

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Fernanda de Cássia Lima Corrêa

**A experimentação em Asger Jorn e Herberto Helder:
poéticas de combate no segundo pós-guerra**

Belo Horizonte

2018

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Fernanda de Cássia Lima Corrêa

**A experimentação em Asger Jorn e Herberto Helder:
poéticas de combate no segundo pós-guerra**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Artes da Universidade do Estado
de Minas Gerais, como requisito
parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Dimensões teóricas
e práticas da produção artística

Orientador: Profº Dro Pablo Alexandre
Gobira de Souza Ricardo

Belo Horizonte

2018

Corrêa, Fernanda de Cássia Lima.

A experimentação em Asger Jorn e Herberto Helder:
poéticas de combate no segundo pós-guerra. - Belo
Horizonte, 2018

Folhas

Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado de
Minas Gerais, Programa de Pós-graduação em Artes, 2018

Orientador: Pablo Alexandre Gobira de Souza Ricardo

Experimentation in Asger Jorn and Herberto Helder:
poetics of combat in the arts of the second post war.

1. Arte. 2. Poesia. 3. Experimentação. I. Gobira, Pablo.
II. A experimentação em Asger Jorn e Herberto Helder.

*Para
João*

AGRADECIMENTOS

Ao João, pelas pausas, horizontes e sorrisos Aos meus pais, Rosilene e Hélio, pelo apoio, carinho e compreensão. À Leandra, pela coragem. À Luísa, pela generosidade do seu tempo.

Ao Michael, pela força, expectativa e caminhos partilhados

Aos amigos todos, de perto e de longe. À Alita, pelo incentivo . Ao Paulo, pelos cafés. À Gabi e à Júlia, pelas leituras e revisões do português

Aos colegas do grupo de pesquisa LabFront, pelas interlocuções, projetos e escritas comuns. Ao orientador pelas sugestões, críticas, possibilidades, confiança, presteza e generosidade intelectual..

Ao Programa de Pós-graduação em Artes por considerar o tempo outro desta escrita. À CAPES, CNPQ e FAPEMIG pelo apoio durante as pesquisas acadêmicas junto ao LabFront.

RESUMO

Esta dissertação discute a experimentação e seus caminhos construídos por Asger Jorn e Herberto Helder como um mecanismo de desgaste dos meios e das formas artísticas, um posicionamento teórico-crítico sobre suas práticas, a arte, a poesia de uma forma geral e como posturas *avant-garde* que não os vinculam a movimentos artístico-literários específicos. A experimentação é, por outro lado, o que permite seus deslocamentos por entre movimentos e vanguardas, principalmente, no segundo pós-guerra. Apesar de trazermos para a discussão objetos de análises cujas práticas artístico-literárias seguem percursos paralelos, eles são atravessados por estratégias composicionais correspondentes que geram descentramentos e tensões, cada um à sua maneira, que confrontam suas próprias formas artísticas. Esse combate não se refere à negação da arte, nem a afirmação do seu paradigma. Seu alvo é a possibilidade de estagnação e monumentalização da arte e das suas formas gerada pela relação entre extremos. Para isso, Asger Jorn e Herberto Helder constroem através da experimentação lugares outros que serão abordados aqui.

ABSTRACT

This dissertation discusses the experimentation and its paths constructed by Asger Jorn and Herberto Helder as a friction mechanism of means and artistic forms, a theoretical-critical and avant-garde position on their practices, art and poetry in general, that do not imprison them to any specific artistic-literary movement. Experimentation, on the other hand, allows their displacements between movements and vanguards, especially in the second post-war period. Although we bring to the discussion analysis objects with parallel artistic-literary practices, they pass through corresponding compositional strategies that generate decentralizations and tensions, in their different ways, that confront their own artistic forms. This struggle does not mean to deny art, nor assert its paradigm. It stands up to the possibility of the art and its forms being stagnant and monumentalized due to the relation between extremes. For this, Asger Jorn and Herberto Helder build through experimentation other places that will be addressed here.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>Hipergrafia, polígono</i> de Isidore Isou.....	19
Figura 2 - imagem do texto de Melo e Castro no catálogo da exposição <i>Visopoemas</i>	20
Figura 3 - <i>Os ciclistas</i> de pintura Corneille.....	24
Figura 4 - <i>A colina (The Hill)</i> de Asger Jorn.....	26
Figura 5 - <i>Primavera (Springtime)</i> de Asger Jorn.....	28
Figura 6 - <i>Resistência valente (Valiant Resistance)</i> de Asger Jorn.....	35
Figura 7 - <i>O bárbaro e a mulher berber (The barbarian and the berber woman)</i> de Asger Jorn.....	37
Figura 8 - <i>Experimento com desenho automático (Desenho base)</i> de Asger Jorn.....	54
Figura 9 - <i>Experimento com desenho automático (Leitura)</i> de Asger Jorn	55
Figura 10 - <i>Experimento com desenho automático (Leitura)</i> de Asger Jorn	56
Figura 11 - <i>Experimento com desenho automático</i> de Carl-Henning Pedersen	57
Figura 12 - <i>Experimento com desenho automático</i> de Ejler Billie.....	58
Figura 13 - <i>Automolok</i> (1947) de Asger Jorn	60
Figura 14 - <i>Automolok</i> (1948) de Asger Jorn	61
Figura 15 - <i>A pintura azul (Le tableau bleu)</i> de Asger Jorn	71
Figura 16 - Colagem sem título (1956) de Asger Jorn	75
Figura 17 - Descolagem sem título (1965) de Asger Jorn.....	76
Figura 18 - <i>O patinho inquietante</i> de Asger Jorn	78
Figura 19: Litografia sem título (1965) de Asger Jorn	82
Figura 20: Captura de tela da primeira página do poema “Carta para Ruggero Jacobbi” de Emílio Villas.	86
Figura 21: Captura de tela da segunda e terceira páginas do poema “Carta para Ruggero	

	8
Jacobi” de Emílio Villas.....	86

Figura 22: Foto da primeira página do poema “Carta para Ruggero Jacobi” de Herberto Helder..... 88

Figura 23: Foto da segunda e terceira páginas do poema “Carta para Ruggero Jacobi” de Herberto Helder.....88

SUMÁRIO

1 Introdução	10
2 Vozes comunicantes.....	16
2.1 Passos em volta	16
2.2 Arte e revolução	25
2.3 Idioma demoníaco	39
2.4 A experimentação.....	51
3 Outro, outros	53
3.1 A dinâmica das formas	53
3.2 Astúcia criminal	62
3.3 <i>Versus</i>	68
4 Liberdade, liberdades	70
4.1 Das banalidades	70
4.2 Fricções	83
4.3 Travessias	97

5 Considerações finais..... 99

6 Referências 101

1 Introdução

O artista dinamarquês Asger Jorn (1914-1973) começou a se engajar política, social e artisticamente ainda jovem. Aos 19 anos, teve uma série de gravuras com críticas à religião publicada no periódico comunista dinamarquês *Frem* (1933) e participou da sua primeira exposição com uma pintura de paisagem e dois desenhos figurativos. Apesar da sua formação de professor, Jorn atuou por pouco tempo na função, e decidiu se tornar artista em tempo integral. A sua produção artística foi intensa e ampla e incluía artes visuais, arquitetura, design de jóias, arqueologia e filosofia. Participou da criação de grupos e movimentos de vanguarda que propunham a arte associada ao político e ao social, como o Host¹ (1941-1944), o Surrealismo Revolucionário² (1947-1948), o CoBrA³ (1948-1951), o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista⁴ (1953-1957), o Colégio de Patafísica⁵ (1948) e a Internacional Situacionista⁶ (1957-1972). Em 1952, Jorn tentou se aproximar da academia e submeteu o livro *Sorte e azar (Held og hasard)* à universidade de Copenhague como tese de doutorado, mas ele foi rejeitado por ser considerado intuitivo⁷.

¹ Grupo dinamarquês, criado durante a ocupação da Alemanha no país, se formou em torno da revista *Helhesten* e propunha uma linguagem visual baseada na espontaneidade e na abstração dissociadas da cultura e estética burguesas. O texto “Banalidade íntimas”, estudado nesta dissertação, foi publicado na *Helhesten* (1941), e reflete algumas das proposições não só de Jorn, mas também do grupo.

² O Surrealismo Revolucionário surgiu a partir da insatisfação de Christian Dotremont e Asger Jorn com os preceitos políticos defendidos pelo Surrealismo de Breton. Iremos tratar do grupo ainda neste capítulo quando falarmos da relação de Jorn com o Surrealismo no capítulo 1.

³ O grupo CoBrA - Internacional de Artistas Experimentais - teve na sua formação membros da Dinamarca, Bélgica e Holanda, entre eles estão Asger Jorn, Christian Dotremont, Nieuwenhuis Constant. O grupo propunha desenvolver trabalhos artísticos que valorizavam, por exemplo, a espontaneidade e a mitologia nórdica, entre outras questões discutidas nos capítulos 1 e 2.

⁴ O Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (MIBI) se originou após a ruptura do grupo CoBrA e colocou Jorn em contato novamente com integrantes deste que estavam distanciados como Dotremont, Alechinsky e Appel. A criação do MIBI ocorreu como forma de oposição à reestruturação da Bauhaus de Klee e Kandinsky proposta pelo arquiteto suíço Max Bill. O movimento consistia na criação de uma estética que devia ser baseada no efeito imediato dos sentidos, ao invés de ser racional e funcional e de valorizar a utilidade do objeto e sua estrutura (HOME, 2004).

⁵ O Colégio Patafísica não foi um movimento artístico organizado, mas teve a participação de diversos nomes significativos para o campo artístico, como Duchamp, Max Ernst e Raymond Queneau. Conhecida como a ciência das soluções imaginárias, a Patafísica remonta às peças de teatro de Alfred Jarry. Suas atividades eram divulgadas através dos Cadernos do Colégio Patafísica (HOME, 2004).

⁶ A Internacional Situacionista (IS) se organizou a partir da junção dos grupos Movimento Internacional por uma Bauhaus imaginista, Internacional Letrista e da Associação Psicogeográfica de Londres, e da unificação da crítica de arte e crítica social. A IS será retomada nos capítulos 1, 2 e 3.

⁷ AAGESEN, Dorthe; BRØNS, Helle. *Asger Jorn – Restless Rebel*. Statens Museum for Kunst, Copenhague, 2014.

No mesmo ano, o poeta português Herberto Helder (1930-2015) deixava o curso de Filologia Românica na Universidade de Coimbra para, nos anos seguintes, trabalhar em funções variadas, como: caixa geral de depósitos, angariador de publicidade, funcionário do Serviço Meteorológico Nacional e delegado de propaganda médica. Por volta de 1958, Herberto Helder frequentou o Café Gelo, onde o grupo surrealista português se encontrava, mas nunca se afirmou como integrante do grupo. Quando Herberto Helder publicou em 1958 seu primeiro livro *Amor em visita*, Asger Jorn teve seu reconhecimento como artista ampliado para a esfera internacional e participou de exposições como a mostra coletiva “50 anos de arte moderna” em Bruxelas que trazia dentre os artistas exibidos Cândido Portinari⁸. Durante os três anos seguintes, Herberto Helder viveu perambulando entre França, Bélgica, Holanda e Dinamarca⁹ e teve diversos empregos como operário, carregador e guia de marinheiros pelos bairros de Amsterdam¹⁰. Asger Jorn, por sua vez, em 1959, exibiu em Paris a série “Modificações” e produziu um livro colaborativo com Guy Debord denominado *Memórias (Mémoires)*.

Apesar terem vivido na mesma época e terem frequentado as mesmas cidades, não encontramos, até este momento, nenhum documento que possibilitasse inferir um possível encontro entre Asger Jorn e Herberto Helder. Iremos, assim, desenvolver um estudo comparativo das obras de **artistas sem contato**. Para isso, é desenvolvida uma análise que se fundamenta na contrastação de conceitos desenvolvidos nas obras. A experimentação é o eixo estrutural das obras de Asger Jorn e Herberto Helder que nos levará para três elementos fundamentais de comparação entre eles: suas relações com o surrealismo, o estabelecimento de uma terceira disposição de pensamento que se afasta das relações de oposição e o combate de suas formas artísticas contra si próprias. Traremos para o nosso estudo um ponto específico na concepção de arte proposta por Souriau: “arte é o que torna comparáveis entre si a pintura ou a poesia, a arquitetura ou a dança” (SOURIAU, 1983, p. 52). Esta dissertação poderia ser

⁸ ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento84309/50-anos-de-arte-moderna-1958-bruxelas-belgica>>. Acesso em: 10 de Nov. 2018.

⁹ Dados biográficos publicados pela Porto Editora responsável pela publicação de algumas edições de Helder como *Em minúsculas* (2018), compilação das colaborações de Helder em *Notícia - Semanário Ilustrado* entre 1971 e 1972, época que viveu em África.

¹⁰ *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, Vol. 5, Lisboa, 1998.

um estudo literário comparado, se tivéssemos abordado a prática de Jorn dentro da esfera da literatura, ou um estudo artístico partindo de uma leitura da obra de Helder dentro da esfera das artes visuais. Escolhemos, no entanto, trazer tanto Herberto Helder quanto Asger Jorn para a mesma esfera aqui denominada de “arte” em conformidade com a noção trazida por Soriau citada anteriormente. Porém, iremos elaborar uma aproximação entre Helder e Jorn por conceitos e estruturas inerentes às suas obras. O faremos a partir do entendimento de que ambos pertencem a um sistema artístico¹¹ contextualizado no pós-guerra que entende a diluição das fronteiras entre as artes como um todo (plásticas, música, arquitetura, literatura, cinema, fotografia, etc). Seguiremos a sugestão de Coutinho (2010) que leva em conta “não só o locus histórico-cultural de produção da obra como também o da recepção, e a relação estabelecida entre ambos” (COUTINHO, 2010, p. 121).

Para isso, o *corpus* que sustenta a nossa análise de Helder foi delimitado nos livros *Ou o poema contínuo* (2006), *Photomaton & Vox* (2013), *O bebedor nocturno* (2010), *Oulof* (1997) e *Doze nós numa corda* (1997b). Em *Ou o poema contínuo*, trataremos, principalmente, o poema “Húmus” (analisado no terceiro capítulo), entretanto iremos recorrer a outros poemas como “O corpo o luxo a obra”, “Mão: a mão” e “Exemplos” para demonstrar a continuidade nessa poesia que o próprio título do livro nos sugere. Selecionamos a partir de *O bebedor nocturno* (2010), *Oulof* (1997) e *Doze nós numa corda* (1997). respectivamente, “Oração mágica finlandesa para estancar o sangue das feridas”, “Carta para Ruggero Jaccobi” e “Situação-torso”. No *corpus* de análise de Asger Jorn iremos unir a sua produção teórico-crítica e sua prática artística. Nele, encontram-se cartas, entrevista transcrita e ensaios reunidos nos livros *Discurso para os pinguins* (*Discours aux pingouins et autres écrits*, 2001) e *Acima de tudo a fraternidade - Escritos de Asger Jorn sobre arte e arquitetura: 1938-1958* (*Fraternité Avant Tout - Asger Jorn's Writings on Art and Architecture: 1938-1958*, 2011). Dentro da produção artística de Jorn trazida para a discussão estão os obras *Primavera* (*Springtime*, 1939) e *A colina* (*The Hill*, 1939) que se relacionam com o surrealismo, um *Experimento com desenho automático* realizado em 1946 como exemplo de trabalho

¹¹ Referimos aqui ao sistema da arte proposto por Anne Cauquelin em *Arte contemporânea: uma introdução* (2005) que ao ser analisado contribui para a compreensão do conteúdo das obras e que se trata de um sistema econômico com determinações de mercado e agentes ativos, como produtor, comprador, críticos, publicitários, curadores, instituições e museus.

colaborativo com mais de vinte artistas, duas obras homônimas denominadas *Automolok* de 1947 e de 1948, *A parte da águia* (*The eagle's share I*, 1950) e as séries *Jubileu* (*Jubiläumsm*, 1960) e *Modificações* (*Modifications*, 1962) elaboradas durante a atuação de Jorn na Internacional Situacionista.

Esta dissertação foi organizada em três capítulos. No primeiro capítulo, “Vozes comunicantes”, iremos inicialmente apresentar seus percursos dentro de movimentos e vanguardas a fim de contextualizar suas atuações. Em seguida, iremos trazer recortes da recepção crítica dos trabalhos de Asger Jorn e Herberto Helder o que corresponde ao método comparativista que compreende que “a recepção de uma obra não é um objeto de análise isolado, um fim em si mesma, mas seu estudo é uma etapa das relações interliterárias genéticas (nascidas dos contatos, diretos ou não)” (CARVALHAL, 2006, p. 71). Iremos analisar as relações desses artistas com os movimentos surrealistas para alcançar outros pontos articulados nas suas produções que se relacionam diretamente com a experimentação. No capítulo 2, iremos tratar das construções de um terceiro caminho que Asger Jorn e Herberto Helder realizam na estruturação das suas obras para escapar do estado de paralisia que ocorre com as relações de oposição. Iremos, em seguida, verificar como essas construções se desenvolvem nas obras de Jorn e Helder e convergem para serem instrumentos de contestação da forma. O terceiro capítulo se fundamenta na discussão sobre os atravessamentos autorais contidos em alguns trabalhos específicos desenvolvidos a partir da colagem, da descolagem e das modificações em Jorn e da montagem e tradução em Helder. Estes atravessamentos foram compreendidos a partir da noção de transautoria desenvolvida ao longo do capítulo. Compreendemos que seus posicionamentos artísticos são distantes, distintos e conflitantes. Apesar de ser impossível inseri-los dentro de um mesmo movimento artístico e de suas escolhas apontarem para as margens do circuito artístico-literário, eles refletem a incorporação do contexto histórico das produções artísticas e das vanguardas do segundo pós-guerra neste circuito. A escolha de Asger Jorn e Herberto Helder para a análise acerca da experimentação não é somente um recurso metodológico de recorte das produções do pós-guerra. O recorte visa trazer para a mesma discussão (e não para o mesmo discurso) artistas cujas práticas trilham caminhos paralelos, mas que se entrecruzam em alguns pontos específicos para logo seguirem cada um à sua maneira e em seu respectivo lugar. Nesses

momentos em que suas estratégias correspondem, mas não se adequam, a experimentação surge através de mecanismos de combate da forma artística contra si própria.

2 Vozes Comunicantes

Este capítulo se dedica a algumas considerações sobre os movimentos e vanguardas frequentados por Asger Jorn e Herberto Helder associados a outras proposições teóricas a fim de trazer alguns elementos de experimentação correspondentes e divergentes. Em seguida, abordaremos as suas aproximações com o movimento surrealista para discutir questões pertinentes em as ambas produções, como o automatismo, a individualização, a autenticidade e os tensionamentos entre elementos composicionais.

2.1 Passos em volta

No catálogo da exposição portuguesa coletiva *Visopoemas* (1965), que teve a colaboração de Herberto Helder, António Aragão, Ernesto de Melo e Castro e Salette Tavares, encontramos um poema denominado “Homenagem a Isidore Isou” de António Barahona da Fonseca:

Colho as letras as sílabas
as palavras vivas
e meto-as na máquina lenta
de dizer

as rodas gastam-se no osso do poema
na pedra informe nas sílabas mudas
treme de pavor as letras frias
nos versos recentes saídos da prensa
nos versos fluidos letras apenas
(BARAHONA, 1965, s/p)

O som das palavras vivas ditas lentamente se perde nas palavras impressas, mudas que se tornam letras apenas. Mas, como “letras apenas”, elas são também potências para a exploração visual. A homenagem a Isidore Isou consiste em apontar para outro lugar de exploração sonora e visual das palavras: o Movimento Letrista (1945-2007).

Como movimento, o Letrismo comportava vários grupos e relações por afinidades variadas para empreender um trabalho em específico, uma intervenção ou uma exposição. Isou propunha para os Letristas o trabalho poético com a incorporação do

som da letra e a experimentação com vogais. Com o tempo, a exploração dos elementos visuais foi incorporada na produção dos membros do grupo, como na do próprio Isou, que aprendeu a pintar para utilizar as potencialidades da união do verbal ao visual. Mais tarde, os participantes do movimento passaram a agregar saberes e práticas das artes mesclando-as. (GOBIRA, 2012, p. 67)

A ampliação das relações e o entrecruzamento das artes causados, por exemplo, pela redução da poesia a letras e a exploração sonora em um cinema sem imagens levaram o movimento letrista a desencadear uma produção criativa que, ao invés de recusar a arte, para superá-la, reafirmava-a. Em 1951, Guy Debord, que começa a manter ligação com Jorn apenas em 1954, passa a integrar o Movimento Letrista e, no ano seguinte, rompe com o movimento para criar a Internacional Letrista (1952-1957), com Gil Woman e Serge Berna. Em 1955, Guy Debord e Gil Wolman publicam um texto denominado “Por que letrismo?” em que explicam os motivos que os levaram à ruptura com o Movimento Letrista:

Além disso, na medida em que essa "elite intelectual" da Europa moderna ainda mantém uma aproximação entre a inteligência e os vestígios da cultura, a confusão de que falamos não tem mais peso. Aqueles nossos companheiros que, ao longo dos anos, tentam mais uma vez chamar a atenção para isso, ou simplesmente viver de suas penas, tornaram-se idiotas para enganar o mundo. Infelizmente, eles ruminam as mesmas atitudes que serão reutilizadas rapidamente por outros. Eles não sabem como um método de renovação refresca a vida. Prontos para abandonar tudo e aparecer na "nova nova revista francesa", como palhaços gentilmente apresentando seus truques, porque sua busca nunca leva a lugar algum.¹² (DEBORD; WOLMAN. 1955, s/p, tradução nossa)

A crítica de Debord e Wolman a Isidore Isou e os letristas consiste em que as afrontas feitas pelo grupo não eram suficientes para a realização de práticas que fossem além da esfera artística. Apesar de, na Internacional Letrista, a atividade artística não ser mais prioritária, o grupo retoma práticas artísticas como a hipergrafia, desenvolvida pelo Movimento Letrista. Sua dimensão crítica foi refletida em ações como a panfletagem e na elaboração do “Guia

¹² Besides to the extent that this 'intellectual elite' of modern Europe still retains an approximation of intelligence and the vestiges of culture, the confusion which we have spoken of no longer holds sway. Those of our companions over the years who try once again to draw attention to it, or simply to live by their pens, have become so idiotic in order to fool the world. They sadly ruminate the same attitudes which will be reused more quickly by others. They don't know how a method of renewal refreshes life. Ready to abandon everything to appear in the "new new French review", like clowns kindly presenting their tricks because their quest never leads anywhere. Tradução nossa.

para a realização do *détournement*¹³ (*Mode d'emploi du détournement*, 1956). É na Internacional Letrista que irão surgir algumas das questões desenvolvidas posteriormente em outro movimento de vanguarda.

Em 1957, Guy Debord e os membros da Internacional Letrista se unem a outros intelectuais e artistas provenientes dos grupos Movimento por uma Bauhaus Imaginista¹⁴ (1953-1957) e Associação Psicogeográfica de Londres¹⁵, e formam a Internacional Situacionista em que a crítica à arte e à economia-política foram unificadas. Dentre seus membros estão Guy Debord, Raul Vaneigem, Michelle Bernstein, Constant Nieuwenhuys e Asger Jorn.

As provocações entre Guy Debord e Isidore Isou se estendem à Internacional Situacionista, e, conseqüentemente, Asger Jorn investe contra os ataques deste e publica em 1960 no Boletim da Internacional Situacionista o texto “Originalidade e grandeza no sistema de Isou” (*Originalité et grandeur sur le système d'Isou*). Nele, Jorn afirma não saber se o método criado por Isou é um sistema religioso ou apenas artístico, uma vez que Isou se coloca como ponto de origem da criação artística, ou seja, o detentor de uma originalidade divina: “Eu sou deus, ou porque Deus é jovem, ou porque sou Isou, o ponto de origem”¹⁶ (ISOU, s/d *apud* JORN, 2001). Jorn compreende que o sistema criado por Isou o exclui automaticamente e, conseqüentemente, a originalidade pessoal defendida por ele, pois o uso visual da letra ou signo não remeteria a outra senão ela mesma.

¹³ *Détournement* se refere à ação estratégica de ataque à autoria que retira elementos de determinado contexto para reorganizá-lo.

¹⁴ Asger Jorn foi fundador do Movimento por uma Bauhaus Imaginista que buscava através da experimentação uma “estética que devia basear-se numa comunicação que agitasse e surpreendesse, em vez de ser racional ou funcional; a preocupação devia estar no efeito imediato dos sentidos, sem levar em conta utilidade ou valor estrutural” (HOME, 2004, p. 44).

¹⁵ Ralph Rumney foi um dos fundadores da Associação Psicogeográfica de Londres que teve sua existência comprovada com a exposição em Bruxelas denominada “Primeira exposição de psicogeografia” (GOBIRA, 2012), mas sua existência, constituição e diluição são questionadas por estudiosos como Stewart Home em *Assalto à cultura* (2004).

¹⁶ *je suis dieu, ou bien parce que dieu, c'est la jeunesse, ou bien parce que je suis Isou, le point d'origine*. Tradução nossa.

