alcançar a “verdade completa”, que é desejada pela “fantasia” (DAL FARRA, p. 114). Assim sendo, por mais afastada que a poética do autor esteja da realidade e dos



eventos sociais que envolvem o homem contemporâneo, ele originou-se dessa mesma vida que ele canta e ecoa da sua voz.

3. Ecos do (Neo) Barroco: em Herberto Helder

Os ecos chegam de todos os lados: as respostas caóticas, o êxito, o erro, a morte da alma [...] quanto ao mundo, o poema espera tudo dele menos o equívoco, embora seja o equívoco aquilo que se encontra mais à mão no mundo. (MELLO, p. 2007)

Ao longo da Poesia escuta-se o *eco*, alusões e paródias de outro tempo que deve ser compreendido, para que se compreenda o próprio tempo. Por isso, para compreender o que vem a ser neobarroco, torna-se necessário conhecer a princípio o termo “barroco”. Pois, ele busca a partir do próprio significado da palavra e do seu contexto histórico, compreender a origem desse estilo e ilustrar as razões históricas por meio do processo de transição entre a razão e a fé em que o homem barroco atravessa – época de contradições e conflitos.

Segundo Bosi, é um estilo conhecido sob inúmeras intitulações como: “conceptismo e cultismo na Espanha e em Portugal, mareinismo na Itália, gongorismo também na Espanha, eufuismo na Inglaterra, silesianismo na Alemanha, e preciosismo na França” (BOSI, 2006, p. 29-30). Já a autora Cademartori (1995, p. 27) afirma que o início do estilo Barroco foi após o resultado da crise religiosa (Reforma Protestante de Martinho Lutero e a Contra-Reforma da Igreja Católica) e da crise econômica sofridas pelo rompimento do comércio com o Oriente. E, desde então, seu crescimento é perceptível na segunda metade do século XVI, acompanhado de sua ascensão no século XVII, e sua queda no século XVIII, pois segundo Ligia:

As peculiaridades do estilo Barroco vinculam-se à ideologia da Contra-Reforma e do Concílio de Trento. O Renascimento foi uma reação contra a ideologia da civilização medieval somada à revalorização da Antigüidade Clássica, o que significou uma afirmação do racionalismo e da concepção pagã e humanista do mundo. O Barroco é uma contra reação a essa tendência, uma tentativa de retorno à tradição cristã (Ibidem, pp. 27-28).



De acordo com a autora esse contexto histórico foi essencial na definição do estilo, pois o teocentrismo que fundamentava o mundo Medieval e o antropocentrismo que dominava o mundo Renascentista estabeleceu o “dualismo barroco”, que revela uma permanente busca do equilíbrio espiritual e humano. Tal equilíbrio prende o homem desse período às “tensões e contradições” – por um lado, razão-humana, por outro, fé-espiritual. Cademartori, ainda cita Afrânio Coutinho que descreve o homem barroco como saudosista da religiosidade do mundo medieval, manifestada pela Contra-Reforma constituindo-se no estímulo de uma transcendência. Acontecimento impossível de ser alcançado num período em que a legitimidade dos prazeres materiais já estava em evidência (Ibidem, p. 28).

Dessa maneira, a palavra “barroco” surgiu após a sua manifestação, cujo propósito era o de nomear as modificações de arte consideradas pelos autores de estilo clássicos de confusos e extravagantes. Então, “Pérola Negra”, pedra de aspecto irregular, foi o nome utilizado a princípio pelos joalheiros espanhóis de maneira desvalorizada, aparecendo assim, a primeira “conotação” para a arte exagerada e rebuscada do estilo barroco. No entanto, essa definição passou por uma transformação ao ser reconhecida como arte barroca pelo escritor, filósofo, crítico e historiador da arte Heinrich Wölfflin (1888), que comparou os “modelos artísticos do Renascimento e do Barroco” baseando-se na pintura e na arquitetura. Assim sendo, é “a partir da teoria Wölffliniana, que o Barroco passa a ser visto como um desenvolvimento e não como uma degenerescência, do Classicismo. Estabelecidas as características próprias de estilo, sua avaliação a partir dos preceitos renascentistas perde a razão de ser” (Ibidem, p. 28).

