



# ANTÓNIO ARAGÃO E HERBERTO HELDER: entre o Experimentalismo e a Experiência Literária

---

Ana Cristina Joaquim<sup>1</sup>

---

DOI: 10.34640/universidademadeira2022joaquim

**Resumo:** Com o objetivo de sondar a noção de experiência literária, trata-se de observar o modo como António Aragão e Herberto Helder se dedicaram ao experimentalismo verbo-visual a partir da organização dos dois números da *Revista de Poesia Experimental* (1 e 2, publicadas respectivamente em 1964 e 1966). Trata-se de estabelecer uma relação entre a experiência perceptiva e a experimentação criativa, a partir do vínculo estabelecido entre o discurso verbal e o discurso visual, em que discussões sobre vida e obra participam de uma discussão sobre autoria. Para tanto, importa verificar, no âmbito da Poesia Experimental Portuguesa, questões subjacentes às noções de experiência e de experimento.

**Palavras-chave:** PO.EX; António Aragão; Herberto Helder; Experiência; Experimento.

**Abstract:** This essay aims to probe the notion of literary experience, observing the way António Aragão and Herberto Helder dedicated themselves to verb-visual experimentalism through the organization of the two issues of the *Revista de Poesia Experimental* (1 and 2, published respectively in 1964 and 1966). It is, more specifically, establishing a relationship between perceptual experience and creative experimentation, based on the link established between verbal speech and visual speech, in which discussions about life and oeuvre participate in a discussion about authorship. Therefore, it is important to verify, within the scope of the Portuguese experimental poetry, the issues underlying the notions of experience and experiment.

**Keywords:** PO.EX; António Aragão; Herberto Helder; Experience; Experiment.

---

<sup>1</sup> Ana Cristina Joaquim foi Professora Adjunta do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (setor de Literatura Portuguesa) da Universidade Federal Fluminense (dez. 2021-jul. 2022). O presente ensaio é parte de uma investigação de pós-doutoramento desenvolvida no Departamento de Teoria Literária da UNICAMP e financiada pela FAPESP (Processo nº: 2017/17843-1).



Ver uma paisagem como ela é quando eu não estou...

Simone Weil

No dia 03.09.1964<sup>2</sup>, Arnaldo Saraiva publica um texto no *Diário de Notícias*, em que ironiza a recepção crítica portuguesa das manifestações poéticas em torno da recém criada vanguarda experimental. A ironia de Arnaldo Saraiva denuncia a resistência imediata da comunidade crítica portuguesa, que se recusou a acolher reflexivamente uma proposta poética, cujo propósito que mais me interessa evidenciar aqui, foi o de problematizar ideias predominantes de limites, fronteiras, demarcações, ou ainda, de territórios discursivos. Limites que, em qualquer contexto das historiografias literárias nacionais, circunscrevem, de uma forma ou de outra, o “próprio poético” a seu tempo e espaço. Mas sobretudo a ironia de Arnaldo Saraiva acaba por denunciar, precocemente, a manutenção dessa resistência – que em grande parte se manifestou mediante o silêncio da comunidade crítica portuguesa, e encontra entretanto no trabalho de Rui Torres uma exceção considerável<sup>3</sup> –, estendida por muitas décadas subsequentes aos eventos poéticos conduzidos sob as diretrizes da PO.EX. É irônico, sobretudo, o fato de que tais eventos poéticos não tenham recebido a atenção devida, embora inaugurem, em Portugal, a reflexão contemporânea acerca do “hibridismo poético” ou da “transmedialidade”, conforme as expressões que se ocupam de problematizar ou de borrar,

atualmente, os limites, as fronteiras, a demarcações ou os territórios discursivos.

A insistente resistência crítica ao advento da Poesia Experimental Portuguesa teve enfim de ceder a uma reflexão que abandona, progressivamente, as ideias de limite e começa a ser amparada pela ideia mesma de *limiar*. É verdade que essa ironia, para que se cumprisse, teve de esperar bastante tempo. Seu acontecimento se desenrola já na virada do milênio, momento em que os vídeo-poemas, as performances poéticas, os objetos poéticos e demais expressões que reivindicam para si o estatuto de poesia (sem que seja unívoca a prerrogativa do recurso verbal – o verso, a métrica ou a rima) são suficientemente numerosos em termos de publicação. Herberto Helder, organizador dos dois primeiros e únicos números da *Revista de Poesia Experimental*, ao lado de Ernesto Manuel de Melo e Castro e António Aragão, esteve atento a este lapso, conforme lemos em entrevista concedida a Fernando Ribeiro de Mello, em 1964, a propósito da publicação de seu livro *Electronicolírica*, considerado por ele mesmo um livro experimental:

Poucas apreciações críticas foram feitas ao livro, até porque só o enviei a três ou quatro críticos, cada um deles representando certo núcleo de opinião. Simples curiosidade da minha parte... A referência que lhe con-

<sup>2</sup> A fonte da minha consulta é a reprodução do texto “CARNETS de um aprendiz de crítico à margem da ‘Poesia Experimental’” (SARAIVA, 1981), que entretanto apresenta a data de publicação no *Diário de Notícias* como sendo em 03.09.1960 e que corrijo (a primeira publicação portuguesa que se apresenta na fundação do movimento da Poesia Experimental é *Ideogramas*, de Melo e Castro, e data de 1962, mas apenas com a publicação do primeiro número da *Revista de Poesia Experimental*, em 1964, é que o movimento ganha repercussão). Agradeço a Arnaldo Saraiva por disponibilizar a informação da data correta.