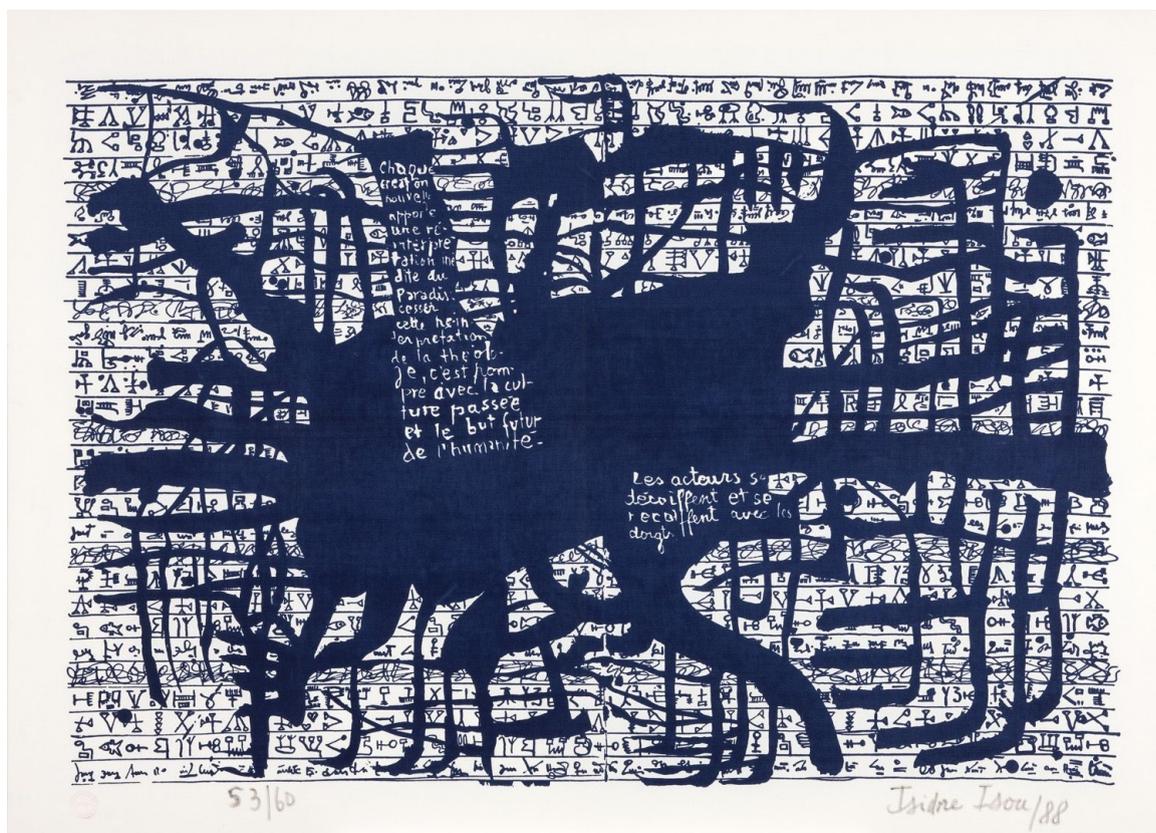


Figura 1. ISOU, Isidore. *Hipergrafia*, polígono. Material gráfico sobre papel. 1964 (1988)

Para Isou, em uma composição artística que tem nas letras seu fundamento, a ênfase não deve ser na inserção delas na imagem pictórica, mas a redução desta às letras (ISOU, 1961), mesmo que elas sejam apenas vestígios de muitos alfabetos e sistemas de escrita diferentes (Figura 1). A técnica criada por Isou que se baseia nessa premissa é denominada hipergrafia e consiste em usar não apenas letras latinas, mas todos os alfabetos e signos, até mesmo inventados, na composição pictórica de forma a ressaltar o aspecto visual destes em sobreposição aos seus significados, tornando-as “letras apenas” como sugerido no poema de Barahona no catálogo da exposição *Visopoema*.

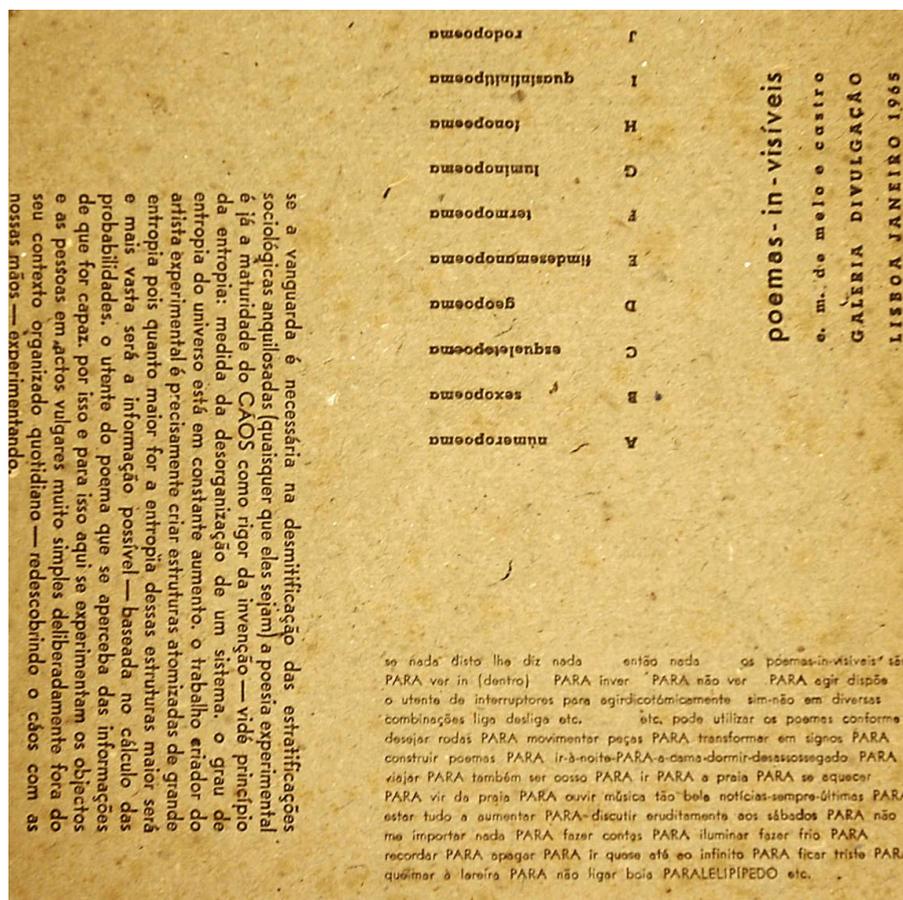


Figura 2. MELO E CASTRO, Visopoemas, 1965¹⁷.

Nesse catálogo, nos deparamos também com um trabalho de Ernesto Melo e Castro (figura 2) que traz na mesma página textos com posicionamentos distintos. A mudança espacial do escrito na página não busca reduzir as letras à imagem pictórica ou mudar a perspectiva da leitura. A visualidade não se mantém apenas na estruturação dos poemas no branco das páginas, ela também é intrínseca às obras e encena a desconstrução das significações, tornando os poemas “in-visíveis”:

e nada disto lhe diz nada então nada os poemas-in-visíveis são PARA ver in (dentro) PARA inver PARA não ver PARA agir dispõe o utente de interruptores para agir dicotomicamente sim-não em diversas combinações liga desliga etc. etc. pode utilizar os poemas conforme desejar rodas PARA movimentar peças PARA transformar em signos PARA construir poemas PARA ir-à-noite-PARA-a-cama-dormir-de-ssossogado PARA viajar PARA também ser oosso PARA ir PARA a praia PARA se esquecer PARA vir da praia PARA ouvir música tão bela notícias-sempre-últimas PARA estar tudo a aumentar PARA-discutir eruditamente aos sábados PARA não me importar nada PARA fazer contos PARA iluminar fazer frio PARA recordar PARA apagar PARA ir quase até ao infinito PARA ficar triste PARA queimar à lareira PARA não ligar boia PARALELÍPEDO etc.

¹⁷ Disponível em: <<https://po-ex.net/exposicoes/exposicoes-colectivas/visopoemas/>>

ir-à-noite-PARA-a-cama-dormir-desassossegado PARA viajar PARA
 também ser o osso PARA ir PARA a praia PARA se aquecer PARA
 vir da praia PARA ouvir música tão bela notícias-sempre-últimas
 PARA estar tudo a aumentar PARA discutir eruditamente aos sábados
 PARA não me importar nada PARA fazer contas PARA iluminar fazer
 frio PARA recordar PARA apagar PARA ir quase até ao infinito
 PARA ficar triste PARA queimar a lareira PARA não ligar boia
 PARALELIPÍPEDO etc.¹⁸
 (MELO E CASTRO, 1965, s/p)

Em um dos textos com posicionamento alterado no catálogo, Melo e Castro, propõe que “a vanguarda é necessária na desmitificação das estratificações sociológicas anquilosadas (quaisquer que eles sejam) a poesia experimental é já maturidade do CAOS como rigor da invenção” (1965). A função de se experimentar se relaciona, então, com a necessidade de criação de mecanismos que tendem a substituir os procedimentos anteriormente realizados, e principalmente, com o desenvolvimento e desdobramento das estruturas artísticas: “Os poetas ligados ao experimentalismo procuraram se conectar a rede internacional que se organizava, então, em torno da Poesia Concreta, de modo a romper o isolamento político e a estimular a inovação estética em curso em vários países, tendo a poesia brasileira como uma das pontas desta meada” (BARBOSA, 2005, p.23).

A experimentação, que trataremos para a discussão nesta dissertação, se difere do experimentalismo no movimento da Poesia Experimental Portuguesa, pois compreendermos que ela está além da esfera dos movimentos, correntes ou estilos artísticos: ela é como “uma grande figura de retórica que atua em vários níveis do discurso, inclusive na sua totalidade” (TELES, 1996, p. 188), sendo capaz de repetir ou transformar conforme o grau de originalidade desejado no momento criação. A escolha do termo experimentação foi feita a fim de nos mantermos afastados da temporalidade e espacialidade específicas que o vocábulo experimentalismo traz em si.

Asger Jorn e Herberto Helder são artistas que não possuem um vínculo estável com movimentos que destacam o termo experimentalismo. Iremos, assim, realizar um estudo comparatista entre eles que nos mostre como seus descentramentos e suas movimentações erráticas são entrelaçados a práticas que enfatizam a experimentação. A escolha de outro

¹⁸ Texto transcrito da figura 2

poeta que não fosse Herberto Helder, como Ana Hatherly ou Ernesto de Melo e Castro, implicaria uma abordagem a partir da arte experimental como movimento, estilo ou vanguarda.

A experimentação compreendida aqui não é um mecanismo que leva à possibilidade de se criar algo exclusivamente novo. Por este motivo, também optamos pelo estudo de Asger Jorn e não de Isidore Isou. A experimentação nos interessa para a discussão não da novidade do objeto artístico, mas das possibilidades de instrumentalização deste sugeridas tanto por Asger Jorn quanto por Herberto Helder, como veremos adiante. Esta instrumentalização do objeto artístico é sugerida no catálogo da exposição *Visopoemas*:

[...] um poema deve ser usado como um instrumento fetichista e consome-se em si numa espécie de ludus encantatório. por isso se dão nomes à matéria: inventa-se e destroi-se para que ela viva a sua tremenda metamorfose. a poesia deve ser tomada por todos os sentidos: quando verbal não deixará tam/bém de ser contra o verbo. queremos uma poesia que não explique conteúdos mas forneça estados: donde uma linguagem negra, ausência de estilo e o ataque à fraude da limitação: poesia-contra, poesia-recusa-que-acusa, poesia contra o instituído, o legal, o ordenado e convencional. poesia da liberdade por estarmos demasiadamente perdidos no cúmulo da condenação. (ARAGÃO, 1965)

O trecho de António Aragão convoca o poema a ser instrumento de combate contra a limitação, o instituído, a ordenação e, simultaneamente, contra si próprio. A busca pela metamorfose do poema para que ele possa atingir todos os sentidos, como descrita acima, é observada tanto nos cadernos de *Poesia Experimental 1 e 2* quanto na elaboração dos visopoemas, em que novas mídias foram incorporadas na prática da poesia, tais como a pintura e a criação de objetos, fazendo com que o concreto na poesia desse lugar à visualidade (TORRES, 2008). Apesar da atuação de Herberto Helder nesse cenário do experimentalismo português e também através das revistas *Hidra* (1966) e *KWY* (1958-1964), em uma autoentrevista, publicada pela primeira vez em 1987 pela revista *Luzes da Galiza* e, posteriormente, pelo jornal Público em 1990, o poeta alerta para o lugar-comum e para o equívoco ao se tratar o poema como um objeto: “não é exactamente um objecto, o poema, mas um utensílio: de fora parece um objecto, tem suas qualidades tangíveis, não é porém nada para ser visto mas para manejar” (HELDER, 1990, s/p).

Essa instrumentalização do poema proposta por Helder é compreendida nesta dissertação como um meio para a realização do combate descrito por António Aragão (1965) no trecho citado anteriormente. Silvina Rodrigues Lopes (2011) em entrevista à Sibila afirma que a obra de Herberto Helder apresenta um processo de “des-naturalização da poesia” e de “combate da forma contra si própria”. O poeta, ao propor uma “devastação morfológica” (HELDER, 2015, p. 594), (re)afirmar que “um poema é a melhor crítica a um poema” (HELDER, 2015, p. 603) e que deve ser colocado “poema contra poema” (HELDER, 2015, p. 604), o transforma em um utensílio para o combate da sua própria forma-poema.

É preciso desmanchar: fazer
 uma paisagem centrífuga, porque a violência
 alimenta-se de música,
 música fervente. Electrochoque para os textos apoiados assim
 como que em música como que
 Ali. Isso. Como que: o dínamo nas cabeças lírico-psicóticas:
 truculentas - estragando.
 (...)
 Destrói: esta paisagem
 eternamente em órbita em torno
 deste eixo.
 (HELDER, 2015, p. 305-306).

A lúcida necessidade de destruição dos textos (ou do poema) pode nos revelar a necessidade do eu-lírico de certa ruptura no seu fazer poético. E, através de “uma linguagem que vai até a gênese, ao elemento primordial, ao próprio abismo da matéria” (ROSA apud SILVA, 2004), o confronto se dá nos poemas de Helder sem, entretanto, romper completamente com a palavra, as letras, seus sons e suas visualidades. A radicalidade deste combate está em se manter como combate e não efetivamente em buscar a redução das letras a uma imagem pictórica ou sonora apenas. A manutenção deste confronto ocorre, principalmente, através experimentação que desvela tensões críticas e conceituais como fundamentos estruturais da obra de Helder.

O combate da forma contra si própria também revela tensões críticas-conceituais através da experimentação no fazer artístico de Asger Jorn. Brøns e Aagesen (2014), logo nas primeiras linhas do texto de abertura do livro *Restless Rebel*, afirmam que a arte, para Jorn, se

trata de interagir e intervir no mundo através da provocação às normas e noções existentes. Para isso, o artista utilizava estratégias que vão desde ironia, humor, paradoxos e ambiguidades ao *détournement*¹⁹. A experimentação na obra de Jorn também se relaciona diretamente com a sua atuação no grupo CoBrA (1948-1951). O artista é um dos criadores do movimento CoBrA Internacional de Artistas Experimentais - juntamente com o poeta Charles Dotremont (Dinamarca), Joseph Noiret (Bélgica), Karel Appel, Constant e Corneille (Holanda) que teve um aumento significativo no seu número de participantes para mais de 50 artistas, poetas, teóricos e etnólogos de 10 países distintos (HOME, 2004). O grupo CoBrA, em guerra com a cultura existente, procurava romper com as imposições e convencionalidades impostas em que o papel do artista ocupa uma posição privilegiada de especialista e *connoisseur* que deve ser eliminada (CONSTANT, 1948).



Figura 3. CORNEILLE, Os ciclistas. Óleo s/ tela. 1948

¹⁹ Estratégia, desenvolvida pelo grupo Situacionista que, como aponta Gobira (2012), seria “uma forma de desviar textos e imagens já existentes conferindo um novo sentido ao recorte sob novo contexto”.

O grupo tinha como objetivo a promoção da espontaneidade na pintura e a criação de uma linguagem pictórica repleta de figurações sem referência no "real", mas que não caísse no "automatismo-psíquico-puro" proposto pelos surrealistas. O abandono da consistência da forma geométrica e a ênfase na materialidade das pinceladas e das suas veladuras somadas à espontaneidade ressaltada pelas linhas em preto, como na figura 3, buscam o afastamento da valorização do gesto artístico carregado de técnicas e tradicionalismos. Os integrantes do grupo CoBrA tinham a consciência dos riscos da experimentação proposta por eles ser confundida com o Surrealismo, a Arte abstrata e o Expressionismo. A fim de se diferenciar desse "automatismo-psíquico-puro", Jorn publica no primeiro número da revista *CoBrA* em 1949 o texto "Discurso aos pinguins" (Discours aux pingouins) em que afirma que o automatismo psíquico está organicamente ligado ao automatismo físico, sendo necessário se considerar a incapacidade do mundo metafísico transcender o mundo material que o produz:

[...] a real função do pensamento é buscar meios próprios para satisfazer nossas necessidades e desejos (...) nossa experimentação visa dar voz ao pensamento, fora do controle exercido pela razão. Através desta espontaneidade irracional, chegamos à fonte vital de ser. Nosso objetivo é escapar do reino da razão que não era, que não é ainda outra coisa a não ser o reino idealizado pela burguesia, para se alcançar o reino da vida (JORN, 2001, p.93, Tradução nossa).

2.2 Arte e revolução

No catálogo da exposição *Asger Jorn – um desafio à luz*, que ocorreu no Brasil entre 2012 e 2013, Jacob Thage, curador da exposição e diretor do Museu Jorn na Dinamarca, relata que "os primeiros desenhos e pinturas produzidos por Jorn são característicos de uma arte modernista e retrospectiva, feita na Dinamarca nos anos de 1920 e 1930, que tinha raízes na pintura naturalista francesa do final do século XIX" (THAGE, 2012, p.7). Para ele, é quando Jorn muda para Paris em 1936 que uma transformação artística se torna evidente em seus trabalhos.

Em Paris, Jorn foi aluno de Fernand Léger, mas quando deixou Copenhague tinha a intenção de estudar com Kandinsky. Como ele não tinha uma escola, Jorn optou por estudar

com Fernand Léger que “era o artista mais moderno em Paris que tinha uma escola”²⁰ (JORN *apud* ATKINS, 1968, p. 26, Tradução nossa). Vemos na fala de Jorn seu interesse, naquele momento, em fazer parte do sistema artístico europeu vigente na década de 1930. Com Léger, Jorn estudou os princípios de composição das formas orgânicas na pintura abstrata, além do preenchimento de áreas com cores contrastantes que acabaram por ser incorporadas em algumas pinturas do final da década de 1930 e do início dos anos de 1940. Kurczynski, em *The art and Politics of Asger Jorn* (2014), sugere que o artista, ao aplicar as técnicas aprendidas na França, subverte-as para que elas tenham uma nova finalidade estética. A autora afirma que Jorn “introduz detalhes do *kitsch* como uma crítica ao alto modernismo que parte de dentro dele” (KURCZYNSKI, 2014, p. 18, grifo nosso, tradução nossa). A combinação de formas biomórficas planas em cores fortes com os contornos pretos e finos na obra *A colina* (*The Hill*, 1939, Figura 4), de acordo com Kurczynski, não apenas demonstram as influências de Klee e Miró, como também se referem as sombras de imagens do espaço encontradas em ilustrações de ficção científica da década de 1930.



Figura 4: JORN, Asger. *A colina (The Hill)*, 1939, óleo e areia sobre tela, 32,2 x 80 cm

O *Kitsch* é um elemento fundamental de análise para a compreensão do caráter subversivo em Jorn que se constitui a partir da “combinação de agitação, ironia, paródia,

²⁰ ”Fernand Léger was the most modern artist in Paris who had a school” (JORN *apud* ATKINS, 1968, p. 26, Tradução nossa).

materialismo, populismo e crítica aberta à exclusividade social imposta pela alta arte do classicismo ao modernismo e adiante” (KURCZYNSKI, 2014a, p. 1, tradução nossa). Ao longo do livro, Kurczynski assume a tese de que o *Kitsch* é em si uma vanguarda manifestada e estendida no conjunto da obra de Jorn (2014a). Ele aparece nas suas obras quando surge a espontaneidade do traço que nos remete a desenhos infantis, quando Jorn adequa as pinturas de artistas desconhecidos com sua assinatura e gesto (como nas séries *Modificações* de 1959 e *Novas desfigurações*²¹ de 1962), na temática (mitos e ficção científica) e no uso de materiais (pôsteres, papelão). A partir do *Kitsch*, Jorn se posiciona no que diz respeito à separação entre a arte e o popular, entre o artista e o homem comum, bem como Walter Benjamin em 1934 concebe a relação entre autor e produtor (BENJAMIN, 1994).

Benjamin nos lembra que estamos diante de um grande processo de fusão de formas ou gêneros literários que nos permite ultrapassar suas oposições. Para isso, a obra deve romper com o seu isolamento dos contextos sociais, ou seja, ela deve estar localizada dentro das relações sociais organizadas a partir das relações de trabalho. O autor deve atentar para seu lugar dentro do processo produtivo: “e quanto mais ele conhecer sua função no processo produtivo, menos ele se sentirá tentado a apresentar-se como intelectual puro” (BENJAMIN, 1994, p. 136).

A consciência do seu posicionamento crítico e do seu diálogo com a arte se evidencia também quando Jorn se relaciona diretamente com movimentos artísticos como o surrealismo. Para o crítico Steven Harris, em “Asger Jorn, dentro, sobre e depois do surrealismo”²² (2014), não há **evidências plásticas** que comprovem o interesse de Jorn pela arte surrealista, pois seus trabalhos seriam somente o reflexo do estudo de cores, linhas e formas no espaço pictorial. Harris sugere que as obras de Jorn que se aproximam da estética surrealista em meados da década de 1930 possuem pouco valor artístico dentro do sistema de arte por serem trabalhos de aprendiz. Apenas a obra *Primavera* (*Springtime*, 1939, Figura 5) traz, segundo o autor, uma tensão entre a linha na superfície e a profundidade do cenário que a potencializa em

²¹ A série *Modificações* foi apresentada ao público em 1959 em uma exposição denominada *Pinturas desviadas* (*Peintures détournées*) na Galeria Rive Gauche em Paris. O termo “modificações” também se refere ao processo de atuação de Jorn em quadros de outras autorias em que parte da composição original é mantida. Esta técnica foi realizada ainda em outra série intitulada *Novas Desfigurações* (1962).

²² “Asger Jorn in, on and about surrealism”.

relação aos outros trabalhos porque cria um espaço ilusório típico do surrealismo. De acordo com Harris, “Jorn se interessa muito mais pelo potencial produtivo da linha para gerar imagens do que pela representação de um espaço ilusório, e este é o caminho que ele segue”²³ (HARRIS, 2014, p. 55, tradução nossa).



Figura 5: JORN, Asger. *Primavera (Springtime)*, 1939, óleo sobre tela, 125,2 x 87,6cm.

A afirmação sobre a falta de evidências plásticas surrealistas nessas obras se fundamenta apenas em recursos pictóricos, e as trata como **meros exercícios** sem uma intenção surrealista, **deslocando-as para fora** do surrealismo. De acordo com o autor, a crítica de Jorn ao surrealismo é que o fundamento conceitual deste é um modo de pensar que favorece apenas a linguagem e a mente em relação a outras formas de experiência humana. “Jorn considera que o pensamento emerge de um comprometimento com a matéria, quando o ser humano se percebe através da arte e do trabalho e transforma a matéria e ele mesmo neste

²³ ”Jorn has far more interest in the productive potential of the line to generate imagery than in the depiction of an illusionistic space, and this is the path that he will continue to follow”. (HARRIS, 2014, p. 55)

processo” (HARRIS, 2014, p.66, tradução nossa)²⁴. Entendemos, todavia, que a relação de Jorn com o surrealismo é apenas um posicionamento de se contraposição ao movimento e não de rejeição ou negação. Outros confrontos foram tecidos por ele em diversos momentos da sua trajetória, e não apenas com o surrealismo. Buscamos, ao tratar do seu embate com o surrealismo, enfatizar e ilustrar sua estratégia artística que se fundamenta no combate à arte como forma de se evitar um estado de paralisia nela.

Por isso, em 1947, Asger Jorn se reúne com Noël Arnaud (França), Christian Dotremont (Bélgica) e Zdenek Lorenc (Tchecoslováquia) e no Grupo Surrealista Revolucionário a fim de “renovar a experimentação surrealista, afirmar a sua independência e a necessidade de ação comum” (DOTREMONT, 1947 *apud* HOME, 2005, p.21). O grupo tentava também recuperar a relação de trabalho entre os surrealistas e os comunistas, interrompida por volta de 1935, quando parte dos integrantes do movimento se declarou descontente com as práticas elucidadas no tratado *Quando os surrealistas estavam certos (Du temps que les surréalistes avaient raison*, BRETON, 1935).

A aproximação dos surrealistas do “marxismo”, na segunda metade dos anos 20, de modo algum o favorece. Ao contrário, parece mesmo ter limitado, ainda que não esgotado, a experiência filosófica do surrealismo ao lhe impor o horizonte do chamado materialismo dialético, dominante naqueles anos no marxismo francês, e o limitou apesar do esforço, particularmente de André Breton, por fazer a crítica do “materialismo primário” dos intelectuais do Partido Comunista francês (PCF), trazendo para o interior desta crítica as influências modernistas da literatura francesa, do romantismo e mesmo das correntes místicas. Esta limitação se manifesta numa exigência, autoposta ou concedida, de ortodoxia e fidelidade doutrinária que não é difícil de ser vista em alguns de seus escritos após a sua “adesão” ao “materialismo dialético” (formalmente ocorrida no *Second manifeste*). (AQUINO, 2005, p. 10)

A elaboração da crítica que trazia em si as influências do romantismo e do modernismo da literatura francesa (ambos ícones da alta literatura) feita por Breton ao Partido Comunista confrontava com as questões em torno do gênio artístico e da cultura popular caras a Asger Jorn. O Grupo Surrealista Revolucionário buscou, então, uma reformulação a partir da perspectiva materialista, sem, contudo, deixar de romper completamente com as

²⁴ ”Jorn sees thought emerging out of an engagement with matter, as the human being realizes him- or herself through art and labour, and transforms both matter and him- herself in that process.” (HARRIS, 2014, p.66, tradução nossa)

proposições surrealistas. Mas, logo no ano seguinte, em 1948, o Grupo Surrealista Revolucionário se dissolveu, enquanto o grupo holandês Reflex publicava o texto “Declaração de Liberdade” de Nieuwenhuis Constant²⁵ em que a necessidade do caráter revolucionário da arte é destacada como forma de combate a uma cultura fundamentada no individualismo que convencionalmente suprime a expressão popular e favorece a imposição das formas de arte tradicionais burguesas:

No vazio cultural sem precedentes que surgiu depois da guerra... no qual a classe dominante burguesa empurra cada vez mais a arte para uma posição de dependência... nos vemos às voltas com uma cultura de individualismo, que é condenada pela mesma cultura que a produz, uma vez que sua convencionalidade se opõe ao exercício da imaginação e do desejo, e impede a expressão vital... Não poderá haver arte popular enquanto formas de arte forem historicamente impostas, mesmo se concessões como participação ativa sejam feitas ao público. A arte popular se caracteriza pela expressão vital, que é direta e coletiva. Uma nova liberdade está para nascer uma liberdade que permitirá às pessoas que satisfaçam seus desejos criativos. Como resultado desse processo, a profissão de artista não mais ocupará uma posição privilegiada, e é por isso que alguns artistas contemporâneos resistem a ele. No período de transição, a criação artística se encontra em guerra com a cultura existente, ao mesmo tempo que anuncia uma cultura. Com esse papel dúbio, a arte tem um papel revolucionário na sociedade. (CONSTANT, 1948 *apud* HOME, 2004, p.22)

A “Declaração de Liberdade” precede em meses a criação do grupo CoBrA (1948-1951), mas já anunciava parte do seu programa: crítica ao individualismo, à convencionalidade e à repressão da arte popular pelas formas de artes instituídas, a não-especialização da função do artista, a construção da coletividade na arte. A composição do CoBrA²⁶ acontece em torno de Constant, Appel, Corneille Noiret, Dotremont e Jorn que se reúnem por entenderem que “a única razão para manter a atividade internacional é uma colaboração experimental e orgânica, evitando uma teoria estéril e dogmatismo” (DOTREMONT, 1948 *apud* HOME, 2005, p. 23). O nome do grupo foi criado a partir das iniciais das cidades de origem dos primeiros integrantes: Copenhague, Bruxelas e Amsterdã. Sua crítica aberta à concepção surrealista de base idealista pode ser vista, pontualmente, no

²⁵ Pintor holandês fundador do grupo Reflex (1948) que junto com Asger Jorn, Christian Dotremont Appel, e Corneille formaram o grupo CoBrA - Internacional de Artistas Experimentais em 1948.

