

# O EXPERIMENTAL E O BARROCO EM HERBERTO HELDER

Geovanna Marcela da Silva Guimarães

Universidade Federal do Pará

Izabela Guimarães Guerra Leal

Universidade Federal do Pará

## Resumo

O objetivo deste trabalho é propor uma leitura acerca da obra poética de Herberto Helder que levaria em consideração a participação do poeta na vanguarda portuguesa da Poesia Experimental (PO-EX). Esta vertente da produção herbertiana é praticamente esquecida pelos críticos, que levam somente em consideração a participação de Herberto Helder no Surrealismo Português. Além disso, destacaremos a presença da estética barroca em sua poética. Para isso, tomaremos como objeto de análise o livro *A máquina de emaranhar paisagens* (1963) e as revistas *Poesia Experimental: 1º caderno antológico* (1964) e *Poesia Experimental: 2º caderno antológico* (1966) que possuem dois poemas do autor: um fragmento de *A máquina de emaranhar paisagens* e o poema “Ascensão dos hipopótamos”.

**Palavras-chaves:** Herberto Helder; poesia experimental; barroco.

## Abstract

The aim of this paper is to present an interpretation about the poetry of Herberto Helder that would take into account his participation in the portuguese avant-garde of Experimental Poetry (PO-EX). This aspect of helder’s production is practically forgotten by critics, who consider only the involvement of Herberto Helder in the Portuguese Surrealism. In addition, we will highlight the presence of the baroque aesthetic in his poetics. For this, we will comment the book *A máquina de emaranhar paisagens* (1963), and the journals *Poesia Experimental: 1º caderno antológico* (1964) and *Poesia Experimental: 2º caderno antológico* (1966), including two poems of Herberto Helder: a fragment of *A máquina de emaranhar paisagens* and the poem “Ascensão dos hipopótamos”.

**Keywords:** Herberto Helder; experimental poetry; baroque.

A presença, quase esquecida, de Herberto Helder no movimento de vanguarda da Poesia Experimental Portuguesa encontra-se registrada nas seguintes fontes bibliográficas: *Poesia Experimental: 1º caderno antológico* (1964), revista organizada por António Aragão e Herberto Helder, que possui um texto-introdução e um fragmento de *A máquina de emaranhar paisagens* – publicado originalmente um ano antes, em 1963; *Poesia Experimental: 2º caderno antológico* (1966), organizada por Herberto Helder, António Aragão e E. M. de Melo e Castro, que apresenta o poema “Ascensão dos hipopótamos”; e *Antologia da poesia concreta em Portugal* (1973), coletânea de poesia experimental que inclui os poemas herbertianos citados acima. A partir desses

dados, que mostram o experimentalismo da poesia de Herberto Helder, vemos a necessidade de se repensar o trabalho poético desenvolvido por ele, não apenas no seu contexto histórico específico, Portugal das décadas de 60 e 70, mas além dele, no que seria uma proposta de leitura diacrônica e sincrônica da tradição.

Segundo E. M. de Melo e Castro, na introdução do livro *Antologia da poesia concreta em Portugal*, disponível no Arquivo Digital da PO.EX, “é no começo de 60 que a Poesia Experimental virá a tomar forma, recebendo também o impulso de São Paulo e servindo até (centrando-se em Lisboa) de difusor da Poesia Concreta, principalmente para o Reino Unido” (MELO E CASTRO, 1973, p. 11). É com a influência do grupo Noingandres, composto por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, que a Poesia Concreta chega a Portugal, sendo que o poeta que mais ajudou na difusão da vanguarda concretista brasileira em território português foi o próprio E. M. de Melo e Castro. É com a leitura de seus ensaios críticos que temos a dimensão de como a vanguarda brasileira conseguiu se consolidar em solo português, dando origem à Poesia Experimental, que, desde o início, enfrentou as diversas dificuldades de ir contra “um pesado apego português a um discurso sentimental de retórica falsamente tradicional” (MELO E CASTRO, 1977, p. 12). Nesse sentido, é importante salientar que Herberto Helder fez parte da Poesia Experimental somente na primeira fase, confirmando o que é dito por Melo e Castro sobre sua “passagem episódica” (MELO E CASTRO, 1977, p. 61) pela vanguarda portuguesa. Além disso, segundo Melo e Castro, nunca houve um grupo organizado de poetas concretos, tal como no Brasil, “tendo a Poesia Concreta interessado a determinados Poetas em determinada altura como via de alargamento da sua pesquisa morfossemântica” (MELO E CASTRO, 1977, p. 9).

Apesar das convergências históricas entre Poesia Concreta Brasileira e Poesia Experimental Portuguesa, a autonomia da Poesia Experimental Portuguesa como uma vanguarda internacional em relação à Poesia Concreta Brasileira fica evidente nos ensaios de Ana Hatherly, “O idêntico inverso ou o ultra-romântico e a poesia concreta”, e E. M. de Melo e Castro, “Lançamentos de ideogramas”, texto lido na Feira do Livro de 1962, que fazem parte do livro *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (1979). Segundo os autores, a Poesia Concreta foi um movimento de âmbito internacional que não se restringiu apenas ao Brasil, à Suíça e à

Alemanha, haja vista que foi “uma tendência atual [décadas de 60 e 70] na poesia europeia” (HATHERLY, 1979, p. 92) e “que se afigura [...] como um modo diferente da realização do poético” (MELO E CASTRO, 1979, p. 97). Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, principais nomes da PO.EX, compreendem a Poesia Concreta como um movimento de vanguarda internacional que em cada país possuiu características próprias.

Em Portugal, a Poesia Experimental surge “em meados dos anos 60, numa época de silêncio e opressão” (MONTEIRO, 2008, p. 21) com o lançamento da revista *Poesia Experimental*: 1º caderno antológico (1964) organizado por António Aragão e Herberto Helder. A introdução da revista, elaborada por Herberto Helder, apresenta o famoso texto “Teoria das cores”, mesclado a outras considerações gerais sobre a literatura, o que possibilita a sua compreensão tanto num viés poético quanto numa vertente crítica. A introdução de Herberto Helder à revista é a encenação da evolução da linguagem poética, através da história, que, conseqüentemente, culminou no surgimento da Poesia Experimental em Portugal.