Diante do exposto, Hansen (2006, p. 4) não “nega a existência do barroco”, mas alerta sobre o perigo de se colocar todo um período sob tal denominação, pois afirma que cada época possui um conceito teórico diferente e um sucede ao outro. Ele menciona, sobretudo, a concepção do século XIX como parte das ideias iluministas e românticas que se inspiravam na doutrina da razão como fonte de conhecimento e na doutrina que declara ser a realidade a essência espiritual, mental, intelectual ou psicológica, criticando o barroco como estilo tendencioso. Segundo o autor, é por isso, que essas correntes compreendem o Barroco de forma antagônica, porém estão igualmente fundamentadas no conceito de tempo da personagem



principal como: “excesso”, “deformação”, “ruptura”, “angústia”, “acúmulo”, “jogo de palavras”, “hermetismo”, “mau gosto”, “afetação”.

Para tanto, Hansen (1989, p. 227) diz que essas duas formas críticas foram preconceituosas e refuta criticamente quanto à noção de estilo assimilado por essas correntes, proporcionando-lhes uma nova alternativa. Então, propõe outra maneira de compreender o Barroco evidenciando que este estilo é retórico, ou seja, é a arte de convencer o ouvinte por meio da oratória e não procura diferenciar o que é verdadeiro ou falso, mas faz com que o receptor chegue a uma conclusão do pensamento implícito do discurso. Este estilo retórico foi muito utilizado por Aristóteles, pois é na criação poética que se encontra a imitação, comportamento inato do indivíduo, fazendo com que não exista a subjetividade do poeta, fato observado no estilo romântico. Por isso, essa nova forma de compreensão sobre o estilo Barroco é realizada pela sátira, um estilo literário que foi muito cultuado pelos poetas romanos Juvenal e Horácio. Ela é utilizada para criticar a arrogância dos homens ou evidenciar o mau costume da sociedade, corrigindo por meio do riso, conservando os padrões, a ordem e a subordinação da sociedade. Com isso, o autor chama à atenção dos pesquisadores sobre a utilização de leituras complementares e de diferentes fontes, para que não caiam no erro de atribuir uma única causa às mudanças ocorridas no período de transição (Ibidem, p. 228).

Posto isso, nota-se que o barroco é um estilo de excessos e de artifícios, onde a criação da forma alcança uma condição elevada e o jogo da linguagem predomina. Esse estilo também transita entre o sonho e a realidade, entre o erótico e o sacro, pois cria jogos duais, exaltando a fantasia, uma vez que é nomeado pela irregularidade, pelo exagero, pelo desvio e pela transformação. Logo, é um estilo que possui diversas e novas interpretações em outros períodos e não apenas no século XVII, tornando possíveis os estudos sobre a estética neobarroca. Em sua dissertação de mestrado, Azevedo (2017, pp. 20-21) afirma que para Calabrese (1987, p. 10) seria a nomeação dos fenômenos culturais contemporâneos, pois o termo neobarroco nem sempre possui o significado de uma reprodução à estética predominante do século XVII, mas como se fosse um “ar do tempo que se alastra a muitos fenômenos culturais de hoje, em todos os campos do saber”. E, portanto, o prefixo “neo” ao ser



utilizado, poderia ter o sentido “de repetição, regresso, reciclagem de um período específico do passado” (Ibidem, p. 27).

Desse modo, o autor acredita que existem certas formas implícitas para os surgimentos artísticos e culturais, concentrando-se apenas nessas afirmações, sem caracterizá-las de neobarroco. Todavia, há uma recorrência de formas precisas e estruturas semelhantes que podem ser observadas, por exemplo, entre o Barroco do século XVII e a sociedade Contemporânea. Para o autor, é neobarroca toda a arte que manifesta certas características que lembrem o barroco e, por isso, as análises devem ser bem detalhadas, levando em consideração o dizer não aparentemente linear e superficial. Por isso, apesar de uma tentativa de definição sobre essa arte, Calabrese menciona que tal definição pode ser redutora, por afirmar que é um estilo que relembra o Barroco como o próprio nome revela: novo barroco. E embora, o neobarroco, assim como o barroco, seja uma arte de exageros por possuir claramente um desejo pela “desordem” e pelo “desequilíbrio”, onde o discurso empregado e adornado possibilita a construção de um discurso eloquente, ele é independente (ibidem, p. 28).