²⁶ Iremos adotar a sigla do grupo mantendo as primeiras letras de cada cidade em maiúscula (CoBrA) para lembrar aos leitores as origens e a internacionalidade do grupo.

artigo “Discurso aos pinguins” (*Discours aux pingouins*), publicado em 1949 no número 1 da Revista *CoBrA*, que problematiza a seguinte definição de surrealismo encontrada no primeiro *Manifesto do Surrealismo* (1924):

Surrealismo, n.m. Automatismo psíquico pelo qual alguém se propõe a exprimir seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral (BRETON, 1924 *apud* TELES, 1982, p.191).

Em oposição a esta perspectiva idealista do automatismo, o fundamento materialista afirma que “o pensamento é um reflexo da matéria, assim como o espelho. O mundo metafísico não é capaz de ir além do mundo material”²⁷ (JORN, 2001, tradução nossa). Tratar o automatismo como apenas uma expressão do pensamento, sem levar em consideração a materialidade da ação física necessariamente envolvida no processo, enfraqueceria o fundamento surrealista. Por isso, o CoBrA, como relata Harris (2014), aproximava-se artisticamente daqueles que trabalhavam com práticas autômatas, como Miró e Ernst, e se distanciava de artistas como Magritte, que tratavam a imagem como uma expressão do pensamento. No grupo, Jorn se relacionava mais com Dotremont, uma vez que ambos afirmavam a necessidade de ser surrealista e comunista simultaneamente, e compreendiam que a escolha entre um ou outro seria um erro (HARRIS, 2014).

Tanto na sua atuação no CoBrA, quanto em suas práticas artísticas, Jorn não rejeita completamente as técnicas surrealistas. Ele desenvolve uma relação com as práticas surrealistas da mesma forma como problematiza a superfície e a profundidade na sua pintura. A inexistência do tensionamento entre a superfície e a profundidade do cenário pictórico na obra de Jorn é uma rejeição e uma crítica à ilusão cênica surrealista. O cenário em sua obra se faz de linhas, cores e formas que demonstram sua preferência pela produção de linhas autômatas.

Por outro lado, esse tensionamento se manifesta na obra *Primavera* (*Springtime*, 1939, Figura 5), e afirma o conhecimento do artista acerca da técnica e da sua importância dentro da composição surrealista. A falta de tensionamento entre superfície e profundidade nas outras

²⁷ ”la pensée est une réflexion de la matière, comme on le dit pour les miroirs. Le monde métaphysique n'est pas capable de dépasser la monde matériel” (JORN, 2001).

obras paralelas ao surrealismo é intencional. O potencial produtivo da linha que gera imagens explorado por Jorn está associado ao automatismo e acaba por se tornar o dispositivo de interseção do artista com o movimento. O artista reitera o movimento surrealista através do automatismo, rejeita a ilusão cênica, e, assim, busca a renovação das formas de experimentação.

Não compreendemos que existe uma intenção surrealista na produção de Jorn, mas uma intenção de diálogo com esse movimento que o permite ir além dele, algo proposto também pela atuação do grupo CoBrA. Jorn desejava se comprometer com uma prática artística que fosse tanto experimental quanto revolucionária. A escolha entre um dos dois levaria inevitavelmente à falência do outro. Pelo mesmo motivo, o artista entende como problemática uma noção de arte em que ela é tratada como ferramenta motivacional para uma ação política (HARRIS, 2014, p.68).

Jorn busca uma terceira via de pensamento entre a experimentação e o revolucionário. Na perspectiva do artista, considerar que sua prática artística se baseia na experimentação equivale a considerá-la como revolucionária, já que ambos os aspectos não se dissociam para ele. A relação entre arte abstrata e a classe trabalhadora interessa a Jorn na década de 1930 e, posteriormente, durante a ocupação nazistana Dinamarca. O artista buscava caminhos em que “a arte abstrata poderia estar socialmente comprometida e ser significativa para a classe trabalhadora”²⁸ (AAGESEN, 2014, p. 84, tradução nossa).

A crítica de Jorn à individualização, à virtuosidade, ao gênio artístico e à questão da autenticidade confrontam também os modelos de arte recorrentes na década de 1950. Kurczynski entende que a rejeição do termo “gesto” por Jorn é uma maneira de se evitar um estilo que fosse como sua assinatura (KURCZYNSKI. A relação formal da sua obra com o tachismo e o *informel* e com algumas das suas questões como, por exemplo, a importância do processo e da dissolução da composição pictórica e da forma representacional não é negada por Jorn. As retóricas possuidoras de “uma autenticidade exacerbada e da virilidade heróica

²⁸ “ how abstract art could be socially committed and meaningful to the working class” (AAGESEN, 2014, p. 84, tradução nossa).

manifestada no gesto”²⁹ (KURCZYNSKI, 2007, p. 112, tradução nossa) são reprovadas por Jorn por favorecerem ao espetáculo.

Em seus escritos, ele recusou a linguagem de Malraux relativa ao “sagrado” e ao “divino” porque ela induzia à passividade ao apresentar modelos idealizados de artista. (...) Jorn criticou a concepção de Sartre de pintura como uma “ação”, bem como a designação sartreana de Harold Rosenberg de “action painting”, pois elas colocavam o artista como criador de um espetáculo para um observador passivo. Jorn argumentava que a *action painting* transforma a pintura em *show business*, como uma apresentação de circo³⁰ (KURCZYNSKI, 2007, p. 113, tradução nossa).

As críticas de Jorn ao espetáculo, ao gênio artístico, à repressão da arte tradicional ao *Kitsch* e à especialização do artista são potencializadas no grupo Internacional Situacionista (1957). A luta contra o espetáculo, ou seja, a luta anticapitalista se associa à crítica da arte e leva a possibilidade de revolução para a esfera do cotidiano:

Ele [Internacional Situacionista] surge do objetivo de criar intervenções radicais a ponto de negar a lógica da realização e supressão da arte ao mesmo tempo em que negariam o processo de espetacularização da vida. As situações citavam os happenings e os escândalos tanto do dadá quanto dos surrealistas. Para realizar essas situações, os membros do grupo poderiam se apropriar de técnicas de diversos campos artísticos. Assim, consideravam-se “situacionistas” ao invés de “artistas”. (GOBIRA, 2012, p. 78)

O posicionamento privilegiado do artista dentro da sociedade é desfeito na crítica ao espetáculo. A espetacularização da vida se fundamenta na afirmação da aparência e do social como simples aparência. Ela é produzida a partir da separação entre elementos, tais como arte e vida, autor e obra, obra e espectador, espectador e autor, produtor e produto, que sustentam o acúmulo de espetáculos:

A vida no espetáculo, para Debord, é vivida através de um desejo de expansão, que se dá como num espelho: invertida. Ou seja, a vida espetacular acontece através do reflexo: dos produtos consumidos, da vida submetida às condições de produção,

²⁹ “The writings of Tapié, Estinne, Mathie, Jean Paulhan, Pierre Restany, Jean-Paul Sartre, and André Malraux all participate in this rhetoric of heightened authenticity and heroic virility manifested in the gesture” (KURCZYNSKI, 2007, p. 112)

³⁰ “In his writings, he rejected Malraux's language of the “sacred” and the “divine” because they induced passivity by presenting idealized models of the artist. (...) Jorn critiqued Sartre's conception of painting as an “Act” as las Harold Rosenberg's Sartrean designation “action painting” for their implication of the artist creating a spectacle for a passive viewer. Jorn argued that action painting makes painting into show business, like a circus act” (KURCZYNSKI, 2007, p. 113, tradução nossa).

através da vontade de alcançar o mundo das estrelas e dos astros do cinema, do que se diz ou mostra dela aos outros, tornando-se um “artista”, mas um artista frustrado com o processo de produção geral (GOBIRA, 2012, p. 187)

Na luta contra o espetáculo, proposta por Guy Debord (1967), encontramos a superação do discurso tautológico e ininterrupto do espetáculo elaborado a partir da relação entre as extremidades das separações, por exemplo, na instituição da categoria “situacionistas”: forma de exceder o antagonismo da relação entre artista e observador, autor e leitor. A figura do artista é refutada a partir do uso desviado da citação, prática recorrente no movimento da Internacional Situacionista e na elaboração do livro *A Sociedade do Espetáculo* (1967): “O plágio é necessário. O progresso pressupõe o plágio. Ele se aproxima à frase de um autor, serve-se de suas expressões, apaga uma ideia errônea, a substitui pela ideia correta” (DEBORD, 2000, p. 134).

O uso desviado da citação é uma forma de combate da Internacional situacionista ao trabalho da citação descrito por Antoine Compagnon (2007), pois ela é um produto consumido como qualquer outro dentro da lógica do espetáculo: “a citação põe em circulação um objeto, e esse objeto tem valor” (COMPAGNON, 2007, p.15). Este objeto em circulação se refere, além do livro como produto mercadológico, à autoria que, de acordo com os preceitos da Internacional Situacionista, deveria ser atacada.

A negação da figura do artista é um exercício também presente em outras vanguardas da segunda metade do século XX anteriores à Internacional Situacionista, como o Movimento por uma Bauhaus Imaginista³¹ (1953-1957) e a Internacional Letrista³² (1952-1957), e remete ao problema da individualização e do seu distanciamento das relações sociais de produção da sua época.

O princípio da individualização é desenvolvido na obra de Jorn tanto em forma de crítica à cultura e sociedade burguesa como também nas pinturas “onde ele encena sua própria

³¹ Tanto o CoBrA quanto o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista tiveram a participação de Jorn.

³² Apesar de Jorn não ter se associado ao grupo Internacional Letrista, ele se uniu ao Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista e deu origem ao grupo da Internacional Situacionista, os quais Jorn esteve envolvido.

desconstrução moderna da figura e da sua base”³³ (FOSTER, 2014, p.113, tradução nossa). A figura humana, tradicionalmente integrada, é desfigurada através da desproporção e da ruptura com a unidade corporal, como vemos na Figura 6, em que duas figuras com braços muito curtos se confrontam. Seus olhos, narizes e bocas ocupam grande parte dos rostos, deixando suas cabeças menores. Seus ventres são triangulares. Os braços da figura da direita estão conectados diretamente à cabeça e não ao ombro. Ela parece ter tido sua cabeça decepada, enquanto a outra figura se espanta com aquilo que parece ser seu próprio reflexo. O cenário em que as figuras estão inseridas apenas contribui para realçar a cena do espanto.



Figura 6: JORN, Asger. Resistência valente (Valiant Resistance), 1953, óleo sobre tela, 98,7 x 78,2 cm, Museu Jorn, Silkeborg

A figura humana é ali desumanizada e metamorfoseada em criatura. A cena pintada por Jorn realça o espanto da criatura da esquerda ao olhar não para o rosto da outra criatura

³³ “but also in his paintings, where he often stages his own modernist deconstruction of figure and ground” (FOSTER. 2014, p. 113, tradução nossa)

sorridente, mas para seu ventre. Ela reconhece ali o seu próprio labirinto onde se perde e descobre monstro. Essa cena nos remete ao texto de Bataille (*La Conjuración Sacrada*) publicado na revista *Acéfalo (Acéphale)* em 1936 em que uma criatura sem cabeça que não é homem nem deus, traz em si nascimento e morte, provoca aflição e gargalhada naquele que o vê, pois se confunde com ele:

Para além daquilo que eu sou, encontro um ser que me faz rir porque ele não tem cabeça, e me enche de angústia porque é feito de inocência e crime: ele segura uma arma de ferro em sua mão esquerda, há chamas como um sagrado coração em sua mão direita. Ele reúne em uma única erupção Nascimento e Morte. Ele não é homem. Ele não é um deus também. Ele não sou eu, mas ele é mais eu do que eu mesmo: sua barriga é o labirinto em que perde-se de si mesmo, perde-me com ele, e no qual eu me vejo sendo ele, isto é, monstro³⁴ (BATAILLE, 1936, p.3, tradução nossa).

O princípio da individualização que leva à desumanização de criaturas também se revela nas práticas de Jorn conhecidas como “modificações”, principalmente, na série *Desfigurações (Disfiguration, 1962)*. Na pintura *O bárbaro e a mulher berbere (The barbarian and the berber woman, figura 7, 1962)*, a técnica “modificações”, que parte de pinturas já existentes para elaborar outra composição que dialoga com a anterior, ocorre com o propósito de acrescentar ao retrato da mulher uma criatura monstruosa que surge por trás de forma ameaçadora. A contraposição entre a figura humana tradicional e a imagem desfigurada de uma criatura é a encenação da subversão da tradição do antropomorfismo. A obscuridade a ser enfrentada pela personagem do retrato é a sua metamorfose em besta humana, como o próprio título da série sugere.

³⁴ Au delà de ce que je suis, je rencontre un être qui me fait rire parce qu'il est sans tête, qui m'emplit d'angoisse parce qu'il est fait d'innocence et de crime : il tient une arme de fer dans sa main gauche, des flammes semblables à un sacré-cœur dans sa main droite. Il réunit dans une même éruption, la Naissance et la Mort. Il n'est pas un homme. Il n'est pas non plus un dieu. Il n'est pas moi mais il est plus moi que moi : son ventre est le dédale dans lequel il s'est égaré lui-même, m'égaré avec lui et dans lequel je me retrouve étant lui, c'est-à-dire monstre.



Figura 7: JORN, Asger. *O bárbaro e a mulher berbere* (*The barbarian and the berber woman*). 1962.

A prática da apropriação de pinturas já existentes, como ocorre nas séries *Modificações* (*Modifications*, 1959) e *Desfigurações* (*Disfigurations*, 1962), foi elaborada durante a atuação de Asger Jorn na Internacional Situacionista. Mário Perniola nos lembra que “não pode existir uma arte situacionista, mas, eventualmente, um uso situacionista da arte” (2009, p. 21). Em momento algum de sua análise das obras da série *Modifications*, Foster (2014) afirma ou demonstra que Jorn faz um uso situacionista da arte. Entretanto, ele as trata como práticas situacionistas, e as reconhece dentro da esfera artística. O mesmo acontece com outros críticos como Gilman (1997) e Kurczynski (2007; 2014a).

Jorn quer ir além da negação à arte como forma de contraposição a ela. Da mesma forma, sua obra não é uma tentativa de resistência à redução da arte a um mero objeto de troca, como a obra moderna que se mantém nos museus, galerias e ateliês na tentativa de se distanciar da vida cotidiana, mas que são reflexos da vida espetacular, dos produtos consumidos e das condições de produção: “Ao afastar-se da sociedade para se refugiar em seu próprio espaço impermeável, a obra moderna reproduz paradoxalmente - e, na verdade, intensifica - a própria ilusão de autonomia estética que marca a ordem humanista burguesa, contra a qual ela também protesta” (EAGLETON, 1995, p. 62). Jorn compreende que quanto mais distante e separada a arte estiver da vida, mais ela se torna espetacular. Quanto mais ela resistir a ser um objeto de troca, mais ela irá sustentar a aura da obra de arte (BENJAMIN, 1994). Jorn procura estabelecer com essas séries que a obra é um objeto de troca como outro qualquer e, simultaneamente, arte. Isso não significa, entretanto, que o mercado de arte estivesse distanciado das galerias e museus. Compreendermos que esse foi um recurso utilizado por Jorn para ressaltar um fenômeno que é parte do sistema artístico inserido no contexto da economia política, e que, na sua perspectiva, se escondia por trás da aura do artista e da obra de arte distanciados da vida cotidiana por ateliês, galerias e museus.

A diluição da fronteira entre obra de arte e objeto de troca aponta para uma terceira disposição de pensamento, também prenunciada pela dissolução dos limites entre arte e sociedade, experimentação e revolução, que é uma forma de provocação ao convencionalismo das estruturas artísticas e sociais. Hal Foster, em “Bestas humanas” (“*Human Beasts*”, 2014), ao investigar na pintura de Jorn a recorrência de criaturas que seriam mesclas de animal e ser humano, sugere que tais combinações poderiam ser uma metáfora da filosofia do artista.

A recepção crítica de Jorn tem considerado essa mescla nas atuações de Jorn em vanguardas, suas produções visuais e seus escritos teóricos como um todo heterogêneo. Ela identifica a movimentação e problematização de Jorn na esfera artística, mas não a compreende como uma terceira disposição de pensamento que abrange todo o seu percurso, omitindo-a, por exemplo, quando a trata como uma arte situacionista.

2.3 Idioma demoníaco

A movimentação errática também é um aspecto fundamental para nossa análise da poética de Herberto Helder, e se refere à libertação da palavra da estruturação gramatical e, por conseguinte, à autonomia da linguagem. A repetição de determinados vocábulos nos poemas acarreta a criação de conexões e fluxos, reorganiza as diferenças de espaço e tempo através de rupturas e deslocamentos, e compõem uma forma-mundo, um “idioma demoníaco” (HELDER, 2006, p. 439):

O que é fundamental não é a construção de uma imagem acabada mas o modo como se estabelece ligações. É uma função deste que há na poesia de Herberto Helder, quer uma série vocabular que diz respeito à circulação de energia e interpenetração dos espaços, quer uma outra série que diz respeito aos modos de estabelecer a ligação e a ruptura, quer, ainda, uma particular insistência de processo de simbiose como respiração, alimentação ou devoração, e de operações que separam e (ou) reúnem, como cortar, atar, romper ou bater. (LOPES, 2003, p. 13)

A forma de organização das palavras assume flutuações que rompem com um plano narrativo, e cria passagens semânticas que transgridem a estruturação tradicional. Insurge, assim, a desterritorialização de uma “forma-mundo” onde “tudo se joga, numa rede de veias, entre um movimento contínuo de explosão, eclosão, deslocação, passagem, e a maneira como o recorte e encadeamento dos versos suspende ou interrompe o aparecer”(LOPES, 2003, p.8). Essa forma-mundo não produz a imagem de algo definitivo e acabado, mas cria um modo relacional dos seus elementos em que há apenas “retratos gramaticais, teias de linguagem que abrem no desenrolar mecânico a dimensão de um tempo vertical (LOPES, 2003, p. 81). É instaurada, assim, uma condição rizomática em que múltiplas conexões entram em um fluxo constante de desterritorialização e reterritorialização, constituindo um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga” (DELEUZE e GUATTARI, 2000, p. 32).

Lopes afirma que “a poesia de Herberto Helder é experiência ativa da passibilidade, exercício de uma maneira única de engendrar as figuras, acolhendo-as, e de as recortar,

ordenando-as” (LOPES,2003, p.67, grifo nosso). Esta experiência, além de consequência do estado rizomático de um “idioma demoníaco”(HELDER,2006,p.439), evidencia a operação de montagem do seu processo:

Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo, e o que se narra é a ressurreição do instante exatamente anterior à morte, a fulgurante agonia de um nervo que irrompe do poema e faz saltar a vida dentro da massa irreal do mundo. Não existe outra metáfora que não seja o espaço; aquilo a que chamam metáforas são linhas de montagem narrativa, o decurso da alegoria, o espetáculo. (HELDER, 2013, p. 141)

O espaço, metáfora do tempo, desloca-se entre uma palavra e outra, e a transporta a uma condição distinta construída no sentido da próxima palavra. A sequência e ordenação deste processo nos remetem à montagem. Optamos inicialmente pelo uso deste termo, não apenas por ele geralmente se referir aos textos literários, mas porque ele surge no texto “(memória, montagem)”, de Photomaton & Vox (2013), como uma forma particular de narrar que prioriza os tempos metaforizados pelo espaço e ressurgidos da morte, e nos remete à recuperação, apropriação, superação e continuação de escritos de outros autores.

O termo montagem, conforme Perloff (1993), acentua o aspecto de continuidade do processo em contraposição à fragmentação da colagem. Também encontramos referência a ele no subtítulo do poema “Húmus” de *Poesia Toda* (1973). Entretanto, com as modificações feita pelo poeta a cada nova edição, o subtítulo foi retirado em *Ou o poema contínuo* de 2006. Uma nota antes do poema que alude à fragmentação nos faz problematizar o termo: “Material: palavras, frases, fragmentos, imagens, metáforas do *Húmus* de Raul Brandão”. Como estamos, neste capítulo, priorizando a continuidade processual do seu “idioma demoníaco” (HELDER, 2006, p. 439) adotaremos o termo montagem e iremos retornar à sua problematização no capítulo seguinte.

A operação de montagem é um recurso que leva a recepção crítica a reportar algumas características surrealistas e experimentais a essa poética. Posterior à geração de Orpheu, a primeira formação do movimento surrealista de Portugal se tornou independente em relação àquele liderado por André Breton. Em plena ditadura salazarista, foi necessário que o movimento se estruturasse e estabilizasse de maneira distinta dos moldes franceses. A escrita automática se torna uma das principais características do movimento que surge em Portugal,

revelando a necessidade de se buscarem explicações no inconsciente, o desejo de libertação de dogmas e regras e a valorização do acaso. O surrealismo dispõe ”uma deslumbrante liberdade de expressão, o incentivo da imagem insólita, e o seu permanente caráter experimental” (MARTINS *apud* GUEDES, 2010), oferecendo à linguagem recursos que permitem sua autonomia através de exercícios metapoéticos.

Fernando Pinto do Amaral, em *O mosaico fluido: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente* (1991), ao descrever a década de 1960, observa como o movimento surrealista serviu de base para a estruturação de correntes literárias como a Poesia Experimental e a Poesia-61³⁵, mas, não vincula Helder a nenhuma das duas correntes, nem mesmo cita sua participação nos *Cadernos de Poesia Experimental* (1964-1966), apenas sugere, ao apresentar os poetas da década de 1960, o caráter “pós-surrealista” da sua poesia. (AMARAL, 1991, p. 47). Também, Ernesto Manuel de Melo e Castro, em uma descrição dos seus encontros com os participantes da Poesia-61, relata que Herberto Helder “era um homem de formação pós-surrealista, sempre foi” (MELO E CASTRO, 2010).

A caracterização da poética de Helder como “pós-surrealista” se fundamenta na linearidade histórica e genealógica que o prefixo “pós” faz subentender. Fernando Mendonça (1973) entende que as “imagens liberadas e o metaforismo refratado” na poética de Helder genealógicamente provêm do surrealismo. Para Guedes (2010), ao remontar a árvore genealógica iniciada pelos poetas de Orpheu, Herberto Helder estaria vinculado ao “ramo de Sá-Carneiro na metaforização tumultuosa, e do de Almada Negreiros, na postura desafiadora”.

Por outro lado, Manuel de Freitas (2001) afirma que há uma consciência do poeta de “superação do surrealismo”. A superação implica, entretanto, a construção de uma terceira forma de se relacionar com o movimento que busca engendrar algo novo que contenha alguns atributos do movimento e, simultaneamente, exclua outras. O automatismo e justaposição de elementos distintos revelam associações incomuns, e são elas que se assemelham a uma

³⁵ *Poesia 61* foi uma antologia poética que reuniu os trabalhos: Morfismos, de Fiama Hasse Pais Brandão; Quarta dimensão, de Luiza Neto Jorge; Tatuagem, de Maria Teresa Horta; Adolescente, de Casimiro de Abreu; e A morte percutiva de Gastão Cruz. A elaboração da antologia consistiu em reunir fascículos de cada autor sem uma ordem estabelecida e envolvidos por uma folha dobrada como capa. Não há, entretanto, nota editorial alguma, considerações e declarações que possibilitassem compreender os escritores ali reunidos como um grupo. A não-discursividade e a opacidade da palavra e da linguagem encontradas ali refletem a tendência que se segue na década de 1960.

estética surrealista. Existe, no entanto, uma série vocabular com referências à fisicalidade e ao corpo, como em “O corpo o luxo a obra”: o buraco da carne, os nós de sangue, as gárgulas jorrando, uma onda muscular, a noite vascular, as fendas de sangue (HELDER, 2006, p.315-326). Essas referências atravessam sua poética continuamente, sugerindo uma oposição ao caráter idealista do surrealismo:

Tudo isto é uma grande máquina circulatória, o aparelho digestivo, o sistema respiratório. Coisas do corpo que precisa de transe, êxtase. Essa é a significação. Estamos a trabalhar com instrumentos que abalam tudo. Há uma energia geral comutada à passagem do corpo. É uma comutação cultural. E afastem daqui o surrealismo. Afastem a metafísica, a política, as ideiazinhas de merda. Um transe. Palavra é uma provocação destinada a uma espécie de intransigência física. E o que é o corpo senão ele mesmo? (HELDER, 2013, p. 117-118)

Seja um transe, uma energia ou um pensamento, ele precisa atravessar a rigidez da fisicalidade do corpo. E a palavra é instrumento dessa travessia. Não há, ali, surrealismo, metafísica ou materialismo. “Nunca há surrealismo, porque o surrealismo que houver será sempre uma ‘descrição do mundo’ (Juan Matus) em que se implica um preconceito gradual ou termométrico da realidade” (HELDER, 2013, p. 64). A rejeição ao surrealismo associa-se, nessa poética, às imagens formadas a partir do automatismo e da justaposição de elementos inusitados. Há, então, uma supressão em simultaneidade com uma realização da prática surrealista que se movimentam em direção uma outra forma de utilizar essa prática.