Tal encenação é realizada por meio do mesmo processo empreendido em *A máquina de emaranhar paisagens*, que é o da citação e apropriação de obras alheias. No texto em questão serão apresentadas citações de Max Jacob, Pierre Reverdy, Maiakovski, Léon-Paul Fargue, Ungaretti, Carl Sandburg, Jean Cocteau, William Saroyan, Robert Bréchon, Gillo Dorfles, Umberto Eco, Jean-Clarence Lambert e Pierre Garnier, que, tal como os fragmentos do Gênesis, do Apocalipse, de François Villon, Dante, Camões e do Autor em *A máquina de emaranhar paisagens*, serão apropriados e desconstruídos para criação do novo texto herbertiano, como se vê abaixo:

A POESIA MODERNA ROMPE COM TODAS AS EXPLICAÇÕES. Max Jacob•A ARTE COMEÇA ONDE O ACASO TERMINA, NO ENTANTO É DO ACASO QUE LHE VEM TODA A RIQUEZA. SEM ESTE CONTRIBUTO, SÓ EXISTIRIAM REGRAS. Pierre Reverdy•NÃO HÁ ARTE REVOLUCIONÁRIA SEM FORMA REVOLUCIONÁRIA. Maiakovski•A PALAVRA LÂMPADA É COMUM AO POETA E AO ELETRICISTA. Léon-Paul Fargue•A POESIA É ESSE SIMPLES OFÍCIO ESQUECIDO QUE CADA GERAÇÃO TEM DE REAPRENDER, E QUE NÓS TÃO TRAGICAMENTE REAPRENDEMOS. Ungaretti•POESIA É A COMBINAÇÃO CINÉTICA DE SÍLABAS ESTÁTICAS. Carl Sandburg•SE A POESIA EM SI NÃO PROGRIDE, COMO NÃO

PROGREDIU A ELETRICIDADE DESDE O TEMPO DOS GREGOS, EM CONTRAPARTIDA, OS MEIOS DE A TRANSMITIR ACOMPANHAM A MARCHA DO PROGRESSO. Jean Cocteau•VÁRIAS VEZES, ALGUMAS MULHERES TINHAM-ME DITO QUE O RUMO DA LITERATURA ERA ALGO ENIGMÁTICO E IMPROGNOSTICÁVEL. A VERDADE, PORÉM, É QUE EU SOU ESCRITOR – E O QUE SE ESPERA DE UM ESCRITOR É QUE SEJA IMPRESSIVO AO LONGO DAS LINHAS DO ENIGMA. William Saroyan•LANÇAR FOGO AO PALÁCIO DA LINGUAGEM. PARA SATISFAZER O MEU DESEJO DE EXPRESSÃO, BASTA-ME MUITAS VEZES ESCREVER SIMPLES LISTAS DE PALAVRAS. Robert Bréchon•A POESIA É OBRIGADA A TRAZER DO LABIRINTO DAS EXPRESSÕES UTILIZADAS COM FINS MERCENÁRIOS, TÉCNICOS E INFORMATIVOS, A SUA PRECISA (E IMPRECISA, COMO CONVÉM À ARTE), DECISIVA (E INDECISA) E, SOBRETUDO, AMBÍGUA LINGUAGEM EXPRESSIVA. Gillo Dorfles•A POSSIBILIDADE DE UMA COMUNICAÇÃO, TANTO MAIS RICA QUANTO MAIS ABERTA, RESIDE NO DELICADO EQUILÍBRIO ENTRE UM MÍNIMO CONSENTÍVEL DE ORDEM E UM MÁXIMO DE DESORDEM. A RIQUEZA DA AMBIGUIDADE, A FECUNDIDADE DO INFORME, O DESAFIO DO INDETERMINADO. Umberto Eco•NÃO É SOMENTE O IMAGINÁRIO E O REPORTÓRIO DAS SIGNIFICAÇÕES QUE SE TORNAM ILIMITADOS, MAS TAMBÉM O DICIONÁRIO DOS SINAIS E AS PRÓPRIAS SINTAXES, Jean-Clarence Lambert•O HOMEM JÁ NÃO É DETERMINADO PELO MEIO, PELO SEU PAÍS, PELA SUA CLASSE, MAS PELAS IMAGENS QUE RECEBE, PELOS OBJETOS QUE O RODEIAM... PELO UNIVERSO. Pierre Garnier• (HELDER, 1964a)

Além dessa compilação de citações, observa-se também no texto-introdução de Herberto Helder a transformação do texto poético “Teoria das cores” em texto crítico. O que nos possibilita enxergar que tal procedimento só foi possível graças à leitura crítica e criativa dos fragmentos dos poetas citados. O objetivo das citações é demonstrar o diálogo e a correspondência entre os fragmentos que são retomados, no texto introdutório de Herberto Helder, e que enfatizam a ambiguidade, a expressão e a imaginação. Além disso, podemos dizer que o texto herbertiano da revista *Poesia Experimental*: 1º caderno antológico é também a encenação da descoberta do mundo pelo homem, ou melhor, pelo poeta, uma vez que “o homem já não é determinado pelo meio, pelo seu país, pela sua classe, mas pelas imagens que recebe, pelos objetos que o rodeiam... pelo universo”, como se lê na citação de Pierre Garnier. A presença desse novo homem é notada no texto herbertiano por meio do pronome pessoal reto “ele” que

surge entre o pintor e o peixe. É esse “ele” quem compreende a “Lei da metamorfose” exibida pelo peixe:

Ao meditar acerca das razões por que o peixe mudara de cor precisamente na hora em que o pintor assentava na sua fidelidade, “*ele pensou que*”, lá dentro do aquário, o peixe, realizando o seu número de prestidigitação, pretendia fazer notar que existe apenas uma lei que abrange tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Essa lei seria a metamorfose. (HELDER, 1964a; grifo nosso)

É por isso que o caderno de poesia experimental é incumbido de

assumir a responsabilidade de afirmar que, perante a consciência do homem (testemunha), coisas e acontecimentos – carregados de ambígua energia – suscitam para a revelação, uma liberdade experimentadora que se executa, evidentemente, em sentido poligonal” (HELDER, 1964a, *online*).