Depreende-se, portanto, que Calabrese tenta traçar os limites de uma estética contemporânea a partir da recuperação do barroco, na designação da prática neobarroca de Vanguarda Experimental. Que segundo Moisés (2010, p. 450), “tal experimentalismo [...] é sinônimo da Arte da Vanguarda [...] que remonta à Antiguidade Clássica e ressurgiu de tempos em tempos e que mais de uma vez será visitada pelos seus seguidores”, como é o caso do poeta Herberto Helder. Dessa forma, o aspecto neobarroco que se encontra na obra poética do autor expressa certo pensamento de Modernidade, cuja complexidade é representada no barroco, pois:

Barroquizante por vezes, espreitando não raro o abismo da despoetização do poema, a dicção de Herberto Helder alia o lirismo escaldante, de metáforas febrilmente inusitadas, um intelectualismo nem sempre represado, aqui e ali convertendo-se num experimentalismo menos convincente, mas que não lhe compromete a superior tensão poética. Nela insinua-se aos poucos a metapoesia que latejava no curso dos poemas, sinal da sua “arte íngreme”, “arte da síncope”, fruto do “êxtase das imagens”, “arte de roseira”, em suma (MOISÉS, 2010, p. 470).



É diante disso, que Dal Farra (2000, p. 149) aponta o barroco como uma característica essencial da poesia Herbertiana, evidenciando elementos particulares no interior da poesia do autor como: o jogo entre o claro e o escuro, inerente da estética barroca, a formação de luz e energia, resultante da estética da obra de arte, assim como a apreensão do poema como uma forma ornamental. Assim sendo, para a autora, o poema de Helder “é sempre um organismo gerador de energia, de luz apenas entremostrada”, fazendo com que estimule e subverta a visão engenhosa do leitor “com desassossegos de claro e escuro, com façanhas de relâmpagos riscando a tela já então pasma de entendimento” (Ibidem, p. 149).

Segundo Hansen (1989, p. 235), tal arte engenhosa produz uma dialética que consiste numa “técnica da divisão ou da análise ornada”. Conseqüentemente, ela alcança um tipo de metáfora indecifrável e que é “dupla” (Idem, p. 236), mas que, ao ser criada, experimenta a agudeza do poeta e ao ser decifrada pelo leitor, ambos perspicazes são diferentes do vulgo. Assim mencionado no texto: “Como preferencialmente aproxima, funde e divide conceitos semelhantes e extremos, a metáfora é semanticamente aguda e, geralmente, hermética: a poesia funciona como ornato dialético enigmático”. Por isso, o autor argumenta que as técnicas poéticas associadas posteriormente no nome “barroco”, não podem ser compreendidas como “jogo de linguagem”, “formalismo”, “futilidade”, “angústia”, sob o risco de se cair no anacronismo e moralismo (1989, p. 239). A partir desses conceitos, verifica-se que no fragmento abaixo:

[...] Ouves
o grito dos mortos?
[...]É preciso criar palavras, sons palavras
Vivas, obscuras, terríveis.
(HELDER, 2016, pp. 215-216)

Herberto Helder nos possibilita analisar em sua escrita “barroquizante”, que sua base conceito de invenção e criação é a transformação das coisas do mundo em imagens intensamente poéticas, mas sem possuir um conceito fixo, no qual a primordial particularidade é a representação da agilidade presente das dobras das coisas do mundo. Logo, “os lugares da



invenção são ornamentos a serem ornamentados” (HANSEN, 1989, p. 240), onde o leitor é impulsionado a adentrar no universo assombroso das “palavras” que se relacionam de maneira envolvente e inusitada. Assim sendo, os traços barrocos no poema Herberdiano são vistos como incessante envolvimento entre a audição das vozes dos mortos e o encontro com a morte da voz, a comunicação é instituída pela obscuridade, nesse lugar em que o externo desloca-se para o interno. Dessa forma, todo diálogo se constitui em torno do sentido dessa relação metafórica, que corresponde a uma simetria entre o homem e o mundo, sendo a palavra um elemento persistente da manifestação formal do discurso. Por isso:

A operação dialética da análise dos conceitos é virtualmente ilimitada e abre a poesia barroca para uma contínua experimentação metafórica de outros conceitos relacionados ao argumento da tópica que é desenvolvida através da mesma analogia que opera a divisão das espécies, gêneros etc (Ibidem, p. 245)

Em suma, a ruína das vozes dos mortos cria uma solução “técnica da análise que divide e subdivide o tema”, pois no escuro não se enxerga nada, mas se ouve tudo, inclusive “o grito dos mortos”. Por isso, escuta-se e pressente-se a morte como perda da voz, porque a linguagem é sincronicamente voz e evocação da morte: “alegoria do eco” (Ibidem, p. 246) que se liberta para ver e ouvir a palavra que produz o seu sistema de decomposição, por viver na umidade e ressuscitar após o poeta revolver a terra. Conclui-se, então, que o neobarroco, embora não desvinculado do barroco, possui características que o tornam independente, pois é um estilo que explica a obscuridade do nosso tempo, cuja representação se dá por meio da dualidade do pensamento.

4. *Corpus*: uma abertura à análise

*Porque sou uma abertura,
[...] orifício que traz para o visível
o segredo:*
(HELDER, 2016, p. 469)



A partir dessas considerações, o artigo tem por objetivos apresentar a importância de Herberto Helder para a literatura portuguesa e analisar mais detalhadamente a dualidade (Neo) barroca do *erotismo* e do *sagrado* existente em suas obras poéticas, que fazem parte da dialética do contexto histórico pós-modernista. Neste sentido, pretende-se constituir, em um primeiro momento, um *corpus* com poéticas que dialoguem entre si, em perspectiva crítica, com a referida temática e, por conseguinte, com o ambiente obscuro vigente do mundo contemporâneo. Em seguida, será realizada uma análise comparativa entre os poemas de Herberto Helder e Gregório de Matos e Guerra de modo a constituir um conjunto de traços estilísticos e problemas recorrentes que permitam vislumbrar uma poética de uma conversão neobarroca.

O critério de escolha foi à seleção de textos que Herberto Helder passeia no claro e no escuro, na violência e na paz da amorosidade. Assim, o *corpus* de análise é composto pelos poemas: *Anjo Príapo e Nossa Senhora Côna*, *Um leão atrás da porta*, dialogando com o poema *Pica-Flor*, de Gregório de Matos dentro da dialética do contexto histórico contemporâneo. Logo, os poemas selecionados são exemplos de uma característica marcante: o corpo como representante do *erotismo* e do *sagrado*.

Este trabalho, portanto, objetiva-se na análise e interpretação do estudo de fontes com apoio de textos teóricos e obras de referência. Para isso, foram feitas leituras sistemáticas, partindo dos textos literários (prosa e poesia) para o levantamento de traços, conceitos, categorias, instrumentos, dentre outros. E para um segundo momento, outras literaturas atuaram como papel essencial neste processo por validar a necessidade de outras reflexões para os problemas presentes no *corpus*.



5. A dualidade em Herberto Helder: o erotismo e o sagrado

E há uma palpitação soturna [...] o falo – e em torno gira a catedral. Lenta dança de Deus, da escuridão para o alto.
(HELDER, 2016, p. 351)

Segundo Otto (2007, p. 13) “O sagrado é, antes de tudo, uma categoria de interpretação e de avaliação que, como tal, só existe no domínio religioso”. Para o autor, o elemento sagrado não pode ser questionado, mas reconhecido por definir a vida do homem e da mulher que, compartilham de um mesmo grupo em busca da mesma finalidade religiosa, vistos à frente de uma realidade além do espaço físico. A partir do pensamento de Otto, percebe-se o uso explícito de referências que retomam a tradição cristã-católica às esferas primitivas do erotismo religioso. No entanto, a nossa intenção não é especificar tais teorias, mas constatar a aproximação desses domínios nos versos de *A morte sem mestre* como violenta prática transgressora, pois “o interdito existe para ser violado” (BATAILLE, 1987, p. 60). Leia-se a seguir:

Nunca estive só linha a tão vertiginosa altura,
Oh Anjo Príapo, oh Nossa Senhora Côna!
Quando nos vimos nus um em frente do outro,
Na nossa primeira noite nos começos do mundo,
Numa pensão rasca de um bairro de quinta ordem,
O putedo sai que entra pelos quartos à volta
- peço por isso que um qualquer erro de ortografia ou sentido
seja um grão de sal aberto na boca do bom leitor impuro.
(HELDER, 2016, p. 691)

Nota-se que nos dois primeiros versos do poema, há a corporeidade de um deus grego da fertilidade – anjo mitológico pagão. Logo, sabemos que os anjos são assexuados, mas “Príapo” neste contexto está sendo representado com o pênis erguido para os céus – espaço que é símbolo da imortalidade. Semelhantemente, “Nossa Senhora Côna” não pode ser lida somente com um olhar profano, pois ao abrir-se para receber a semente da vida – microgameta, também acena para uma elevação da sexualidade à condição divina. Por outro lado, de forma antagônica e jocosa, a Virgem é aqui nomeada por seu órgão sexual, que em outro poema com a mesma



temática manifesta-se obscurecida nas palavras “purificação” e “glória”. Tais palavras se conciliam à matéria em decomposição, dimensionando o divino no plano terrestre, pois a

mãe nossa!, mulher grande toda nua,
[...]entre as suas pernas afastadas,
[...]me toca o deslumbre
de estar no meio do mundo
[...]com a
purificação de esterco, oh glória que nunca ninguém me prometera
nunca nunca:
uma espécie de musa ou de puta.
(HELDER, 2016, pp. 698-699).

No fragmento acima, a dualidade vivida por Herberto Helder está refletida na ordem “erótica” e “sagrada”, que se dividem em duas espécies metafóricas. A “purificação” como sinal de libertação das impurezas, mas que ao mesmo tempo, traz um apelo erótico – uma ascensão divinizada que é representada pelo corpo da “musa/puta”, alcançando assim, a “glória” de forma heróica, livrando-se do peso da reputação de “esterco”. Desse modo, verifica-se que o excremento está para além da morte, ruptura que é de natureza reconhecida em textos apocalípticos. Logo, o sagrado que é do domínio do alto, desce e o que desce, sobe – o erotismo, que também é marcado no primeiro poema pela presença dos vocábulos “*Príapo*” e “*Côna*”, léxicos muito utilizados pela boca dos homens portugueses, machistas, mas que são representados pelo autor como “baixos”.

Observa-se que, eles foram utilizados à esfera das questões sagradas da cultura católica portuguesa: Deus, Jesus Cristo, anjos e santos, que são representados como “altos”, dualidade que é própria dos “traços neo (barrocos). Portanto, se o que é sagrado ocupa uma posição de dejetivo, no que tange a nossa cultura, os órgãos sexuais ocupam uma posição de destaque e com acento circunflexo, de acordo com a ortografia que não tira o chapéu. Por isso, segundo Octavio Paz (1995, p. 12), o erotismo na situação poética torna-se real, porém não muda a situação amorosa por meio da reprodução. Logo:

O Erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia



erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo. (Ibidem, p. 12).

Paz determina a ligação moral entre poesia, criação e erotismo, ao revelar que pelo conhecimento tradicional da filosofia ocidental, Eros é olhado como um “deus” de união e que transmite “a sombra com a luz, a matéria com o espírito, o sexo com a ideia, o aqui com o além, a vida com a morte”. A reflexão sobre Eros e sua autoridade não é semelhante ao representá-lo, pois comunicá-lo é mérito do artista e do poeta (Ibidem, p. 13). Tais conceitos teóricos sobre o *erotismo* e o *sagrado* vistos no poema de Herberto Helder, também podem ser aplicados no poema de Gregório de Matos e Guerra, poeta brasileiro ao responder para

uma freira que satirizando
a delgada fisionomia do poeta
lhe chamou "Pica-Flor"

Se Pica-Flor me chamais,
Pica-Flor aceito ser,
Mas resta agora saber
Se no nome que me dais,
Meteis a flor que guardais
No passarinho melhor!
Se me dais este favor,
Sendo só de mim o Pica,
E o mais vosso, claro fica,
Que fico então Pica-Flor
(MATOS, 2010, p. 275)