Essa disposição da prática surrealista engendrou uma escrita de fluxos de desterritorializações, de desconstruções da gramática, da sintaxe, do vocábulo, do alfabeto e também dos sinais gráficos. A contradição, os múltiplos sentidos, os deslocamentos, as analogias, os desdobramentos, sem vestígios do “Autor”, se expandem em um coletivo imagético que ingressa na “radicalização lírica”, abolindo a verossimilhança, o espelho refletor, o mimetismo, os mecanismos argumentativos, como também os traços típicos do discurso: a ordenação temporal e espacial, a lógica sintática (DAL FARRA, 2014). Essa radicalização aparece em momentos específicos, como, por exemplo, no poema “Os mortos perigosos, fim.” que no seu último verso utiliza apenas um advérbio seguido de ponto final: “Quando.” (HELDER, 2006, p. .255). Em “Um deus lisérgico”, a pontuação vai sendo abandonada ao longo do poema e o branco do papel se expande, ainda assim ele permanece sujeito às subordinações gramaticais:

Ele viu, a muitas noites de distância o Rosto
 saturado de furos ígneos absorvido
 em sua própria velocidade
 ressaca silenciosa um rosto precipitado
 para dentro
 noutro lado do que é visto nas formas:
 lacunas, parêntesis desapossados, duas tensões
 de parte aparte da figura
 — ferroadas brancas Ele viu
 a fria floresta erguer-se sob o movimento nocturno
 das massas e o volume cru do Rosto
 com tudo ordenado em si a energia dos pontos
 fixos
 curva de aço a matéria geral húmida:
 água leite desordenado
 os meandros percurso feminino
 Ele viu sobre o espaço maternal
 uma coruscação
 estampa presa dentro do fluido
 desenvolvimento
 a cabeça de um prego engolfado na madeira
 e a ponta fulminante
 um relâmpago noutra parte o Rosto
 (HELDER, 2006, p. 250)

No trecho acima de “Um Deus lisérgico”, vemos que a pontuação é pouco empregada o que faz com que ela ganhe evidência quando aparece no poema. Os versos que a trazem se referem ao “outro lado” do poema (sua visualidade) que colide com sua significação: “noutro lado do que é visto nas formas: / lacunas, parêntesis desapossados, duas tensões / de parte a parte da figura / — ferroadas brancas”. As “ferroadas brancas” surgem no poema através dos espaços deixados entre algumas palavras que, na edição de *Ou o poema contínuo* de 2006 da editora A girafa, possuem exatamente o mesmo tamanho em todo o poema. Esses espaços circulam ali bem como as iniciais maiúsculas das palavras “Ele” e “Rosto”. O uso de minúsculas também realça o movimento dessas palavras ao longo do poema. Apenas a palavra “desenvolvimento” (verso 20) aparece deslocada dentro da lógica sintática do poema. não há abandono ou desconstrução da sua sintaxe: o poema continua subordinado à hierarquia gramatical.

A Frase é hierárquica: implica sujeições, subordinações, recções internas. Daí o seu acabamento: como poderia uma hierarquia permanecer aberta? A Frase é acabada; é mesmo precisamente: essa linguagem que é acabada. A prática, nisso, difere muito da teoria. A teoria (Chomsky) diz que a frase é por direito infinita (infinitamente

catalisável) mas a prática obriga sempre a terminar a frase. “Toda atividade ideológica se apresenta sob a forma de enunciados composicionalmente acabados.” Tomemos também esta proposição de Julia Kristeva por seu anverso: todo enunciado acabado corre o risco de ser ideológico. Com efeito, é o poder de acabamento que define a mestria frástica e que marca, como que com um *savoir-faire* supremo, duramente adquirido, conquistado, os agentes da Frase. (BARTHES, 1987, p. 27)

Apesar da poética de Helder se apresentar, de uma forma geral, conforme a hierarquia da frase, o acabamento da frase fica comprometido quando, por exemplo, são instauradas uma forma relacional entre os poemas a partir da composição das imagens em metamorfose e rupturas com hábitos interpretativos e com padrões de leitura. Como visto anteriormente, a composição das imagens em metamorfose estabelece um estado rizomático de fluxos contínuos de desterritorialização e reterritorialização dessas imagens que criam um campo de indeterminação substancial que ampliam as possibilidades interpretativas. Esses estímulos que levam o fruidor a variações de leituras caracterizam a obra como aberta (ECO, 1991, p. 150). Na acepção desenvolvida por Eco, essa indeterminação substancial configura aquilo que ele designa como informal, que, entretanto, não é um abandono da forma como condição básica para a comunicação. O informal se refere à negação das formas clássicas que se direcionam para a univocidade. A relação estrutural dos signos não é determinada de forma unívoca, fazendo com que as leituras, mesmo quando excludentes, possam coexistir numa “contínua exclusão-implicação recíproca” (ECO, 1991, p. 154). A novidade de organização do material disponível revelada no movimento de composição dos signos é entendida como um acréscimo de informação. Quanto mais a estrutura se torna improvável e desordenada, mais a riqueza dos significados possíveis se torna ilimitada. A possibilidade de uma comunicação mais rica e mais aberta se encontra no equilíbrio entre um mínimo de ordem admissível (significado) e um máximo de desordem (informação). A obra só se mantém aberta quando há garantia das possibilidades comunicativas juntamente com as possibilidades de fruição estética.

Quando a experiência poética confronta “um fluxo de linguagem que vem desterritorializar, expatriar, um sujeito que se abre a um impulso descodificador” (LOPES, 2003,p.77), como ocorre na poesia de Helder, as possibilidades de fruição estética desafiam a liberdade e o fato comunicativo. A “radicalização lírica” compromete o equilíbrio entre um

mínimo de ordem necessária e um máximo de desordem. A balança pende para o máximo de desordem, e afeta as possibilidades de fruição estética indicadas por Eco.

Com o abandono da lógica do verossímil e com a composição de uma imagem inacabada, a disseminação do sentido faz com que o poema escape à lógica unificadora e se enraíze na experiência poética onde os significados se acumulam, desenvolvendo, assim, uma propensão para se desprender do contemporâneo (LOPES, 2003).

O poema enraíza-se na **experiência poética** e floresce nela, a qual, por tocar o excesso de significado, desenvolve uma particular aptidão para se desvincular do contemporâneo enquanto conjunto de crenças e hábitos inquestionados e responder ao que através das épocas se destina. Desde o mito à magia, à alquimia, às artes ou técnicas e à poesia, antiga ou moderna, todos os gestos criadores chegam ao poema nele depondo as marcas ou vestígios que a sua música e o seu pensamento guardam ao preservar-lhes a deriva, isto é, a capacidade de transformar o futuro, sem o que deixariam de ter qualquer importância. (LOPES, 2003, p. 65-66, grifo da autora).

O contemporâneo, no trecho acima, se vincula a costumes e doutrinas legitimados que são rompidos pela experiência poética com a excessividade dos significados³⁶. A libertação é uma abertura para se replicar gestos criadores que atravessam épocas e, ao confrontarem o poema, acabam por deixar seus vestígios nele: citações, releituras, traduções e apropriações. Essa fratura na sintaxe não é o que possibilita o encontro de tempos, mas a consequência de gestos criadores e criações sobrepondo-se ao longo dos tempos. Através dessa fratura na sintaxe, a experiência poética em Helder acaba por des-narrativizar as percepções: “Ver o que não se deixa olhar, o que não tem uma imagem, mas se apresenta na travessia das palavras, as quais o uso foi colando imagens identificadoras, exige a insubordinação que, face à violência teológica do sentido, procede por divisão – fragmenta as percepções (des-narrativiza-as)” (LOPES, 2003, p. 66). A des-narrativização retira a linguagem do domínio da comunicação. As imagens identificadoras se perdem na tentativa de atingir um significado final inalcançável, e, assim, o “idioma demoníaco” (HELDER, 2006, p. 439) se associa ao hermético.

³⁶ A referência ao contemporâneo trazida por Lopes nos remete a trechos do ensaio “O que é o contemporâneo” de Agamben (2009), não pela semelhança do conceito, mas pelo correlato do encontro dos tempos na obra. O conceito de contemporâneo utilizado pela autora, que consiste em um “conjunto de crenças e hábitos inquestionados”, se desvia da noção elaborada por Agamben em seu fundamento porque mantém alguma correlação apenas em relação a uma das concepções que abarcam a composição do contemporâneo do filósofo italiano.

O pensamento hermético afirma que nossa língua, quanto mais é ambígua e polivalente, e quanto mais usa símbolos e metáforas, tanto mais é particularmente adequada para nomear a Unidade onde ocorre a coincidência dos opostos. Mas, onde a coincidência dos opostos triunfa, o princípio de identidade entra em colapso (ECO, 2005, p. 37).

A cada movimentação de determinado vocábulo na poesia de Helder seu significado é renovado. A cada novo significado adquirido, um segredo novo se faz: “Toda vez que um segredo é descoberto, refere-se a um outro segredo num movimento progressivo rumo a um segredo final. Entretanto, não pode haver um segredo final. O segredo último da iniciação hermética é que tudo é segredo. Por isso o segredo hermético deve ser um segredo vazio” (ECO, 2005, p. 38).

Mesmo que o segredo hermético seja esvaziado de significado, resta ainda a sonoridade da língua. A relação entre poesia e magia é um fator dominante na poesia moderna. Os versos, por exemplo, de Baudelaire em *As flores do mal* renunciam à “ordem objetiva, lógica, afetiva e também gramatical, a favor das forças sonoras mágicas e que se deixa impor conteúdos provenientes dos impulsos da palavra, conteúdos estes que não teriam sido encontrados mediante a reflexão planejada” (FRIEDRICH, 1978, p. 52). Uma operação combinatória realizada a partir de elementos rítmicos e sonoros da língua invoca uma espécie de magia que assume “forças sonoras e marginalidades semânticas” (FRIEDRICH, 1978, p. 54).

Para o leitor ler de/vagar

Volto minha existência derredor para. O leitor. As mãos
Espalmadas. As costas
Das. Mãos. Leitor: eu sou lento.
Esta candeia que rodo amarela por fora,
E ardentescura por dentro.
Candeia tão baixa-viva. Sou lento numa luminos-
Idade como em meio de ilusão.
Volto o que é um rosto ou um
Esquecimento. Uma vida distribuída
Por solidão.

Sou fechado
como uma pedra pedríssima. Perdidíssima
Da boca transacta. Fechado
Como uma. Pedra sem orelhas. Pedra una
Reduzida a. Pedra.

Pedra sem válvulas. Com a cor reduzida
 a. Um dia de louvor. Proferida lenta.
 Escutada lenta.

– Todo leitor é de safira, é
 de. Turquesa.
 E a vida executada. Devagar.
 Torna-se a infiltrada cor da. Pedra
 Do leitor.
 Volto para essa pedra absoluta. Relativa
 à minha pedra.
 Minha pedra pensada com a forma
 de. Uma lenta vida elementar.
 (HELDER, 2006, p. 126-127)

Observamos duas operações combinatórias rítmicas no poema “Para o leitor ler de/vagar”, transcrito acima, que evocam um tom de magia, mas não a partir de conteúdos inusitados, como descrito por Friedrich (1978), mas por elementos coerentes com a temática assumida no poema. Logo no título do poema, é compreendido o tom que sua leitura irá seguir. Entretanto, o uso da barra em “de/vagar” nos revela que a leitura não apenas será lenta, mas que também é preciso que o leitor se deixe flutuar nas ondas desenhadas pelos próprios versos que vão contra o branco do papel e “contra o hermético / movimento do mundo. / E que o mundo movimenta contra” (HELDER, 2006, p. 127).

O uso do ponto final nesse poema marca uma pausa na leitura e, ao mesmo tempo, enfatiza a palavra porvir. A somada da pausa e dessa ênfase faz com que o ritmo da leitura seja repetido mesmo quando não há o ponto final, como ocorre com a palavra “Pedra”. Na primeira vez que a palavra “pedra” surge no poema (segunda estrofe) ela é seguida de um neologismo, “pedríssima”, que a enfatiza e prolonga sua permanência no verso, e conseqüentemente, na sonoridade deste que é interrompida pela pausa e pelo realce ocasionados com o uso do ponto final. O adjetivo que segue logo após o ponto final também prolonga o vocábulo anterior a ele: “perdidíssima”. A segunda estrofe segue, então, com a “Pedra” que ganha sua inicial maiúscula. Quando observamos a localização da “Pedra” na nessa estrofe, percebemos que ela caminha de forma a se aproximar cada vez mais do ponto final e do fim do verso, em que está descrito justamente esse movimento: “Pedra sem orelhas. Pedra una / reduzida a. Pedra.” (HELDER, 2006, p. 126). A redução da “Pedra” a ela mesma provoca o início do encerramento da sonoridade estendida em “pedra pedríssima.

Perdidíssima” naquela estrofe. Vemos essa abertura e fechamento da sonoridade como uma operação combinatória que acontece em outros momentos desse poema, como, por exemplo, em “Sou lento numa luminos- / idade como em meio de ilusão” (HELDER, 2006, p. 126) que reaparece em “uma lenta vida elementar” (HELDER, 2006, p.127). Em “luminos- / idade”, a palavra é tratada como um objeto e quebrada entre dois versos, gerando uma abertura visual que se entrelaça com a operação combinatória da sonoridade descrita acima que se encarrega de fechá-la.

O hífen e as barras que sinalizam a quebra da palavra-objeto em “Para o leitor ler de/vagar” são empregados no poema “Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio” (HELDER, 2006, p. 177) de forma distinta. O poema se divide em dois tempos: o do retrato e o da narrativa. No tempo do retrato, há o uso de uma sintaxe direta e imagética e de barras (/) que visualmente sugerem um corte, uma diagonal, uma obliquidade, como vemos na primeira estrofe:

Retratoblíquo sentado.
 Retratimensamente de/lado, no/acto
 conceptual de/ver quantos vivos quantos
 dando folhas sobre os mortos de topázio.
 Mãosagora, veloz rosto, visão pura.
 Esquerdo ao/lado, fogo
 junto à cabeça. E mais fogo à/direita por/detrás
 da mão estreita pegando no ar
 como num livro. Julgo ser eu.
 Eu às/portas do sono, e não
 se sabe se venho do soo, oh nem se
 me empolgo numa ilusão
 sombria. Eu oh nem se
 me entro para um sonho extenuante.
 Sono empurrado de inspiração
 terrena.
 (HELDER, 2006, p. 177)

Ainda que as barras sejam usadas para sugerir um corte diagonal, a junção de duas palavras seguidas, que cria neologismos, nos indica também a construção de palavras-objetos mais longas do que geralmente encontramos na língua portuguesa: “Retratoblíquo”; “retratimensamente”; “retratobliquamente”. O comprimento mais longo dessas palavras acaba

por modificar o ritmo da leitura dos versos, o que pode ser percebido de maneira mais evidente quando esses neologismos aparecem seguidos do uso de barras ou hífen que, como dito anteriormente, sugerem uma ruptura, como vemos acima, no segundo verso da primeira estrofe.

Nesse poema, as barras e os hífen, ao quebrarem o ritmo e a visualidade dos versos, confrontam os neologismos, que constróem compassos mais extensos e alongam a imagem da palavra. Esse confronto nos leva a pensar nesse poema tanto como um retrato bidimensional quanto um objeto tridimensional. Se fosse possível girar, tridimensionalmente, a imagem descrita de uma pessoa de lado, iríamos nos deparar no centro da imagem com o olhar do retratado que olha para frente. Ao olhar para frente, vê-se aquele que o olha.

O eu-poético ao buscar um ponto de foco através da descrição de imagens objetivas, chega ao verso “Julgo ser eu”. Ali, o tempo da narrativa começa a adentrar o poema, o uso de barras diminui e os neologismos se tornam menos longos, sugerindo a fluidez que induz o “eu-poético” a adentrar a imagem que está sendo vista. Até o final, o “eu-poético” segue revelando particularidades do “eu” do retrato que na verdade apontam para aquele o descreve:

Não tem amor, senão do amor.
 É um homem devastado pelo pensamento da alegria.
 Deus vive nele um tempo obscuro
 de esquecimento. Este homem mora
 nas coisas miúdas transpostas,
 comparadas, alvitradas, justapostas.
 Vive em/arco.
 Pensa em/espírito de fogueira.
 Tem toda a mão queimada até ao silêncio
 atroz. Rodearam-lhe a voz.
 Contudo, seu ser é destinado à alegria verdadeira.
 (HELDER, 2006, p. 179)

Nesse retrato, em que “há um punhal implícito” (HELDER, 2006, p. 179), vemos confrontos acontecerem em diversas frentes: o eu-poético e o eu-empírico; a narrativa e o poema; o tempo alongado e o tempo mais breve das palavras; a visualidade prolongada e quebrada das palavras; a criação de um objeto tridimensional e de um retrato bidimensional; e, principalmente, o ritmo e a visualidade dos versos. Tais combates acabam por delinear e

tensionar o poema como um lugar de combate. Não há ali destruição, mas uma necessidade de se manter como combate até que seja constatado que o “eu-poético” e o eu empírico são o mesmo, o que implicará na assinatura do “retrato”, e, conseqüentemente na morte do “eu-poético”:

Há uma assimetria insondável, um destino ou
desatino casto e demorado
Por isso é que está de/lado.
Existe, ao/centro, uma força assombrosa.
Nele tudo ousa.
Vai morrer imensamente (*assassinado*).
(HELDER, 2015, p. 182, grifo do poeta)

Se o “eu-poético” e o eu empírico em confronto se descobrem iguais, o ritmo e a visualidade também podem se revelar equivalentes. O embate entre o ritmo e a visualidade dos versos em “Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio” revela que as forças sonoras da obra de Herberto Helder se fazem dos sinais gráficos, instrumentos visuais de corte, conexão e diálogo, e mas também dos silêncios contidos nos espaços em branco entre as palavras e os versos, transporte e passagens para novos significados, como em “Mão: a mão” (HELDER, 2006, p. 373):

Visto
essa camisa brilhando sobre
um buraco um
escurecimento,
A transfusão de imagens,
Fendido
ao meio dos olhos, Por onde penetra a agudeza
do mundo:
e me
transforma, Quem
enterra um diamante e não sabe
que o enterra
em si, E fosse: pela costura
elementar: uma pálpebra
por cima de um aparelho da alucinação
um organismo do sonho,

(HELDER, 2006, p. 374)

No trecho acima de “Mão: a mão”, o ritmo mágico que se estabelece na sonoridades das palavras em uma leitura corrente é interrompido pela visualidade dos espaços em branco e da pontuação: “um buraco um / escurecimento /(...) imagens ; “(...) Quem / enterra”; “não sabe (...) / em si, E fosse”. Uma vez que um ritmo é estabelecido ele também é interrompido e diluído em outro, como ocorre com aquele alcançado com o som do s que se desfaz na sonoridade do p, mas não é completamente abandonado: “em si, E fosse: pela” / (...) pálpebra / por cima de um aparelho”. A passagem do fluxo das imagens e a costura semântica dessas interrupções ocorrem ainda com o uso de dois pontos (:). O desenho dos versos adentra o branco do papel que, ao mesmo tempo, avança contra o poema enquanto ele ressoa interrupções e continuidades e articula imagens de transfusão, abertura e costura respectivamente. O confronto entre a forma do poema, o seu som e a sua significação os levam à manifestação de uma consonância costurada ao branco do papel.

2.4 A experimentação

As relações de Herberto Helder e Asger Jorn com o movimento surrealista se aproximam em alguns aspectos e se distanciam em outros. Asger Jorn, além de participar da formação do grupo Surrealista Revolucionário, evidenciou, em seus escritos e em sua produção artística, críticas e aprovações em relação à proposta surrealista, como por exemplo, a rejeição da faceta idealista do movimento e a valorização da prática da experimentação através do automatismo. Herberto Helder, por sua vez, não teve participação constante no Surrealismo Português e questiona em tom irônico a existência do movimento, mas incorporou na sua prática técnicas como automatismo, a montagem e a justaposição de elementos distintos que levam a associações imagéticas improváveis. Na produção de Jorn, é recorrente o tensionamento de polaridades que leva à indissociação delas, como ocorre com a superfície e a profundidade, a arte e o *Kitsch*, levando-o a uma terceira disposição de pensamento. Em Helder, o tensionamento não ocorre apenas entre elementos opostos, mas também na gramática, na sintaxe, no discurso, na visualidade dos sinais gráficos e na sonoridade das palavras, e acaba por se transformar em desterritorializações.

Jorn estabeleceu um diálogo indissociável entre experimentação e revolução. A experimentação não é tratada por Jorn apenas como um recurso artístico. Devido à sua ligação

com a revolução, a experimentação se tornou um instrumento de combate na movimentação político-social de Jorn no âmbito das artes, das vanguardas e da sociedade.

Em Helder, a experimentação é o que potencializa o “idioma demoníaco” (HELDER, 2006, p. 439). Ela é, nesta poética, um mecanismo de combate que atua na desterritorialização e na reterritorialização de elementos comunicantes. Ela desafia a liberdade criadora devido à sua multiplicidade de combinações. E provoca o fato comunicativo com sua capacidade de desordenação, de fechamento e de abertura. Se em Jorn, experimentação não se separa de revolução. Em Helder, não há revolução, como colocado no texto “Resposta a um inquérito convencional sobre revoluções, liberdades e ” do livro *Photomanton & Vox* (2013): “mas houve uma revolução?, mas vai haver uma revolução? Não reparei, e no entanto sou tão permissivo às trombetas apocalípticas, e aos selos que se abrem no livro, e às trevas e luzes! (...) Esta revolução, módica, tem o preço da vida. E não há outras: nem revolução, nem vida” (HELDER, 2013, p. 156). Em Helder, experimentação é inerente à desterritorialização, bem como a forma do poema ao silêncio do branco do papel.

3 OUTRO, OUTROS

Neste capítulo, discutiremos sobre a problemática da forma, compreendida aqui como linguagem e gênero artístico-literário, que se coloca contra si mesma em alguns momentos das obras e atuações de Asger Jorn e Herberto Helder, sendo que o ponto de partida para este confronto se encontra nas suas respectivas práticas de experimentação. Iremos apresentar duas frentes de experimentações: a primeira, realizada por Asger Jorn, se origina das relações entre elementos opostos para alcançar uma terceira disposição de pensamento; a segunda, elaborada por Helder, propõe uma suspensão da tensão entre as contraposições, que não é uma afirmação, nem uma negação destas. Iremos tratar dessas frentes para demonstrar o que elas alcançam tanto em termos de linguagem e gêneros quanto dos posicionamentos artísticos e/ou políticos nas obras de Asger Jorn e Herberto Helder.

3.1 A dinâmica das formas

Como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, experimentação e revolução não são práticas dissociadas para Asger Jorn. Elas não devem se opor, mas serem compreendidas através de uma terceira possibilidade que foge à polarização. Jorn compreende que dois elementos ao serem contrapostos acabam por se fechar e se afirmar dentro de um modo de negação do qual, para ele, é preciso escapar. Este processo de estagnação é evitado pelo artista tanto nas suas práticas teórico-críticas quando nas técnicas utilizadas em sua produção artística, como demonstraremos a seguir.

De uma forma geral, as obras de Jorn apresentadas nas exposições do grupo CoBrA evidenciam a espontaneidade e a experimentação com técnicas autômatas que surgem também do seu convívio com o psicanalista dinamarquês Sigurd Naesgaard no final da década de 1930 e início da década de 1940. Jorn recorre à psicanálise e ao automatismo não para realizar uma prática de liberação de imagens e impulsos, mas por entender que aquilo que é reconhecível em determinada obra remete ao individual e que sua interpretação não pode ser única:

Um dia eu fiz um rabisco diante dos meus colegas, dentre eles pintores, coloquei uma folha de papel vegetal sobre ele e pedi a todos que escolhessem o que consideravam mais importante no desenho. A cada vez surgia uma impressão diferente. Essa experiência levou ao meu artigo sobre "Ambiguidades na decifração artística" e à revelação de uma rica variedade na compreensão da arte. Cada pessoa compreende uma imagem à sua maneira. A obra de arte fala assim ao indivíduo através de uma aproximação, uma relação íntima que não é nem abstrata nem simbólica³⁷ (JORN, 1962 *apud* BAUMEISTER, 2001, s/p, tradução nossa).

Apesar desta constatação ter sido publicada em 1962, ano de publicação também de *A obra aberta* de Umberto Eco, o experimento descrito (Figuras 8, 9, 10, 11 e 12) ocorreu em 1946 como uma forma de contraste à proposição de se ler um trabalho artístico a partir do campo do simbólico.

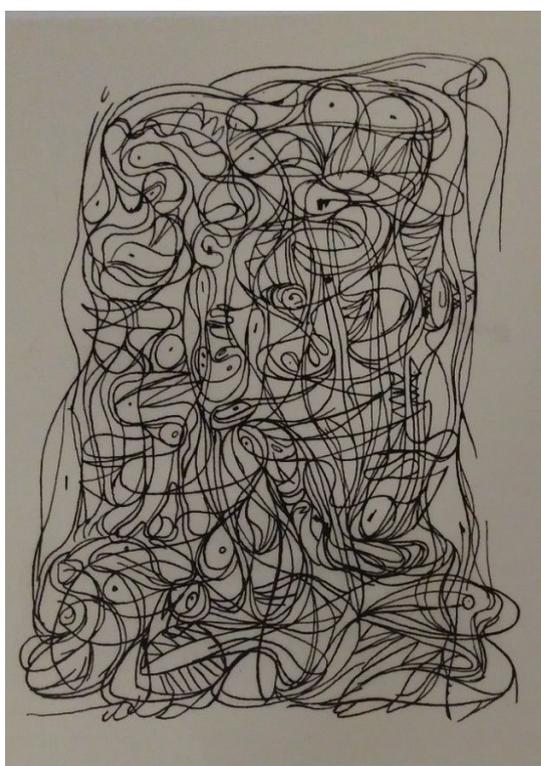


Figura 8: JORN, Asger. *Experimento com desenho automático (Desenho base)*, 1946, caneta e tinta sobre papel semi-transparente, 27,3 x 21 cm

³⁷ I one day placed a scribble before my comrades amongst the painters, laid a sheet of tracing-paper over it, and asked them all to pick out what they found most important in the drawing. Each time this was something different. This experiment led to my articleon ‘Ambiguities in artistic decipherment’ and the revelation of a rich variety in the comprehension of art. Each person comprehends a picture in his own way. The work of art thus speaks to the individual through a rapprochement, an intimate relationship that is neither abstract nor symbolic. (JORN, 1962 *apud* BAUMEISTER, 2011)

Para Jorn, a abstração não é compreendida apenas a partir da perspectiva do informal, ou seja, de uma imagem a qual não temos referência no mundo. Ele se refere à abstração que traz no gesto do artista a sua meditação interior. Este discurso de Jorn se refere ao processo de produção da obra, mesmo assim, vemos que ele se ocupa também da recepção quando menciona o esvaziamento da superfície pictórica que é abordado por Susan Sontag em *Contra a interpretação* (1987) como uma fuga da interpretação: “A pintura abstrata é a tentativa de não ter nenhum conteúdo no sentido comum; como não existe nenhum conteúdo, não pode haver nenhuma interpretação” (SONTAG, 1987, p. 5).