Já em 1966 é lançado o livro *Poesia Experimental: 2º caderno antológico*, também organizado por António Aragão e Herberto Helder em conjunto com E. M. de Melo e Castro. A Poesia Experimental teve uma recepção conturbada em Portugal, sofrendo constantes julgamentos por parte de artistas e críticos literários que defendiam a tradição lírica e religiosa da poesia portuguesa, e a acusavam de estar aquém da realidade social do país, que naquela época sofria com a ditadura do Estado Novo, cujos aparelhos de censura sufocavam o meio artístico e cultural de então. Em vez de ir contra o regime governamental, tal como fez o neorrealismo com textos e obras, a Poesia Experimental criou uma poesia desconstrutora que atacava o verdadeiro ponto fraco, a ferida do governo: a linguagem. Linguagem esta tradicionalmente lírica, religiosa e autoritária. Segundo Eduardo Prado Coelho, no prefácio da edição portuguesa de *O prazer do texto* (1974) de Roland Barthes, onde primeiramente analisa outro famoso livro do autor, *Mitologias*, todo regime ditatorial possui uma linguagem de ideologia e alienação que precisa ser analisada, estudada e, principalmente, criticada. A Poesia Experimental Portuguesa, nesse sentido, cumpre perfeitamente os preceitos do pensamento de Maurice Blanchot em *O livro por vir* (1984), uma vez que ela foi dura, indiferente e silenciosa, sem ser passiva, ante o regime ditatorial que perdurou em Portugal durante décadas:

É certamente mais fácil mostrar que a obra poética não pode receber da lei, sob nenhuma das suas formas, política, moral, humana ou não, provisória ou eterna, qualquer decisão que a limite, qualquer intimação que lhe atribua uma morada. A obra de arte não teme nada da lei. O que a lei atinge ou proíbe ou perverte é a cultura, é o que se pensa da arte, são os hábitos históricos, o curso do mundo, são os livros e os museus, por vezes os artistas – por que haveriam eles de escapar à violência? Aquilo que um regime tem de duro para com a arte pode levar-nos a temer por esse regime, mas não pela arte. A arte é também o que há de mais duro – indiferença e esquecimento – para com suas próprias vicissitudes históricas. (BLANCHOT, 1984, p. 36-37).

É no ambiente ditatorial e de repressão àquilo que não estava de acordo com o regime político e os padrões católicos que surge o movimento da Poesia Experimental como forma de resistência poética crítica e criativa. E. M. de Melo e Castro, na entrevista concedida a Raquel Monteiro, presente em *Poesia experimental portuguesa: cadernos e catálogos* (2008), afirma que a PO.EX não tinha apenas como objetivo a criação estética em termos de poesia, mas também o discurso político:

A poesia experimental inseria-se nessa luta (política), neste problema e todos nós éramos muito conscientes, cada um ao seu modo. Mas havia uma coisa que nós não fazíamos, porque achávamos isso ridículo, era lutar contra o Salazar. O Salazar para nós nunca existiu. A gente chamava-lhe “o botas” e o meu pai chamava-lhe “o guarda-livros” [...] Portanto, nós não lutávamos com as armas dos neo-realistas que se fartavam de escrever poemas contra o sistema, poemas para lutar pela liberdade, pelo operariado e disto e daquilo. O nosso instrumento era a língua (MELO E CASTRO apud MONTEIRO, 2008, p. 141-142).

Os instrumentos linguísticos da Poesia Experimental eram poemas que tinham como objetivo a desconstrução da linguagem mítica e alienada do regime, que pretendia “esconder a realidade e erguer respeitáveis fachadas (a dignidade das grandes figuras públicas) e terríveis máquinas de guerra que, no espaço de um só dia, se desmoronaram” (COELHO, 1974, p. 19). A desconstrução promovida pelos poemas experimentais ocorre com a experimentação poética que concebia o ato de criação em estreito contato com o ato de crítica literária, no sentido de que o texto seria a possibilidade da sua própria crítica. A experimentação, para que ocorresse dessa maneira, necessitava da compreensão da obra como sendo uma máquina como as da indústria, porém com a diferença de que ela não estaria voltada a fins comerciais e econômicos, mas apenas a fins estéticos, tendo o poeta a plena liberdade de controlar e selecionar os materiais necessários para o seu poema futuro.

É nesse período de conscientização poética empreendido pela Poesia Experimental Portuguesa que é publicado o livro *A máquina de emaranhar paisagens* (1963) de Herberto Helder. O objetivo do poeta português seria promover, na página em branco do livro e por meio da escrita poética, a simultaneidade da linguagem. Trata-se da representação do projeto “verbivocovisual” – em que o verbal, o sonoro e o visual seriam elementos indissociáveis no poema – da Poesia Experimental Portuguesa em consonância com o projeto da Poesia Concreta Internacional. *A máquina de emaranhar paisagens* é originalmente publicada em 1963, porém em 1964 Herberto Helder republica um fragmento de sua obra na revista *Poesia Experimental*: 1º caderno antológico.

A comparação entre os textos de 1963 e 1964 mostra que o aspecto “verbivocovisual” é apresentado por meio da combinação e permutação de elementos num processo matemático inspirado na experiência de Nanni Balestrinni, que “escolhendo alguns fragmentos de textos antigos e modernos, fornece-os a uma calculadora eletrônica que, com eles, organizou, segundo certas regras combinatórias previamente estabelecidas, 3002 combinações, depois selecionadas” (HELDER, 1964c, p. 50). Entretanto, o que diferencia um texto do outro é que na edição de 1963 Herberto Helder cita as fontes de cada fragmento utilizado na permutação e combinação poética, enquanto que na segunda versão, a de 1964, nenhuma fonte é citada.