Neste poema em décima escrito por Gregório de Matos, nota-se a presença de alguns vocábulos utilizados como “Pica”, “Flor”, “Passarinho” que dão um sentido de cópula ao representar tanto o órgão genital masculino quanto o feminino acentuando o perfil de uma poética fora dos padrões da sociedade da época. Dessa maneira, verifica-se que a palavra “Pica”, termo percorrido no interior do poema é uma palavra substantiva masculina que provém da junção do verbo picar + flor, porém os vocábulos contextualizados se referem a um termo figurativo, ou seja, ao substantivo chulo, eufêmico de pica, pressuposto no verso “Que fico então Pica-Flor”, pelo órgão sexual masculino, o pênis. Percebe-se então, que em todo poema, o poeta enuncia palavras que nos remetem ao ato sexual propriamente dito, pelo tom erótico utilizado por ele,



quando diz aceitar a nomeação feita pela freira, se esta tiver um lugar para guardar o seu passarinho.

Sendo assim, essas palavras utilizadas pelo poeta mudam não só a posição da freira, como também o falso moralismo em que ela vivia devido à vida hipócrita que levava. Observa-se que, o poeta reutiliza-se dos vocábulos iniciais com que a freira o nomeia “Pica-Flor” e realiza a sua vingança por meio da linguagem grotesca e punitiva. Essa linguagem é observada na utilização de antífrases que inverte a ordem de sentido, procedimento insinuado de forma irônica pelo autor ao relacionar a existência entre a separação causada pelo passarinho Beija-Flor ao picar a flor e retirar dela o líquido existente (néctar), e a união realizada pelo eu-lírico ao copular com a freira e deixar nela o seu líquido (sêmen), fato dado por meio da contiguidade metonímica.

E com isso, o poema deixa clara a manobra adotada por Gregório de Matos, que fragmenta e marca a harmonia da antítese originando a dualidade barroca dentro do poema pelo termo “Pica-Flor” ao extrair os lexemas que o compõem para conferir-lhes novas significações sobre as quais baseia os seus argumentos. E, toda a construção, portanto, destes argumentos nos direciona a conclusão da proposta de conotação sexual e crítica social, pois, relata a loucura dos costumes dos clérigos da época, principalmente por parte das freiras. Por isso, o poema é classificado como Erótico-irônico, e segundo Bataille:

O Erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Se não damos conta disso, é porque o Erotismo busca incessantemente fora dele um objeto de desejo. Esse objeto, contudo, corresponde à interioridade do desejo... O Erotismo é, na consciência do homem, o que leva a pôr o ser em questão (BATAILLE, 1987, p. 27).

Pois, de acordo com Octavio Paz (2012, p. 135), quando o indivíduo se esbarra consigo mesmo – seu outro, o efeito com seu duplo é de assombro conectado a uma ruptura corporal:

O Outro é algo que não é como nós, um ser que é também um não ser. E a primeira coisa que sua presença desperta é a estupefação. Pois bem, a estupefação diante do sobrenatural não se manifesta como terror ou temor, como alegria ou amor, mas como horror. O horror inclui o terror – o ir para trás – e a fascinação que nos leva a fundir-nos com a presença. O horror nos paralisa. E não porque a Presença seja ameaçadora em si mesma, mas porque sua visão é insuportável e



fascinante ao mesmo tempo. E essa Presença é horrível porque nela tudo se exteriorizou. É um rosto ao qual afluem todas as profundidades, uma presença que mostra o verso e o anverso do ser. (Ibidem, p. 136)

A presença, portanto, pode ser percebida nos “lugares uns dos outros” e na iluminação dos “corpos das imagens” que se dá por meio da dualidade, porque quando a luz é lançada sobre o corpo, ela reflete e ilumina tudo que a cerca. Nessa iluminação “vêm-se coisas e lêem-se as palavras” – lugares onde ocorre a associação entre os seres, objetos e os conceitos. Tais relações no ato intelectual da representação são vistas por Hansen como “teatro do mundo” (Ibidem, p. 38), pois o propósito da representação era pôr em cena os acontecimentos e não criar conceitos, confirmando a presença na realidade do tempo. Assim, a criação não se dará pela reprodução dos seres, objetos e conceitos dentro de uma representação, mas por semelhança – metáfora como assombro imitativo na construção alegórica, às vezes, formas de aproximação que pode ser luminosa como se:

[...] pintar os anjos.
“fosse”...
Levar algumas palavras altas, música.
Ninguém pinta os anjos, mas uma força, as formas dessa força
por exemplo: sopram os átomos,
acende-se o cabelo, mãos faíscam: cada
coisa que tocam essa
coisa faísca.
(HELDER, pp. 438-439)

Desse modo, o anjo não traz a ideia de uma imagem alegórica, mas uma quase corporificação do “sopro, pneuma vital, podendo advir do nome batizado, molhado e em purificação. A transformação que vive em coisas concretas do mundo” (MAFFEI, p. 308). Essa iluminação com o cabelo em chama – em estado ardente e, pronto para ser tocado –, pode-se incendiar o nome de objetos imediatos (Ibidem, p. 309), como as “mãos”, faiscantes apesar de suas pinceladas cotidianas. Por isso, o anjo ao ser pintado surge do sagrado pela boca profana, pois segundo Maffei (2017, p. 310) é pela materialização da obra, que o pintor ou poeta interpreta sua inspiração/poesia, mas é no trabalho realizado que a imitação acontece. Imitação de modelos



artísticos que para Hansen (1989, p. 238) “é um instrumento da invenção”, sendo “a arte o ato da execução”, pensamento que leva Herberto Helder a se perguntar e ao mesmo tempo responder:

serão os meus poemas uma realidade concreta no meio das paisagens interiores e exteriores? Não possuo um só dos papéis que enchi; interessa-me a forma acabada das minhas experiências, e suas significações, mantida numa espécie de memória tensa e límpida. (HELDER, 2005, p. 131)

Para o autor, há uma “experiência interior” que busca o sagrado sem excluir o corpo, sustentando-o como espaço de refúgio do deleite. Pois, é no corpo que se dá o erotismo, porém o prazer não é capturado pela razão por estar fora da “percepção”. Logo, “O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles” (PONTY, 2018, p. 122). Por isso, ele diz:

Se eu quisesse, enlouquecia.
[...] num quarto vazio,
[...] num acontecimento excessivo...
[...] no tópico comum, do amor e da morte.
(HELDER, 2005, pp. 11-12)

Nota-se que em Helder, o amor como sentimento e sensação associam-se ao intangível dos desejos e delírios com a excitação sexual, a recorrência da fome nunca saciada. Segundo Dal Farra (1986, p. 133), no amor e na morte há trocas, que se relacionam de modo temporal – ciclicamente, repetindo-se como os ciclos menstruais de uma mulher por representar a passagem da vida quando chega ao envelhecimento. Essa recorrência do autor gira em torno da reflexão sobre o seu processo de criação: da solidão à escrita – dualidade que se concentra em seu fazer poético.

Afinal, o que importa para Helder é a capacidade de dar à luz aos poemas, pois quando estão no mundo, já não importam a sua corporeidade. E assim, ele rompe com a forma, pois o foco é a separação existente entre o mundo externo e o interno, pois “fora existe o mundo [...] os corpos genuínos e inalteráveis” e “o poema faz-se contra a carne e o tempo” (Idem, 2016, p. 27).



6. Considerações finais

A partir das análises dos poemas, percebemos que os traços (neo) barrocos em Herberto Helder são estabelecidos pelos pressupostos que determinam a particularidade de uma obra no século XVII. Pois, naquele período, uma obra para ser classificada como tal deveria apresentar engenho e agudeza que eram verificados pelo antagonismo – ação de apropriação e representação – estabelecendo o nível de agudeza do poeta. Ademais, a agudeza e engenho eram os recursos de representação do que não podia ser representado: o divino, que na contemporaneidade é o real, o mundo. Logo, observamos que no barroco, o engenho apenas era alcançado com a conexão da percepção, inteligência, astúcia e metáfora, pois quanto mais explícita essa união mais favorável a representação, daí a necessidade do domínio dessa técnica pelo poeta.