O experimento feito em 1946 nos mostra que a tentativa fuga da interpretação através da realização da pintura abstrata tradicional é um equívoco, pois mesmo que não se consiga elaborar um discurso interpretativo em palavras sobre ela, ainda assim é possível, através de outra imagem desenhada a partir dela, desenvolver um discurso interpretativo imagético.

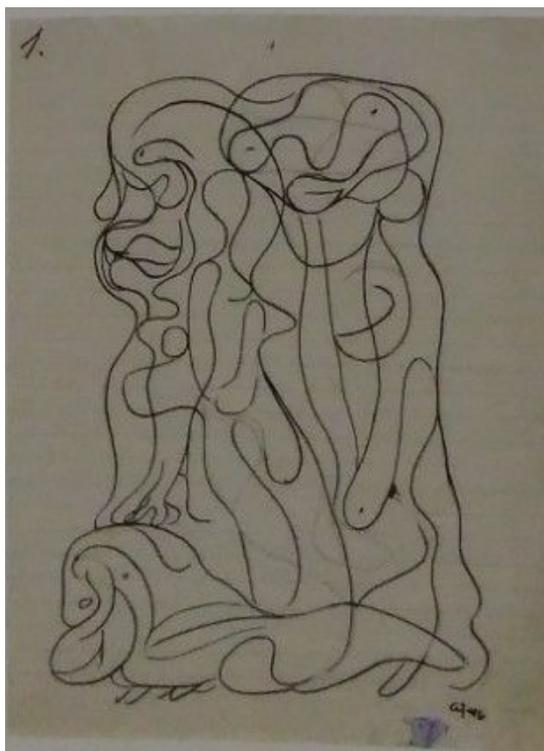


Figura 9: JORN, Asger. Experimento com desenho automático (Leitura 1), 1946, caneta e tinta sobre papel semi-transparente.

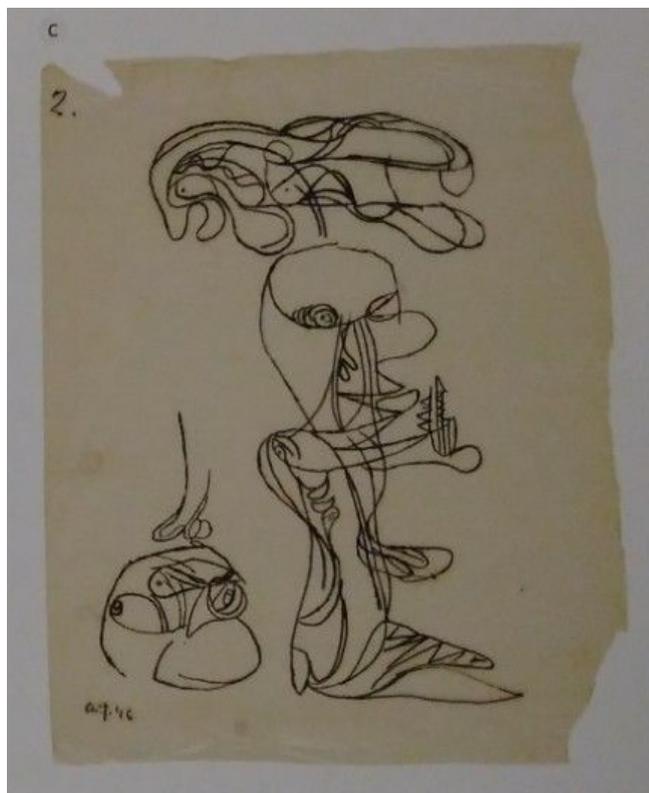


Figura 10: JORN, Asger. *Experimento com desenho automático (Leitura 2)*, 1946, caneta e tinta sobre papel semi-transparente.



Figura 11: PEDERSEN, Carl-Henning, *Experimento com desenho automático*, 1946, caneta e tinta sobre papel semitransparente, 27,5 x 21,5 cm.

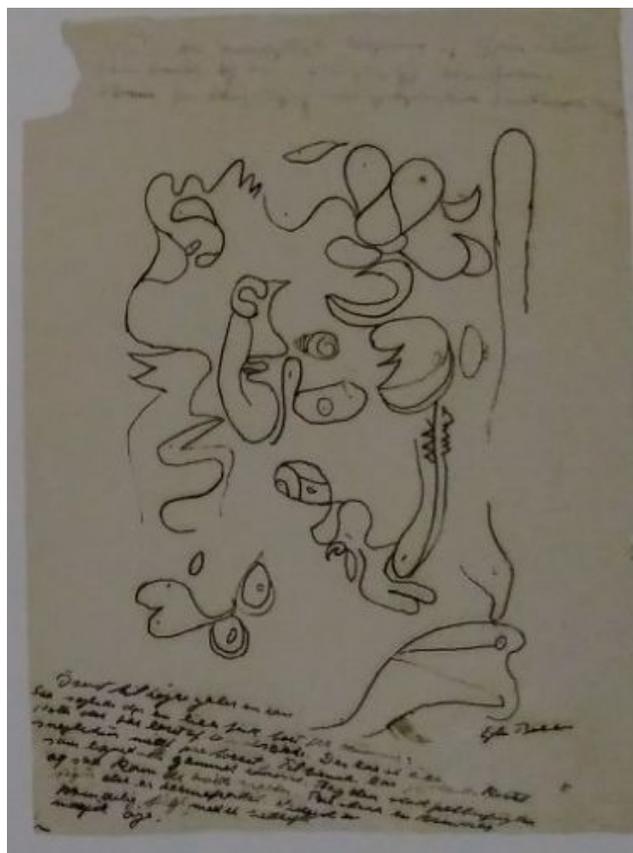


Figura 12: BILLIE, Ejler. *Experimento com desenho automático*, 1946, caneta e tinta sobre papel semi-transparente, 31,4 x 23 cm.

O simbolismo, na perspectiva do artista, leva a arte para um sistema já morto (JORN, 1968 *apud* BAUMEISTER, 2011, tradução nossa), pois a obra passa a ser reduzida ao seu conteúdo. Para Sontag (1987), quando essa redução acontece, as formas de interpretação recorrem a doutrinas como as de Karl Marx e Sigmund Freud para buscar embaixo do conteúdo manifesto seu correspondente oculto: “Quando reduzimos a obra de arte ao seu conteúdo e depois interpretamos isto, domamos a obra de arte. A interpretação torna a obra de arte maleável” (SONTAG, 1987, p. 4). Para a autora, a redução da obra de arte em unidades de conteúdo a torna possível de ser imobilizada dentro de uma estrutura categórica de interpretação. Jorn denomina isto de “petrificação da percepção da arte”.

Quando a petrificação da percepção da arte ocorre, ou seja, a arte é transformada em monumento, a obra se fecha dentro de um modo de afirmação que não permite um diálogo.

Tal dogmatismo é o alvo no combate instaurado pela proposição da terceira via de pensamento de Jorn. Quando ele realiza uma pintura abstrata, ele a faz como forma de reagir contra a petrificação da arte. O próprio artista afirma fazer “uma arte abstrata que não acredita na abstração” (JORN, 2012, p. 208, tradução nossa), pois rejeita a impossibilidade de interpretação imposta pela arte abstrata vigente. Dessa maneira, ele coloca a pintura abstrata em combate contra si mesma. Para então sugerir uma terceira via, que não é abstrata (porque não passa pelo gesto do artista), mas também não deixa de ser (pois, ela foge ao referencial), é a sua própria obra somada ao discurso do artista. Esta terceira via, de fato, só existe porque o artista afirmou que realiza uma arte que não acredita na abstração. Se Jorn não tivesse discursado nas suas práticas teórico-críticas, seria difícil compreender seu deslocamento em relação a arte abstrata.

Apesar de Jorn compreender a estagnação a qual o símbolo pode levar um trabalho artístico, ele traz a imagem da serpente para alguns dos seus trabalhos principalmente durante sua atuação no grupo CoBrA. A serpente se tornou o símbolo do grupo, não só pela coincidência do nome, mas pelo fato de que o animal pode ser encontrado em diversas mitologias tanto ocidentais quanto não-ocidentais: “Tanto os povos primitivos quanto o Ocidente estão diante do culto à serpente, da veneração à fertilidade masculina, a serpente ou o dragão é o símbolo da sociedade que foi substituído por um símbolo de luta da serpente ou do dragão, isto é, pelo combate entre virilidade e fertilidade”³⁸ (JORN, 2001, p. 53, tradução 37 nossa). Nesse trecho, retirado do texto “Yang-yin: o princípio da vida dialético-materialista”, Jorn demonstra o seu interesse em colocar em combate os extremos. O artista, ao longo do texto, afirma que a arte tradicional se faz da união e dissolução de polos opostos o que a leva a um estado de paralisia que ele denomina de “monumentalidade artística”³⁹. A ruptura com o distanciamento e a estagnação dessa monumentalidade acontece com a inserção de elementos do *Kitsch* nas obras através, por exemplo, da presença de mitos.

³⁸ Le serpent ou le dragon est le symbole de la société, comme c’est le cas de tous les peuples primitifs, comme en Occident avant que le culte du serpent, la vénération de la fécondité masculine, ait été remplacé par un symbole combatif du serpent ou du dragon, c’est-à-dire en combat entre la virilité et la fécondité (JORN, 2001, p. 53).

³⁹ Monumentalité artistique (JORN, 2001, p. 52).

Em dois trabalhos denominados *Automolok* de 1947 e 1948, podemos ver a tentativa de Jorn de escapar desse estado de paralisia. No primeiro *Automolok* (figura 13), vemos o abandono da forma geométrica e, simultaneamente, o preenchimento do espaço com cores (o vermelho, o verde e o amarelo), que geram formas delineadas como os corpos nas extremidades da pintura. Apesar de a paleta de cores nas extremidades ser vívida, vemos surgir no centro do quadro tons menos vívidos e estranhos juntamente com a imagem de uma cobra em azul.

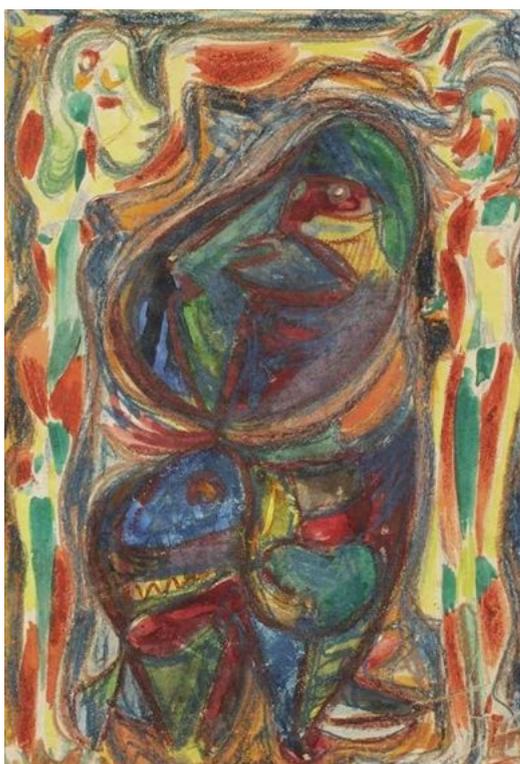


Figura 13: JORN, Asger. *Automolok*, 1947, giz de cera, pastel, grafite e aquarela sobre papel, 45x31 cm.

Em *Automolok* (1947), a composição é simples e o olhar do observador consegue fluir e alcançar algum tipo de associação. Em contraposição, a obra *Automolok* de 1948 (Figura 14) traz uma complexidade visual maior. A substituição de formas geometricamente consistentes por caminhos marcados por linhas emaranhadas e espontâneas protagoniza essa obra. O preenchimento dos espaços entre as duas linhas é feito com uma paleta de cores em tons sóbrios e frios, contrastando com a paleta da obra de 1947. As duas figuras nas extremidades

remontam à obra anterior e permitem que os observadores tenham uma leitura imediata em comum nessa obra.



Figura 14: JORN, Asger. *Automolok*, 1948, óleo sobre tela, 99,5x80 cm.

Em *Automolok* (1948), o centro é estilhaçado para se abrir a várias possíveis interpretações dos observadores, e, assim, valoriza o individual. O mito que antes era referência ao coletivo agora se torna também individual. *Automolok* (1948) reflete o inverso da obra *Automolok* (1947) em termos estruturais. Uma é o avesso da outra. Uma é a negação da outra. Ambas se opõem ao surrealismo e à sua fundamentação idealista e antirracionista. Todavia, na obra mais tardia, vemos simultaneamente um retorno a questões pertencentes ao surrealismo, como a valorização da leitura individual e da imagem espontânea liberada pelo automatismo, negadas em *Automolok* (1947). O racionalismo, criticado por Jorn, é requerido

por ele quando se trata da crítica ao funcionalismo⁴⁰. Desde seu trabalho em um mural com Léger e Le Cobusier em 1937, o artista foi construindo sua crítica ao planejamento racional, à impessoalidade e à artificialidade do funcionalismo na arquitetura e no design. Em 1950, Jorn em uma análise do livro *A linguagem formal gótica (Le Langage formel gothique)* de Erik Lindberg (*apud* JORN, 2001) estabelece que seu posicionamento diante do funcionalismo não seria apenas de uma rejeição implícita no prefixo “anti”, mas se encontra em um terceiro caminho:

Poderíamos de fato transpor esse duplo jogo da concepção arquitetônica de Erik Lindberg para o funcionalismo e ver em sua forma anterior o que poderia ser chamado de contrafuncionalismo. Quer dizer, seria uma nova forma de funcionalismo e não um anti-funcionalismo, uma melhoria da posição dialética invertida do funcionalismo, um complemento dialético do funcionalismo mais antigo, que era uma lógica unilateral com sua outra metade, o funcionalismo estilístico. O antigo funcionalismo é anti-estilístico.⁴¹ (JORN, 1950 *apud* JORN, 2001, p. 101-102, tradução nossa)

Percebemos no trecho acima que Jorn deseja ir além da mera negação. Ele busca, na sua **contraposição** com o funcionalismo (e não na sua negação), **o movimento e não o monumento**. O artista compreende que é necessário considerar a relação que cada coisa mantém com outras diferentes e que só é possível evitar a monumentalização ou a paralisia da arte através de uma terceira disposição do pensamento, e é através desta que Jorn constitui uma dinâmica das formas (linguagens e gêneros artístico-literários) que necessariamente as coloca em combate contra si mesmas.

3.2 Astúcia criminal

Às vezes as coisas desatam a crescer numa espécie de sentido ao contrário. Desenvolvem-se em dois planos, movem-se em lugares diferentes. Entre eles bate

⁴⁰ O funcionalismo, nesse contexto, se refere à ideia, na arquitetura e no *design*, de que a forma deve ser determinada principalmente pela função do objeto, se afastando assim da ornamentação e da espontaneidade.

⁴¹ On pourrait en fait transposer ce double jeu, dans la conception architecturale d’Erik Lindberg, au fonctionnalisme et voir dans sa forme antérieure ce qu’on pourrait appeler le contre-fonctionnalisme. C’est-à-dire qu’il s’agirait d’une nouvelle forme de fonctionnalisme et non d’un anti-fonctionnalisme, un perfectionnement de la position dialectique inversée du fonctionnalisme, un complément dialectique du fonctionnalisme plus ancien, qui était une logique unilatérale avec son autre moitié, le fonctionnalisme stylistique. Le fonctionnalisme antérieur étant anti-stylistique. (JORN, 2001, p. 101-102)

um coração, uma alma, um motor. Aqui é que estão a unidade e o sentido - o senso e o contra-senso. (HELDER, 2013, p. 84)

O trecho acima é um fragmento do texto “(introdução ao cotidiano)” do livro *Photomaton & Vox* (2013) a ser estudado neste capítulo. Iremos recorrer a este livro por reconhecermos nele os fundamentos e processos da sua poética, além da efervescência de contraposições e a consciência irônica destas. Trazemos também o poema “Húmus” de *Ou o poema contínuo* (2006) e suas “liberdades, liberdade” para ser discutido em relação aos fundamentos e processos encontrados em *Photomaton & Vox*.

Em “(introdução ao cotidiano)”, após mencionar, como vemos acima, o crescimento das coisas no seu sentido inverso, o narrador pede ao leitor para imaginar “uma planta com as raízes no ar e a flor debaixo da terra”. A partir desta imagem, é iniciada a descrição da “máquina desta planta” que fabrica coisas simétricas e assimétricas, e não funciona como as “matemáticas gerais”. Ela é em si “uma oposição, uma subversão” que traz para seu centro todas as coisas, mas se confunde nas suas relações, e transforma os elementos nos seus opostos: “o contra-senso é o senso”. Essa máquina é “o cotidiano absolutamente real, realizado”.

No último parágrafo do texto, o narrador demonstra sua impaciência com as teorias sobre o sentido contrário das coisas e afirma: “Se se anda com a cabeça e se põe o chapéu nos pés, não é a coluna vertebral que tem culpa. Trata-se de uma fé antípoda. Porque o erro pode estar em mover-se com os pés e pôr o chapéu na cabeça.” O narrador afirma ser isto um espetáculo que não foi inventado, e que ele é denominado “malícia ou intenção”. Nesse espetáculo, os conceitos trabalham de forma indissociável e vão além de contradições ininteligíveis: “O que não significa vai significar um dia destes. Mas significará uma coisa diferente” (HELDER, 2013, p. 116). Uma sequência de palavras é, de acordo com Merleau-Ponty (2002), uma fresta que nos mostra os lugares por onde passam seus caminhos: “As significações adquiridas só contêm a significação nova no estado de vestígio ou de horizonte, é esta que se reconhecerá naquelas, e ao retomá-las irá mesmo esquecer-las no que tinham de parcial e de ingênuo” (p. 166). Na poética de Helder, a nova significação não traz em si o rastro, os vestígios ou os horizontes de qualquer significação anterior e posterior a ela.

As palavras sofrem repetições, deslocamento sintático, inversões semânticas de forma que a potência da sua novidade faz com que seus significados anteriores sejam abandonados e seja imprevisível outra possível significação. Suas funções também são abandonadas e elas passam a ser objetos distribuídos:

Pense-se ainda que os substantivos não são palavras, mas objetos distribuídos; e os adjetivos, por exemplo: as qualidades e circunstâncias da colocação dos objetos no espaço. E são até por vezes poderosos substantivos, eles mesmos - objetos rompendo pela sua pressão as membranas morfológicas: são substantivos inventados por circulações imprevisíveis, por pesos novos. (HELDER, 2013, p. 142).

O movimento circular de determinado elemento é interrompido pela imprevisibilidade da sua nova adequação mas tal dinâmica se mantém na continuidade dessa inconstância, “ligando a noite ao dia, o oculto ao revelado, o pressentimento ao acontecimento”(HELDER, 2013, p. 144). O narrador afirma que quanto mais intrincada e dúbia for a montagem, maior é também sua possibilidade de hipnotizar. A imagem fragmentada, assim, se estende em um percurso com formas repentinas que se entrelaçam e se desentrelaçam.

Na paisagem erguida, “a terra fica então exposta à sua própria distância, ao estrangulamento das suas vozes - e nada se transforma, nada nos olha face a face: somos o outro, o desaparecido das falas, aquele que se perdeu da conversação das imagens” (HELDER, 2013, p.170). O nada, antes objeto, quando olha para o narrador de frente, assume seu lugar. A inversão e troca dos papéis do sujeito e daquilo que ele vê nos remete a Merleau-Ponty em “A percepção do outro e o diálogo” (2002). No texto de Helder, essa inversão torna o nada participante ativo da conversação. O diálogo como “invasão de mim sobre o outro e do outro sobre mim” (MERLEAU-PONTY, 2002, p.168) faz com que aquilo que o nada diz domine o sujeito/narrador e o transforme em “o desaparecido das falas” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 168). O silêncio do sujeito transformado em objeto não é o mesmo silêncio do “nada” enquanto objeto: “Não há silêncio que seja pura atenção e que, começado nobremente, permaneça igual a si mesmo” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 180).

Aquele que se perdeu da conversação das imagens é o narrador de “(a carta do silêncio)”, texto que se inicia com o questionamento sobre a poesia ser uma prática para o silêncio. O silêncio é ali a origem da poesia e, ao mesmo tempo, o seu fim. A poesia

“atravessa-o então e procura-o no próprio centro onde nasceu. Há uma tensão extenuante neste movimento do silêncio sobre si mesmo” (HELDER, 2013, p. 170). Ou seja, a poesia parte do silêncio em busca dele, atravessa-o e se torna a própria mudez em que “tudo está dito em si” (HELDER, 2013, p. 170). Cair no silêncio da excessiva abertura da linguagem é uma forma de estar além das contraposições:

Cada imagem é a chave de outra imagem - e elas abrem-se uma às outras, as imagens.
 Não.
 Tudo são chaves para abrir tudo.
 Não.
 A chave entra na fechadura, a porta abre-se sobre uma nova porta. (...)
 Os poetas são metafísicos.
 Não.
 A metafísica é uma distância de onde os poetas vêm, em perspectiva, a realidade.
 Não.
 Não há realidade?
 Não. Não, não há realidade - todos os poetas são claros a esse respeito.
 Se eles dizem - atenção - cria-se a realidade da atenção.
 Se eles dizem - atenção - anulam a atenção, criam um espaço vazio.
 A imagem não é uma realidade?
 O que os poetas provam é que é preciso uma imagem para revelar que a realidade não existe (HELDER, 2013, p. 57)

A tensão do movimento do silêncio sobre si mesmo é encontrada, em “Húmus”, poema que teve como base para sua criação (montagem) o livro *Húmus* (1917) de Raul Brandão, na dinâmica que os mundos dos mortos, dos vivos e do eu-poético assumem. Não há espelhamento, mas deslocamento dos lugares que eles ocupam. Esse deslocamento é feito e desfeito através das antinomias que afirmam, negam e ocupam novos lugares. A antítese embaixo *versus* em cima estabelece, logo na primeira estrofe, a movimentação dos mundos dos mortos e dos vivos:

Pátios de lajes soreguidas pelo único
 Esforço da erva: o castelo –

A escada, a torre, a porta,
 a praça.

Tudo isto flutua debaixo
 de água, debaixo de água.
 (HELDER, 2006, p. 223)

A verticalização dos elementos no centro da estrofe sugere a ligação entre os lugares superior e inferior. A laje, referência ao mundo dos mortos e à superfície, se localiza no topo mais elevado da estrofe. A movimentação dos elementos associados ao mundo dos vivos ocorre a partir do “castelo”, localizado na estrofe superior. O centro, a superfície entre os dois lugares, comporta apenas os elementos do mundo dos vivos. A praça, também referência ao mundo dos vivos, rompe através da sua circularidade com a verticalização do centro. A descida do mundo dos vivos para o inferior da estrofe ocorre, não mais através da visualidade do poema, mas pelo discurso que também rompe com a materialidade trazida pela imagem desses elementos que se deslocam, levando-os a se desfazerem na fluidez da água. Este novo posicionamento, entretanto, **não** é fixo. Logo, ele é revertido “com um povo de estátuas em cima / com um povo de mortos embaixo” (p. 223) que será invertido adiante: “o que estava por baixo agora está por cima” (p. 233).

A antítese “movimento *versus* imobilidade” não se encontra completamente absorvida na oposição entre vivos e mortos. Apesar de o mundo dos vivos se desfazer na movimentação da água, as imagens de movimentação se relacionam com os mortos, como o tumulto e o ciclo das “primaveras que atingem o auge dos mortos” (HELDER, 2006, p. 225, e também com a superfície: a terra remexe da mesma forma que a voz no silêncio. O próprio silêncio se torna uma superfície de pausa, mas também de palavra: “Para poder com isto e não morrer de espanto - as palavras, palavras” (HELDER, 2006, p. 224).

Os três mundos não se anulam e nem se distanciam, mas se sobrepõem. Do mundo dos mortos é possível sentir a dor daqueles que estão vivos. Do mundo dos vivos alguém pergunta: “Ouves os gritos dos mortos?”. Entre eles, o eu-poético surge em potência: “Eu sou a árvore e o céu, / faço parte do espanto, vivo e morro”.

Quando determinada imagem, ato ou palavra entra em circulação, ela nega seu sentido primeiro e adota outro que por sua vez será rejeitado para assumir ainda outro diferente dos anteriores. A noite, por exemplo, apresenta-se inicialmente como “côncava e branca” (p. 227), adiante ela é disfarçada com uma mancha vermelha (p. 228). Na página seguinte, “vem a noite. os céus noturnos parecem / ter gelado em azul / vem a noite, / com a noite interrogo-me: - Existe? (p. 229). No eixo do poema, “a noite com outras / noites em cima” (p.