Além disso, a leitura das duas versões nos mostra como a combinação e permutação poética no decorrer de um ano (1963-1964) sofreu consideráveis modificações. Os fragmentos são reestruturados, assim como os parágrafos. Alguns são mantidos, como é o caso do fragmento do Gênesis, “... E chamou Deus à Luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde; e fez-se a manhã, dia primeiro...” e outros são excluídos, como o das citações completas do Gênesis, Apocalipse, François Villon, Dante, Camões e do Autor. No original de 1963 são 16 fragmentos combinados e permutados, enquanto que na versão de 1964 são apenas 15 fragmentos. Há também uma inversão na organização do texto: os últimos fragmentos da edição de 63 são os que dão início ao jogo de permutação e combinação d’*A máquina de emaranhar paisagens* de 64, enquanto que os primeiros fragmentos de 63 serão os que darão fim ao emaranhamento poético de 64.

A combinação e a permutação herbertiana, que podem também ser vistas no livro *Húmus* (1967) – que é uma seleção de trechos, tidos como principais por Herberto Helder, da obra de Raul Brandão, *Húmus* (1917) – tem como sentido a concepção da leitura da obra literária moderna como jogo e abertura, uma vez que nela é promovido o diálogo com outras obras literárias passadas ou presentes, ocasionando o que chamaríamos de releitura da tradição, pois, segundo Herberto Helder, “a tradição é um movimento” (HELDER, 1964a). Seguindo essa concepção, podemos dizer que o principal objetivo do livro de Herberto Helder é recriar e (re)significar não apenas o trabalho e a experiência poética, como também a tradição. *A máquina de emaranhar paisagens* é a representação do início, meio e fim do trabalho poético empreendido no interior da “selvagem floresta” (HELDER, 2006, p. 216) da linguagem.

A combinação e a permutação, compreendidas como as verdadeiras “base[s] linguística[s] da criação poética” (HELDER, 1964c, p. 50) de *A máquina de emaranhar paisagens* tornam-se possível somente com a compreensão da poesia como máquina de criação e produção de sentidos, sendo que o próprio título do livro já nos dará uma noção do que será feito pelo poeta: emaranhar, entrelaçar paisagens (poemas) e espaços diferentes. No caso do texto de Herberto Helder, a combinação e permutação entre elementos diferentes visam à criação de um terceiro elemento, o poema próprio.

Herberto Helder, ao propor a sua obra como sendo uma *máquina de emaranhar paisagens*, estará pondo em prática um dos principais pressupostos da PO.EX: a experimentação, no que seria a tomada de “uma nova postura aberta de descoberta do novo, buscando originalidade nos métodos compositivos [...]” (TORRES, 2008, p. 4-5). Tal afirmação de Rui Torres, na introdução de *Poesia experimental portuguesa: cadernos e catálogos* vai ao encontro da seguinte afirmação de Ana Hatherly em *O espaço crítico: do simbolismo à vanguarda* (1979):

Essa experimentação que surge paralelamente à experimentação científica e que, impessoalizando a obra põe em destaque o processo de sua execução, é a característica fundamental de toda arte de vanguarda, sobretudo a que surge durante as décadas de 50/60 (HATHERLY, 1979, p. 114).

Por possuir o caráter de pura experimentação poética, o que permite o seu diálogo com outros textos por meio da citação direta e da desconstrução dessas citações, a obra herbertiana, segundo Maria dos Prazeres Gomes em *Outrora agora: relações*

dialógicas na poesia portuguesa de invenção (1993), é uma das principais referências da vanguarda portuguesa, uma vez que ela empreende a relação dialógica da poesia portuguesa de invenção com a tradição, ocasionando, assim, a plagiotropia defendida por Haroldo de Campos como a tradução da tradição. Em *A máquina de emaranhar paisagens* o processo crítico, teórico e prático da PO.EX é nitidamente posto em ação. É tão nítido que a autora chega ao ponto de mencionar a obra de Herberto Helder como um exemplo do trabalho realizado pela Poesia Experimental:

Esse caráter de revisão, de retificação, de mudança na perspectiva de leitura do homem e do mundo, de fusão de temas e formas, fulcral no texto herbertiano, e não menos nos de outros poetas filiados ao mesmo projeto, permite-nos entender a poesia experimental como **Máquina de Emaranhar Paisagens**. (GOMES, 1993, p. 58)

Gomes brinca com o título do livro e do movimento para demonstrar o real objetivo da Poesia Experimental Portuguesa, que é o de promover, em termos estéticos, a invenção, a crítica e o diálogo. Na obra de Herberto Helder, a releitura da tradição é feita de forma muito mais concisa, devido às citações que demarcam a presença dos cânones literários e sagrados. Entretanto, com o processo de combinação e permutação, que é o de constante transformação, ocorre a apropriação dos textos alheios que gradativamente vão sendo desconstruídos e transformados em textos herbertianos.

Os livros – **Gênesis**, **Apocalipse**, **Balada dos Enforcados**, de Villon, **A Divina Comédia** (Inferno), de Dante, **Os Lusíadas**, de Camões – constituem o Pentateuco herbertiano, o que o Autor justapõe, metalinguisticamente, e no mesmo diapasão, sua escritura; **Rasgou o limbo a luz das fábulas** (...). Tomando-os como paisagens inaugurais sobre as quais faz interferir a ação poética transformadora, vai gradativamente desfigurando-as, tornando-as irreconhecíveis, deslocando-as de seus pontos de referência, até torná-las outras, suas, originais. (GOMES, 1993, p. 51).