<sup>3</sup> Rui Torres certamente se apresenta na contramão dessa tendência crítica, uma vez que se dispõe a refletir, desde longa data, sobre o alcance da Poesia Experimental Portuguesa, buscando inclusive outras ferramentas midiáticas que possam veicular a crítica e a produção da PO.EX, como é o caso da elaboração do Arquivo Digital da PO.EX (Cf: <https://po-ex.net/category/sobre-o-projecto/>).





cedeu Álvaro Salema exprime, mais ou menos, a opinião dos neo-realistas a meu respeito e inscrevo-a na categoria dos meus pequenos divertimentos privados. A de João Gaspar Simões, mais esclarecida e esforçada, carece de informação. Não é possível criticar-se um livro de poesia experimental com os instrumentos aplicáveis à poesia convencional. Em todo o caso, Gaspar Simões é um homem atento, e a sua formação de base parece-me menos estreita que a da maioria dos críticos portugueses. Lamento que o seu conceito de poesia se vincule demasiado a alguns postulados da geração presencista. (HELDER, 1964: s/p)

Pensar em termos de *limiar* me parece adequado para situar essa virada crítica, mas é adequado sobretudo para situar o gesto que já estava inscrito no projeto da Poesia Experimental. O *limiar* é uma figura que remete a uma localização imprecisa, faz referência a um espaço que borra as fronteiras entre o interior e o exterior. É um lugar de passagem: nem dentro, nem fora, o limiar compõe o percurso. Entendido como situação discursiva, o *limiar* ajuda a destituir os limites de sua precisão determinante. Ocorre que os limites que se encarregaram de estabelecer o interior do discurso poético (aquilo que lhe seria “próprio”) e o seu exterior (aquilo que lhe seria “impróprio”, ou aquilo que seria o seu outro: o outro da poesia) já não podem mais ser precisados de antemão. Isso se nota com a derrocada das poéticas “universalistas”, tal como existiam enquanto conjunto de qualidades que deveriam constar nas obras a partir de um modelo; e se nota sobretudo com a ascensão das poéticas “próprias”, como se vê com o advento das vanguardas, mas também entre poetas não circunscritos a nenhuma diretriz “escolar”, como é o caso de Sophia de Mello Breyner Andresen. Mas acaso seria desejável que os limites do poético fossem bem precisados? Enquanto representante de um certo posicionamento diante da atividade crítica, não me parece que essa precisão deva pré-estabelecer a nossa relação com a literatura, ao menos, não no sentido de determinar a expectativa diante de um objeto literário.

Em “As desilusões da crítica de poesia”, Marcos Siscar mostra de que maneira a crítica estaria

refém da frustração frente a determinadas expectativas depositadas – pela própria crítica, diga-se de passagem – na poesia contemporânea. Embora, neste ensaio, Marcos Siscar faça referência a um contexto poético específico (a saber: a poesia brasileira “pós-utópica”, isto é, escrita após o advento do concretismo), a resistente postura crítica que ele descreve me parece adequada para a questão que levanto aqui, e pode ser resumida numa certa exigência prescritiva. A crítica, nesse caso, deixaria de lado seu aspecto primeiramente descritivo, para apostar, desmesuradamente, no seu aspecto prescritivo e incidiria na “renúncia em nomear os sentidos da poesia do presente – que, em alguns casos, coincide com a incapacidade de lidar com os impasses desse presente” (SISCAR, 2001: 171).

É verdade que já faz algumas décadas que a PO.EX não pode ser considerada portadora de um sentido inaugural para os impasses do nosso presente. Sobretudo porque aquilo que ela inaugurou, num determinado contexto discursivo, está situado historicamente e, por mais desdobramentos que esse gesto inaugural possibilite atualmente, seu sentido está dado desde a década de sessenta. Mas é justamente a leitura retrospectiva que venho indicando que poderá mostrar que esse sentido foi confiscado de um certo momento presente, do “presente de então”. De acordo com Liberto Cruz, em artigo publicado no *Jornal de Letras Artes* em a 16/11/1966 (a propósito da contribuição tanto de António Aragão, quanto a de Luísa Neto Jorge e Herberto Helder no segundo número da *Revista de Poesia Experimental*): “Utilizando o desenho na grafia dos seus poemas entram deliberadamente num campo plástico que – infelizmente – não ganha com essa incursão. Pelo contrário. O seu contributo é tão pobre, tão miserável, que de maneira nenhuma se pode recomendar.” (CRUZ, 1981: 185). Nota-se que a crítica de Liberto Cruz leva em consideração as categorias de expressão de forma estanque: o “campo plástico” como delimitação precisa, e não uma prática poética que rompesse a fronteira estabelecida pelo gênero.