230) incendeia outro elemento, a flor. O labirinto que as ramificações dos sentidos impõe ao leitor abre o texto para a multiplicidade de possibilidades de significações:

Trata-se de ‘escrita circular’, naquele âmbito em que se concebe a volta ao ponto de partida. E também porque nenhuma solução é possível, por nunca se poder provar a hipótese de verdade da coisa escrita. O texto é fechado. Mas também é aberto. Fechado sobre si, pois o máximo e o melhor seria experimentar, dentro do mesmo espaço, uma maneira de considerar os mesmos acontecimentos. Aberto porque as possibilidades dessa consideração se mostravam praticamente sem número. (HELDER, 2013, p. 66)

O combate se anuncia para além da função sintática e semântica das palavras, avança para o símbolo e faz dele o seu instrumento. Através de sua força expansiva, a escrita em combate consegue “captar tão vasto espaço da realidade” até que a significação possa extrair “a riqueza múltipla e multiplicadora da ambiguidade” (HELDER, 2013, p.53). A escrita é em si um símbolo, por isso “a astúcia criminal que se explana em formas várias consiste em colocar o símbolo contra o símbolo, conduzir à traição íntima que divide a intenção espiritual. Sabemos alguma coisa disso, e sabê-lo é entrar nos escuros sítios da contradição” (HELDER, 2013, p. 120).

A consciência, intenção ou malícia de uma poética que se propõe a exercer o extremo do símbolo e da escrita conduz o leitor em *Photomaton & Vox* aos modos de sua prática, entretanto, é recorrente a ironia e a dúvida em relação a eles. A realidade inicialmente “bípede e virtualmente quadrúpede” passa a ser, em poucas linhas, “unípede e virtualmente bípede” para, logo em seguida, ser negada: “nenhuma destas realidades é a realidade, nem os três elementos juntos são a realidade. Apenas os três elementos passando constituem a realidade. Isto pode ser uma arte poética. Também pode ser uma ironia” (HELDER, 2013, p. 78).

O culto à ironia é em si uma instrumentalização do combate da escrita contra si: “a realidade é apenas o que se propõe como tal. Mas devemo-nos munir sempre de uma ironia que coloque dubitativamente a nossa mesma proposta. A vida assenta na tensão que as desavindas propostas de verdade estabelecem entre si” (HELDER, 2013, p. 66). A ironia, nesta poética, não tem a função apenas de desvalorizar o objeto ironizado, ela diminui a tensão na relação entre os elementos que são colocados em confronto e intervém para a sua exclusão, se tornando, então, metaironia: “uma espécie de suspensão do ânimo, um além da

afirmação e da negação” (PAZ, 2014, p.115). A metáfora, segundo Octavio Paz (2014), faz os signos se libertarem dos seus significados, coloca em circulação os opostos “nos obriga a suspender o juízo”. A suspensão do juízo, em Helder, é o retorno à poesia como uma prática para o silêncio através da abertura excessiva da linguagem.

3.3 *Versus*

Compreendemos que as duas frentes de experimentação descritas nos tópicos anteriores, não implicam a destruição da arte (ou do discurso), não partem de fora dela e não estão alinhadas “docilmente sob o grande mito semiológico do ‘*versus*’ (branco versus negro)” (BARTHES, 1987, p. 29). Tal mito consiste em que a arte poderia ser destruída a partir de formas paradoxais estruturalmente conciliadas (BARTHES, 1987). O “*versus*” e sua síntese são excedidos em Jorn, e algo incomum estabelecido por uma terceira via é requisitado como uma fuga à paralisia dos paradoxos. Em Helder, o “*versus*” não é colocado somente entre os paradoxos, mas entre palavras e imagens inesperadas que são o devir de outras. A tensão entre elementos contraditórios é suspensa pela excessividade de possibilidades que estão além da afirmação e da negação destes elementos.

As obras de Helder e Jorn exigem do leitor/observador um amadurecimento, pois não há fruição delas a primeira vista, mesmo quando sua complexidade estrutural é pouca. O arrebatamento precoce descrito por Barthes, em *O prazer do texto* (1987), como evidente na pintura, é frágil diante das construções vertiginosas da produção de Jorn. Os riscos desse arrebatamento precoce são vários: incoerência da obra, afirmação ou negação de uma verdade, a experimentação pela experimentação, individualização, culto à habilidade técnica, a fruição pela fruição.

Com o escritor de fruição (e seu leitor) começa o texto insustentável, o texto impossível. Este texto está fora-de-prazer, fora-da-crítica, a não ser que se já atingido por um outro texto de fruição: não se pode falar “sobre” um texto assim, só se pode falar “em” ele, à sua maneira, só se pode entrar num plágio desvairado, afirmar historicamente o vazio da fruição (e não mais repetir obsessivamente a letra do prazer) (BARTHES, 1987, p. 14).

O texto de Jorn, no sentido amplo e não somente a sua produção escrita, não deseja afirmar o vazio da fruição e nem negá-lo, mas discuti-lo através de uma terceira perspectiva. Ele nos impele a falar além de si e com outros. Sua produção não deseja ser um modo de afirmação, seja ela qual for, porque, para Jorn, é ela que transforma a arte em monumento. A sua própria trajetória dentro das vanguardas artísticas e não-artísticas⁴² revela sua necessidade de movimentação: Asger Jorn era contra a institucionalização, mas fundou o seu próprio museu (Instituto Escandinavo de Vandalismo Comparativo). Seu posicionamento dentro dos movimentos com os quais participava ativamente era o de criticar explicitamente os fundamentos e percursos adotados ao longo de suas existências. Segundo Aagesen e Brøns (2014), Jorn acusou os artistas que compunham o grupo CoBrA de estarem mais interessados em estabelecer um estilo artístico do que explorar a potencialidade política da arte. Posteriormente, ele abandonou a Internacional Situacionista devido à priorização de objetivos políticos em relação aos interesses artísticos. Ou seja, quando sua atuação parecia consolidada, ela se tornava intermitente. A ideia de progressão e de emancipação da cultura do passado inerente ao texto de fruição descrito por Barthes (1987) é compreendida por Jorn como uma estagnação que, na tentativa de se opor, acaba por se fechar e se afirmar dentro de um lugar de negação.

Por outro lado, o texto de Herberto Helder exige que se fale à sua própria maneira: os excessos de significado, de contraposições, de símbolos, de rupturas e de continuidades afirmam o seu silêncio e faz com que aqueles que estão à espreita entrem no seu reduto e saiam dali ou sem subverter os sentidos que as palavras habitam ou em silêncio. O papel do leitor é, assim, desestabilizado, de testemunha ele passa a combatente. Ele precisa desordenar ou a sua maneira de dizer sobre o poema, ou o seu próprio silêncio.

⁴² Movimentos como Colégio Patafísica, Internacional Situacionista e Associação Psicogeográfica de Londres.

4 Liberdade, liberdades

Asger Jorn e Herberto Helder se ocupam tanto da (re)formulação de materiais e linguagens quanto da repetição e da reordenação de processos criativos fundamentados em experimentação. O uso do termo “experimentação” foi precisamente adotado nesta dissertação, pois, bem como Gilberto Mendonça Teles (1996), compreendemos que a experimentação, apesar de ser o fundamento de grupos e movimentos de vanguarda do século XX (como o Cubismo, Surrealismo, Dadá e o Experimentalismo da poesia portuguesa), trata-se de um mecanismo processual artístico-literário que **não** possui **temporalidades** e **espacialidades** específicas, já que pode ser vista nas histórias das artes de forma periódica.

A experimentação **não** consolida o **vínculo constante** de Herberto Helder e Asger Jorn com grupos de vanguarda do segundo pós-guerra, o que permite tratar das suas inserções e deslocamentos. A experimentação é compreendida, principalmente, como recurso utilizado em suas poéticas para o “combate da forma contra si própria” (LOPES, 2011, s/p). Jorn pratica uma “arte abstrata que não acredita na abstração”⁴³ (JORN, 1956, *apud* JORN, 2001, p. 208. Tradução nossa) , enquanto Helder coloca “poema contra poema” (HELDER, 2015, p. 604), “o símbolo contra o símbolo” (HELDER, 2013, p. 53) no seu “idioma demoníaco” (HELDER, 2006, p. 439). A experimentação atua como instrumento de desgaste dos meios e das formas, mas não deve ser vista apenas como um recurso metodológico técnico-formal das realizações artístico-literárias de Asger Jorn e Herberto Helder. A partir dela podemos inferir seus posicionamentos críticos em relação às suas próprias práticas, à arte, à poesia de uma forma geral, bem como suas posturas *avant-garde*.

A experimentação trata principalmente de métodos de composição que exigem posicionamentos criativos abertos a alguns perigos das linguagens, uma vez que ela pode levá-las à ênfase ao processo criativo, à experimentação pela experimentação, a questões autorais e até mesmo serem tratadas como incoerentes.

4.1 Das banalidades

⁴³ “An abstract art that does not believe in abstraction”. JORN. Concerning Form: An Outline for a Methodology of the Arts. trans. Peter Shield (Silkeborg: Museum Jorn, 2012), p. 208.

É publicado, em 1953, o texto “Asger Jorn por ele mesmo” (*“Asger Jorn sur lui-même”*), retirado de uma autoentrevista registrada em gravador. A autoentrevista traz algumas passagens biográficas que abordam o início da sua relação com o desenho na infância, a descoberta do universo artístico na juventude e sua ida a Paris para frequentar a escola de Fernand Léger. Parte dessa autoentrevista é dedicada ao relato de algumas de suas experimentações associadas aos seus posicionamentos artísticos até então. As práticas de Jorn não são casuais: elas geralmente remontam assuntos e questões abandonados na fase anterior dos seus trabalhos e estudos. Os processos de composição de *A pintura azul* (*Le tableau bleu*, 1940, figura 15), por exemplo, que foi realizada após Jorn ter retornado da França à Dinamarca, revelam sua busca por se libertar da formação francesa.



Figura 15: JORN, Asger. *A pintura azul* (*Le tableau bleu*), 1940, óleo e areia sobre tela.

A pintura foi elaborada a partir da sobreposição de desenhos feitos em papel transparente, no qual o artista tentou sistematicamente variar algumas formas primárias, elaborando uma espécie de alfabeto que possibilita diferentes formas se interpenetrarem: “Eu me deixei inspirar pelos efeitos aleatórios da superposição. Tentei tornar a imagem tão imprevisível quanto possível. É verdade que não parece muito fortuita, mas não devemos esquecer que tive essa severa disciplina atrás de mim”⁴⁴ (JORN, 1953 *apud* JORN, 2001, p. 144, tradução nossa). A insatisfação de Jorn com a aparência pouco fortuita desse trabalho reflete sua posterior busca pela espontaneidade e pela fortuidade como expressões naturalmente humanas.

De acordo com o *Manifesto do Novo Realismo* proposto pelos artistas da *Helhesten*⁴⁵, a espontaneidade é o que liberta a mente de uma maneira mais efetiva para a criação artística, pois ela é um recurso natural obtido com a exploração do acaso, da imaginação e dos materiais. “O que é chamado de natural é a **banalidade liberta**, o comum ou o óbvio, sem que alguém o tente delimitar com a marca da singularidade”⁴⁶ (JORN, 1941 *apud* JORN, 2001, grifo nosso, tradução nossa), como, por exemplo, os rabiscos que lembram o *graffiti*, os desenhos infantis e elementos iconográficos do *kitsch*.

A espontaneidade não é em si o acaso, nem a fantasia representada direta ou indiretamente, mas o resultado da exploração destes fixado na aparência final de determinada obra. Tal exploração, segundo o *Manifesto*, deve ser menos guiada possível e mais acessível ao público em geral. A emancipação da “espontaneidade irracional” do Surrealismo de Breton deveria ser alcançada através do engajamento social e da busca pela interação com o espectador: “Olhe para as minhas pinturas e acrescente novos valores, simplesmente como eu acrescento novos valores cada vez que eu as vejo. Construa uma nova imagem que seja completamente sua”⁴⁷ (JORN, 1939 *apud* GREAVES, 2015, p. 165, tradução nossa).

⁴⁴ “Je me laissais alors inspirer par les effets hasardeux de la superposition. Je tentais d'ailleurs de rendre l'image la plus hasardeuse possible. Ils est vrai que cela ne semble pas très aléatoire, mais il ne faut pas oublier que j'avais cette sévère discipline derrière moi”. JORN, Asger. *Pour la forme*. Paris: Editions Allia, 2001, p. 144.

⁴⁵ Revista do movimento artístico denominado Host (1940) que teve a participação de Jorn

⁴⁶ “Ce que l'on appelle le naturel, c'est la banalité libérée, le commun ou l'évidence, sans qu'on ait essayé de la marquer de l'empreinte de la rareté”. JORN, Asger. *Pour la forme*. Paris: Editions Allia, 2001.

⁴⁷ “Look at my pictures and add new values to it, just as I add new values to it every time I see it. Build up a new picture that is completely your own”. JORN *apud* GREAVES, Kerry. *Mobilizing the collective: Helhesten and the Danish avant-garde, 1934-1946*. Nova York: Cuny Academic Works, 2015.

Ao final do artigo “Banalidades íntimas” (“*Banalité intimes*”), Jorn afirma que “ninguém pode subtrair a sua individualidade. *O espectador não existe e não pode existir hoje*”⁴⁸ (JORN, 1941 *apud* JORN, 2001, p.18, grifo do autor, tradução nossa). A subtração da individualidade do espectador diante do poder criador do artista e do valor da obra de arte reflete a ascensão da aura desta: “O valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto ao Belo” (BENJAMIN, 1987, p.171). Em “Banalidades íntimas”, artigo publicado no volume 1 da Revista *Helhesten* e ilustrado com imagens do *Kitsch*, de fotos de moda e do filme *King Kong* (1933), o banal é trazido como elemento fundamental na arte, já que as “nossas grandes personalidades” teriam apenas o mérito de serem capazes de se servirem das banalidades (JORN, 1941).

As banalidades anônimas repercutem ao longo dos séculos e acabam diminuídas pelas personalidades da arte. “As grandes obras de arte são apenas banalidades, não é suficiente ser banal. A banalidade não se estende ao infinito em sua profundidade e em suas conseqüências (sic), mas reitera um fundamento morto da estética e da espiritualidade”⁴⁹ (JORN, 1941 *apud* JORN, 2001, p. 11, tradução nossa). Apesar da arte se fundamentar no banal, ela tenta reprimi-lo através da instituição do gênio artístico, que dotado de uma expressão individual singular, acaba por negar o comum, o popular, o *kitsch*. Consequentemente, a exaltação da expressão individual singular faz com que a arte se oponha à compreensão de que a expressão é uma habilidade natural humana e que qualquer um pode exercê-la.

A fratura na aura é buscada, na produção de Jorn, através da tentativa de ruptura com uma expressão individual singular do artista de utilizar técnicas variadas ao longo do seu percurso. Suas experimentações artísticas incorporam diversos meios e técnicas tradicionais como desenho, litografia, xilogravura, cerâmica, pintura, papel, tela, papelão, lápis, bico de pena, pincel, aquarela, pastel, *crayon*, guache, nanquim, acrílica e tinta a óleo. A combinação

⁴⁸ “Personne ne peut y soustraire son individualité. *Le spectateur n'existe et ne peut pas exister aujourd'hui*”. JORN, Asger. *Pour la forme*. Paris: Editions Allia, 2001.

⁴⁹ Les grands chefs-d'oeuvre ne sont que des banalités, c'est de ne pas être suffisamment banales. La banalité n'est pas poussée à l'infini dans sa profondeur et dans ses conséquences, mais repose sur un fondement mort d'esthétisme et spiritualité”. JORN, Asger. *Pour la forme*. Paris: Editions Allia, 2001.

dessas técnicas e a diversidade de modos de produção impossibilita o reconhecimento de um gesto singular que seria sua assinatura.

A tradicionalidade dos meios permanece mesmo com a eliminação da especialização na obra de Jorn ocorrer através da (re)formulação de materiais e linguagens, do gesto comum ou o óbvio que anula a expressão individual singular e da espontaneidade da produção de rabiscos que remontam ao grafite, desenhos infantis e elementos iconográficos do *kitsch*. Havia nos artistas da Helhesten um “interesse democrático em materiais, seja um pneu de bicicleta usado ou óleo sobre tela, harmonizado com uma abordagem lúdica do fazer artístico intuitivo, ao invés de uma estrita adesão aos princípios automatistas”⁵⁰ (GREAVES, 2015, p. 70, tradução nossa). Jorn opta por trabalhar demasiadamente com materiais artísticos tradicionais, como a tinta a óleo, e com técnicas que demandam uma estrutura de equipamentos, como a litogravura, e manter um laço com a convencionalidade acadêmica e museal. Na sua obra, o *Kitsch* e o cotidiano geralmente não se encontram na objetividade dos materiais, mas nas formas de uso desse (espontaneidade) e nas temáticas abordadas, como a ficção científica e a mitologia nórdica, mesmo quando se trata da colagem.

⁵⁰ “The democratic interest in s, whether it was a used bike tire or oil on canvas, accompanied a playful approach to intuitive art making rather than a strict adherence to automatist principles”. GREAVES, Kerry. *Mobilizing the collective: Helhesten and the Danish avant-garde, 1934-1946*. Nova York: Cuny Academic Works, 2015, p. 70.



Figura 16 : JORN, Asger. Sem título, 1956, Colagem, *crayon*, tinta preta e tinta bronze.

Com o abandono de algumas premissas da colagem, como na figura 16, Jorn utiliza a técnica contra ela mesma. Entretanto, as mesmas premissas abandonadas na colagem surgem em outra técnica, a descolagem (figura 17) que, apesar de sugerir a inversão dos processos da colagem, preserva alguns de seus aspectos. Como mostra Jacob Thage no catálogo da exposição *Asger Jorn - um desafio à luz* trazida para o Brasil em 2012 e 2013, “uma parte específica das obras em papel de Jorn é constituída por **descolagens**, que ele criou arrancando lâminas dos cartazes que costumavam ser colados uns sobre os outros em colunas para anúncio” (THAGE, 2012, p.21, grifo do autor). Nesse processo, o contexto das ruas é trazido nitidamente para a obra. As letras dos cartazes na Figura 17 estão direcionadas para a leitura,

sugerindo que o artista optou por manter o posicionamento original dos textos. Não houve interferência alguma no agrupamento de pôsteres retirado das paredes da rua e colado diretamente no fundo em papelão, além da assinatura de Jorn.



Figura 17: JORN, Asger. *Sem título*, 1965, Descolagem, fragmento de um pôster sobre papelão preto.

Mesmo ao sinalizar uma oposição à colagem, o processo de **descolagem**, na verdade, **aproxima-se** mais do **conceito tradicional** de colagem relatado nos parágrafos anteriores do que aquilo que o artista propõe como colagem. O *kitsch* e o cotidiano (a realidade exterior) se apresentam nas descolagens tanto de forma objetiva quanto subjetiva, no e na técnica, associando-se à espontaneidade e à banalidade do gesto. Não há separação entre fundo e

figura, há apenas os gestos da retirada das lâminas. Ironicamente, não é possível afirmar que as lâminas foram devidamente arrancadas pelo próprio artista ou por qualquer passante. A composição desses trabalhos enfatiza a possibilidade do gesto artístico principal **pertencer ou não** a Jorn, uma vez que não há interferência alguma de qualquer outro meio como nas colagens. O único gesto que poderíamos (talvez) assumir como do artista é o gesto de colar as descolagens no papelão, além da sua assinatura.

O anonimato do cotidiano trazido pela “descolagem” também acontece na técnica denominada “modificações” em que Jorn atua por cima de pinturas de artistas desconhecidos com escritos, desenhos infantis e traços grosseiros. Esses trabalhos foram exibidos pela primeira vez em 1959 quando já participava da Internacional Situacionista. A técnica “modificações” se aproxima daquilo que a Internacional Situacionista entende por desvio (*détournement*), mas **não são**, de fato, **desvios**. As técnicas utilizadas pelos situacionistas iam além da esfera artística e eram fundamentadas em experimentações para buscar novas formas de atuação no cotidiano que possam romper a continuidade das ações espetaculares: os situacionistas “procuravam opor-se de modo eficaz e ‘novo’. Essa ‘novidade’ nascia da experimentação. No caso dos situacionistas, a interrupção para criar situações novas era o objetivo fundamental de sua ação” (GOBIRA, 2012, p. 82).



Figura 18: JORN, Asger. *O patinho inquietante*, 1959, Óleo sobre pintura antiga.

Com as modificações de Jorn, a pintura, quando retirada do seu contexto, não o anula ou nega. Ela se mantém presente na imagem originária que não foi completamente alterada e na assinatura do artista originário. A atuação de Jorn na imagem originária consiste em acrescentar à imagem algo para ressignificá-la, como em *O patinho inquietante* (figura 18). Apesar da inserção nessa pintura de um pato desproporcional à paisagem originária sugerir uma atuação *non-sense*, ele está propriamente nadando no lago de frente à casa, e estabelece uma relação intencional com a pintura originária em que há acréscimo de signos para a ressignificação da obra como um todo. A técnica usada pelo artista originário consiste em transpor da maneira mais fiel possível uma paisagem em cores sóbrias para a tela, enquanto Jorn exerce movimentos mais livres em cores mais intensas sem se preocupar com a fidelidade representacional. A atuação de Jorn remonta a desenhos infantis, enquanto que o

artista originário nos revela austeridade. A contraposição dessas duas técnicas retrata o confronto entre o rigor da habilidade técnica no *Kitsch* (e não na arte) e a libertação dos gestos banais na arte (e não no *kitsch*). A simultaneidade dessas técnicas e seus confrontos operam também na ressignificação da obra, bem como a simultaneidade de tempos, contextos e autorias diferentes.

As “modificações” feitas por Jorn se aproximam da estratégia situacionista “*détournement*” em apenas um ponto: elas desviam elementos que não possuem importância e que perdem o seu significado original no novo contexto em que foram inseridas. No texto “Guia para a realização do *détournement*” (“*Mode d’emploi du détournement*”, 1956), de Guy Debord e Gil Wolman, o desvio de elementos irrelevantes que ganham significados em novos contextos é denominado “secundário”, como ocorre a um recorte de jornal ou a uma fotografia qualquer. A diferença entre a colagem e o desvio consiste em que “ele tem o papel de jogar com a origem dos elementos desviados, o que inaugura uma postura mais agressiva quanto àquela da montagem e sua reorganização da espacialidade e temporalidade” (GOBIRA, 2012, p. 24). A agressividade do desvio também é direcionada para a propriedade pessoal, e expressa sua indiferença e desprezo com o original (DEBORD; WOLMAN, 1956). A indiferença e o desprezo não conferem, entretanto, inércia ao objeto, pois é devido a eles que será articulado o aspecto destrutivo do tempo:

o *détournement* busca a persistência modificada da crítica anterior submetendo-a ao presente e, assim, tanto mantém a memória histórica da crítica atual e o domínio sobre o seu próprio passado, em virtude de sua central referência no presente, quanto recusa a fixidez, a coagulação e a manutenção de algo que supostamente não sofreria o deprecimento, a passagem destruidora do tempo e que, por isto mesmo, se tornaria somente numa “mentira” caso usado como “citação” à qual se deveria conferir “autoridade”. (AQUINO, 2005, p. 248-249)

Apesar de reconhecermos o jogo com a origem dos elementos desviados na série “Modificações”, a desvalorização destes dá lugar à tentativa de valorização do *Kitsch*, enquanto a submissão do passado a uma crítica do presente é substituída pelo retrato do confronto entre o passado e o presente. A propriedade pessoal não é atacada, uma vez que a autoria original é mantida ao lado da assinatura de Jorn. Ela é atravessada pela nova autoria. Jorn, ainda, leva o *détournement* para além do seu limite: a arte. Com isso, ele é invalidado

como uma técnica situacionista e passa a ser considerado artístico. Entendemos, todavia, que as modificações se tratam de uma reformulação do *détournement* que manteve alguns dos seus princípios e incorporou outros, como a valorização do *kitsch* e a substituição do aspecto destrutivo do tempo pela construção simultânea de tempos, contextos e autorias dentro da esfera artística.

As “Modificações” trazem os autores originários e suas obras para além do seu lugar primeiro: o *Kitsch*. Não há desvio, interpretação criativa, leitura distorcida ou “apropriação cometida contra poderosos precursores apenas pelos seus sucessores mais talentosos” (BLOOM, 2002, p. 24). Há, entretanto, uma transversalidade autoral que aponta para ambos os autores simultaneamente. Existe, assim, uma modificação da centralidade da autoria para a transversalidade autoral que irá acarretar na criação de novos valores, e, assim, a expande para a transautoria. Em 1959, os trabalhos de Jorn elaborados a partir de modificações foram reunidos na exposição *20 pinturas modificadas por Asger Jorn*. No seu catálogo, foi publicado o texto “Pintura desviada” (“*Peinture détournée*”) em que Jorn convida a quem possui pinturas antigas a desviá-las para que elas pertençam ao momento presente:

O desvio é um jogo correspondente à depreciação. Aquele que é capaz de depreciar só pode criar novos valores. E somente onde há algo a se depreciar, isto é, um valor está já estabelecido, pode-se fazer uma depreciação. Resta-nos depreciar ou ser depreciados, depende da nossa capacidade de reinvestir em nossa própria cultura⁵¹. (JORN, 2001, p. 216)

A articulação entre desvio e integração descrita acima revela a necessidade de atualização do objeto desviado e a recusa da sua coagulação. Apesar da palavra “depreciação” carregar uma conotação referente à destruição, e ser usada no trecho acima como o ponto de partida de uma reconstrução, os trabalhos da série “Modificações” nos lembram que não há uma eliminação total daquilo que é depreciado. Aquilo que permanece opera de forma a se contrapor aos elementos acrescentados, resultando em um novo valor que se constitui também com a inserção da obra no circuito artístico.

⁵¹ Le détournement est un jeu dû à la capacité de dévalorisation. Celui qui est capable de dévaloriser peut seul créer de nouvelles valeurs. Et seulement là où il y a quelque chose à dévaloriser, c’est-à-dire une valeur déjà établie, on peut faire une dévalorisation. À nous de dévaloriser ou d’être dévalorisés suivant notre aptitude à réinvestir dans notre propre culture.

De forma geral, a experimentação no processo artístico de Asger Jorn consiste em modificar, reestruturar e reformular os meios e técnicas a fim de levá-los para além dos seus limites, como ocorre também com a litografia. Na série denominada *Jubileu (Jubiläumsm)*, 1960), são criadas 24 peças a partir da noção de desenho automático. Geralmente, a litografia utiliza materiais como pincel, pena, lápis, bastão e pasta litográficos para a elaboração do desenho na matriz (pedra) que, em seguida, é tratada com soluções químicas e água para fixar as áreas oleosas do desenho que posteriormente será impresso. Asger Jorn utiliza, em vez dos tradicionais materiais litográficos, uma bola de mármore banhada em tintas coloridas que é rolada sobre a pedra, gerando um desenho.