Para tal, o autor precisava explicar o processo da representação nas obras literárias, que se dava por meio do “corpo das imagens”, sendo apenas perceptível pelo pensamento em ação, além de ser espaço real da nitidez das obras da própria mente em movimento. E por ser iluminado pela concepção imperceptível, operava sua existência transitória e absoluta, de modo que a iluminação desse corpo acontecia dualmente, quando a luz era lançada sobre ele por também emitir luz. Essa iluminação que evidencia a conexão entre “os corpos das imagens” na atividade mental da representação é apreendida por Hansen como uma “teatralização do conceito”, pois a finalidade é a prática presente no tempo real e não a expressão ou a criação desse conceito. Desse modo, não é a reprodução, mas a criação de semelhanças que unirá “os corpos das imagens”, absolutamente antagônicas, no interior da representação.

Constatamos, portanto, que os traços (neo) barrocos evidenciados nas obras poéticas de Herberto Helder apenas são possíveis com a criação da associação entre poesia e crítica, pois ambas mantêm estreitas relações de ambiguidade na contemporaneidade. E por essas relações serem amplas, também obscurecem a proposta de análise e não sintetizam os vários modos de vinculações existentes no que tange a crítica e a poesia. Tal obscuridade responde à



individualidade de cada poeta no seu fazer poético, pois cada um tende a ser um mundo – corpo particular de difícil análise metapoética. Logo, as obras herberdianas são uma referência permeável do limiar entre poesia e crítica, pois é um descortinar, um criar e ecoar da poesia de forma dual. E ao analisarmos, então, a dualidade existente em Herberto Helder dentro de sua poética ajudou-nos a compreender como os aspectos do erotismo e do sagrado se dá na representação do corpo, pois é nele que essa dualidade transforma-se em paisagem construída de maneira cultural, onde é valorizada a estética por ser de ordem artística.

7. Referências

- AZEVEDO, Nuno Filipe Santos Silva. *Linguagem para povoar o mundo: Da Poesia (Neo) Barroca de Daniel Jonas*. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Porto: Porto, 2017, pp. 17-23.
- BATAILLE, Georges. Prefácio. In: ___. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Ed. São Paulo: L&PM, 1987.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 45^o ed. São Paulo: Cultrix LTDA, 2006, pp. 29-35.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CAMARDORI, Lígia. *Períodos Literários*. 7^o ed. São Paulo: Ática. Série Princípios. 1995, pp. 24-30.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *A alquimia da linguagem: leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. Posfácio. In: ___. HELDER, Herberto. *O corpo o luxo a obra*. São Paulo: Iluminuras, 2000, pp. 149-155.
- HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria de Estado e Cultura, 1989.
- HANSEN, João Adolfo. *Barroco, Neobarro e Outras Ruínas*. In: ___. REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários. Vitória, a. 2, n.2, 2006, 1-60.
- GUEDES, Maria Estela. Participação da antropologia. In: ___. *A obra ao rubro de Herberto Helder*. Edição TriploV e Apenas Livros: Lisboa, 2010, pp. 39-54.
- GUEDES, Maria Estela. *Obra ao rubro*. In: ___. *A obra ao rubro de Herberto Helder*. Edição TriploV e Apenas Livros: Lisboa, 2010, pp. 55-88.
- HELLER, Herberto. *Poemas Completos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.



- HELDER, Herberto.; MELLO, Fernando Ribeiro. *Entrevista*. Jornal de Letras e Artes, n. 139, s/p. 17 mai. 1964. Disponível em https://www.triplov.com/herberto_helder/Entrevista/index.html. Acesso em: 24 jun. 2021.
- MAFFEI, Luis. Nigredo, Albedo. *Do mundo de Herberto Helder*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2017, pp. 301-314.
- MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos de Gregório de Matos*. Seleção, prefácio e notas: José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das letras, 2010, p. 275.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O corpo como objeto e a fisiologia mecanicista. In___: *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018, pp. 111-131.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 1999, pp. 425-471.
- OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1992.
- PAZ, Octavio. A outra margem. In: ___. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012, pp. 123-143.
- PAZ, Octavio. Os reinos de Pã. In: ___. *A Chama Dupla: Amor e Erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1995, pp. 11-29.