Tendo como objeto de interesse o gesto vanguardista assumido por António Aragão e por Herberto Helder na organização dos dois números da *Revista de Poesia Experimental* (respectivamente publicadas em 1964 e 1966), bem como suas respectivas contribuições viso-textuais, eu gostaria de pensar esse *tropo* espacial, isto é, a figura do *limiar*, com a intenção de delinear uma atitude crítica afirmativa. Minha proposta, portanto, é evocar pontualmente a produção de António Aragão e de Herberto Helder com a finalidade de situar algumas questões que esse gesto de vanguarda experimental levanta no contexto de uma reflexão sobre os limites discursivos. A figura do *limiar* me parece adequada para pensar o papel que a visualidade ocupa na proposta da PO.EX., mas também para uma consideração acerca do sujeito poético (do “eu”), do lirismo e, mais precisamente para uma consideração heterodoxa a respeito da polémica relação entre vida e obra, por meio da noção de experiência.

Se considero oportuno pensar o *limiar* como uma figura ou um *tropo* que contribui no sentido de destituir o lugar das fronteiras, consideradas como limites ou demarcações, consideradas como territórios discursivos, é porque essa figura opera em mais de um sentido no que respeita ao discurso poético. A poesia persiste, para além da imensa diversidade de sequências formais a que o poético se viu condicionado historicamente (e que, tento aqui caracterizar conforme aquilo que lhe seria mais “próprio”, no sentido de mais recorrente até a modernidade literária: o discurso verbal > o verso > a métrica > a rima). E, se em muitos momentos da história literária, o discurso poético não se confundiu com a prática pictórica, escultórica, ou com a prática melódica (sonora, instrumental), em muitos outros essa confusão se encarregou justamente de limitar ou de demarcar a sua fronteira, como é o caso do trovadorismo ou – como Ana Hatherly fez questão de nos lembrar de modo detalhado (HATHERLY, 1983 e 1995) – como é o caso do Barroco português. De acordo com E.M. de Melo e Castro, a Poesia Experimental Portuguesa “dá testemunho de um

pesado apego português a um discurso sentimental ou retórico, *falsamente tradicional* [grifo meu]. Porque o estudo de certos aspectos da Poesia Barroca (de que Affonso Ávila é precursor no Brasil e Ana Hatherly em Portugal) decerto nos dará um outro entendimento da tradição poética portuguesa e uma outra noção de vanguarda” (CASTRO, 1981: 10).

O entendimento da tradição deve levar em conta, como frisou Melo e Castro, as lacunas que o cânone necessariamente prevê no gesto mesmo de canonização, mas também uma ideia de mobilidade que altera as fronteiras e as especificidades discursivas que são apenas circunstancialmente limitadas. A essa mobilidade, tanto António Aragão quanto Herberto Helder estiveram atentos: “Sem dúvida que a conquista de outras expressões em vez de destruir a poesia, é afinal a sua maneira de caminhar no tempo, e é o seu contínuo e inesgotável poder de metamorfose que lhe confere a validade e presença no mundo” (ARAGÃO, 1981b: 42); e, conforme lemos no texto de Herberto Helder que funciona como texto de abertura escrito para o primeiro número da PO.EX: “Trata-se de uma regra tradicional que a tradição esquece, quando perde o dinamismo sobre que assenta. Porque a tradição é movimento.” (HELDER, 1964: 6). Em entrevista a Fernando Ribeiro de Mello, já referida, lemos:

“Poesia Experimental”, cadernos cujos propósitos são parcialmente expostos no primeiro número e que mais cabalmente irão sendo nos seguintes, constitui o único esforço sistemático e de conjunto para a renovação da poesia portuguesa. Estes cadernos provarão também que existe na nossa poesia uma tradição que nunca foi sequer, de passagem, indicada. Quanto ao corpo de colaboradores, que espero ver presentes no diversos números que se projecta publicar, têm vindo todos eles, privada ou publicamente, tentando alguns meios novos da expressão poética. Salette Tavares ofereceu-nos agora algo que considero extremamente importante, tendo conseguido uma desenvoltura rara na utilização de uma gramática com pouca tradição onde se apoiar. António Aragão propõe um extenso poema-narração, bastante ambi-



cioso, justo em muitas das suas partes. Há nele uma multiplicidade de experiências que conduzirão a lugares diferentes do experimentalismo. E. M. de Melo e Castro consegue o melhor dos textos que publicou até hoje e onde se purifica a tendência «concretizante» dos seus processos. [...] Quanto a mim, vou um pouco mais longe na exploração do princípio combinatório inspirado nas calculadoras electrónicas, considerando no entanto tais experiências ainda pouco ousadas para o que pretendo. Espero conseguir um pouco mais. Não existe qualquer uniformidade nas experiências em curso entre os colaboradores de “Poesia Experimental” (HELDER, 1964: s/p).

A respeito da visualidade como recurso de composição poética, me interessa convocar o *limiar* como *questão formal* da Poesia Experimental Portuguesa. Assim como no primeiro número da *Revista de Poesia Experimental*, no segundo número (1966), António Aragão e Herberto Helder figuram novamente como organizadores e autores, dessa vez com a organização partilhada também com E. M. de Melo e Castro. Como produtores de textos nesse segundo número, é de se notar o aspecto plástico que compõe e abrange a ideia de poema. Essa abrangência é visual e, em alguma medida, também táctil, uma vez que a própria organização da *Revista* requer do leitor uma relação específica com o objeto literário que ali se apresenta. A esse respeito, dirá Herberto Helder:

Presumo que um poeta dispõe de recursos muito mais amplos do que os meramente verbais e que, utilizando-os mesmo em exclusivo, eles devem tender à organização não apenas literária, ou gramatical, ou rítmica. Compreendo que se possam fazer poemas recorrendo, por exemplo, à expressão matemática, ao grafismo, à técnica comercial e industrial, às máquinas, à música, ou a qualquer outra fonte e tipo de sintaxe. Por outro lado, imagino que as preocupações do poeta se devem libertar da linguagem organizada para o diálogo (HELDER, 1964: s/p).