A correlação entre linhas e formas no desenho se desfaz na diluição das formas em linhas coloridas que mostram o percurso da bola na matriz (Figura 19). Por outro lado, a correspondência entre linha e fundo é revelada pela justaposição das cores: o amarelo está mais ao fundo e pode ser visto no centro, na base e no topo à direita; em seguida, vemos a camada do verde-azulado ocupando a parte esquerda do papel; por cima do verde-azulado, temos a camada do tom em rosa ao centro que, por sua vez, está embaixo do roxo que está à direita do papel, dando equilíbrio e se opondo ao verde-azulado; na camada mais à frente está o marrom que interliga todas as cores e direções no papel e que, provavelmente, foi feito a partir da mistura de todas as cores utilizadas no desenho.



Figura 19: JORN, Asger. *Sem título*, 1965, Litografia em cores.

O caráter espontâneo emerge ali com a ruptura da relação entre linha e forma, mas o aspecto racional e consciente do uso do se manifesta no trajeto da bola e na correspondência entre cor, fundo e espacialidade do papel. O natural, ou seja, a banalidade liberta, é marcado nas cores impressas no papel e gera uma aparência espontânea, reflexo da expressão como uma habilidade natural humana ao mesmo tempo que se prende à racionalidade composicional das cores.

A experimentação, que parte do espontâneo e da banalidade liberta, rompe com a forma tradicional da colagem, retoma esta mesma tradição em um processo aparentemente inverso de descolagem, descentraliza a autoria e a torna transversal é construída conscientemente a partir do combate ao domínio técnico, à aura do objeto de arte e do artista,

à coagulação da autoria e da obra em um momento histórico construído pelos vencedores e ao culto ao belo manifestados na arte e nas suas formas.

4.2 Fricções

Como sugere Herberto Helder na introdução ao primeiro número dos *Cadernos de Poesia Experimental* (1964): “Em princípio, não existe nenhum trabalho criativo que não seja experimental, nesse sentido de que ele supõe vigilância sobre o desgaste dos meios que utiliza e que procura constantemente recarregar de capacidade de exercício” (HELDER, 1964, p.34). Apesar de o poeta utilizar o termo “experimental”, entendemos aqui que ele se equivaleria à experimentação. A capacidade de exercício constante faz com que as estruturas tradicionais sejam desenvolvidas, ao mesmo tempo em que induz à busca e realização de métodos novos.

O ato de desgastar pode ir além da ideia de destruição. A pedra, imagem cara à poesia de Helder, pode ser desgastada também no sentido de ser polida. À medida que o polimento de uma pedra acontece, o atrito neste processo não acarreta a sua perda total, mas a modificação do elemento que não deixa de ser o que já era, adquirindo um aspecto novo. São as fricções entre a poesia de Helder e o surrealismo que ampliam a escrita automática para um processo em que estão em jogo a desterritorialização, a desconstrução e os deslocamentos e suas reterritorializações, reconstruções, realocações.

Outras fricções levam também a fraturamentos na autoria. A centralidade da autoria é desgastada na movimentação entre sua destruição, seu apagamento e sua restituição, como acontece em *Exemplos* (2006) com a metáfora do caçador e da caça. O primeiro poema do livro descreve a caça a uma cabeça móvel e furiosa: “A teoria era esta: arrasar tudo”; “porque era preciso destruir tudo ‘sim’ de extremo a extremo / para encontrar o ‘centro’ onde o calcanhar gira” (HELDER, 2015, p. 305-306). O segundo poema a destruição de “cabeças lírico-psicóticas” soldadas a ideias frenéticas cuja caça se iniciou no primeiro poema segue: “eis como que uma coisa como que nos interessa: destruir os textos / Passa-se que: / o caçador vai à procura de cabeças. Que é como quem diz” (HELDER, 2015, p. 307). Caçador e caça se misturam e se tornam o mesmo centro que é preciso ser destruído para que uma paisagem centrífuga seja engendrada:

Destrói: esta paisagem eternamente em órbita em torno
 Deste eixo.
 Este show treinado como um movimento da terra
 Com o seu furo incandescente no meio, destrói.
 Empurrar as cabeças cheias de relâmpago para todos os lados
 Como frases
 Com fósforo. Cortar aos pedaços.
 Quando o vídeo brilha como uma janela como um lirismo
 Arrebatador. Deitar fora. Ver e marcar onde está o sangue, só.
 (HELDER, 2015, p. 308)

A desordenação da palavra, do verso, do espaço e do tempo através da quebra de ritmos, mudanças na sintaxe e no sentido cria uma contraescrita que viola o código sintático. Essa contraescrita também atua na descentralização da ideia de autoria que passa, então, a se aproximar de uma representação sinuosa. A tradução de Herberto Helder de um poema de Emílio Villa e o processo de construção do poema “Húmus” com base no texto homônimo de Raul Brandão sinalizam um movimento de ir além e de atravessar que o prefixo *trans* remonta, levando-nos a considerar a instituição de uma noção de *trans*autoralidade: movimento de desterritorialização e reterritorialização da autoria que indica o autor originário, e, simultaneamente, revela estar além deste, pois ela foi atravessada por uma atuação posterior que a reformula sem, contudo, alterá-la.

Em *Ouolof – poemas mudados para o português* (1997), um poema de Emilio Villa, escrito originalmente em português, foi incorporado ao livro sem haver mudança das palavras. O poema originário reflete sobre o falar e traz em si algumas palavras que deveriam, de acordo com as normas gramaticais, estar acentuadas, mas não estão, como “agua”, “atlantico” e “nos”, e, ainda aquelas que não deveriam ter acento como “sózinhos”. Quando comparamos ambos poemas, podemos encontrar algumas modificações no que se refere apenas à acentuação das palavras, à inserção de um novo verso e à formatação do poema na página. Em relação à acentuação, a alteração consiste em modificar algumas palavras acentuadas corretamente por Emílio Villa:

o rabo da pó: e então que è
 o falar? as atitudes sociais
 a imortalidade syndacal,
 que são? que è o falar?

As letras “e”, quando acentuadas no poema traduzido por Helder, adquirem o acento gráfico inverso (grave). A letra “e” nos remete possui dois sons na língua portuguesa um mais aberto (marcado ou não pelo acento agudo) e o outro mais fechado (marcado ou não pelo acento circunflexo). Entendemos que, ao modificar o sinal de acentuação da letra “e” na conjugação do verbo ser, a palavra teria um som mais fechado, uma vez que o sinal gráfico usado é o reflexo, o inverso (em termos visuais) do acento agudo, o que implica uma modificação tanto na dimensão visual do poema quanto na sonora. Apenas no penúltimo verso, “o que não é falar”, a acentuação condiz com as normas portuguesas, justamente quando se trata de uma negação, e não mais um questionamento como ao longo do poema. O jogo entre a negação e a aplicação das normas gramaticais e a inserção do acento grave reafirmam o posicionamento em relação à fala encontrado no poema originário, mas na tradução este é enfatizado através do entrelaçamento que ocorre com o visual e o sonoro na conjugação do verbo ser.

Observamos também que a tradução de Helder possui um verso a mais que o poema originário, feito a partir da quebra do primeiro verso da sétima estrofe que altera o desenho dos versos no branco da página. Na edição de *Opere poetiche I* (1989) de Emílio Villas, encontramos o poema “Carta para Ruggero Jacobbi” com uma disposição na página relativamente diferente daquela encontrada em *Oulof - poemas mudados para o português* (1997) de Helder. A primeira página na edição de Villas traz cinco estrofes que formam uma seta entre dois blocos que nas duas próximas páginas será desintegrada. Na edição de Helder, a quinta estrofe é encontrada apenas na página seguinte:

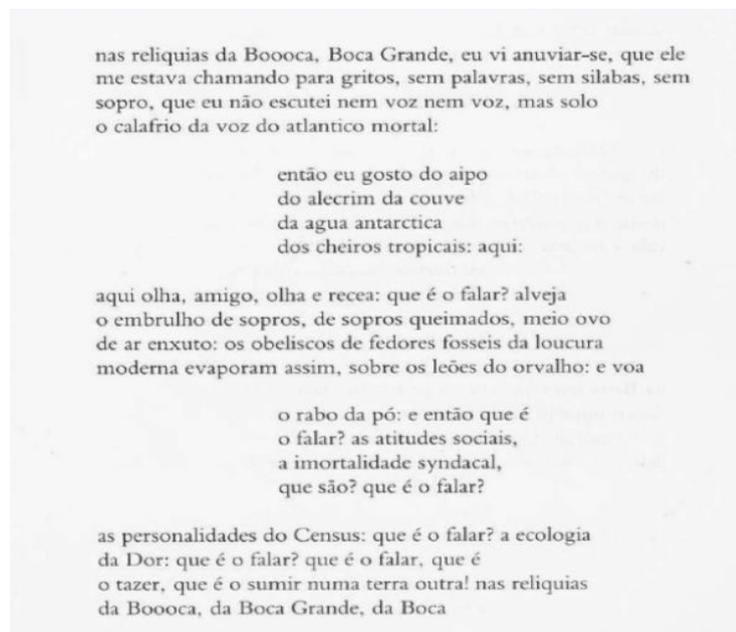


Figura 20: Primeira página do poema “Carta para Ruggero Jacobbi” de Emílio Villas. Captura de tela.⁵²



Figura 21: Segunda e terceira páginas do poema “Carta para Ruggero Jacobbi” de Emílio Villas. Captura de tela⁵³.

⁵² Disponível em :<https://pt.scribd.com/doc/204349701/Emilio-Villa-Opere-Poetiche-1>. Último acesso Janeiro de 2019.

⁵³ Disponível em :<https://pt.scribd.com/doc/204349701/Emilio-Villa-Opere-Poetiche-1>. Último acesso Janeiro de 2019.

Na tradução de Helder, vemos na primeira página a mesma seta do poema originário se encontrar um pouco mais abaixo, pois a quinta estrofe se encontra apenas na segunda página que também possui um verso a mais na sétima estrofe, formando a mesma imagem encontrada na primeira página da edição de Villas. Na tradução, a seta não se desintegra, mas caminha pelas páginas, e se localiza na parte superior da terceira página. Os blocos localizados acima e abaixo da seta na primeira página de Villas aparecem integralmente apenas na segunda página em Helder, pois no primeiro momento do poema só o bloco superior é visto, enquanto que, na última página, ambos são banidos. Com isso, em Helder, vemos o movimento da seta que em Villas se desintegra completamente. Esse movimento sugere um retrato do momento anterior e posterior da seta encontrada no poema originário, demonstrando que o processo de tradução não se localiza apenas nos significados das palavras e na posterioridade do texto originário, mas no seu movimento.

O processo de tradução de Helder é justificado nas páginas anteriores ao poema como um ato de mudar os textos para o português e para si, mas aqui compreendemos tal ato como uma movimentação. No caso do poema de Villa, mudar o texto para Helder significa permitir a si mesmo **ser atravessado** pela gramática encontrada ali e, conseqüentemente, “dar o poema por traduzido” em um ato extremo em que inocência e libertinagem revelam ser o mesmo (HELDER, 1997, p. 77-78). Entretanto, quando contrastamos ambos os poemas, vemos, na tradução de Helder, a seta **atravessar** o poema em uma elaboração pouco inocente e muito discreta. A justificativa de Helder acaba, assim, por indicar ao leitor a visualidade do seu poema, entrelaçando-a também ao atravessamento sofrido pelo eu-poético ao se dedicar à tradução.

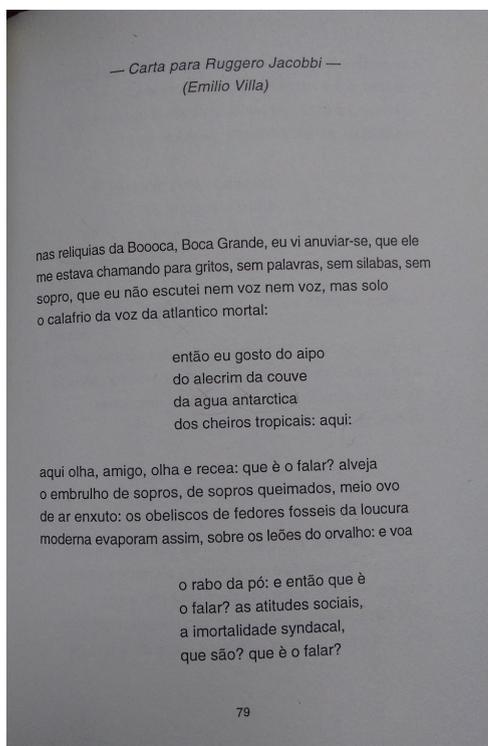


Figura 22: Foto da primeira página do poema “Carta para Ruggero Jacobbi” de Herberto Helder

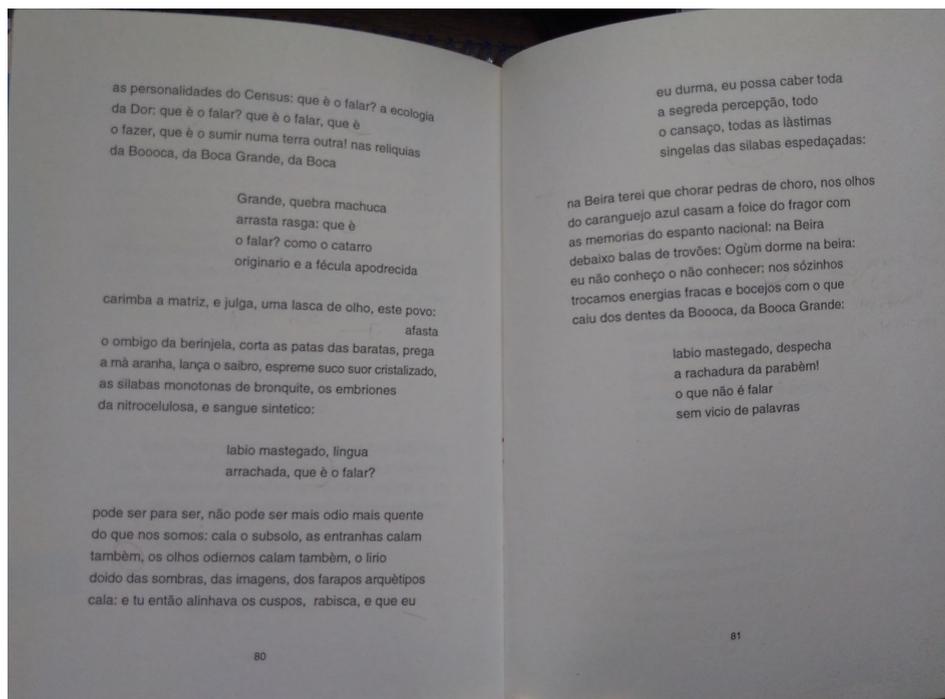


Figura 23: Foto da segunda e terceira páginas do poema “Carta para Ruggero Jacobbi” de Herberto Helder

A fidelidade da tradução em relação ao original é levada ao seu extremo: a incorporação literal do poema com modificações discretas em um contexto de tradução que irá legitimá-lo como tal. A justificativa do poeta não só retira parte da agressividade direcionada à propriedade intelectual, mas também entrelaça uma problematização teórico-prática com a visualidade do poema. A duplicidade entre original e texto traduzido deixa de existir: não há destruição, bem como transcrição ou transposição criativa⁵⁴ do original significativa. Há, entretanto, um movimento entre desterritorialização e reterritorialização da autoria que compreendemos ser parte de um processo de transautoralidade que aponta de volta para o autor originário, ao mesmo tempo em que indica que ela está além deste por ter sido **atravessada** pela “tradução”.

Esse processo de tradução de um poema em português para a língua portuguesa obedece ao mesmo fundamento de trazer outras línguas para o português: “Em suas próprias palavras, a tradução **muda o ponto de irradiação** da circunferência, portanto o poema de Villa, assim como os poemas ameríndios, são também seus e conversam longamente com tradições culturais e suas línguas” (BARBOSA, 2011, p. 47, grifo nosso).

Não há infidelidade. É que procuro construir o poema português pelo sentido emocional, mental, linguístico que eu tinha, subrepticamente, ao lê-lo em inglês, francês, italiano ou espanhol. É bizarramente pessoal. Mas não há fidelidade que não o seja. Senão, claro, a ainda mais bizarra fidelidade gramatical que, de tão neutra, não pode ser fidelidade. (HELDER, 2013, p. 69)

Esta fidelidade gramatical, que não pode ser fidelidade, é tratada ali a partir da perspectiva de um “eu-poético” que não sabe línguas. Nesse texto denominado “(o bebedor nocturno)”, cujo título é homônimo do livro de tradução de Helder, o “eu-poético” descreve também os processos linguísticos de um poliglota que “vive das significações suspensas, da

⁵⁴ A transcrição e a transposição criativa como os processos referidos por Haroldo de Campos em *A arte no horizonte do provável* (1969). CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

fascinação dos sons que convergem e divergem” (HELDER, 2013, p. 68) em uma eterna busca pela unidade que o leva para o seu oposto: a dispersão, a descentralização. Ao verter determinada palavra para vários idiomas, o poliglota a torna uma abstração cada vez mais sonora, e entra em um estado de “vertigem paranóica-idiomática” (HELDER, 2013, p.68).

O percurso do poliglota parte de um vocábulo, atravessa deslocamentos, transmutações, permutas e equivalências e se dispersa para vários idiomas. Cabe ao “eu-poético”, que não domina outras línguas, apenas modificar os poemas em qualquer língua para o português, sobretudo transformá-lo em um poema seu: “O meu labor consiste em fazer com que eu próprio ajuste cada vez mais ao meu gosto pessoal o clima geral do poema já português: a temperatura da imagem, a velocidade do ritmo, a saturação atmosférica do vocábulo, a pressão do adjetivo sobre o substantivo” (HELDER, 2013, p. 69). O trabalho de versão do poliglota enfatiza as equivalências deambulatórias, enquanto o processo tradução do “eu-poético” sublinha a transautoria.

Os trabalhos de tradução de Helder encontrados nos livros *O bebedor nocturno* (2010) e *Oulof* (1997) consistem em estabelecer um movimento entre essas duas práticas descritas em “(o bebedor nocturno)” (2013). As equivalências deambulatórias das significações suspensas e da proliferação de sons e imagens somam-se ao ajuste do gosto pessoal e à transautoria. As equivalências deambulatórias são compreendidas aqui **não** em relação ao seu **original**, mas dentro da constituição de outros poemas de Helder que, à princípio, não seriam traduções.

Na tradução “Oração mágica finlandesa para estancar o sangue das feridas” (2010), o sangue corre ao longo do poema e sussurra através das repetições de palavras com o som de “s”. Em um momento específico, a circulação do sangue é interrompida pela imagem do leite: “Não corras, leite, no chão, / sangue inocente das sonoridades das palavras”. A equivalência entre sangue e leite surge também em “Última ciência”: “Onde se escreve mãe e filho / diante, a sombria habilidade de bombear o sangue de um vaso / para outro vaso. Dulcíssimo / leite, plasma / agre, a jóia galvanizada / mão a mão” (HELDER, 2004, p. 407).

As equivalências estão ainda em imagens que, apesar de estarem apartadas, se complementam. A caça e a fuga de cabeças que correm soltas, impunes e indomáveis, como em “Exemplos”, e as cabeças desmembradas dos corpos, em “O corpo, o luxo, a obra”, “que olham / pelos lados / novos / de gárgulas jorrando toda a força / da luz interna, / vivem da

energia / da nossa graça, da ferida / da elegância” (HELDER, 2004, p. 319) remontam a tradução do poema "Situação-torso" de Henri Michaux encontrada em *Doze nós numa corda* (1997):

Torso sem cabeça, adeus cabeça, comparsa
que interfere sempre
O torso passa bem sem sorrisos que espiam,
sem palavras, atilhos que atam,
reatam
retêm

À semelhança de um faraó
completo sem explicação, o torso
Quem pode despojar um torso?

Agora aos grupos...

Passam torsos
(HELDER, 1997, p. 64)

As equivalências e correspondências entre essa tradução e as recorrências mostradas anteriormente são construídas a partir do corte estabelecido pelo próprio conteúdo. A falta, a supressão imagética da cabeça na tradução do poema de Michaux surge como presença nos poemas de Helder. Da mesma forma, o torso suprimido nos poemas de Helder são erguidos na tradução. As equivalências, sejam por afirmação ou supressão de semelhanças são, também, um modo de operação da transautoria.

O “eu-poético” de “(bebedor noturno)” estabelece que, ao se dedicar à tradução, “a regra de ouro é a liberdade” (HELDER, 2013, p. 69). Também em “Húmus”, em uma nota anterior ao poema o mesmo princípio é estabelecido: “Regra: liberdades, liberdade” (HELDER, 2004, p. 222).

O poema “Húmus” de Helder reitera o livro *Húmus* (1917) de Raul Brandão e, simultaneamente, suprime alguns aspectos específicos deste. O texto de Raul Brandão se estrutura a partir da divisão de capítulos que são subdivididos por datas conforme um diário. A suspensão de personagens verossímeis e de um enredo linear juntamente com o uso de repetições e adjetivos em abundância e com seu aspecto fragmentário revelam sua densidade poética e levam a impossibilidade da sobreposição de um único gênero textual, seja narrativo ou poético.

O aspecto fragmentário de *Húmus* (1917) de Raul Brandão é potencializado na criação do poema de Helder de forma a fortalecer o seu contrário, a continuidade, e, conseqüentemente o **movimento**. A ideia de sucessão em Helder é priorizada em comparação à fração, e impõe aos leitores uma ordenação dos elementos aglomerados e das suas relações. A sucessão mostra aos leitores um percurso escolhido:

É com palavras que construímos o mundo. É com palavras que os mortos se nos dirigem. É com palavras, que são apenas sons, que tudo edificamos na vida. Mas agora que os valores mudaram, de que nos servem estas palavras? É preciso criar outras, empregar outras, obscuras, terríveis, em carne viva, que traduzam as cóleras, o instinto e o espanto (BRANDÃO, 1917, p.136).

Helder e Brandão coincidem na necessidade de criação de outras palavras enigmáticas e aterrorizantes e se distanciam no que se refere à estrutura textual. No entanto, a nova estruturação recria uma sequência cuja unidade interna sustenta o poema “*Húmus*” como independente da obra de Raul Brandão ao mesmo tempo que esta se torna inerente a ele: “É preciso / criar palavras, sons, palavras vivas, / obscuras, terríveis” (HELDER, 2006, p. 224). Os sons das palavras, em Brandão, não intensificam, todavia, a estrutura interna do texto da maneira como ocorre no poema de Helder.

A potência dos sons das palavras é enfatizada com a pergunta “Ouves o grito dos mortos? (HELDER, 2006, p. 223) que revela a distância entre aquele que diz e os que gritam. A pergunta ecoa ao longo do poema e se desdobra em versos como “Quem grita?” (HELDER, 2006, p. 224) e na resposta: “São outros mortos ainda” (HELDER, 2006, p. 229). O grito também reverbera: “A um grito em baixo corresponde logo / um grito em cima” (HELDER, 2006, p. 233). Os ecos ressoam ao longo do poema nas repetições de versos e palavras em momentos subsequentes e em passagens distantes:

Acrescentou-se o tempo um alto
Relevo esquecido.

O tempo.

Acrescentou-se um pórtico aos pórticos,
um terraço aos terraços. É um friso
fantástico com uma cidade incompleta.
Aqui a nave atinge alturas desconexas: o tempo.
Ouves o grito dos mortos?

— O tempo.

(HELDER, 2006, p. 226)

Acima, a reverberação do “tempo” é marcada visualmente pelo movimento da palavra do primeiro para o terceiro verso refletido nas últimas linhas da estrofe, levando-a ao seu fechamento. As reverberações também remetem à busca pela unidade entre os textos de Helder e de Brandão. Elas não constituem uma repetição que remonta seu precursor a fim de se emancipar. A retomada do texto precursor, como um “esvaziamento”, uma forma de “descontinuidade libertadora” (BLOOM, 2002), é refutada quando observamos a formação de uma atmosfera de indivisibilidade tanto no conteúdo temático de ambas as obras quanto na coerência semântica tecida entre elas.

(...)a primavera eterna. Vai revolver a terra e cobri-la com flores por camadas ininterruptas e sucessivas, com todas as cores e todos os entontecimentos, todas as infâmias e todas as tintas — com todos os desesperos. Já as florestas putrefactas se puseram a caminho. É aqui que corre e escorre o verde, o roxo e o lilás — os tons violentos e os tons apagados. Até as árvores são sonhos. Atravessaram o inverno com sonho contido, com o sonho humilde com que carregam há séculos. E até esses sonhos se transformaram em realidade. Realiza-se enfim o milagre: as árvores chegam ao céu. (BRANDÃO, 1917, p.107)

E assim as árvores
chegam ao céu.
É o diálogo dos dias e das noites,
entre as fazendas petrificadas e os grandes
desmoronamentos das estrelas.
Mais braços na monstruosa árvore do sonho,
cores ininterruptas, colunatas
absortas, pórticos
imaginários, a sombra da sombra. (HELDER, 2006, p. 235-236)

O momento final da descrição do caminhar das árvores em Brandão é o ponto de partida para o retrato de uma atmosfera contínua, sem delineamento, que ocorre na interação dos contrários: dia e noite; a paralisia do lugar e a descida das estrelas. Da mesma forma, o início de outro excerto de Brandão, que remonta à passagem acima, torna-se o desfecho de outro momento em Helder: “Tudo isto se fez pelo lado de dentro — tudo isto cresceu pelo lado de dentro, de tal forma que se fosse não cabia no mundo, com colunatas, pórticos, destroços e subterrâneos, como uma catedral gótica” (BRANDÃO, 1917, p.78).

É o tumulto,
 O peso do espanto, as forças
 Monstruosas e cegas. A pedra espera ainda
 Dar flor, o som
 Tem um peso, há almas embrionárias.
 —Tudo isto se fez pelo lado de dentro,
 tudo isto cresceu pelo lado de dentro

(HELDER, 2006, p. 226)

O fim desta passagem de Helder (“Tudo isto cresceu pelo lado de dentro”) se interliga com o início do excerto de Brandão (“Tudo isto se fez pelo lado de dentro”), por sua vez, associado a elementos de outro trecho de Helder (colunatas, pórticos) que traz no seu início o epílogo do texto de Brandão (“as árvores chegam ao céu”). Com isso, o poema de Helder e a obra de Brandão se entrelaçam, e oferecem ao leitor uma experiência que não é exclusiva a um ou outro, mas a ambos simultaneamente.