*A máquina de emaranhar paisagens* seria um dos grandes exemplos, dentro da obra herbertiana, da chamada *Poesia Omnívora* – tal como propõe Helena Carvalhão Buescu (2009) acerca da obra poética de Herberto Helder –, aquela que transforma, com requintes de originalidade e criatividade, poemas alheios em poesia própria. É dessa apropriação que advém a noção de que por meio da seleção crítica e criativa do ato de criação poética, o poeta estará criando a si mesmo. Não é apenas um processo estético,

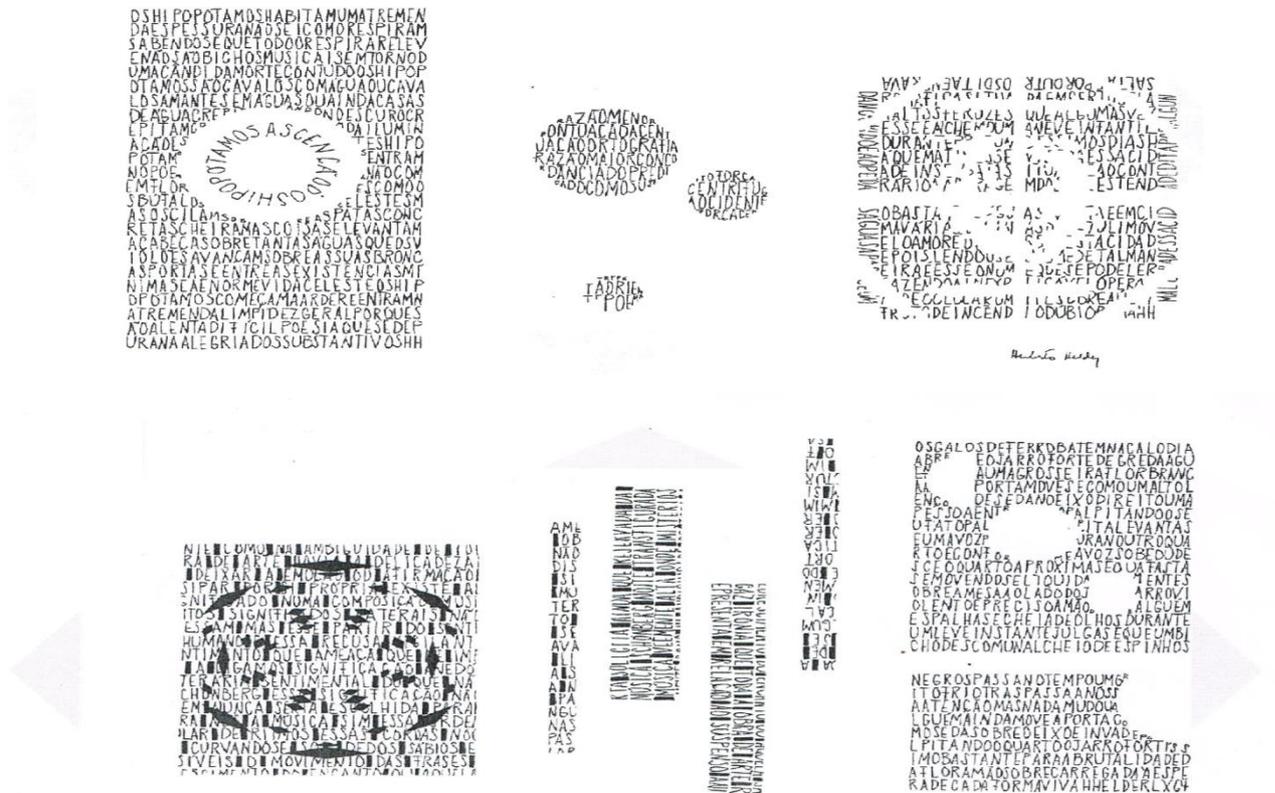
sobretudo é também um processo de formação individual, haja vista que Herberto Helder, na época da criação de *A máquina de emaranhar paisagens*, já era um poeta “experimental”, em uma alusão a Camões e à Poesia Experimental com sua experimentação crítico-criativa. Nada em sua poesia é feito gratuitamente.

Herberto Helder, em *A máquina de emaranhar paisagens*, assim como em suas demais obras, manifesta um saber cultural e literário, adquirido em sua experiência de vida como homem e como poeta. Nesse sentido, é a máquina lírica e de emaranhar que lhe dá o controle para transformar e (re)significar a linguagem em puro objeto estético. Apesar de não nos ser possível associar subjetividade e Poesia Experimental, uma vez que a PO.EX foi um movimento que prezou pela objetividade e autonomia do signo e da forma, indo contra o lirismo da poesia portuguesa, não podemos deixar esse assunto de lado quando se trata da obra herbertiana. A presença de Herberto Helder num movimento de objetividade e experimentação se deve ao fato de que, tal como propõe Silvana Maria Pessoa de Oliveira, ele “é um arquiteto de uma poética que parte de um eu que pode vestir todas as máscaras, estender-se a todas as formas de existência, a todos os tempos, todos os povos” (OLIVEIRA, 2009, p. 278).

\*\*\*

A participação de Herberto Helder na vanguarda portuguesa não se resume apenas à criação d’*A máquina de emaranhar paisagens*. Há outro texto que marca a presença de Herberto Helder na Poesia Experimental e, além de tudo, o aspecto barroco de sua poesia. O poema “Ascensão dos hipopótamos”, publicado em *Poesia Experimental: 2º caderno antológico* (1966), encena a revalorização da Poesia Barroca empreendida pela Poesia Experimental, uma vez que em seu conteúdo estrutural e formal lemos/vemos, num ato de simultaneidade de leitura e observação solicitado pela experimentação poética, que

as imagens não são ornamentais e não têm um apoio sobre um esqueleto formal (tomando esta palavra no sentido de forma, molde, vasilha), mas pelo contrário, das suas intersecções resulta um jogo de sentido e subsentidos, cintilações e reflexos, que são por assim dizer o próprio corpo do poema (MELO E CASTRO, 1979, p. 98).



Fonte: *Poesia Experimental: 2º caderno antológico* (1966), edição digitalizada do Arquivo Digital da Poex/ CD-ROM da Poex.

É a partir da citação de Melo e Castro e com a leitura e observação do poema de Herberto Helder que vemos o quanto a Poesia Barroca e a Poesia Experimental estão próximas uma da outra. Não numa relação de proximidade que envolva influência ou imitação, mas, ao contrário, que envolva uma releitura e um repensar. A leitura do poema experimental herbertiano em questão nos permite ver o quanto a presença da estética barroca é patente na poesia de Herberto Helder, principalmente a do período dos anos 60, marcada pelo surgimento da Poesia Experimental Portuguesa.