De modo geral, os textos de António Aragão e de Herberto Helder recorrem a procedimentos diversos quanto ao recurso visual. António Aragão, em “MIRAKAUM em 5 episódios”, além de desestabilizar a mancha gráfica do texto verbal, intermeia sua narrativa com uma série de desenhos que a compõem num sentido muito próprio: os “textos visuais” oscilam entre a ilustração da narrativa e um aceno para um significante sem significado, provocando uma espécie de intervalo perceptivo em que a consequente dissociação comunica que há lacunas, ou seja, que há o incomunicável. Herberto Helder procede à maneira ideogramática: na série que apresenta, não é possível distinguir a palavra da forma geométrica (circular) que, por vezes aponta para a circularidade mesma do sentido, e por vezes, tal como em António Aragão, acrescenta lacunas ao processo de leitura (por meio do apagamento intencional de certas manchas do “desenho escrito”). O ideograma, conforme a tradição oriental, se organiza por justaposição. Em outras palavras, o ideograma resulta da sobreposição de duas estruturas significativas que se complementam no eixo composicional, exatamente como procede Herberto Helder nessa série de poemas visuais<sup>4</sup>.

Para além do subsídio formal, no qual o poético se sustenta enquanto gênero discursivo, há um critério de outra ordem (o “fundo”, por assim dizer, do “propriamente poético”), e que, de modo bastante rasante, me restrinjo a qualificar como o “lirismo” do discurso poético. O “lirismo” entendido como o “fundo” do discurso poético, esteve, diferentemente da questão formal, invariavelmente relacionado a um discurso do “eu”. Se por um lado, o conjunto de características que deu o *tom formal da poesia* (para que ela se justificasse enquanto tal) passou por sucessivas metamorfoses históricas; por outro lado *aquilo que deu o tom de fundo da poesia* (o lirismo, se consideramos, por

<sup>4</sup> Para um desdobramento mais pormenorizado do tema, ver: FENOLLOSA, E. F. (1977). “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”, CAMPOS, Haroldo, *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, pp. 9-114.

definição e por exemplo, a poesia lírica em oposição à poesia épica), se manteve como uma espécie de *leitmotiv* do “eu”. Um “fundo”, portanto, que embora concorresse com outras “fundações” (por exemplo: a tematização do fingimento ou o desdobramento dramático das pessoas discursivas), se manteve até hoje como força de sustentação de uma prática poética corrente.

Nesse sentido é que me parece oportuno pensar o *tropo* insistentemente convocado como mote para situar essa questão poética de fundo. O eu-lírico, o sujeito do discurso poético, ou a voz pela qual o poema fala, se situam também, me parece, num *limiar*. Recorro a Deleuze: “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido.” (DELEUZE, 1997: 11). O extravasamento desse acontecimento da escrita desloca os limites discursivos (nesse caso demarcados por uma distinção biográfica) em que a questão de fundo poético é a sua relação de obra enquanto passagem de Vida.

Antes de continuar essa discussão, retomo o texto de Arnaldo Saraiva a que fiz menção inicialmente com o objetivo de sondar as implicações de dois termos relevantes para pensar, lado a lado, as práticas poéticas de António Aragão e de Herberto Helder e que dão título a este ensaio: o experimentalismo e a experiência.

Toda a palavra começou por ser experimental. Toda a crítica começou por ser experimental. Toda a arte começou por ser experimental. [...] é incorrecto dizer “poesia experimental” porque é incorrecto dizer “experiência experimental”. Cada acto poético é uma experiência, uma experiência única: e a prova é que nunca nenhum autor soube exactamente até onde ele chegava, nem nunca nenhum autor pôde repeti-lo exactamente. (SARAIVA, 1981: 179).

“Em princípio, não existe nenhum trabalho criativo que não seja experimental” afirma Herberto Helder, em sentido convergente (HELDER,

1964: 6). Essa afirmação foi retirada do “ensaio introdutório” – por assim dizer de um texto que não vem classificado discursivamente – do primeiro número da *Revista de Poesia Experimental*. O início deste ensaio, apesar de não vir acompanhado de título, coincide (com algumas modificações no campo da expressão), com o texto “Teoria das Cores”, posteriormente publicado em *Os Passos em Volta*; livro de contos, conforme a denominação crítica e contra uma tendência ao que aqui chamo de *limiar*, indicada por Herberto Helder em mais de uma entrevista (MELLO, 1964; SEIXAS, 1964). A esse propósito, convém referir também uma passagem de Ernesto Melo e Castro, em que o poeta, ensaísta e teórico da PO.EX se ocupa justamente de indagar os limites discursivos. Essa passagem me interessa particularmente pelas implicações no campo da subjetividade ou do “eu”, no gesto de criação, conforme se segue:

Onde termina o poema e começa o ensaio?; onde termina o ensaio e o poema se escreve?; onde o poema e o ensaio começam a ser outra coisa, talvez ainda só denominada *texto*? Ou ainda: em que sistema de coordenadas se diferencia a descida (ou subida?) vertical nas esferas do eu do poema, e a distinção horizontal na invenção de um estilo de pensar-sentir (ou de sentir-pensar?) que caracteriza o ensaio? (CASTRO, 1998: 47)

Acerca da dificuldade de circunscrever os significados limítrofes, não creio que seja possível aferir, ao certo, o limite que demarcaria a fronteira entre estes dois termos (retomo): experimento e experiência. Termos que, como desejo mostrar, remetem, de algum modo, para a dificuldade de relacionar o “eu” que escreve com a “coisa escrita”, conforme o trecho de Melo e Castro. Os dicionários não são claros quanto a isso. No *Dicionário Houaiss*, no entanto, encontro duas definições para o verbete *experiência*, que, entre tantas outras que coincidem com as definições do termo *experimento*, apresentam marcas distintivas que podem nos servir de pistas: “qualquer conhecimento obtido

por meio dos sentidos”; e ainda “forma de conhecimento abrangente, não organizado, ou de sabedoria adquirida de maneira espontânea durante a vida”. Sobre o verbete *experimento*, leio o seguinte: “procedimento científico que se destina a verificar um fenômeno físico, químico ou biológico”. O que me parece relevante nas duas definições de *experiência* referidas é a menção à vida – biologia e biografia –, que ocorre, seja mediante o apelo sensorial, seja mediante a referência ao tempo no qual a vida decorre, a sua duração. Uma tal expressão, “experiência experimental”, conforme concebida por Arnaldo Saraiva, pode ser entendida, por um lado, como uma ênfase desnecessária ou uma redundância, que pretenderia diluir a importância do sentido de experiência, nas suas implicações biográficas, em relação ao fato da disposição criadora. Mas pode, por outro lado, diluir o sentido mesmo do biográfico entendido aqui como “pessoalização”, em favor de uma concepção de *bio/grafia* (MAINGUENEAU, 2001) experimental, isto é, em favor de uma concepção de vida que, mediante o gesto de criação, se coloca ela mesma como objeto de criação. “A sintaxe é o conjunto de desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas”, afirma Deleuze, em formulação que supõe a vida como espécie de pulsão, não situada ou restrita a uma subjetividade específica (DELEUZE, 1997: 12). Maingueneau, por sua vez, diz o seguinte:

A existência do criador desenvolve-se em função da parte de si mesma constituída pela obra já terminada, em curso de remate ou a ser construída. Em compensação, porém, a obra alimenta-se dessa existência que ela já habita. O escritor só consegue passar para sua obra uma experiência da vida minada pelo trabalho criativo, já obsedada pela obra. Existe aí um envolvimento recíproco e paradoxal que só se resolve no movimento da criação: a vida do escritor está à sombra da escrita, mas a escrita é uma forma de vida. (MAINGUENEAU, 2001: 46-47).

De acordo com essa concepção, não haveria precedência do sujeito em relação à criação, mas uma espécie de simultaneidade, em que o

sujeito se cria a si próprio no momento mesmo em que cria a obra. Essa, inclusive, é uma das linhas de força dos debates críticos que a poesia de Herberto Helder suscita, conforme abordarei adiante. O próprio Herberto Helder é afirmativo nesse sentido: “É aliás na linguagem que a experiência se vai tornando real”, diz ele em entrevista de 1964 (HELDER, 1964: s/p). Diz ainda, em *Apresentação do Rosto*: “Fazem uma vida com boa caligrafia, eles [os poetas] – e acabou-se.” (HELDER, 1968: 164). Em *Photomaton & Vox*, vemos novamente: “A experiência é uma invenção” (HELDER, 2013a: 67).

Retomo o mote deste ensaio: o *limiar* se encarrega, portanto, de embaçar as fronteiras entre a experiência e o experimento. Em outras palavras, o *limiar* é uma das maneiras possíveis de repensar as fronteiras habituais entre vida e obra. Num certo sentido, pensar a intersecção entre vida e obra sem que haja determinação de uma relação causal (a vida como precedente da obra, isto é, como sua causa; e a obra, por sua vez, como expressão da matéria vivida), possibilita colocar como sobrepostas ou simultâneas as noções de experiência e experimento, conforme expressão de Arnaldo Saraiva no trecho supracitado.

A esse respeito, trago uma citação de Antônio Aragão: “a poesia começa onde o ar acaba. é qualquer coisa para depois da própria respiração” (ARAGÃO, 1981b: 39), colocano-a ao lado de outra de Herberto Helder:

Numa importante fábrica de papel registou-se um vulgar desastre de trabalho: um operário caiu num misturador e ficou literalmente transformado em pasta de papel.

Só se deu pelo acidente quando os filtros da pasta se entupiram. Nessa altura, já só estavam no misturador uma das mãos da vítima, uma rótula, uma madeixa de cabelos e tiras de pele. O corpo achava-se integrado nas folhas de papel que continuavam, entretanto, a sair das prensas.