Esse processo de Helder não encerra uma antítese, e também não utiliza os termos e imagens no texto de Brandão em outro sentido como se completasse o seu precursor. Ela escapa àquilo que Harold Bloom denominou de *Tessera*: “Na *tessera*, o poeta que vem depois proporciona o que sua imaginação lhe diz que completaria os de outro modo ‘truncados’ poema e poeta precursores, uma ‘completude’ que é tanto apropriação quanto o é um desvio revisionário” (2002, p.114).

Para articular a justaposição do movimento de continuidade temporal e espacial e de interrupções, Helder utiliza imagens que nos remete a um desenrolar que é interrompido pela circularidade da repetição, como ocorre com a cena dos mortos que andam e “dentro de cada ser ressurgem” (HELDER, 2006, p. 230). O tempo também corre: “cai o inverno na primavera” (HELDER, 2006, p. 232), “as aranhas envelhecem, / as sombras caminham” (HELDER, 2006, p. 235). Simultaneamente, “as árvores atravessam o inverno, ressuscitam” (HELDER, 2006, p. 224) e as primaveras se tornam sucessivas, frenéticas (HELDER, 2006, p. 225). Há tempos concomitantes: aquele que se desenrola e o outro que se repete ininterruptamente. Uma árvore diz ter atravessado o inferno, bem como o eu-poético: “Também eu atravessei o inferno. / Chegava a ouvir o contacto das aranhas devorando-se / no fundo. O meu horrível pensamento só a custo / continha o tumulto dos mortos” (2006, p. 228).

Os espaços, então, se sobrepõem: “Ponho o ouvido à escuta de encontro ao mundo: / ouço-me para dentro” (HELDER, 2006, p. 227).

Com o fora e o dentro integrados e os tempos coexistindo, esse processo se revela mais como um modo de **movimentar** similar àquele desenvolvido nas traduções do que à colagem. O mundo interior não interrompe, mas atua no exterior. Ambos coincidem no tempo que ora se repete incessantemente, ora se desenvolve. A tensão revelada entre sequência e interrupção do tempo também ocorre no espaço do papel impresso.. As estrofes trazem linhas variáveis: as lacunas se prolongam até o início de versos curtos que se alternam com versos longos, retratando as movimentações das palavras e versos.

Cai o inverno dentro da primavera
engrandece-a: tudo se entreabre em vertigem
azul.

Os mortos andam.
vagueia a floresta apodrecida e avança
desenraizada
para mim.

Uma inocência atroz
uma tristeza irrefletida
põe a mão e molha, deforma tudo, destinge sonho.

O que estava por baixo está agora por cima.

A flor esbraseada das noites sobre as noites
De concentração, com o sítio
Imóvel, as labaredas do sítio imóvel.

(HELDER, 2006, p. 233)

A tensão entre sequência e interrupção é ilustrada pela visualidade dos versos do poema. O comprimento das lacunas deixadas nos versos afeta a distinção das estrofes, e leva a uma aparência contínua. As operações relacionadas ao corte ocorrem tanto através dessa visualidade quanto através da significação. O verso “o que estava por baixo está agora por cima”, citado anteriormente, é o único da sua estrofe que foi diluída visualmente dentro da composição do poema, sugerindo fluidez na leitura. Entretanto, sua significação anuncia que algo na imagem foi interrompido e teve seu lugar movimentado.

Bem como os sons e as reverberações, a visualidade da forma dos versos no papel também se torna potência no poema “Húmus”, e contribui para sua emancipação. A

complexidade das operações de corte, variação, acréscimos e emancipações são **movimentações** que exercidas ao longo do poema engendram um labirinto interpretativo que atua como um terceiro texto resultante das fricções entre as duas obras. A força hipnótica desse labirinto só se mantém como tal porque extrai de *Húmus* a sua pulsão. As fricções entre “Húmus” e *Húmus* demonstram não apenas como a experimentação atua para a busca de novas formas de realização, mas simultaneamente elas evidenciam como essas novas formas estão em confronto. É a partir das fricções entre as obras que as tensões entre sequência e interrupção e entre movimento e paralisia são realçadas, apesar delas, de fato, existirem no poema independentemente do texto de Brandão. São elas também que engendram o terceiro texto cujo discurso não se origina apenas da poesia de Helder ou da obra de Brandão. Nele, as noções de tempo e espaço são transgredidas, pois que se estendem do poema ao texto de Brandão. Ao mesmo tempo, os movimentos de interrupções e continuidades coexistem nessa extensão, e formam labirintos espaciais, temporais e autorais. O terceiro texto cria tessituras atravessadas por ambos aurores, e nos impõe um retorno a Brandão enquanto lemos Helder, mesmo quando não estamos familiarizados com sua obra.

O confronto do poema de Helder com o texto de Brandão ultrapassa a ideia de destruição. O desgaste que ocorre com o atrito dessas formas não leva à extinção dos vestígios de Brandão em Helder, nem à criação de algo completamente novo. Não há apropriação no sentido de um desvio que sugere uma correção e que o texto “do precursor seguiu certo até um determinado ponto, mas depois deve ter-se desviado, precisamente na direção em que segue o novo poema” (BLOOM, 2002, p. 64). Em “Húmus”, os desvios remetem à justaposição de caminhos que, apesar de sinuosos, mantêm-se enraizados em Brandão, pois “quanto mais subtil, furtiva, secreta, desentendida, complexa e ambígua for a montagem, mais penetrante e irrefutável a sua força hipnótica” (HELDER, 2013, p. 143). Apesar de Helder utilizar o termo **montagem** em diversos momentos de sua obra poética, compreendemos que ele se assemelha mais ao ato de **movimentar** encontrado nas fricções e que potencializa essa força hipnótica nas duas obras.

4.3 Travessias

Os atravessamentos das proposições de Helder e de Jorn com suas respectivas formas artísticas nos impele a encontrar um denominador comum entre eles revelado no prefixo *trans-* que reúne em si movimentos pertinentes a suas poéticas. As direções que o termo carrega (além de, através de) nos apontam as condições instauradas por suas obras.

As modificações, a colagem, a descolagem, a espontaneidade e a banalidade libertas são modos operatórios realizados como arte por Jorn que combatem, por exemplo, a promoção da aura do objeto artístico e do artista, o culto ao belo e o domínio técnico. Ou seja, através da arte Jorn realiza procedimentos para confrontá-la. Cada um desses modos operatórios foram implementados no seu processo artístico como uma maneira de ir além das premissas que eles já continham. As modificações, por exemplo, foram elaboradas a partir de proposições situacionistas acerca do *détournement*, mas se distanciaram delas em alguns aspectos como as suas inserções na esfera artística e a transversalidade autoral realizada. Esta transversalidade é equivalente à transautoralidade onde o tensionamento entre a desterritorialização e reterritorialização da autoria remonta e destaca o autor originário. Ao mesmo tempo, ela aponta para um terceiro estado da obra que consiste em estar além do seu predecessor, uma vez que foram atravessados por modos operacionais de experimentação que não recusam a autoria anterior, nem somente a reafirmam.

Essa modificação da centralidade da autoria em Jorn também pode ser encontrada em Helder. A prática da experimentação em Helder coloca em confronto o texto original *versus* sua tradução e o texto originário *versus* o poema. Com isso, ela tensiona o tempo e o espaço do poema, e, assim, as próprias forma e autoria.

O termo equivalente para Jorn ao ato de mudar realizado por Helder (e compreendido nesta dissertação como movimentar) é modificar. A história contada pelos vencedores (BENJAMIN, 2012) que sustenta a autoridade dos artistas é, aqui, o ponto de distinção entre modificar e mudar. Jorn atua em obras cujos criadores não foram autoridades artísticas, mas autores diluídos no anonimato popular. Em Helder, mudar um poema e realizar uma montagem (nos sentidos usados pelo poeta) correspondem aqui ao ato de movimentar e são práticas que se baseiam em autoridades reconhecidas pela história dos vencedores.

Ao trazer a autoria do popular anônimo para dentro da esfera artística, Jorn intencionalmente hostiliza a arte e a aura do artista, mas, ao mesmo tempo, reafirma-as de maneira renovada. Helder, por sua vez, ao levar consigo essas autoridades constrói uma atmosfera de confronto que é mais propensa à problematização teórica da noção de autoria do que à agressividade. Esta atmosfera é também um meio de se consolidar a autoria a partir de uma perspectiva distinta.

5 Considerações Finais

Estabelecer um paralelo entre Herberto Helder e Asger Jorn através da experimentação é um caminho possível, ao considerarmos os descentramentos e as tensões que suas respectivas obras propiciam. As relações peculiares das suas práticas artísticas com movimentos artísticos, de seus elementos internos com os externos e das estruturações de suas obras com as tensões ali criadas são recursos, cada um à sua maneira e de seu respectivo lugar, derivados da prática da experimentação.

Como vimos no primeiro capítulo, a experimentação potencializa, na poesia de Herberto Helder, o processo de desterritorialização da gramática, da sintaxe, do vocábulo, do alfabeto e dos sinais gráficos que serão reterritorializados através de múltiplos sentidos, deslocamentos e analogias. Essa potência dos movimentos de desterritorializar e reterritorializar combate a verossimilhança, os mecanismos argumentativos, a ordenação temporal e espacial. Desse confronto, restam os elementos comunicantes que possibilitam os excessos de significado, de contraposições, de símbolos, de rupturas e de continuidades. Devido à pluralidade dos excessos ocorre a suspensão do mito do *versus* mencionada por Barthes (1987) e assinalada no capítulo 3. O “*versus*”, em Helder, não estabelece um lugar de contraposição entre os elementos, mas um estado de devir que tensiona e suspende as possibilidades de afirmação e negação deles, pois eles se tornam comunicantes e não dissonantes. É, também, o “*versus*” que tensiona a desterritorialização e reterritorialização da autoria no poema “Húmus” e em algumas traduções, ambos analisados no capítulo 4. O confronto de autorias ali remonta e destaca o autor originário, e, ao mesmo tempo, indica um terceiro estado da obra situado além do seu predecessor. Este modo operacional de experimentação que não recusa a autoria anterior, nem somente a reafirma foi denominado transautorialidade.

Essa descentralização da autoria foi também reconhecida em Asger Jorn, principalmente, na técnica denominada por ele de “modificações”. A ressignificação de uma imagem a partir da atuação do artista na imagem originária consiste em acrescentar algo a ela, sem contudo eliminar completamente sua significação primeira. Essa ressignificação é

alcançada a partir do confronto das técnicas utilizadas por ambos os artistas que operam de forma concomitante na obra, bem como os tempos, contextos e autorias.

A transautoria, noção comum a Helder e a Jorn, se refere a um outro estado que não a autoria originária, ou a posterior, nem um lugar entre elas, como foi descrito no segundo capítulo como a frente de experimentação realizada por Jorn. Essa frente de experimentação se estabeleceu, então, como o eixo central de desenvolvimento da dissertação. O confronto estabelecido pelo “*versus*” é solucionado por Jorn e Helder através da abertura a uma terceira disposição de pensamento que não pretende ser uma afirmação, nem uma negação. Esse confronto é compreendido por Jorn como uma paralisia, pois, ao opor-se, afirma um lugar de negação, de estagnação e de monumentalização. Para escapar da possibilidade de estagnação da arte e de suas formas, Asger Jorn e Herberto Helder recorrem à experimentação.

Consideramos que alcançamos o objetivo desta dissertação que propunha refletir sobre a experimentação a partir das práticas, noções e problematizações desenvolvidas por Asger Jorn e Herberto Helder, e verificar em que medida elas se aproximam e se distanciam nas obras destes. A comparação inusitada entre dois artistas com práticas e posicionamentos aparentemente díspares nos revelou que suas reflexões correspondem, mas não se adequam, o que nos mostra a importância de se ponderar sobre aquilo que se apresenta como divergente. resultado desta pesquisa nos permite desdobrá-la para outros artistas que vivenciaram o mesmo contexto do segundo pós-guerra, mas são ainda pouco estudados e raramente cotejados.

6 Referências

ARAGÃO, António; HELDER, Herberto. **Cadernos de Poesia Experimental**. v. 1. Lisboa: A. Aragão, 1964.

ARAGÃO, António; CASTRO, Ernesto Melo; HELDER, Herberto. **Cadernos de Poesia Experimental**. v. 2. Funchal: A. Aragão, 1966

AMARAL, Fernando P. **O mosaico fluido**: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente. Lisboa: Assirio&Alvim, 1991.

AAGESEN, Dorthe; BRØNS, Helle. **Asger Jorn – Restless Rebel**. Copenhagen: Statens Museum for Kunst, 2014.

AAGESEN, Dorthe. Art for the people. In: AAGESEN, Dorthe; BRØNS, Helle. **Asger Jorn – Restless Rebel**. Copenhagen, Statens Museum for Kunst, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

AQUINO, João Emiliano. **Reificação e linguagem em André Breton e Guy Debord**. 2005. 265f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, PUC, São Paulo, 2005.

ARAGÃO, António. A poesia começa onde o ar acaba. 1965. In: Hatherly, Ana; Melo e Castro, E. M. de. **PO.EX**: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

ATKINS, Guy. **Jorn in Scandinavia**: 1930-1956. Copenhagen: Borgens Forlag, 1968.

BASTOS, Jorge Henrique. A gramática cruel de Herberto Helder. In: HELDER, Herberto. **O corpo o luxo a obra**. São Paulo: Iluminuras, 2009. p. 9-12.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARBOSA, Rogério. Do alheio e do próprio poético nos poemas de Oulof, de Herberto Helder. In: BARBOSA, Rogério; PESSOA, Silvana; MOREIRA, Wagner. **Escritos sobre poesia**. Belo Horizonte: Scriptum, 2011.

BARBOSA, Rogério; PESSOA, Silvana; MOREIRA, Wagner. **Escritos sobre poesia**. Belo Horizonte: Scriptum, 2011.

BARBOSA, Rogério. Uma odisséia de vanguarda: internacionalismo e resistência no projeto português da poesia experimental. **Revista do CESP**, v. 25, n. 34, 2005.

BATAILLE, George. La Conjuración Sacrée. Revista **Acéphale**. 1936. Disponível em: <http://tresors.oublies.pagesperso-orange.fr/Acephale/Bataille-ConjuraciónSacree.htm>.

BAUMEISTER, Ruth. **Asger Jorn's Writings on Art and Architecture, 1938-1958**: Fraternité Avant Tout. Rotterdam: 010 Publishers, 2011.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: Magia e Técnica, Arte e Política. **Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura**. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. **Magia, arte e técnica**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002

BRANDÃO, Raul. **Húmus**. 1917. Disponível em: <<<https://www.luso-livros.net/Livro/humus/>>> Último acesso: outubro de 2018.

BRETON, André. **Du temps que les surréalistes avaient raison**. Éditions Surréalistes, 1935

CARVALHAL, Tânia. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COUTINHO, Eduardo. Reflexões sobre uma nova historiografia literária na América Latina. **Illa do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural**

Studies. 2010. Disponível em: < <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=478348697007>>. Acesso em: 20 de maio de 2018

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

COSTA, Alexandre. Visões do excesso: o informe como afirmação do desconhecido no filme *O enigma de outro mundo*, de John Carpenter. **Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual**. Vol. 2, 2017.

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

DAL FARRA, Maria Lúcia. Um serviço de poesia: o Ofício e as Servidões de Herberto Helder, **Revista do CESP**, Belo Horizonte, v.34, n.52, p. 9-27, 2014.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBORD, Guy. **Internacional Situacionista** - Deriva, Psicogeografia, urbanismo unitário. 1957. Disponível em: <<http://movaut.net/livro/239455633-DERIVA-pdf.pdf>>. Acesso em: Maio de 2018.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** - Capitalismo e esquizofrenia. Vol.1. Rio de Janeiro: 34, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2015.

EAGLETON, Terry. **Capitalismo, modernismo e pós-modernismo**. Crítica Marxista. São Paulo, Brasiliense, v.1, n.2, 1995, p.53-68.

ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ECO, Umberto. **A Obra Aberta**. Perspectiva: São Paulo, 1991.

FOSTER, Hall. **O retorno do real**: A vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

FOSTER, Hall. Human Beasts. In: AAGESEN, Dorthe; BRØNS, Helle. **Asger Jorn – Restless Rebel**. Copenhagen: Statens Museum for Kunst, 2014.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **Ditos & Escritos III**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009..

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Livraria duas cidades, 1978.

GILMAN, Claire. **Asger Jorn's Avant-Garde Archives**. October, Massachusetts, v. 79, 1997, p. 32 -48.

GOBIRA, Pablo. **Guy Debord, jogo e estratégia: uma teoria crítica da vida**. 2012. 258 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012.

GOBIRA, Pablo. A teoria crítica da vida em Guy Debord. **Em tese** – v. 18, n. 34, 2012

GREAVES, Kerry. **Mobilizing the collective: Helhesten and the Danish avant-garde, 1934-1946**. Nova York: Cuny Academic Works, 2015. Disponível em: <https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1565&context=gc_etds> Acesso em: 02 de maio de 2018.

GREENBERG, Clement. A vanguarda e o Kitsch. In: FERREIRA,G.; COTRIM, C. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

GUEDES, Maria Estela. **A obra ao Rubro**. São Paulo: Escrituras, 2010.

GUEDES, Maria Estela. **Herberto Helder - poeta obscuro**. Edição online, 2002. Disponível em: <http://triplov.com/poeta_obscuro/passos1.html>. Acesso em: fevereiro de 2017.

HARRIS, Steven. Asger Jorn in, on and about surrealism. In: AAGESEN, Dorthe; BRØNS, Helle. **Asger Jorn – Restless Rebel**. Copenhagen: Statens Museum for Kunst, 2014.

HELDER, Herberto. **Poesia toda**. Lisboa: Plátano Editora, 1973

HELDER, Herberto. As turvações da Inocência. **Público**. Lisboa, p. 29, 04 de dez. 1990. Disponível em: <<https://www.publico.pt/ficheiros/detalhe/as-turvacoes-da-inocencia-20150324-170603>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2017.

HELDER, Herberto. **Oulof**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997a

HELDER, Herberto. **Doze nós numa corda**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997b

HELDER, Herberto. **Ou o poema contínuo**. A Girafa Editora: 2006.

HELDER, Herberto. **O corpo o luxo a obra**. São Paulo: Iluminuras, 2009.

HELDER, Herberto. **O bebedor nocturno**. Assírio e Alvim: Lisboa: 2010.

HELDER, Herberto. **Photomaton & Vox**. Assírio e Alvim: Porto, 2013.

HELDER, Herberto. **Poemas canhotos**. Porto Editora: Porto, 2015

HELDER, Herberto. **Letra aberta**. Porto Editora: Porto, 2016.

HOME, Stewart. **Assalto à cultura**: utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX. São Paulo: Conrad Editora, 2004.

ISOU, Isidore. **Le Lettré et l'Hypergraphie dans la Peinture et la Sculpture Contemporaines**, Poésie Nouvelle, Special Issue 3, 1961.

JORN, Asger. **Concerning Form**: An Outline for a Methodology of the Arts. Silkeborg: Museum Jorn, 2012.

JORN, Asger. **Discours aux pingouins et autres écrits**. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 2001a.

JORN, Asger. Banalités intimes. **Discours aux pingouins et autres écrits**. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 2001a.

JORN, Asger. Yang-yin: le principe de vie dialectique-matérialiste. **Discours aux pingouins et autres écrits**. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 2001a.

JORN, Asger. Nouvelles tendances de l'art parisien. **Discours aux pingouins et autres écrits**. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 2001a.

JORN, Asger. Discours aux pingouins. **Discours aux pingouins et autres écrits**. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 2001a.

JORN, Asger. Les formes conçues comme langage. **Discours aux pingouins et autres écrits**. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 2001a

JORN, Asger. Asger Jorn sur lui-même. **Discours aux pingouins et autres écrits**. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 2001a.

JORN, Asger. Discours d'ouverture au 1er congrès mondial des artistes libres. **Discours aux pingouins et autres écrits**. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 2001a.

JORN, Asger. Contre le fonctionnalisme. **Discours aux pingouins et autres écrits**. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 2001a.

JORN, Asger. Peinture détournée. **Discours aux pingouins et autres écrits**. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 2001a.

JORN, Asger. Originalité et grandeur (sur le système d'Isou). **Discours aux pingouins et autres écrits**. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 2001a.

JORN, Asger. **Discours aux pingouins et autres écrits**. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 2001a.

JORN, Asger. **Pour la forme**. Paris: Editions Allia, 2001b.

JORN, Asger. **La genèse naturelle**. Paris: Editions Allia, 2001c.

JORN, Asger. Image and Form. In: BAUMEISTER, Ruth. **Asger Jorn's Writings on Art and Architecture, 1938-1958**: Fraternité Avant Tout. Rotterdam: 010 Publishers, 2011.

KURCZYNSKI, Karen. **The art and Politics of Asger Jorn**: the avant-garde won't give up. Burlington: Ashgate, 2014a.

KURCZYNSKI, Karen. An abstract art that does not believe in abstraction. In: AAGESEN, Dorthe; BRØNS, Helle. **Asger Jorn – Restless Rebel**. Statens Museum for Kunst, Copenhagen, 2014b.

KURCZYNSKI, Karen. **Ironic gestures**: Asger Jorn, informal and abstract expressionism. London: Rutgers University Press, 2007.

LANS, Bart. **The making of Fin de Conpenhagen**: the tactic of détournement in the collaboration between Guy Debord and Asger Jorn. 2008. Disponível em: <<https://repository.tudelft.nl/islandora/object/uuid:210726aa-afba-4096-8bad-be964bc9d2eb/d/atastream/OBJ/download>>. Acesso em: outubro de 2017.

LOPES, Silvina Rodrigues. Poesia e teoria na era da indiferença. **Sibila**. Ano 17, 25 de fev. 2011. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/poesia-e-teoria-na-era-da-indiferenca/4625>> Acesso em: 18 de fevereiro de 2017.

LOPES, Silvina Rodrigues. **A inocência do devir**. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.

MARINHO, Maria de Fátima. **Herberto Helder: A Obra e O Homem**. Lisboa: Arcádia, 1982

MELO E CASTRO, E. M. Entrevista. **Poesia Experimental Portuguesa**: Cadernos e Catálogos. 2010. Disponível em: <www.po-ex.net>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2018.

MENDONÇA, Fernando **A Literatura Portuguesa no Século XX**. São Paulo: Hicitec,, 1973

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

MONTEIRO, Raquel. Entrevista a Luís Adriano Carlos. In: TORRES, Rui (org.). **Poesia Experimental Portuguesa - Cadernos e Catálogos (ebook)**. v. 1. 2008. Disponível em: <https://www.po-ex.net/pdfs/ebook1_poex.pdf>. Acesso em: 21 de janeiro de 2018.

MORAES, Eliane. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2010

MULLER-WILLE. From word-pictures to the wild architecture of the book. In: AAGESEN, Dorthe; BRØNS, Helle. **Asger Jorn – Restless Rebel**. Statens Museum for Kunst, Copenhagen, 2014.

MUSEU Jorn. Silkeborg. 2018. Apresenta reproduções virtuais das obras de Asger Jorn. Disponível em: <<http://www.museumjorn.dk/en/>> Acesso em: outubro de 2018.

MUSEU Guggenheim. 2018. Apresenta reproduções virtuais das obras de Asger Jorn. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/asger-jorn>> . Acesso em: outubro de 2018.

MUSEU CoBrA. 2018. Apresenta reproduções virtuais das obras de Asger Jorn e do grupo CoBrA. Disponível em: <<https://www.cobra-museum.nl/>>. Acesso em: outubro de 2018.

NIEUWENHUYNS, Constant. Manifesto. **Reflex**. n. 1. 1948. Disponível em: <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/manifesto.html>>. Acesso em: 12 de maio de 2017.

ORHT, Roberto. Fin des modifications. In: AAGESEN, Dorthe; BRØNS, Helle. **Asger Jorn – Restless Rebel**. Copenhagen: Statens Museum for Kunst, 2014.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: cosac & Naifi, 2014.

PERLOFF, Marjorie. **O momento futurista**. São Paulo: Edusp, 1993.

PERNIOLA, Mário. **Os situacionistas**: O movimento que profetizou a “sociedade do espetáculo”. São Paulo: Annablume, 2009.

POEX Arquivo digital da poesia experimental portuguesa. 2018. Apresenta documentos sobre a poesia experimental portuguesa. Disponível em: <<https://po-ex.net/>> Acesso em: outubro de 2018.

RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SILVA, João Amadeu Oliveira Carvalho. **A Poesia de Herberto Helder - do contexto ao texto: uma palavra sagrada na noite do mundo**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia: 2004.

SEIÇA, Álvaro. “Electrònicolírica” de Herberto Helder e Combinatória. **PO.EX**. Arquivo Digital da PO.EX. 2015. Disponível em:

<<http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/alvaro-seica-electronicolirica-de-herberto-helder-e-combinatoria-po-ex-recensao>>

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SOURIAU, Etienne. **A correspondência das artes**. São Paulo: Cultrix, 1983.

TELES, Gilberto Mendonça. **A escrituração da escrita**. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

TELES, Gilberto Mendonça. **A Retórica do silêncio**. São Paulo: Cultrix , 1979.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1982.

TORRES, Rui. Visualidade e expressividade material na poesia experimental portuguesa. In: **Poesia Experimental Portuguesa**: contextos, ensaios, entrevistas, metodologias. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2014.

THAGE, jacob. **Asger Jorn** – um desafio à luz. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2012.

TORRES, Rui. Poetics and Politics of the Portuguese Experimental Poetry. In: TORRES, Rui (org.). **Poesia Experimental Portuguesa** - Cadernos e Catálogos (ebook). v. 1. 2008.

VARELA, Maria Helena. **O heterologos em língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo, 1996.

VILLA, Emílio. **Opere Poetiche**. Milão: Coliseum, 1989.

WILLE, Klaus Müller. From word-pictures to the wild architecture of the book. In: AAGESEN, Dorthe; BRØNS, Helle. **Asger Jorn** – Restless Rebel. Copenhagen: Statens Museum for Kunst, 2014.