A estética barroca da poesia de Herberto Helder, nesse caso, estará presente no aspecto visual do poema “Ascensão dos hipopótamos”, que assim como *A máquina de emaranhar paisagens*, encenará o projeto “verbivocovisual” da Poesia Experimental, uma vez que na página em branco da revista de 1964, é projetado, por meio de imagens geométricas, circulares e retangulares, o estado crítico, estético, poético e,

principalmente, lúdico da poesia experimental herbertiana. Trata-se de criar, como sugere Melo e Castro, novas formas de leitura que não passam pela ideia da decifração dos signos gramaticais e lexicais – até porque não está em questão entender o que Herberto Helder quer dizer neste poema, não há nenhuma mensagem a ser transmitida. Não sendo possível a leitura tradicional, mas somente a visualização das imagens, o que ganha relevo é a construção e a combinação das formas poéticas apresentadas. Uma imagem retomará outra, no que seria a encenação de uma alta circularidade poética que leva à não existência de fim e começo. Nota-se, inclusive, que a imagem do círculo está presente em quase todos os fragmentos.

É por sua capacidade de propor o dinamismo, a ludicidade e a circularidade da poesia visual que o poema “Ascensão dos hipopótamos ” poderá ser pensado como um dos vários exemplos da estética barroca na obra poética herbertiana, cuja presença é um tema pouco discutido, apesar de autores como Maria Lúcia Dal Farra, uma das principais estudiosas da poesia herbertiana, e de Jorge Henrique Bastos, afirmarem no prefácio, “A gramática cruel de Herberto Helder”, e no “Posfacial” de *O corpo o luxo a obra* (2000) que:

O poema de Herberto Helder é sempre um organismo gerador de energia, de luz apenas entremostrada, que estimula e conturba a vista (a inteligência) com desassossegos de claro e escuro, com façanhas de relâmpagos riscando a tela já então pasma de entendimento (DAL FARRA, 2000, p. 149).

Herberto Helder não precisa reivindicar um lugar, pois ele esteve sempre preenchido. E, hoje, mais do que nunca, é o momento de reconhecer a exuberância deste enorme poeta genuinamente Barroco, constelar (BASTOS, 2000, p. 12).

Vemos, nas duas citações, que os autores destacam o Barroco como uma característica fundamental da poesia herbertiana, tomando como elementos distintos da poesia o jogo entre o claro e o escuro, típico da estética barroca, a geração de luz e energia, no que seria o efeito estético da obra de arte, assim como a tomada do poema como uma forma constelar. Porém, a discussão não é levada adiante, não sendo discutido em que consiste a estética barroca em Herberto Helder. Entretanto, os trabalhos de Maria dos Prazeres Gomes, “A máquina de emaranhar paisagens” (1993), e de Eunice Ribeiro, “O sombrio trabalho da beleza (notas sobre o Barroco em Herberto Helder)” (2009), conseguem demarcar imagens e formas barrocas na poesia de Herberto Helder. Segundo Gomes, o Barroco em Helder é representado pela circularidade de seus

poemas, mais especificamente, no livro *A máquina de emaranhar paisagens* (1963), que “é um poema circular [...]” (GOMES, 1993, p. 56) demonstrando que o círculo é “recorrente na poesia herbertiana, (assim) como na poesia barroca.” (GOMES, 1993, p. 56). Fora isso, para a autora, “a máquina de emaranhar paisagens, como, de resto, grande parte da obra de H. H., abre-se ainda a um certo barroquismo, onde o lúdico assume especial relevo” (GOMES, 1993, p. 56). Outro exemplo da circularidade das obras herbertianas é o livro de contos *Os passos em volta* (1964).

Já Eunice Ribeiro irá propor uma possível, mas, ao mesmo tempo, insuficiente, – segundo as palavras da própria autora –, leitura barroca da obra de Herberto Helder, por meio da relação da poesia herbertiana com as artes plásticas e visuais:

Pensando também (mas não apenas) neste fundamental princípio processual, ou nesta poética da continuidade [...] que toma o poético “em devir” e enquanto “formação” de idioma, deter-me-ei aqui num certo barroquismo que a escrita herbertiana me parece permitir acalentar como possível (ainda que insuficiente) curso de leitura: não tanto no que tocaria uma dimensão estritamente temática ou estilística, mas antes em relação a pressupostos estruturais e estratégias de produção literária de qualidade visual. (RIBEIRO, 2009, p. 26)

Uma leitura sobre o Barroco em Herberto Helder deverá tomar como ponto principal a individualidade, constantemente marcada pelo diálogo – entendido no sentido de reflexão e revisitação de suas origens – do poeta, ora consigo mesmo ora com o leitor, no que seria a representação da escrita como jogo e abertura, onde o leitor deverá ter plena consciência do poeta e do poema como criação. É como diz Luis Maffei em “Por que não falte nunca onde sobeja, ou melhor, excesso e falta na lírica de Herberto Helder” (2006): “há sim, uma espécie de segredo no modo herbertiano de constituir sua obra, e o leitor é este que poderá penetrar nos sentidos que essa poética fornece apenas se efetuar um trabalho de leitura que o veja de modo mais abrangente” (MAFFEI, 2006, p. 190).