(*Dos jornais e para servir de epígrafe a um poema chamado “O Homem Que Se Fez Papel”, que o Autor um dia talvez escreva*). (HELDER, 1965: 42)

As duas passagens estão situadas no contexto das publicações do experimentalismo português e se encontram no catálogo da exposição *Visopoemas*, de 1965, que teve lugar na Galeria Divulgação, em Lisboa. No que diz respeito à passagem de Herberto Helder, vale frisar que ela parte, portanto, do momento declaradamente experimental de sua obra, e participa, assim, de uma filiação, embora o trecho de Herberto Helder mencionado tenha sido reproduzido em *Photomaton & Vox*, com ligeiras modificações, em seção intitulada “(o humor em quotidiano negro)” (HELDER, 2013a: 86), que elenca uma série de textos absurdos, formalizados à maneira de notícias de jornal (essa informação será relevante para o desdobramento da leitura). Considero importante fazer essa ressalva a respeito do momento declaradamente experimental de sua obra, uma vez que Herberto Helder rapidamente se dissocia dessa experiência comunitária experimental, perseguindo uma poética própria (vale lembrar, inclusive, que os poemas visuais publicados no segundo número da *Revista PO.EX.*, não são reunidos nas sucessivas recolhas de sua poesia). Essa dissociação já estava prevista numa reserva presente no referido texto que assina para abertura do primeiro número da *Revista de Poesia Experimental*, conforme podemos ler: “Entretanto, será oportuno acentuar que os organizadores de *Poesia Experimental* não se vinculam, nessa qualidade, a qualquer especiosa ou unívoca noção de experimentalismo [...]. Uma concepção unilateral de aventura anularia o princípio básico de busca individual e livre” (HELDER, 1964: 6).

Encontro, nos dois trechos, uma ultrapassagem da noção de lirismo, que tal como é frequentemente entendida, estaria centrada na coincidência entre expressão poética e emotividade pessoal. Se há algo que de fato particulariza, por assim dizer, o discurso de ambos, é o atestado oferecido pelos dois poetas de que há uma confusão entre autor e obra: o autor seria, de acordo com essa

perspectiva, modificado pela prática poética. Para dizer de outro modo, esses excertos exprimem o propósito de que a vida seja vista da perspectiva do atravessamento que a obra provoca nela. No caso de António Aragão, essa modificação estaria situada num mais além: já não mais o indivíduo, a pessoa particular e seus condicionamentos necessários ao fato da existência (p. ex. a respiração) como causa da expressão poética, conforme a tradição lírica prevê, mas a respiração poética como sucedânea ao ato elementar de respirar (para manter-se vivo), isto é, a poesia como continuidade da existência, uma espécie de *lugar* onde se busca o ar, quando o próprio ar se torna insuficiente. A poesia, dessa perspectiva, é o acontecimento que, na obra, prolonga a vida. Não a vida própria ou particular, conforme uma das possibilidades de leitura inscrita no trecho “para depois da *própria* [grifo meu] respiração”, mas tão somente a vida, no sentido abrangente que ela passa a assumir em conformidade com a *experiência* poética, como consequência de sua *experimentação*.

Semelhante leitura é possível a respeito da passagem de Herberto Helder citada há pouco, na qual enfatizo um trecho que me parece especialmente relevante: “O corpo achava-se integrado nas folhas de papel que, entretanto, continuavam a sair das prensas”. A fusão entre corpo (portador da existência, da vida, ou ainda, lugar a partir do qual a vida se faz possível), e as folhas de papel, indica uma relação de coincidência ou de sobreposição entre a existência e a matéria da criação. Este trecho foi também sublinhado em ensaio de Rosa Maria Martelo com o mesmo propósito de atentar para a interpenetração, na trajetória de escrita de Herberto Helder, entre o nome, referência direta ao sujeito empírico da autoria, e a obra: “Este episódio pode ser lido como uma alegoria da indissociabilidade entre autor (nome de autor) e obra que Herberto Helder sempre aspirou” (MARTELO, 2016: 14)<sup>5</sup>. O corpo enquanto

<sup>5</sup> Neste ensaio, Rosa Maria Martelo recorre a diversos momentos da poesia de Herberto Helder em que essa indissociabili-



subjetividade materializada na criação artística, bem como o texto criativo enquanto corpo orgânico dotado de metabolismo próprio (em evidente subversão da ideia da escrita referencial). Em *Photomaton & Vox*, Herberto Helder irá dizer: “A mão pensa [...]. Mão está diferente, indiferente. Começa a pensar, primeiro lenta, e depois com mais força e velocidade” (HELDER, 2013a: 50); e, ainda: “Eu, esta mão” (HELDER, 2013a: 53). Há, assim, uma perspectiva em que o corpo se escreve e a escrita, ela mesma, é perspectivada como manifestação do corpo, de modo que se evidencia o papel vital, ou metabólico da escrita, como fica bastante evidente neste outro trecho de *Photomaton & Vox*:

O mundo do espírito é uma organização simbólica e o seu fundamento encontra-se na matéria, no corpo. O espírito deve entender-se como apenas o tecido de alusões simbólicas do próprio corpo. A escrita realiza a circulação do símbolo no plano material; é uma simbologia corporal e também uma corpografia simbólica. Na escrita reside o símbolo do corpo, mas o corpo é a última e verdadeira escrita. (HELDER, 2013a: 134)

Com o objetivo de pensar o *limiar* instaurado pelo advento da PO.EX, no entanto, me parece interessante situar essa indissociabilidade num lugar (im)preciso (o *limiar*...), que se encontra entre a experiência e o experimento; algo como um pensamento sobre a polêmica união entre vida e obra. Uma “poesia que não explique conteúdos mas forneça estados”, diz Antônio Aragão, estados experienciáveis (ARAGÃO, 1965b: 39). Nesse caso, o termo “vida”, no sintagma “vida e obra”, parece encontrar caminhos para uma definição heterodoxa.

No primeiro número da *Revista de Poesia Experimental*, Herberto Helder publica pela primeira vez o “fragmento de a máquina de emaranhar pai-

sagens”<sup>6</sup>. Este texto é composto mediante uma variedade de combinações de trechos bíblicos (Gênesis e Apocalipse) e literários (François Villon, Dante, Camões), entre eles um trecho do próprio “Autor”, assim grafado em maiúscula, como se se tratasse de um nome próprio. De fato, “Autor” vem em substituição ao nome “Herberto Helder”. Rui Torres e Bruno Ministro, em artigo que se debruça sobre *Húmus – poema montagem*, de 1966, atentaram para a prática da colagem e da combinação presentes no obra de Herberto Helder (prática que também ocorre em “fragmento de a máquina de emaranhar paisagens”), frisando a “Plagiotropia enquanto espaço conceitual também sinalizado pela metalinguagem, intertextualidade, dialogismo e paródia.” (MINISTRO & TORRES, 2016: 152). Se trago esse dado de leitura, é porque ele me parece relevante no sentido de apostar em uma ideia de autoria expandida que passa a expandir os sentidos mesmos da relação entre sujeito e criação, entre vida e obra. A elisão do nome próprio em função do termo “Autor” – como marca de assinatura – é mais do que um gesto textualmente explicitado. Esse gesto, que abarca a noção de *experiência literária*, aparece também em Antônio Aragão e diz respeito, justamente, ao *limiar* como questão de fundo poético: o *experimento* – no sentido de uma atitude diante da criação – como maneira de percorrer a *experiência* – no sentido de uma atitude diante do cotidiano (ou, se preferirem, da vida). “O excessivo culto do indivíduo afastara a possibilidade duma intensiva participação dos outros no objecto artístico”, diz Antônio Aragão (ARAGÃO, 1965a: 51). Me refiro, portanto, ao modo como a autoria se coloca, em relação à experiência e ao experimento literários, como resultado de procedimentos textuais nos quais a “apropriação” (de palavras, de temas ou de mídias) é recorrente (como metalinguagem, intertextualidade, dialogismo e paródia).

dade é perceptível.

<sup>6</sup> Na última edição de seus *Poemas Completos*, esse trecho aparece com ligeiras modificações e com o título “A Máquina de Emaranhar Paisagens” no final e vem seguido da data de composição: 1963. Cf. HELDER, 2014: 215-221.





Um dos modos de comparecimento de Antônio Aragão no primeiro número da *Revista de Poesia Experimental*, se dá pelo texto “poesia encontrada” e diz respeito a duas formalizações poéticas motivadas por escritos de jornal, conforme o autor explicita:

embora se possa encontrar poesia seja onde for, esta que agora mostramos nos dois exemplos que se seguem foi encontrada desprevenidamente no que lemos todos os dias.

assente na própria realidade quotidiana, ela transforma e recria a mesma realidade numa outra insuspeitada.

[...]

é uma poesia que, tirada do dia a dia de todos os dias, chega-se ao viver ajustado do tempo e das suas modificações acidentais e essenciais, descobre-se no imprevisto dos olhos e reinventa-se no sítio exacto da imaginação.

[...] (ARAGÃO, 1964a: 37)

Anotação reiterada também em outro momento de sua obra:

*Um poema encontrado nos jornais*, isto é, composto servindo-se do que neles se encerra diariamente, oferece uma base onde permanece a potencialidade do acontecer (movimento), ao mesmo tempo que elimina aquela posição estática comum aos poemas de formação tradicional. O poeta anula-se em grande parte para poder oferecer uma matriz que permita a obra em movimento dentro de um campo aberto de possibilidades. Em virtude disso o estilo tal como se entende deixa de existir. (ARAGÃO, 1965a: 55)

O termo “quotidiano” que utilizei há pouco, claro está, não é desinteressado. É reivindicado na já referida seção de *Photomaton & Vox*, “(o humor em quotidiano negro)”, e é mencionado (direta ou indiretamente) nos dois excertos de Antônio Aragão. Se por um lado o quotidiano alude ao que é

comum na nossa experiência temporal (ao que de certa maneira se repete, em cada *experiência* individual, como hábito, mas também se repete enquanto dado comunitário, ao longo da *vida*), por outro lado contém em si, como potência, a singularidade mesma mediante a qual o experimento se faz experienciável, por assim dizer. Conforme Blanchot, em ensaio dedicado ao quotidiano: “Il ne faut pas douter de l’essence dangereuse du quotidien, ni de ce malaise qui nous saisit, chaque fois que, par un saut imprévisible, nous nous en écartons et, nous tenant en face de lui, découvrons que rien précisément ne nous fait face” (BLANCHOT, 1969: 303-304)<sup>7</sup>.

Experimentar a experiência, isto é, se colocar diante do quotidiano (como linguagem estratificada) como quem estivesse na iminência de um salto imprevisível, é ressaltar a interposição da criação entre hábito e repetição, é possibilitar a emergência de aspectos *insuspeitados* pela atividade criadora.