Essa visão de “modo mais abrangente” está ligada à noção de se compreender a obra poética de Herberto Helder como uma obra de teor altamente inventivo, criativo, radical e original. Sem isso não há como desvendar o segredo herbertiano da escritura barroca. A partir da leitura do capítulo “O poeta é um jogador” do livro *O lúdico e as projeções do mundo Barroco* (1971), de Affonso Ávila, consideramos que as tendências

barrocas da poesia herbertiana repercutem a estética barroca de grandes poetas portugueses do período seiscentista como Jerônimo Baia, Francisco de Vasconcelos, Jacinto Freire de Andrade, Antônio Barbosa Bacilar, Tomás de Noronha e Fernão Álvares do Oriente, que trabalharam o lúdico na poesia como forma de propor a invenção não apenas ao nível de escritura do poema como também ao nível da leitura. É o que podemos ver na seguinte análise do poema “Labirinto” de Fernão Álvares do Oriente feita por Ávila:

Embora medíocre como concepção da idéia poética e sem maior brilho de linguagem, o Labirinto é exemplo do que, dentro da conceituação de Umberto Eco, pode-se entender por uma estrutura aberta, por um texto suscetível de várias direções de leitura, isto graças ao artifício do ordenamento de versos e estrofes, da equivalência de sentido das frases e a sua permutável correspondência na organização gráfica do poema [...] As alternativas de leitura se multiplicam, tanto ao nível dos blocos, quanto das estrofes e dos versos, podendo êstes concatenar-se de modo compreensível seja em linha horizontal ou vertical, seja mesmo em diagonal, obedecendo-se qualquer ordem de leitura dos versos, isto é, a ordem natural. (ÁVILA, 1971, p. 84)

Para exemplificar o que é dito por Ávila sobre o poema “Labirinto”, de modo a propor um diálogo entre Fernão Álvares do Oriente e Herberto Helder, tomemos como exemplo o poema herbertiano “Vocação animal” do livro *Retrato em movimento* que faz parte da antologia *Poesia toda* (1973) que se encontra relido e repensado em “Leia-se esta paisagem da direita para esquerda e vice-versa” do livro *Do mundo*, que faz parte da reunião de sua obra *Ou o poema contínuo* (2006):

I

Leia-se esta paisagem da direita para a esquerda e vice-versa, ou vice-versa e de baixo para cima, pode-se saltar as linhas que tremem debaixo dos olhos.  
Pode-se ler a cavalo, de pé, ou sentado numa cadeira.  
Pode-se sentar a paisagem numa cadeira e lê-la com extrema violência.  
É uma paisagem de répteis, de ovos e de máquinas que não calculam.  
Há no meio uma flor como a flor segregada pela boca das abóboras.  
Quem leia, se ler, leve consigo a flor fria e amarela, crave o pedúnculo no coração, e durma com o sangue e a sua dor de pessoa.  
Quem aprender, que sonhe, que lhe cresça cabelo tumultuosamente, que saiba até às portas da morte.  
Leia-se como for mais conforme com acordar de noite tremendo de espanto.  
Leia-se como um milagre cheio do milagre dos erros.  
Leve-se para a vigília essa visão como um espelho.  
Espelho, procedimento de expansão ardente.  
Veja-se no espelho que é a pessoa que tem o perfume de outra pessoa.  
Ressoa, respira, transpira o que é nela a pessoa  
[...]

Diz qualquer coisa como se o vinho enchesse o teu sono e transbordasse, e lê-te a ti mesmo lado a lado, entre os pés e as mãos.  
Lê o escuro que tomba entre os teus braços como um ramo tenebroso, desfolha-te pétala a pétala, até seres puro como uma paisagem expectante.  
Leia-se agora tudo num idioma cada vez mais estrangeiro e, de súbito, nas palavras onde sempre se nasce – sempre.  
Esta ciência chama-se ver com o corpo o corpo iluminado.  
(HELDER, 1973, p. 139-140)

Com a leitura deste poema, vemos que a tendência barroca em Herberto Helder é de natureza lúdica e dinâmica. Logo de início, nos deparamos com várias possibilidades de leitura, que podem ser feitas de diversas maneiras: de baixo para cima, da direita para a esquerda e, assim, sucessivamente. Além disso, o poema é concebido como espelho que reflete tanto aquele que lê quanto aquele que escreve, no que seria uma renovação do organismo poético da língua materna, haja vista que o leitor não é mais distanciado da obra como mero receptor. Agora, na leitura criativa da poesia moderna e contemporânea proposta tanto pela Poesia Concreta quanto pela Poesia Experimental, ele faz parte do processo de criação do poema, que se dá no ato de leitura por meio de uma solicitação do texto, “Leia-se”, e, por isso, se vê refletido dentro da obra especular, “Veja-se no espelho...”. Já o poeta, não é mais o “dono” do poema, aquele que detém todos os poderes e direitos sobre o que escreve, uma vez que ele também, no ato de escrita, se realiza como sujeito e como artista. É o que podemos ver no ato de releitura e repensar que Herberto Helder faz de si mesmo quando reescreve o poema “Vocação animal” em *Do mundo* agora com o título “Leia-se esta paisagem da direita para esquerda e vice-versa”. Ou seja, há uma ligação entre o poeta e o poema que pode ser entendida a partir da intimidade que o poeta possui com sua poesia, mais precisamente com sua língua materna. É o que vemos na afirmação de Ávila:

Impregnando de humor a frase poética, introduzindo no contexto antes sacralizado do poema um vocabulário tomado à semântica do cotidiano e do prosaico, imprimindo-lhe ao acaso uma entoação de matiz coloquial e afetivo ou dobrando o verso aos caprichos mais sutis da maleabilidade artesanal, pode-se dizer que esses poetas (seiscentistas) tratavam a sua arte por tu, isto é, estabeleciam com ela uma intimidade sem reservas, um à-vontade próprio do jogador afeito à familiaridade tátil com seu instrumento de jogo. (ÁVILA, 1971, p.83)

É essa intimidade que propõe uma renovação na língua, uma vez que é a partir dela que o poema de invenção e criação será concebido. Essa intimidade só é adquirida quando, tal como numa tradução, o poeta concebe a relação com sua língua materna como uma relação de alteridade, onde tudo agora é um “idioma cada vez mais estrangeiro...”. Com a leitura do primeiro capítulo, “O elemento lúdico nas formas de expressão do Barroco”, do livro de Ávila, podemos ver que a poesia barroca de Herberto Helder é a concepção da obra de arte, ou seja, do poema, como objeto estético de abertura, de jogo e de multivocidade, que somente se tornará espaço de leitura quando estiver ao nível tanto da inteligência quanto dos sentidos, o que acaba por desconstruir o ideal clássico da linearidade e de representação.