<sup>7</sup> Tradução minha: “Não devemos duvidar da essência perigosa do quotidiano, nem desse mal-estar que nos apanha, cada vez que, por um salto imprevisível, nos afastamos dele e, nos colocando diante dele, descobrimos que não há nada diante de nós”.

## Referências bibliográficas

- ARAGÃO, António (1964a), “poesia encontrada”, *Poesia Experimental, 1º Caderno Antológico*, orgs. António Aragão & Herberto Helder, Lisboa: Edições de Autor, pp.37-41.
- ARAGÃO, António (1964b), “A poesia sempre variou de expressão”, *Poesia Experimental, 1º Caderno Antológico*, orgs. António Aragão & Herberto Helder, Lisboa:Edições de Autor, p. 42.
- ARAGÃO, António (1981a) [1965a], “Intervenção e movimento”, *PO-EX, textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, orgs. E.M. de Melo e Castro & Ana Hatherly, Lisboa: Moraes Editores, pp. 51-56.
- ARAGÃO, António (1981b) [1965b], “(Sem título)”, *PO-EX, textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, orgs. E.M. de Melo e Castro & Ana Hatherly, Lisboa: Moraes Editores, p. 39.
- BLANCHOT, Maurice (1969), “La parole quotidienne”, *L'Intretien Infini*, Paris: Gallimard, pp. 296-305.
- CASTRO, E.M. de Melo e (1981) [1977], “A Poesia Experimental Portuguesa”, *PO-EX, textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, orgs. E.M. de Melo e Castro & Ana Hatherly, Lisboa: Moraes Editores, pp. 9-16.
- CASTRO, E.M. de Melo e (2014) [1998], “Poesia, transpoesia, repoesia: alguns tópicos atuais na poesia brasileira e portuguesa”, *Poética do Ciborgue*, Rio de Janeiro: Confraria do Vento, pp. 47-59.
- CRUZ, Liberto (1981) [1966], “Experimentando a Experimental”, *PO-EX, textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, orgs. E.M. de Melo e Castro & Ana Hatherly, Lisboa: Moraes Editores, pp. 183-186.
- DELEUZE, Gilles (1997), “A literatura e a vida”, *Crítica e Clínica*, trad. Peter Pál Pelbart, São Paulo: Editora 34, pp. 11-16.
- FENOLLOSA, E. F (1977), “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”, *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*, org. Haroldo de Campos, São Paulo: Cultrix, pp. 9-114.
- HATHERLY, Ana (1983), *A Experiência do Prodígio, bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- HATHERLY, Ana (1995), *A Casa das Musas, uma releitura crítica da tradição*, Lisboa: Editorial estampa.
- HELDER, Herberto (1968), *Apresentação do Rosto*, Lisboa: Ed. Ulisseia.
- HELDER, Herberto (1964), “Era uma vez um pintor...”, *Poesia Experimental, 1, Caderno Antológico*, orgs. António Aragão & Herberto Helder, Lisboa: Edições de Autor, pp.5-6.
- HELDER, Herberto (1981) [1965], “(Sem título)”, *PO-EX, textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, orgs. E.M. de Melo e Castro & Ana Hatherly, Lisboa: Moraes Editores, p. 42.
- HELDER, Herberto (2013a), *Photomaton & Vox*, 5ª ed. revista e aumentada, Lisboa: Assírio & Alvim.
- HELDER, Herberto (2014), *Poemas Completos*, Porto: Porto Editora.
- HELDER, Herberto (2013b), *Servidões*, Porto: Porto Editora.
- MAINGUENEAU, Dominique (2001), *O contexto da Obra Literária*, trad. Marina Appenzeller, São Paulo: Martins Fontes.
- MARTELO, Rosa Maria (2016), *Os Nomes da Obra*, Lisboa: Sistema Solar.
- MELLO, Fernando Ribeiro de (1964), “Entrevista”, *Jornal de Letras e Artes*, nº 139, Lisboa: s.n, s/p. Disponível em: [http://www.triplov.com/herberto\\_helder/Entrevista/index.html](http://www.triplov.com/herberto_helder/Entrevista/index.html) (último acesso em 22/05/2021).
- MINISTRO, Bruno & TORRES, Rui (2016), “Húmus: Colagem; Montagem; Recombinação”, *ELyra: Revista Da Rede Internacional Lyracompoetics*, nº7, Porto: ILCML, pp. 151-176. Disponível em <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/119> (último acesso em 22/05/2021).
- SARAIVA, Arnaldo (1981) [1964], “CARNETS de um aprendiz de crítico à margem da ‘Poesia Experimental’”, *PO-EX, textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, orgs. E.M. de Melo e Castro & Ana Hatherly, Lisboa: Moraes Editores, pp. 179-182.
- SEIXAS, Maria (1964), “‘Não há Verdadeira Honestidade sem Alguma Originalidade’ – Disse-nos Herberto Helder”, *Jornal de Letras e Artes*, nº 163, Lisboa: s.n., pp. 10-12.



## ENSAIOS E ARTIGOS | ESSAYS & ARTICLES

SISCAR, Marcos (2001), "As desilusões da crítica de poesia", *Poesia e Crise*, Campinas, SP: Editora da Unicamp, pp. 169-181.

WEIL, Simone (2020), *O Peso e a Graça*, trad. Leda Cartum, Belo Horizonte: Edições Chão da Feira.