A obra de arte contemplada se oferece aqui através de pontos de vista, ângulos ou perspectivas que quebram a linearidade e a rigidez clássicas, convidando-nos a uma relação visual mais rica de possibilidades frutivas, em que se ampliam e excitam mais livremente as nossas disponibilidades para a experiência dos sentidos e do gozo da inteligência (ÁVILA, 1971, p. 20).

Será o Barroco da invenção e da criação – marca de todo um período histórico – como discurso de um homem em crise perante a sua realidade e, por isso, em constante reflexão, que estará presente na poesia de Herberto Helder. As obras de arte herbertianas contempladas aqui foram *A máquina de emaranhar paisagens* e o poema “Ascensão dos hipopótamos”. Tal contemplação teve como objetivo mostrar como ocorre a reformulação da tradição pelas mãos do poeta que toma para si uma tarefa criativa e desconstrutiva.

## Referências

- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BASTOS, Jorge Henrique. A gramática cruel de Herberto Helder. In: HELDER, Herberto. *O corpo o luxo a obra*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 9-12.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio d’Água, 1984.
- BUESCU, Helena Carvalhão. Herberto Helder: uma ideia de poesia omnívora. In: *Diacrítica*, Série Ciências da Literatura, n. 23/3, p. 49-63, 2009. Disponível em: <[http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Diacr%C3%ADtica\\_23-3.pdf](http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Diacr%C3%ADtica_23-3.pdf)>. Acesso em: 10 abr. 2014.
- COELHO, Eduardo Prado. Aplicar Barthes. In: BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1974. p. 9-30.

- DAL FARRA, Maria Lucia. Posfacial. In: HELDER, Herberto. *O corpo o luxo a obra*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 149-155.
- GOMES, Maria dos Prazeres. *Outrora agora: relações dialógicas na poesia de portuguesa de invenção*. São Paulo: Educ, 1993.
- HATHERLY, Ana. A experiência crítica da poesia – I, II, III. In: *O espaço crítico: do simbolismo à vanguarda*. Lisboa: Caminho, 1979, p. 113- 128.
- HELDER, Herberto. Introdução. In: ARAGÃO, António; HELDER, Herberto; MELO E CASTRO, E. M. (Orgs.). *Poesia experimental: 1º caderno antológico*, Lisboa: António Aragão, 1964a.
- \_\_\_\_\_. *Os passos em volta*. Lisboa: Portugalia, 1964b.
- \_\_\_\_\_. Posfácio. In: *Eletronicolírica*. Lisboa: Guimarães, 1964c.
- \_\_\_\_\_. Ascensão dos hipopótamos. In: *Poesia experimental: 2º caderno antológico*, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Húmus*. Lisboa: Guimarães, 1967.
- \_\_\_\_\_. Retrato em movimento. In: *Poesia toda: segunda parte*. Lisboa: Plátano, 1973.
- \_\_\_\_\_. *O corpo o luxo a obra*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- \_\_\_\_\_. A máquina de emaranhar paisagens. In: *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa, 2006, p. 215-219.
- MAFFEI, Luis. Por que não falte nunca onde sobeja, ou melhor, excesso e falta na lírica de Herberto Helder. In: *Scripta*, Belo Horizonte, v. 10, n. 19, p. 189-202, 2º semestre, 2006.
- MELO E CASTRO, E. M. Introdução. In: MARQUES, José Alberto; MELO E CASTRO, E. M. (Orgs.). *Antologia da poesia concreta em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1973, p. 9-20.
- \_\_\_\_\_. Aspectos da poesia de vanguarda no Brasil e em Portugal: entrevista de Haroldo de Campos a E. M. de Melo e Castro. In: CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 51-75.
- \_\_\_\_\_. Lançamento de ideogramas (na Feira do Livro de 1962). In: HATHERLY, Ana; MELO E CASTRO, E. M. (Orgs.). *PO-EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes, 1979, p. 95-104.
- \_\_\_\_\_. A poesia experimental portuguesa. In: HATHERLY, Ana; MELO E CASTRO, E. M. (Orgs.). *PO-EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes, 1979. Disponível em: <<http://www.po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/e-m-de-melo-castro-a-poesia-experimental-portuguesa>>. Acesso em: 25 abr. 2014.
- MONTEIRO, Raquel. Entrevista a E. M. de Melo e Castro. In: *Poesia experimental portuguesa: cadernos e catálogos*. 2008. v. 1. Disponível em: <[http://www.po-ex.net/pdfs/ebook1\\_poex.pdf](http://www.po-ex.net/pdfs/ebook1_poex.pdf)>. Acesso em: 20 maio 2014.
- OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de. Herberto Helder: o mundo como gramática e idioma. In *Via Atlântica*, n. 15, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50438>> Acesso em: 9 set. 2014.
- RIBEIRO, Eunice. O sombrio trabalho da beleza (notas sobre o BARROCO em Herberto Helder). In: *Diacrítica*, Série: Ciências da Literatura, n. 23/3, p. 23-47, 2009. Disponível em: <[http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Diacr%C3%ADtica\\_23-3.pdf](http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Diacr%C3%ADtica_23-3.pdf)>. Acesso em: 10 abr. 2014.

TORRES, Rui (Org.). *Poesia experimental portuguesa: cadernos e catálogos*, v. 1, 2008. Disponível em: <[http://www.po-ex.net/pdfs/ebook1\\_poex.pdf](http://www.po-ex.net/pdfs/ebook1_poex.pdf)>. Acesso em: 20 maio 2014.

**Minicurrículo:**

Geovanna Marcela da Silva Guimarães é licenciada em Letras (Habilitação em Língua Portuguesa) pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras da UFPA. Bolsista Capes.

Izabela Guimarães Guerra Leal é doutora em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora de Literatura Portuguesa, Instituto de Letras e Comunicação, da Universidade Federal do Pará (UFPA). Professora do Programa de Pós-graduação em Letras da UFPA.